

Conferència prèvia a

Els contes de Hoffmann

Pep Gorgori

Del 18 de gener al 1 de febrer de 2021



Gran Teatre del Liceu

Bona nit,

Permetin-me que, ja que hem de parlar de contes, comenci dient allò de «hi havia una vegada»... Els contes de què parlarem avui no tenen gaire a veure amb aquells contes infantils de fades, però sí que entren en el terreny de la fantasia, de manera que, som-hi.

Hi havia una vegada un escriptor alemany, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, conegut com a E.T.A. Hoffmann, que de dia era jurista i, de nit, o bé escrivia o bé anava als cafès de Nuremberg a fer tertúlia amb els seus amics artistes.

E.T.A Hoffmann no només era escriptor, sinó que també era músic. Va ser director artístic i musical en diversos teatres, i va arribar a compondre algunes obres. Com a compositor no va tenir grans èxits, però la posteritat el reconeix com a escriptor, i també com a crític musical. De fet, va ser dels primers a valorar l'obra de Beethoven. Hi ha una frase seva que m'interessa especialment destacar, perquè com veuran enllaça molt bé amb el que els explicaré sobre l'òpera que veurem aquesta nit. Hoffmann va escriure: «La música de Beethoven acciona la palanca de l'horror, de l'estremiment, de l'espant, del dolor, i desperta aquell anhel infinit que és l'essència del Romanticisme».¹

Durant la seva vida, els seus contes no van ser del tot entesos. Especialment al seu país natal, Alemanya, on se'ls considerava el fruit d'un escriptor extravagant massa aficionat a l'alcohol. En canvi, les traduccions al francès van tenir bona acollida al país veí. Això explica que acabessin sent font d'inspiració per a més creadors francesos que no pas alemanys. Per exemple, Léo Delibes basa el seu ballet

«Coppelia» en el conte «L'home de la sorra», i Tchaikovski coneix el conte «El trencanous i el rei dels ratolins» a partir de la traducció d'Alexandre Dumas pare. A la llista cal afegir el llibretista d'Offenbach, Jules Barbier, que junt amb Michel Carré va adaptar al teatre alguns contes. Aquesta versió teatral serà la base per crear el llibret de l'òpera que veurem avui. Entre les obres de l'òrbita germànica on trobem la seva influència directa hi ha la «Kreisleriana» de Robert Schumann, que està inspirada en un personatge Hoffmanià, Johannes Kreisler.

Hoffmann va morir a Berlín l'any 1824, quan tenia tot just 46 anys. El seu llegat va trigar dècades a ser plenament reconegut com el primer gran escriptor del gènere fantàstic, i precursor de relatistes com Edgar Allan Poe. Perquè aquelles persones que no el coneixen gaire encara es facin una idea de fins a quin punt va ser capaç de canviar les regles del joc, podem esmentar la que es considera la seva obra mestra, *Les opinions del gat Murr*. Escrita en els seus últims anys, parteix del següent plantejament: un editor ha trobat unes misterioses memòries redactades per un gat a qui algú ha ensenyat a escriure. El felí en qüestió va fer servir els espais en blanc d'uns paperots que resulten ser la biografia del músic Johannes Kreisler, un personatge imaginari, però que apareix de manera recurrent en els textos de Hoffmann. El resultat, doncs, és una mena de biografia de Kreisler comentada pel gat. Sota aquesta disfressa, l'escriptor elabora una acurada crítica estètica i social de la seva època. Aquest era E. T. A. Hoffmann.

Evidentment, les narracions de Hoffmann també acaben arribant a mans del compositor francès Jacques Offenbach. Nascut a Colònia, les persecucions de jueus al segle XIX van portar la seva família a emigrar a París quan ell tenia 14 anys. Va ser admès al conservatori gràcies a les capacitats musicals que mostrava com a violoncel·lista. Amb poc més de 20 anys, comença a fer recitals amb figures de la talla d'Anton Rubinstein i Franz Liszt. Es considera el primer gran defensor del repertori

de violoncel com a instrument solista, cosa que en aquella època encara no gens habitual.

Quan fa els 30, el nomenen director musical de la *Cómedie-Française*. Les seves primeres obres escèniques no tenen gaire repercussió, fins que l'any 1858 presenta «*Orphée aux enfers*». Aquesta opereta de dos actes és el seu primer gran èxit i amb ella inaugura el gènere que va marcar tota una època. Després vindrien obres tan conegudes com «*La belle Helène*» i «*La vie parisienne*». Totes elles són una influència decisiva per a compositors com Johann Strauss, Franz Léhar i Arthur Sullivan.

Una de les marques de la casa d'Offenbach és que darrere d'una evident comicitat amaga crítiques socials i artístiques de tota mena, i dit sigui de pas, amb força mala bava. En una de les seves operetes, «*Le carnaval des revues*», fins i tot ridiculitza el mateix Richard Wagner, que més tard li torna la clatellada dient que la música d'Offenbach desprèn una escalforeta similar a la que surt d'un femer.²

En morir, el 1880, el compositor francès deixa un centenar d'operetes, a les quals cal afegir alguns vodevils, ballets i composicions per a violoncel. I també deixa, inacabada, l'òpera «*Els contes de Hoffmann*». Malgrat que es catalogui com a òpera còmica, el substrat és d'una profunditat innegable, com anirem veient.

Recapitem per un moment. Per una banda tenim el músic, crític i escriptor alemany E.T.A. Hoffmann, un mestre pioner del conte fantàstic en què es confonen realitat i ficció, creant escenaris sorprenents i inquietants. Un escriptor que, a més, és músic i crític musical, i que fa de la ironia una eina de crítica social i artística.

Per altra banda, tenim Jacques Offenbach, un compositor francès d'origen alemany, mestre pioner a l'hora de compondre operetes que, darrere una aparença amable, lleugera i divertida, diuen veritats com temples.

Els relats de Hoffmann no són gaire ben acollits a Alemanya, però triomfen a França i arriben a mans d'Offenbach. Ara sí, la funció pot començar.

«Els contes de Hoffmann» té una estructura que segurament és més complicada d'explicar que no pas d'entendre. Està formada per cinc actes, dels quals el primer està pensat com a pròleg i el darrer, com a epíleg. Ens centrarem, de moment, en aquests dos, el primer i l'últim. En el pròleg ens trobem en una taverna de Nuremberg, on l'escriptor E.T.A. Hoffmann anava a beure i fer tertúlia amb els seus amics artistes. Enmig dels efluvis del vi, apareix La Musa, que inspira el poeta i, al mateix temps, n'està enamorada. Per estar més a prop del seu estimat, pren la forma del seu amic, Niklausse.

Hoffmann està enamorat d'una cantant d'òpera, Stella. Ella està participant en una funció de «Don Giovanni» i Hoffmann espera poder-se trobar amb ella quan acabi. Però el malvat Lindorf, antagonista de Hoffmann, maquina per evitar que es trobin. L'escriptor es posa a explicar als seus amics la història de Kleinzach, un personatge imaginari i, després, comença a relatar els seus amors impossibles amb tres dones: Olympia, Antonia i Giulietta. Aquests tres relats són els que conformen els actes segon, tercer i quart, respectivament.

Al cinquè acte, l'epíleg, tornarem a la taverna. Hoffmann està completament begut, i veiem que aquestes tres dones en realitat són tres projeccions de la personalitat de la pròpia Stella, que les aplega totes tres en una sola persona.

Malauradament, Lindorf se'n surt amb la seva i Hoffmann es queda sol, acompanyat només per la seva musa. Aquí trobem el clixè, tan propi del Romanticisme, del poeta turmentat, de la creació artística com a fruit del dolor. La musa li diu:

L'home ha deixat d'existir.
Reneix, poeta!
Fes reviure el teu geni
de les cendres del cor
i somriu serenament al dolor.

Anem a veure ara els actes centrals, protagonitzats per tres personatges femenins que estan extrets de tres contes diferents de Hoffmann.

La primera és Olympia. La font literària és el relat «L'home de la sorra». Es tracta d'un conte inquietant en què uns nens viuen atemorits sota l'amenaça que els vingui a veure l'home de la sorra. Aquest home de la sorra és un equivalent al nostre home del sac, amb la particularitat que en lloc d'endur-se els nens desobedients dins un sac el que fa és tirar-los sorra als ulls per fer-los mal. De vegades, fins i tot, els arrenca. En aquest conte hi apareix un inventor, Spalanzani, que junt amb Coppélius ha creat una nina mecànica, tan bonica i tan real que s'atreveix a fer la prova de presentar-la en societat per comprovar fins a quin punt el seu engany és creïble. Per això, li fa cantar un ària, «Les oiseaux dans la charmille», que té una lletra amb poc sentit, però és molt espectacular. La nina és Olympia, i l'èxit de l'inventor és tan gran que Hoffmann n'està perdudament enamorat... fins que es descobreix la veritat.

La segona és Antonia. Ella apareix en el relat «El conseller Krespel», que també es coneix com «El violí de Cremona». En ell, un luthier aspira a fer un violí que soni tan bé com la veu de la seva filla Antonia. I vol aconseguir-ho perquè ella

està malalta de tuberculosi i sap que com més canti, menys trigarà a morir. Hoffmann, sense saber res de la malaltia, s'enamora d'Antonia i ella només vol que cantar per a ell. La nostra soprano Victoria de los Ángeles explicava que el personatge d'Antonia era la més interessant de les tres dones que apareixen en aquesta òpera, precisament a causa d'aquest debat intern entre l'amor per Hoffmann, que la impulsa a cantar, i la certesa que morirà si no deixa de fer-ho.³

La tercera és Giulietta, un personatge extret del recull «Les aventures de la nit de Cap d'Any». En aquest conte, Giulietta és una cortesana de Venècia capaç de robar la imatge dels seus amants atrapat-la en un mirall. Aquest acte comença amb la peça més cèlebre d'aquesta òpera, el duet (la barcarola) «Belle nuit». Offenbach, com que havia de compondre a un ritme inhumà, de vegades reutilitzava materials. Això és el que explica la inclusió en l'òpera d'aquest duet manllevat d'una òpera que havia escrit 32 anys abans, *Die Rheinnixen*, i que havia passat força desapercebuda.

En els tres actes trobem tres malvats que sempre maquinen contra Hoffmann. Igual que les tres dones són reflexos d'Stella, el tres tres malvats són la viva imatge de Lindorf, l'ésser diabòlic que, des d'un segon pla, mou tots els fils.

Aquest és, doncs, l'argument de «Els contes de Hoffmann»: la narració que el poeta fa als seus amics de la seva suposada relació amb tres dones, Olympia, Antonia i Giulietta, que són tres facetes de la soprano de qui està enamorat, Stella.

De seguida parlarem de la música que escriu Offenbach per a aquest llibret, però abans ens anirà bé aturar-nos un moment per llegir entre línies. Ja hem comentat que els contes que va escriure Hoffmann es consideren els precursors del gènere del relat fantàstic. Per entendre millor què és el que fa Offenbach amb la seva partitura, cal que ens fixem en detall en què volem dir quan diem «fantàstic». Per a això haurem de recórrer als estudis literaris i, també, a la psicoanàlisi de Freud.

Comencem pels estudis literaris. Definir el concepte «fantasia» pot semblar fàcil, però no ho és. Una de les grans aportacions de Hoffmann va ser, precisament, atiar un debat sobre aquesta qüestió. En els seus contes, la fantasia no és simplement deixar volar la imaginació, inventant fets que no van succeir mai. No. En els seus contes, la fantasia només pren sentit ple quan està integrada en la realitat.

Es tracta de fer-nos dubtar d'una cosa tan fonamental com si allò que ens explica és real o no. El filòsof Tzvetan Todorov fa una definició molt interessant de «fantasia». Diu que, quan el lector es troba davant un fenomen inexplicable, té dues opcions. La primera, atribuir-lo a causes conegudes, que encaixin amb la seva pròpia concepció del món. És a dir, buscar una explicació racional dins el seu propi marc mental. La segona opció és l'altre extrem: admetre que la seva visió del món era fins ara incompleta i que cal modificar-la per acceptar com a part de la realitat aquest fenomen sobrenatural. Doncs bé, la fantasia, per a Todorov, és el que es produeix just en l'interval de temps que triguem a prendre una decisió.⁴ Hoffmann, doncs, es revela com un autèntic mestre a l'hora d'explotar aquesta incertesa, el temps en què estem sorpresos per un fenomen que no sabem explicar. Els seus contes són universos instal·lats en aquesta escaleta tan petita.

Pel que fa al pare de la psicoanàlisi, Sigmund Freud, va dedicar l'any 1919 un dels seus escrits a un dels contes que veurem representats aquesta nit, «L'home de la

sorra». Aquest text el va titular «Das Unheimliche», una paraula alemanya que no té una traducció perfecta ni al català ni al castellà. Habitualment s'identifica amb mots com «angoixant», «inquietant», o, molt sovint, «sinistre».

Freud estudia l'obra de Hoffmann des de la perspectiva de la psicoanàlisi, i arriba també a la conclusió que la irrupció de fets inexplicables en un entorn quotidià és l'origen de l'angoixa. Però va un pas més enllà i identifica diferents elements que l'escriptor usa per arribar a aquest punt. El més destacat és el recurs del doble, de la persona que comparteix trets físics similars amb una altra però també, per analogia o per oposició, comparteix trets de personalitat.

Molt sovint, els dobles en la literatura revelen aspectes amagats, reprimits o arraconats del comportament d'un personatge. Aquesta és una eina potentíssima a l'hora de psicoanalitzar, i també a l'hora de crear aquest «estat fantàstic» en els relats. Els “alter egos” determinen els actes dels personatges. D'alguna manera, els comanden a l'ombra.⁵

Un dels grans encerts del llibretista de «Els contes de Hoffmann», Jules Barbier, és el de saber traslladar aquests recursos dels relats literaris -dobles, fantasia, un toc sinistre- al format d'una òpera. Per aconseguir-ho, no intenta reproduir els contes fil per randa, sinó que n'agafa tres escenes molt concretes. Les despulla del seu context original, però troba la manera de mantenir intacta la seva càrrega irònica i fantàstica.

Gràcies al pròleg i l'epíleg, identifiquem Lindorf com a antagonista i també «alter ego» de Hoffmann. A l'epíleg es posa de manifest que Olympia, Antonia i Giulietta són tres reflexos diferents d'Stella. Però a més, els malvats de cada conte acaben sent també diferents variacions de Lindorf. Per completar el joc de reflexos, tenim que la Musa es transforma en Niklausse. Objectes com miralls, retrats, ulleres i

allargavistes i fins i tot ulls, estan molt presents al llarg de tota l'òpera. Però l'ingredient fonamental per completar el quadre és, és clar, la música d'Offenbach.

Com ja hem comentat, Offenbach va fer fortuna a París escrivint operetes. Aquest gènere, considerat menor, una mica com passa amb la nostra sarsuela, buscava per davant de tot entretenir. Les temàtiques acostumaven a ser més o menys simples, amb amors, desamors i embolics, i les músiques, lleugeres.

Ara bé, l'humor pot ser una cosa molt seriosa, i molt difícil d'assolir. I en això, Offenbach també va ser un mestre. En bona part, perquè va saber escolar, amb l'excusa de l'opereta, missatges de calat considerable, incloent crítiques socials punyents.

Per posar només un exemple, a «La Belle Helène» agafa un tema de tradició clàssica, la guerra de Troia, per bastir una història d'amor, la d'Helena i Paris, però pel camí ridiculitza de manera magistral la guerra, els governants, els tòpics de les relacions i tot el que se li posa per davant.

És cert que «Els contes de Hoffmann», malgrat l'etiqueta d'«òpera comique» que l'acompanya, té pretensions molt més profundes. Però això no vol dir que Offenbach renunciï a incorporar elements que ja li han funcionat a l'opereta.

Si parlàvem del joc de miralls entre els personatges, hem de parlar també d'un joc d'identitats entre l'Offenbach frívol de les operetes i l'Offenbach de «Els contes de Hoffmann». Aquest últim no s'entèn sense el primer.

Offenbach es troba, com hem comentat, amb un llibret de Jules Barbier que extreu escenes concretes de les narracions de Hoffmann. Un dels grans mèrits del compositor és el fet de completar amb la música les llacunes que podrien quedar. Especialment, Offenbach posa amb la seva partitura l'angoixa, la ironia i el joc de

reflexos que trobem en els textos de Hoffmann. En el llibret, aquests aspectes queden apuntats però és la música la que els dóna tota la seva dimensió.

Pel que fa a l'angoixa, Offenbach la fa palesa ja des de la primera aparició en escena de Lindorf, encarnació del mal. El motiu musical que l'acompanya estarà present en cadascuna de les seves rèpliques a cada acte. Al llarg de tota l'òpera, el compositor revesteix d'aquesta pàtina de tensió nombrosos moments en què convé subratllar que, sota l'aparença de «normalitat» hi ha alguna cosa inesperada que ens està aguantant.

També tenim un bon nombre d'exemples d'ironia. Possiblement el més destacable, que es queda a les portes del sarcasme, és l'ària d'Olympia. El compositor d'operetes se'n riu, de les melodies fàcils i les músiques sense contingut. Fixin-se. Olympia és un giny mecànic, un personatge sense ànima ni personalitat. Canta una ària preciosa i impressionant, que aconseguix arrencar aplaudiments malgrat tenir una lletra totalment intranscendent. Fixem-nos en el que diu:

Els ocells en els arbustos, el sol al firmament,
tot parla d'amor a la donzella!
Aquesta és la cançó amable i gentil d'Olympia!
Tot el que canta i ressona i sospira constantment
entendreix el seu cor que tremola d'amor.
Aquesta és la bonica cançó d'Olympia!

Doncs bé, gràcies a la música d'Offenbach, aquesta lletra sembla alguna cosa amb cap i peus, i el públic aplaudeix. Tant el públic que l'està mirant en l'escena com vostès, que de ben segur que aplaudiran també, culminant d'alguna manera, participant en aquest sentit irònic.

El concepte de reflexos i desdoblaments de personalitats és potser més difícil de percebre, però també hi és. Ja hem esmentat el motiu de Lindorf, que apareix adaptat a cadascun dels villans de cada acte. Un altre podria ser la balada de Kleinzach, que apareix al pròleg com un divertiment. La retrobarem a l'epíleg, en ple enfrontament amb Lindorf, amb un caracter completament diferent, obscur i grotesc. Fixin-se en la proesa d'Offenbach, que agafa una cançó pròpia d'opereta i de sobte la converteix en un element dramàtic de primera magnitud.

Ens acostem a l'hora de començar la funció. Fem un nou repàs abans d'encarar el tram final d'aquesta conferència. Hem parlat de l'escriptor i crític musical E. T. A. Hoffmann i del seu paper en el naixement del gènere fantàstic en la literatura, amb la seva mescla de realitat i fantasia, tan inquietant.

Hem parlat també del compositor, Jacques Offenbach, que després d'una vida dedicada a l'opereta, un gènere en què va ser una influència decisiva, va acabar els seus dies creant una gran òpera basada en narracions de Hoffmann. El resultat és aquesta obra, «Els contes de Hoffmann», en què el poeta explica als seus amics la seva suposada relació amb tres dones que són en realitat tres facetes de la soprano de qui està enamorat, Stella. Al llarg de la funció es barreja la realitat amb la imaginació i el somni, i el resultat és una mescla sinistra i inquietant.

Offenbach va morir deixant la seva òpera inacabada. Tant és així que des de la seva mort hi ha hagut versions molt diferents, tant pel que fa a l'ordre dels tres actes com per aspectes com la substitució dels diàlegs per recitatius. Per a aquest muntatge, s'ha triat l'edició Keck de la partitura, que inclou les darreres troballes musicològiques i que el mestre Riccardo Frizza considera que s'acosta molt al que seria una versió definitiva de «Els contes de Hoffmann». En aquesta edició, es mira

de respectar la forma original de l'obra: una òpera còmica en què s'alternen àries amb diàlegs, sense els recitatius inserits després de l'estrena.

A nivell escenogràfic, val la pena fixar-se en els referents pictòrics que recull Laurent Pelly, que li serveixen per subratllar dos aspectes fonamentals dels escrits de Hofmann i de la partitura d'Offenbach. Són la llum i el reflex.

Hoffmann i Offenbach, en el fons, busquen el mateix: arrencar-nos de l'automatisme de la percepció, fer que ens qüestionem certeses que donem per assumides. L'escriptor, que per davant de tot era un humanista, estava interessat també en la pintura, especialment d'autors com Brueghel el jove, Rembrandt i Antonio Coreggio. Els quadres de tots tres es caracteritzen pels contrastos entre les llums i les ombres.

Però, entrant al detall, el que interessa Hoffmann és que amb aquestes il·luminacions tan contrastades, en el fons tan irreal, apareixen noves formes, nous contorns, que fins llavors havien escapat a la nostra percepció. Un mateix objecte, amb una llum diferent, ens pot semblar diferent... El compositor Benet Casablanca, en el seu darrer llibre, *Paisajes del Romanticismo Musical*, assenyala, citant Isaiah Berlin, que per a Hoffmann l'única manera de copsar la realitat és mitjançant fragments, amb una il·luminació mística.⁶ Això és el que fa Pelly, inspirant-se també en els quadres de Léon Spilliaert, que comparteixen amb els nostres dos autors un matís sinistre i inquietant.

Pel que fa al reflex, els miralls estan ben presents en el muntatge de Pelly, però també un concepte estretament vinculat amb el reflex, que és la simetria. En aquest sentit, els quadres de Giorgio de Chirico podrien ser el referent. Estem parlant, però, del que podríem anomenar una «simetria incerta», una simetria inquietant, que a primer cop d'ull ens pot semblar perfecta però que, conforme anem mirant els

detalls, descobrim que no ho és tant. D'alguna manera passa com amb aquesta realitat que donem per apresada però que, si ens parem a observar amb deteniment, deixa de resultar-nos familiar i, de sobte, ens inquieta.

En conclusió, Hoffmann i Offenbach ens plantegen més preguntes que no pas respostes. Potser per això ens resulten unheimlich, sinistres:

Qui són avui els Coppelius que ens enganyen? Qui són els enganyats? I què és el pitjor? Que hi hagi gent que enganya? O que hi hagi gent a qui es resulti tan fàcil enganyar? O gent hi hagi gent que, directament, es deixi enganyar?

Qui són les nostres Olympies, aquestes titelles sense ànima, però que resulten tan atractives? Què ens diu Hoffmann, parlant-nos des d'una distància de dos segles, sobre, per exemple, la intel·ligència artificial?

Qui són les Antònies que donen la seva vida o perden la salut per al benestar dels altres, per complaure els demés?

Qui són les Giuliettes que roben ànimes a través d'un mirall? Aquí potser trobaríem connexions fins i tot amb aquests «Black Mirrors» que són els nostres mòbils...

Hoffmann acaba completament borratxo acompanyat només per la seva musa. Unheimlich, allà on neix l'estat estètic perpetu.

Ja que hem començat amb un «Hi havia una vegada», podríem acabar amb un «Vet aquí un gat, vet aquí un gos», però com que aquest conte no s'ha fos, sinó que, al contrari, està a punt de començar, prefereixo acomiadar-los amb una cita del propi Hofmann, extreta de «L'home de la sorra». Diu així:

«Potser aconseguí de concebre algun personatge, com a bon retratista, de manera que li trobis alguna semblança sense conèixer-ne l'original, que sigui com si haguessis vist aquesta persona prou sovint amb els teus propis ulls. Potser llavors t'adonaràs, Oh lector meu! -espectadora, espectador-, que no hi ha res de més estrany i fantàstic que la vida real, i que el poeta només la pot copsar com l'obscur reflex d'un mirall mal polit».

Gràcies, i gaudeixin de la funció.

NOTES:

1 Article sobre la Cinquena Simfonia publicat al juliol de 1810 a l'Allgemeine Musikalische Zeitung. Citat a Swafford, 820.

2 Cf. Grove Dictionary y A. Mélinand (2018).

3 Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Victoria de los Ángeles, UA 1-746/1012. Aquesta dada és resultat d'una recerca duta a terme gràcies a les Beques per a la Recerca en el camp de la música de la Generalitat de Catalunya.

4 Cf. la introducció d'Ana Pérez a Hoffmann(2020), p. 31.

5 Cf. S. Freud (2020), p. 34.

6 Cf. Casablanca (2020), p. 521

BIBLIOGRAFIA ESMENTADA

- Casablanças, Benet. 2020. *Paisajes del romanticismo musical: soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis: del estancamiento clásico a la plenitud romántica*. 1. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Freud, Sigmund. 2020. *Lo siniestro*. Madrid: Vola Archivos.
- Hoffmann, E. T. A. 1997. *Opiniones del gato Murr*. Letras universales 249. Madrid: Cátedra Ediciones.
- — —. 2020. *Cuentos*. Tercera. Letras Universales 392. Madrid: Cátedra Ediciones.
- — —. 2017. *Cuentos*. Básicos. Barcelona: Austral.
- Lamb, Andrew. 2001. «Offenbach, Jacques». En *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20271>.
- Mélinand, Agathe. 2018. «El esplendor de Offenbach». *Le Monde diplomatique en español*, agosto de 2018. <https://mondiplo.com/el-esplendor-de-offenbach>.
- Swafford, Jan. 2017. *Beethoven: tormento y triunfo*. Primera. El Acantilado 357. Barcelona: Acantilado.