



UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN TRADUCCIÓN,  
SOCIEDAD Y COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL

DIÁLOGOS ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA:  
LA TRADUCCIÓN DE LOS LIBRETOS DE *CARMEN*  
Y DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

AUTORA: LAURA SANTANA BURGOS

DIRECTOR: DR. YVAN NOMMICK

Granada, 2013

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Laura Santana Burgos  
D.L.: GR 345-2014  
ISBN: 978-84-9028-750-7









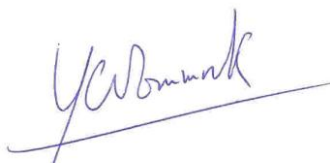

DIÁLOGOS ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA:  
LA TRADUCCIÓN DE LOS LIBRETOS DE *CARMEN*  
Y DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

La doctoranda, Laura Santana Burgos, y el Director de la Tesis, Yvan Nommick, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección del Director de la Tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

En Granada, a 22 de abril de 2013.

Director de la Tesis

Doctoranda

Handwritten signature of Yvan Nommick in blue ink, written over a horizontal line.Handwritten signature of Laura Santana Burgos in blue ink, written over a horizontal line.

Fdo.: Yvan Nommick

Fdo.: Laura Santana Burgos





UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN TRADUCCIÓN,  
SOCIEDAD Y COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL

DIÁLOGOS ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA:  
LA TRADUCCIÓN DE LOS LIBRETOS DE *CARMEN*  
Y DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

AUTORA: LAURA SANTANA BURGOS

DIRECTOR: DR. YVAN NOMMICK

Granada, 2013



## RESUMEN

La ópera constituye un proceso de comunicación cuyo vertido a otra lengua diferente de la original se erige en una traducción subordinada a los parámetros extralingüísticos impuestos por la partitura. La inclusión de la figura del traductor en dicho proceso es prácticamente tan antigua como el propio género. De hecho, la traducción de libretos de ópera puede considerarse como una de las formas más antiguas de traducción subordinada que existen aunque resulta significativa la escasa dedicación científica de la que goza dicha disciplina.

Nuestro trabajo surge, pues, de la necesidad de contar con aproximaciones científicas a la traducción de obras líricas. Las traducciones de las óperas *Carmen* de Georges Bizet y *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla constituyen ejemplos ilustrativos de la intensa actividad que se ha desarrollado en el ámbito lírico a lo largo de la historia en Europa. Estudiaremos las versiones lingüísticas de *Carmen* al castellano y del *Retablo* al francés como un fenómeno histórico, comunicativo, musical, traductológico y eminentemente interdisciplinar y llevaremos a cabo un minucioso análisis de todos los factores y elementos que rodearon la realización de las traducciones en cuestión de ambas óperas. Ello nos permitirá conocer el sistema lírico en el que se enmarcan cada una de las versiones lingüísticas que se presentan y si éste resulta determinante en su gestación y en sus correspondientes versiones.



## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero dejar constancia, en primer lugar, de mi más profundo agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. Yvan Nommick, Catedrático de Musicología de la Universidad Paul-Valéry Montpellier III. Sin sus enseñanzas, consejos, orientaciones y valiosas aportaciones, tanto musicológicas como metodológicas, e incluso lingüísticas, no habría podido llevar a cabo la presente tesis. Asimismo, debo agradecerle sus palabras de aliento a lo largo de tantos años y su comprensión en este último período.

En el ámbito académico, debo también agradecer a la Dra. Dorothy Kelly, Catedrática del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada y Vicerrectora de Relaciones Internacionales y Cooperación al Desarrollo de la misma, su ayuda, la confianza depositada en mí y el haber apoyado desde el principio el proyecto.

Deseo hacer una mención especial a la Dra. Elena Torres, Profesora Titular en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid y experta en la obra de Manuel de Falla, por haberme mostrado, hace tantos años, el camino a seguir para materializar mis inquietudes intelectuales, enviándome con el mayor de los aciertos al Dr. Yvan Nommick. Asimismo, he de destacar sus consejos, su constante disponibilidad y su ayuda de inestimable valor.

Debo también mi agradecimiento al Dr. Víctor Sánchez, Profesor Titular en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, por su amabilidad, por sus recomendaciones y por haberme ayudado en la localización de ciertas fuentes indispensables y muy valiosas para este trabajo.

No puedo dejar de citar al Archivo Manuel de Falla, en particular a su bibliotecaria, Dña. Concha Chinchilla, por haberme facilitado tanto la consulta como la reproducción de diferentes documentos imprescindibles en la investigación.

Asimismo, he de agradecer a la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía la concesión de una licencia por estudios, remunerada durante un año, que me permitió dedicarme íntegramente a esta investigación.

Muchas personas e instituciones han contribuido a lo largo de los años a la realización de la presente tesis doctoral. Debo recordar especialmente a Dña. María Luz González, Directora del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE por su ayuda, a Jean Sentaurens por sus consejos, a Cayetano Hernández Muñoz del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España, a la asociación «Les amis de Bizet», al Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, a Mauro Quiñones, a José Ramón Ripoll y a Teresa Marquina. Debo expresar mi gratitud también a los cantantes que han colaborado en este trabajo. Citaré, concretamente, a mi profesor de canto, el logopeda y barítono Francisco Comino, al tenor Pedro Lavirgen, a la soprano Mariola Cantarero y a los barítonos José Julián Frontal y Guillermo Orozco.

Por último, no puedo dejar de mencionar a Francisco Ruiz, por su amistad, sus enseñanzas y la ayuda prestada en las cuestiones musicales, a María Dolores Cisneros, por su aliento constante y por ser un punto de apoyo fundamental en esta tesis doctoral, a mi padre y a mi hermano por haberme solucionado tantas cuestiones informáticas y a mi madre y a mi hermana, por ser dos pilares imprescindibles en mi vida. Gracias también a Antonio, por acompañarme en los viajes, en las visitas a las bibliotecas y archivos y por hacerme tan feliz en las innumerables horas de trabajo a lo largo de los años que he dedicado a esta tesis. Y, por supuesto, gracias a mi abuela, y también a Paula por los momentos de dulzura que nos ha regalado en los últimos meses.

## CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Presentamos a continuación las consideraciones preliminares referentes a las convenciones tipográficas, fonéticas, los criterios ortográficos, los sistemas de cita y las normas de transcripción textual y musical que hemos seguido a lo largo de nuestro trabajo. A continuación, exponemos un listado de siglas y abreviaturas de las que nos hemos valido igualmente.

- Generalmente, y a no ser que se especifique lo contrario, hemos corregido y actualizado la ortografía, acentuación y puntuación de los textos utilizados en cualquier idioma.
- Los subrayados de los textos originales se han reflejado con cursiva, la cual, normalmente, y salvo advertencia en contra, proviene del autor del texto.
- Los títulos de obras aparecerán siempre normalizados y en letra cursiva.
- En cada capítulo, y en su primera aparición, se presentan en las notas a pie de página las referencias bibliográficas completas de las obras citadas. En las apariciones posteriores indicaremos únicamente el autor y el título de la obra, abreviando si se considera necesario.
- Hemos designado las alturas (octava específica) utilizando como índice acústico el sistema llamado francés o italiano ( $La\ 440\ Hz = La^3$ ).
- Los símbolos empleados en las transcripciones fonéticas son los del Alfabeto Fonético Internacional (AFI).





## ABREVIATURAS Y SIGLAS

A.M.F.	: Archivo Manuel de Falla
AMH	: Archives Municipales Le Havre
AN	: Archives Nationales
BC	: Biblioteca de Catalunya
BMO	: Bibliothèque-musée de l'Opéra
BN	: Biblioteca Nacional
BnF	: Bibliothèque nationale de France
BNL	: British National Library
©	: <i>copyright</i>
cap.	: capítulo
CDAEA	: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Sevilla
CEDOA	: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE
Cit.	: citado
col.	: colección
ed.	: edición, editor
esc.	: escena
hz	: hercio
<i>ibid</i>	: <i>ibidem</i> (en el mismo lugar)
LO	: lengua original, libreto original
LM	: lengua meta, libreto meta
nº	: número
p., pp.	: página, páginas
[s.a.]	: sin año
SGAE	: Sociedad General de Autores y Editores

Sign. : signatura  
[s.l.] : sin lugar  
TM : texto meta  
TO : texto original  
vol. : volumen, volúmenes

## INTRODUCCIÓN

### Planteamiento del tema

Junto al teatro, el cine, la televisión, el ballet, el circo y otras formas de arte multimedia, la ópera constituye lo que podríamos definir como un proceso de comunicación «multicanal» y «polisensual»<sup>1</sup>. Se trata de una perfecta sincronización estética de diferentes medios audiovisuales de expresión artística. La ópera, destinada al oído y a la vista, enfatiza la información acústica y escénica. Entenderemos por información acústica la música orquestal y vocal e incluiremos en el concepto de información escénica todo tipo de gesto, movimiento, vestimenta, decorado y cualquier otro efecto teatral que contribuya a ilustrar o transmitir el mensaje de la obra.

Nos encontramos ante un proceso de comunicación en el que todos sus integrantes están relacionados y sometidos en cierta forma a los demás. La aparición de un nuevo participante en el proceso en cuestión, el traductor, entraña la ruptura de la unidad dramática original de música y texto. Dicho traductor reemplazará el texto original por uno nuevo en otra lengua, con características muy diferentes. El resultado de la traducción del texto del canto estará sometido a un mensaje auditivo, en principio, inamovible: la partitura. Será ella la que imponga una serie de limitaciones espacio-temporales a su trabajo. El mensaje resultante será, en esta ocasión, al igual que en el original, perceptible por los sentidos de la vista y el oído<sup>2</sup>. Por consiguiente, podríamos definir la ópera como un medio audiovisual, cuyo vertido a otra lengua diferente de la original constituye una traducción subordinada a los parámetros extralingüísticos impuestos por la correspondiente partitura.

---

<sup>1</sup> «Multichanneled» y «polysensual». Dos términos utilizados en inglés por Hess-Lüttich y que hemos traducido por «multicanal» y «polisensual». GORLÉE, Dinda. «Intercode translation: Work and music in opera». En: *Target*, nº 9, 1997, p. 236.

<sup>2</sup> KELLY, Dorothy. «Notas sobre la traducción de cómics». En: *Babel*, nº 1, 1984, pp. 92-100.

La inclusión de la figura del traductor en el ámbito lírico es prácticamente tan antigua como el propio género. A pesar de que la inteligibilidad del texto en la creación musical ha supuesto siempre un problema a lo largo de la historia y ha generado multitud de debates, no siempre se ha recurrido a la colaboración del traductor por razones comunicativas. Numerosos factores de toda índole –históricos, políticos, ideológicos e incluso económicos– han impulsado la actividad. Podríamos citar, por ejemplo, lo acontecido con la difusión internacional de la *opéra-comique* que fue traducida a numerosas lenguas para su representación en países no francófonos como, por ejemplo, el flamenco, el ruso, el danés, el neerlandés, el alemán o el polaco. La ausencia de derechos de autor y de propiedad intelectual facilitaba ampliamente el proceso. Muchos de sus traductores ni siquiera indicaban el nombre del autor original y, si lo hacían, era únicamente para sumar un prestigio internacional a la obra<sup>3</sup>.

Un fenómeno similar ocurría en Inglaterra o en Francia, donde la norma era, con muy pocas excepciones, que las composiciones extranjeras que traspasaban sus fronteras se representaran en inglés o en francés respectivamente. Sin embargo, no todos los países han seguido los ejemplos citados. Encontramos así el sorprendente caso español<sup>4</sup>. Las óperas de grandes compositores no se han representado prácticamente nunca en nuestra lengua, lo que no significa en absoluto que se representaran en su idioma original<sup>5</sup>. El italiano monopolizaba los teatros españoles en los siglos XVIII y XIX<sup>6</sup>, a pesar de que desde los comienzos no dejaron de sucederse los debates e intentos que abogaban, entre otras razones, por la utilización del español como medio para nacionalizar la ópera española. La ópera *Carmen* de Georges Bizet constituye un ejemplo ilustrativo de este italianismo. En 1881, llegó a Barcelona donde «se dieron únicamente unas pocas representaciones en francés en un teatro de segunda categoría»<sup>7</sup>. Hubo que esperar a 1887 para que la obra comenzara a cuajar en el repertorio de nuestro país, primeramente, con la versión zarzuelera en castellano de Rafael María Liern,

---

<sup>3</sup> Encontramos una lista detallada de ellas en: PRE, Corinne. *Le livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*. Tesis doctoral. Lille, Université de Paris, 1982, pp. 72-77.

<sup>4</sup> SÁNCHEZ, Víctor. «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. II, pp. 199-213.

<sup>5</sup> Fue el caso, por ejemplo, de *Els Pirineus* de Felipe Pedrell. Siendo la obra de un autor catalán escrita en catalán fue estrenada en italiano en el Liceu, el 4 de enero de 1902.

<sup>6</sup> GÓMEZ, Carlos. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, col. Alianza Música, 1984, capítulo IX, pp. 103-117.

<sup>7</sup> SENTAURENS, Jean. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887». En: *Bulletin Hispanique*, nº 104-2, 2002, p. 855.

encargo del Teatro de la Zarzuela, y sobre todo, meses después, con la traducción al italiano que pudo escucharse en el Teatro Real.

Por su parte, la ópera de cámara *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla constituye una muestra más de la gran actividad traductora que se desarrollaba a principios del siglo XX en Europa. El libreto original fue elaborado por el propio compositor y con objeto de representar la obra en otros países fue trasladado al francés por el escritor y musicógrafo Georges Jean-Aubry y al inglés por el hispanista John Brande Trend.

El presente trabajo surge, pues, de la necesidad de contar con aproximaciones científicas a la traducción de obras líricas. Nos planteamos estudiar las traducciones de *Carmen* al castellano y del *Retablo* al francés como un fenómeno histórico, comunicativo, musical, traductológico y eminentemente interdisciplinar y realizar un análisis en profundidad de todos los factores y elementos que rodearon la realización de las versiones en cuestión de ambas óperas. Asimismo, estudiaremos la profunda inmersión de Manuel de Falla en el proceso traductológico: hace no sólo las veces de autor del libreto original, sino también de revisor de las traducciones de su obra, lo que no solamente confiere una gran singularidad al tema que nos ocupa sino que también constituye una importante aportación a la disciplina<sup>8</sup>.

Se trata, por tanto, de un estudio novedoso, no solamente en el «joven» campo de la historia de la traducción lírica, sino también en lo que a libretos de ópera se refiere. Además, las traducciones de ambas óperas se enmarcan en un periodo en el que las relaciones artísticas y culturales entre Francia y España fueron muy fructíferas. Si a ello le sumamos la trascendencia de las fuentes literarias utilizadas para redactar el libreto original y el lugar privilegiado que ocupan ambas óperas dentro de la producción de cada compositor y de la música de los siglos XIX y XX, queda absolutamente justificada nuestra investigación.

---

<sup>8</sup> Un estudio de un caso parecido en el ámbito literario puede leerse en: SANTANA, Laura. «Samuel Beckett traductor de sí mismo en *En attendant Godot*. Su análisis: una nueva forma de comprender al autor». Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.elgeniomaligno.eu](http://www.elgeniomaligno.eu). [Último acceso el 28-XI-2012].

## Estado de la cuestión

Los estudios de traducción son tan recientes que aún seguimos interrogándonos sobre el calificativo que deberían recibir. La *quasi* totalidad de la información existente pertenece a la categoría de *literatura gris*<sup>9</sup>. Si tenemos en cuenta que la noción de traducción subordinada no aparece hasta aproximadamente los años 80, podremos entrever la situación en el ámbito lírico. A pesar de que en la actualidad no contemos con un gran volumen de estudios sobre la traducción de libretos, vemos cómo progresivamente crece el interés por ésta. Prueba de ello son publicaciones como *La traduction des livrets*<sup>10</sup>, *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation*<sup>11</sup> o el monográfico de la revista *The Translator*, titulado *Translation and Music*<sup>12</sup> que reúnen interesantes reflexiones sobre traducción lírica, siendo las dos primeras resultado del Congreso sobre traducción de libretos de ópera celebrado en París, en el año 2000 y del Congreso sobre semiótica musical que tuvo lugar en Imatra, en 2004, respectivamente. También podemos citar a autores como Marta Mateo que, entre otros muchos estudios, nos ofrece una interesante reflexión histórica sobre la traducción de la ópera en España<sup>13</sup> o Ronnie Apter<sup>14</sup>, que nos traslada su experiencia como traductor lírico.

Entre las diferentes aproximaciones teóricas realizadas a lo largo de la historia, la polémica que suele suscitarse en torno a la actividad es uno de los asuntos que más escritos ha generado. Estamos ante un dilema fundamental y familiar para cualquier melómano: ¿es preferible una ópera cantada en su lengua original o traducida? Responder a esta compleja cuestión excedería nuestras pretensiones: habríamos de analizar, en la medida de lo posible, «cuatro siglos de creación de libretos, sus transformaciones, adaptaciones, estudiar su circulación entre culturas y comunidades lingüísticas diferentes, estudiar la razón de ser de las traducciones y evaluar su

---

<sup>9</sup> Documentos de tirada limitada y circulación restringida que no pueden obtenerse por los cauces normales de venta, como informes técnicos y científicos, comunicaciones de congresos, etc.

<sup>10</sup> *La traduction des livrets*. Edición a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004.

<sup>11</sup> *Song and Significance: Virtues and vices of vocal translation*. Edición a cargo de Dinda L. Gorlée. Amsterdam and New York, Rodopi, 2005.

<sup>12</sup> *Translation and Music*. Special issue of *The Translator, Studies in Intercultural Communication*. Ed. a cargo de Susam Sarajeva, vol. 14, nº 2, 2008.

<sup>13</sup> MATEO, Marta. «El debate en torno a la traducción de la ópera». En: *Actes del III Congrès Internacional sobre Traducció*. Ed. a cargo de Pilar Orero. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, p. 215. Agradecemos a Marta Mateo su amable envío de la separata del artículo.

<sup>14</sup> APTER, Ronnie. «The impossible takes a little longer: translating opera into English». En: *Translation Review*, nº 30/31, 1989.

calidad»<sup>15</sup>. Mientras que los puristas abogan por mantener la lengua original, los partidarios de la traducción se manifiestan a favor del derecho del público a comprender. El estudio de la traducción de algunas tipologías textuales, como la poesía o los textos humorísticos, aparece siempre acompañado de una discusión acerca de su traducibilidad. En el caso de la disciplina que nos ocupa, el debate gira más en torno a la conveniencia de traducir un libreto que alrededor de su traducibilidad<sup>16</sup>. Partidarios y detractores se muestran de acuerdo en la extrema dificultad de la traducción en la ópera, dados los numerosos y multidisciplinares factores que determinan dicha actividad. Los argumentos en contra se sustentan normalmente en su doble naturaleza como género a la vez dramático y musical y en la estrecha relación que se establece, por consiguiente, entre el texto del canto y la música. Si autores como Georges Mounin<sup>17</sup> planteaban la imposibilidad de la traducción, no es de extrañar que la adición del factor rítmico-melódico al proceso refuerce los argumentos en contra de su ejercicio en el ámbito lírico. De hecho, ya en 1922, Herbert Peysér afirmaba que «la traducción de cualquier texto literario vinculado a la música constituye una tarea irrealizable»<sup>18</sup>. Es más, cuando tras un duro día de concentración y de trabajo en la traducción de una canción, por ejemplo, el único resultado obtenido son unas cuantas líneas de versos banales, la pregunta es más que obvia: ¿merece la pena tal esfuerzo?<sup>19</sup>. Auden, en su obra *Homage to Igor Stravinsky*, relata la siguiente experiencia:

Un psicólogo de Cambridge, P. E. Vernon, llevó a cabo el experimento de mostrar una canción de Champion cantada con versos sin sentido pero con un valor silábico equivalente al original. Solamente un 60% del público analizado detectó algo extraño<sup>20</sup>.

Si bien el experimento se basaba en una canción traducida, los resultados podrían extrapolarse fácilmente a la traducción de una ópera, donde la técnica de canto propia del teatro lírico dificultaría aún más la inteligibilidad del libreto. En un principio, la tarea podría parecer extremadamente desalentadora e incluso vana. No obstante, hemos de tener en cuenta ciertos factores que contradicen este planteamiento, puesto

---

<sup>15</sup> MARSCHALL, Gottfried R. «Traduire l'opéra: quel défi!». En: *La traduction des livrets*, p. 11.

<sup>16</sup> MATEO, M. «El debate en torno a la traducción de la ópera», p. 209.

<sup>17</sup> MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, 1963.

<sup>18</sup> PEYSER, Herbert. «Some observations on Translation». En: *Musical Quarterly*, nº 8, 1922, p. 353.

<sup>19</sup> IRWIN, Michael. «Translating Opera». En: *Translation Here and There, Now and Then*. Eds. Jane Taylor et al. Exeter, Elm Bank, 1996, p. 98.

<sup>20</sup> AUDEN, W. H. *The Dyer's Hand*. London, Faber and Faber, 1963, p. 465. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «A Cambridge psychologist, P. E. Vernon, once performed the experiment of having a Champion song sung with nonsense verses of equivalent syllabic value substituted for the original; only six percent of his test audience noticed that something was wrong».

que la inteligibilidad dependerá, por ejemplo, del intérprete, de los dictados de la partitura o del papel de la orquesta en los diferentes momentos. Además, hemos de destacar que «incluso los versos que no se escuchan contribuyen a la dinámica y a la energía de la representación. La decisión de no traducirlos implicaría no solamente sucumbir al pecado de la “pereza lingüística” sino también traicionar al compositor, a los músicos y al público»<sup>21</sup>.

La citada Marta Mateo<sup>22</sup> nos ofrece un interesante análisis acerca del debate en torno a la viabilidad de la traducción en la ópera, afirmando que, como ocurre con el concepto de traducción en general, tal y como afirmaban Bassnett y Lefevere<sup>23</sup>, «se trata de una cuestión cultural, de modo que las normas y las restricciones imperantes en el polisistema<sup>24</sup> meta en un determinado momento inciden directamente en la actividad traductora»<sup>25</sup>. La autora concluye que la traducción de libretos de ópera, en un determinado país o en una época concreta, constituye una cuestión de moda sujeta a condicionantes socioculturales<sup>26</sup>.

A pesar de que la actividad comienza a ejercerse poco después de la aparición del género, la traducción lírica como problema teórico no surge hasta el siglo XX. Dadas las dificultades inherentes a este tipo de estudios, el tema ha estado desplazado tradicionalmente en la traductología. De hecho, no fue hasta 1922 cuando Herbert F. Peyser<sup>27</sup> escribió, según parece, la primera reflexión teórica sobre el tema. Hemos de destacar que, frecuentemente, las investigaciones realizadas al respecto se han centrado en la crítica general traductora de una versión determinada. Buscaban «cómo» se realizó la traducción y no «el porqué», es decir, las razones que motivaron la elección de unas estrategias determinadas. Edward Dent, daba buena cuenta de ello y, en 1939, reprobaba duramente la actitud de los críticos frente a sus traducciones de libretos:

---

<sup>21</sup> TAYLOR, Jane H. M. «Introduction». En: *Translation Here and There, Now and Then...*, pp. 4-5.

<sup>22</sup> MATEO, M. «El debate en torno a la traducción de la ópera», p. 219.

<sup>23</sup> BASSNETT, Susan y LEFEVERE, André. *Translation, History, Culture*. London, Pinter Publishers, 1990, p. 11; cit. en: MATEO, M. «El debate en torno a la traducción de la ópera», p. 219.

<sup>24</sup> La Teoría del Polisistema es una extensión de los Estudios de Traducción, cuyo origen tuvo lugar en la Universidad de Tel Aviv. El polisistema, definido por Even Zohar en los años 70, constituye un término globalizador, así como una noción esencial para la denominada «Escuela de Tel Aviv». Se trata de un «[...] conjunto de sistemas semióticos que coexisten de forma dinámica en una esfera cultural determinada, caracterizado por cambios continuos y oposiciones internas, regulado por normas sociohistóricas». DÍAZ, Jorge. «Teoría y traducción audiovisual». En: *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada, Editorial Comares, 2005, pp. 10-11.

<sup>25</sup> MATEO, M. «El debate en torno a la traducción de la ópera», p. 219.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> PEYSER, H. F. «Some observations on translation», pp. 353-371.



[...] observo que muchos críticos no parecen tener la más remota idea de las dificultades reales de la traducción. Cogen mis versiones de las canciones más conocidas como *Dove sono* o *Non mi dir* e ignoran los recitativos y los números de conjunto, que constituyen partes integrales de la ópera y que requieren la misma labor traductora que el resto del texto. Estoy obligado a concluir que la mayoría de mis críticos tiene un conocimiento de las óperas muy superficial, por no hablar de los libretos originales<sup>28</sup>.

En países como Alemania, hasta el siglo XIX, la calidad de un texto se juzgaba independientemente de la cuestión de saber si se trataba de un original o de una traducción<sup>29</sup>. Con el Romanticismo surge el interés por el contexto histórico de una obra y la tendencia a reconstruir la forma original de un texto. La concepción de que la obra debería permanecer idéntica a ella misma entrañó el establecimiento de las normas traductoras<sup>30</sup> que definieron las reglas de traducción. Uno de los padres de estas normas fue Richard Wagner, quien criticó duramente las traducciones existentes y estableció los principios que han de regir la actividad<sup>31</sup>. Dichos principios se fundamentarían en el concepto que, años más tarde, Jakobson definiría como «el nexo interno entre sonido y música»<sup>32</sup> y que comprende la prosodia, la versificación, la rima, el fraseo, las relaciones entre las estructuras musical y verbal y entre el texto y la interpretación del cantante. A partir de dichos principios, se formularán, a lo largo del siglo XX, normas traductoras en las diferentes publicaciones sobre la materia. En un principio, los

---

<sup>28</sup> DENT, Edward J. «Translating *Trovatore*». En: *Music & Letters*, vol. 20, nº 1, 1939, p. 8. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «[...] I observe that my critics do not seem to have the least idea of what the real difficulties of translation are. They pick out my versions of the well-known songs, such as *Dove sono* or *Non mi dir*; they ignore the recitatives and the ensembles, which are just as much integral parts of the opera, requiring equal skill in translation. I am forced to the conclusion that most of my critics have only a very superficial acquaintance with the operas themselves, let alone with the original librettos».

<sup>29</sup> Para juzgar la calidad de un libreto de ópera, la cuestión de saber si se trataba de un libreto original o de una traducción no tenía ninguna importancia. Así, un crítico de ópera del siglo XVIII, trata de demostrar la baja calidad de un libreto italiano para la ópera *Fida Nimfa* a partir de su traducción alemana. GOTTSCHED, Johann-Christoph. *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*. Leipzig, [s. n.], 1734, p. 611.

<sup>30</sup> Gideon Toury realiza sus aportes a la Escuela de Tel Aviv con la teoría de las normas. Sostiene que, dado un conjunto de datos acerca del modo en que un número de traductores ha procedido en determinadas circunstancias al traducir un grupo de textos, es posible hallar cierto grado de regularidad en las decisiones que han operado sobre el corpus en L1 y sobre los resultados en L2. Tales decisiones responden a creencias, prácticas y restricciones externas a la esfera lingüística; se trata de influencias de tipo extra-textual, socio-cultural, que Toury denomina normas. Existen tres tipos de normas, que corresponden a los distintos momentos del acto traductor: preliminares, que permiten explicar la selección de los textos para traducir; iniciales, que determinan la orientación de la traducción, ya sea en dirección a la lengua de contexto de origen o a la de llegada; y operacionales, que se clasifican en matriciales y lingüístico-textuales, que intervienen en la toma de decisiones acerca de la macro-estructura del texto y afectan el micro-nivel textual, por ejemplo en construcciones y selecciones léxicas específicas, procedimientos de tematización y rematización de la información, etc. TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies*. Filadelfia, John Benjamins, 1985.

<sup>31</sup> WAGNER, Richard. *Opera and Drama*. London, William Reeves, 1913, pp. 642-643. [1ª edición: Leipzig, Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, 1852].

<sup>32</sup> JAKOBSON, Roman. «Concluding Statement: Linguistics and Poetics». En: *Style in Language*. Ed. a cargo de A. Thomas, Cambridge, MA, MIT Press, 1960, p. 373.

esfuerzos teóricos se centraron en las cualidades del libreto y sus relaciones con la música. Así, a finales del siglo XIX, se discutían en las críticas los aspectos prosódicos, métricos, sintácticos, la rima, etc. y en el siglo XX se añadieron las normas ligadas al desarrollo escénico, concretamente a la voz. En los escritos sobre traducción de libretos se presentarán ahora extensos análisis sobre la repercusión en el canto de las diferentes vocales y consonantes, así como sobre su articulación e inteligibilidad. Comienzan a estudiarse las relaciones entre la traducción y el juego escénico de los cantantes, mencionadas ya por Richard Wagner. El repertorio comienza a orientarse cada vez más hacia el pasado y la novedad de una obra residirá en su realización escénica que dará lugar en un futuro a nuevas normas que ya no se orientarán hacia el texto origen sino que se formularán teniendo en cuenta dicha realización<sup>33</sup>. El estudio de las normas traductoras subyacentes a cualquier texto meta constituirá, por tanto, un campo fascinante y, en el caso del teatro lírico español, prácticamente inexplorado.

Si analizamos la situación actual de los estudios acerca de los libretos de ópera, constataremos que se trata de un ámbito relegado al olvido hasta no hace mucho. Las causas podrían estar directamente relacionadas con el hecho de que siempre se ha excluido de todo género literario. Afortunadamente, en el ámbito musicológico, sociológico y literario, cada vez despiertan más interés y los estudios al respecto se multiplican. Destacaremos la tesis doctoral del español Arturo Pérez, dedicada a los libretos de ópera franceses del siglo XIX<sup>34</sup>. Debemos subrayar, además, las numerosas colecciones de libretos existentes en el mundo entero. Podríamos citar, por ejemplo, las de Albert Schatz, actualmente en la *Library of Congress* de Washington, o Ulderico Rolandi, en la Fundación Cini de Venecia. Asimismo, se ha publicado un gran número de catálogos, siendo el más reputado de todos ellos el de Oscar Sonneck para la Biblioteca del Congreso<sup>35</sup>. El caso de la traducción de los libretos españoles y de sus correspondientes partituras resulta más complejo. Un gran número de estas fuentes, ya fueren originales o traducciones, son documentos inéditos y se encuentran en paradero desconocido. En este sentido, merece la pena señalar la gran dificultad existente no solamente para su localización sino también para su identificación y datación, debido a los escasos datos que suelen consignarse en ellas.

---

<sup>33</sup> KAINDL, Klaus. «Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra». En: *La traduction des livrets...*, p. 50.

<sup>34</sup> DELGADO, Arturo. *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

<sup>35</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. A cargo de Stanley Sadie. London, Macmillan, 2001, t. X, p. 823.

En lo que concierne a la ópera *Carmen* de Georges Bizet, la problemática resulta muy compleja. Primeramente, hemos de atender a la fuente literaria del libreto. Francisco Lafarga afirma que «no existe un estudio de conjunto sobre traducción y recepción de Mérimée»<sup>36</sup> y, por supuesto, desconocemos la existencia en España de investigaciones sobre aspectos vinculados a la traducción al castellano de la novela en cuestión. En segundo lugar, debemos destacar que, aunque la bibliografía en torno a la ópera es muy extensa, no lo es tanto la referente a sus traducciones. Publicaciones como, por ejemplo, *Annals of Opera*<sup>37</sup> incluyen una lista de las más conocidas a lo largo de la historia. Aunque actualmente dicha lista resulta incompleta y obsoleta ha constituido un punto de partida en nuestro trabajo. Por ello, y en lo referente a las dos primeras traducciones españolas de *Carmen*, hemos de hacer una mención especial a las investigaciones de Jean Sentaurens<sup>38</sup> y de Michael Christoforidis y Elisabeth Kerstes<sup>39</sup>, cuyas aportaciones han resultado de interés en la problemática que presentamos aunque la perspectiva del asunto adoptada por los tres autores resulta parcial y fraccionaria, al no contemplar la totalidad de las fuentes existentes.

Encontramos numerosos estudios sobre el *Quijote*. Debemos destacar el gran impulso que ha constituido en este sentido la conmemoración del IV Centenario de la primera edición de la primera parte de la obra. Se digitalizaron numerosos fondos de todos los tiempos y aparecieron publicaciones de gran interés con objeto o tras el aniversario como *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*<sup>40</sup> o *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*<sup>41</sup>. La página web del Centro Virtual Cervantes<sup>42</sup> también nos ha facilitado ampliamente la labor. Presenta numerosos facsímiles, así como interesantes enlaces y artículos en torno a Cervantes y su obra. Asimismo, con motivo del cuarto centenario surgió la *Gran Enciclopedia Cervantina*<sup>43</sup>, un inmenso diccionario enciclopédico donde más de 120 especialistas de renombre recopilan por primera vez todo lo relacionado con Cervantes y su tiempo. No podemos

---

<sup>36</sup> LAFARGA, Francisco. «¿Traducir el canon? Cara y cruz de la traducción de los *grands auteurs* franceses del siglo XIX en España». *Anales de Filología Francesa*, nº 12, 2003-2004, p. 216.

<sup>37</sup> LOEWENBERG, Alfred. *Annals of opera*, vol. I. Genève, Text Societas Bibliographica, 1955, p. 1875.

<sup>38</sup> SENTAURENS, Jean. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887». En: *Bulletin Hispanique*, nº 104-2, 2002, pp. 851-872.

<sup>39</sup> KERTESZ, Elisabeth. y CHRISTOFORIDIS, Michael. «Confronting *Carmen* beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888». En: *Cambridge Opera Journal*, nº 20, 2008, pp. 79-110.

<sup>40</sup> *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

<sup>41</sup> *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

<sup>42</sup> Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 29-IV-2012].

<sup>43</sup> *Gran enciclopedia cervantina*. Bajo la dirección de Carlos Alvar *et al.* Madrid, Castalia, 2005.

dejar de mencionar la gran importancia de otra publicación fundamental en nuestro trabajo. Se trata de *El Quijote. Biografía de un libro*<sup>44</sup> de la Biblioteca Nacional de Madrid. La obra incluye un gran número de artículos de gran interés entre los que destacamos los de Yvan Nommick, sobre nuestra ópera, y de Mercedes Dexeus, que nos conduce por la historia de la edición quijotesca. Dicha obra incluye también el catálogo de la colección cervantina de la citada biblioteca. Gracias a este volumen hemos podido localizar, y finalmente consultar *in situ*, los diferentes ejemplares necesarios para nuestra investigación.

La bibliografía consagrada al estudio de las relaciones entre música, texto y acción dramática en la obra de Manuel de Falla es escasa y en el caso del proceso de traducción de sus óperas inexistente. Podemos afirmar que en el ámbito operístico español no se ha estudiado dicho proceso para ninguna obra. Pese a estas deficiencias bibliográficas, contamos con una fuente de gran valor documental en lo referente al *Retablo*: se trata de las investigaciones de la musicóloga Elena Torres, entre las que destacamos su tesis doctoral<sup>45</sup> que ha facilitado ampliamente nuestra tarea. La autora estudia magníficamente dos óperas del compositor, *La vida breve* y *El retablo de maese Pedro*, indicándonos perfectamente el camino a seguir en nuestra investigación.

Respecto a la figura de los traductores del *Retablo*, afortunadamente, hemos podido leer la intensa correspondencia intercambiada entre éstos y Falla. El Archivo Manuel de Falla cuenta con valiosos epistolarios imprescindibles en nuestro estudio. En primer lugar, citaremos el epistolario de Georges Jean-Aubry<sup>46</sup>, que ha constituido una fuente de valor incuestionable en nuestro estudio. Sin embargo, al margen de su correspondencia con Falla, los datos biográficos sobre este último son prácticamente inexistentes<sup>47</sup>. En segundo lugar, destacaremos las cartas intercambiadas entre el traductor inglés, J. B. Trend, y el músico español<sup>48</sup>. En la misma institución, hemos tenido la oportunidad de estudiar un amplio corpus de críticas periodísticas de la época que, de nuevo, constituyen uno de los pilares de nuestro análisis. Podemos leer las

---

<sup>44</sup> *El Quijote, Biografía de un libro*. Ed. de Mercedes Dexeus. Estudios de Mercedes Dexeus, Jaime Moll, Francisco Rico, Elena M<sup>a</sup> Santiago, Leonardo Romero e Yvan Nommick. Madrid, Biblioteca Nacional, 2005.

<sup>45</sup> TORRES, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

<sup>46</sup> JEAN-AUBRY, Georges ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpetas de correspondencia nº 7131, 7132 y 7133).

<sup>47</sup> Agradecemos a los Archives Municipales de la Ville du Havre, en adelante AMH, su amable envío de una copia del dossier biográfico de Georges Jean-Aubry. Puede consultarse en la signatura: AMH: 32/1.1.

<sup>48</sup> TREND, John Brande ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpetas de correspondencia nº 7696, 7697, 7698 y 7696) y Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (sign.: BHR/Caja 2-064 [1]).

artículos que el compositor estimó oportuno conservar, así como los que se han ido recopilando a lo largo del tiempo. El conjunto aporta una visión bastante interesante acerca de la recepción que tuvieron las obras del músico español.

Otro de los campos de nuestro trabajo que ha despertado el interés de los estudiosos es el canto. Existen numerosos manuales de canto, sin embargo, los estudios sobre la repercusión de la traducción sobre la dicción y el receptor son escasos y, por supuesto, muy recientes. Podríamos citar a modo ilustrativo a los expertos Michael Irwin<sup>49</sup>, Klaus Kaindl<sup>50</sup> o Joe Wolfe<sup>51</sup>, cuyos trabajos, experiencias y experimentos con cantantes profesionales han resultado extremadamente útiles e ilustrativos en nuestro análisis.

### **Objetivos científicos**

Nuestra investigación surge con el objeto de aunar dos disciplinas aparentemente independientes: la traducción y la música. La traducción de los libretos de ópera reúne todos los requisitos en este sentido y las óperas *Carmen* y *El retablo de maese Pedro* son dos objetos de estudio perfectos: ambas se trasladaron a diferentes idiomas y se representaron en varios países. Indirectamente, nuestro trabajo nos permitirá ahondar en la historia y recepción de la novela *Carmen* de Mérimée en España y del *Quijote* en Francia e Inglaterra, así como en el gran interés que la novela cervantina ha despertado en la música. De la misma manera, conoceremos el sistema lírico en el que se enmarcan cada una de las versiones que se presentan y si éste resulta determinante en su gestación y en sus correspondientes versiones.

Nos gustaría incidir en la perspectiva histórica del estudio que presentamos y en el hecho de que la traducción de un libreto constituye una investigación interdisciplinar. Por consiguiente, ésta habrá de realizarse siempre partiendo de un punto de vista plural. Para ello, nos adentraremos en los diferentes ámbitos, de la forma que se expone a continuación:

---

<sup>49</sup> IRWIN, Michael. «Translating Opera». En: *Translation Here and There, Now and Then*. Eds. Jane Taylor et al. Exeter, Elm Bank, 1996, pp. 95-102.

<sup>50</sup> KAINDL, Klaus. *Die oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen, Stauffenburg, 1995.

<sup>51</sup> WOLFE, Joe. «Sopranos: resonance tuning and vowel changes». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://www.phys.unsw.edu.au/>. [Último acceso el 29-IV-2012].

a) Desde un punto de vista histórico:

- Esclarecimiento del contexto de gestación y de recepción de la traducción desde múltiples puntos de vista: histórico, literario, musicológico, traductológico, artístico y legal.

- Localización, datación e identificación de las fuentes.

b) Desde un punto de vista literario:

- Estudio de la fuente literaria utilizada, atendiendo a su historia y difusión mundial.

c) Desde un punto de vista traductológico:

- Conocimiento del contexto.

- Aproximación a la figura del traductor.

- Examen de la influencia de la traducción de la fuente literaria.

- Análisis de la intervención de los diferentes participantes en el proceso de traducción.

- Estudio de los recursos utilizados para la traducción del texto del canto y de las indicaciones escénicas.

- Recepción de la obra por parte del público meta.

d) Desde un punto de vista musicológico:

- Conocimiento del contexto.

- Transcripción de las fuentes.

- Esclarecimiento de las pautas seguidas para adecuar el texto del canto a los dictados de la partitura y a las intenciones originales del compositor.

- Recepción de la ópera traducida.

En última instancia, el análisis conjunto de las traducciones de ambas óperas nos permitirá realizar una aportación metodológica al campo de la traducción lírica y, por ende, al de la traducción subordinada. Todo ello sin perder de vista la perspectiva histórica y musical que nos acompañará desde el comienzo de la investigación.

### **Fuentes utilizadas**

Las principales fuentes manejadas a lo largo de nuestro trabajo serán por un lado, las lecturas de Falla, los testimonios epistolares, los libretos originales, las

partituras, las críticas periodísticas, los programas de mano y, por otro, las diferentes ediciones y traducciones del *Quijote* y de *Carmen*.

Primeramente deberemos atender a la importancia de la fuente literaria en los libretos que nos conciernen. En la Bibliothèque nationale de France<sup>52</sup> y en la Biblioteca de Catalunya<sup>53</sup> hemos podido consultar diferentes ediciones de la novela *Carmen* y varias correspondientes a la primera traducción de ésta realizada por Cristóbal Litrán. Asimismo, debemos destacar la importancia de la consulta en los Archives Nationales<sup>54</sup> donde pudimos estudiar el libreto original de la ópera *Carmen* que fue aprobado por la censura para su posterior estreno. No deja de sorprendernos el hecho de que ni en la BnF, ni en la Bibliothèque-Musée de l'Opéra<sup>55</sup>, donde se custodia un gran número de versiones lingüísticas de la obra, exista referencia alguna a sus traducciones al castellano. Por ello, y aunque en la mayoría de los casos se trate de documentos inéditos y sin identificar, revisten especial importancia en nuestra investigación la colección de libretos y partituras de la Sociedad General de Autores Españoles, la de la Biblioteca Nacional de España y la del fondo Vidal Llimona y Boceta. Tampoco podemos dejar de mencionar el conjunto documental de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional. Gracias al Portal de Archivos Españoles hemos podido localizar el Archivo de los Condes de Michelena cuyo documentación sobre «el conflicto de las dos *Cármenes*» desconocido hasta el momento, constituye un elemento de gran interés y extremadamente esclarecedor del asunto.

Todo ello se completará con multitud de entrevistas a cantantes líricos profesionales, herederos de traductores, colaboradores musicales en traducciones líricas, herederos de archiveros y expertos en las materias que abordamos, cuyas aportaciones no solamente a la última problemática aludida sino también al conocimiento de la situación actual han resultado de gran interés.

Buena parte de nuestra investigación se ha llevado a cabo en el Archivo Manuel de Falla. Mención aparte merece la importante colección epistolar que alberga la institución. A partir de las bases de datos puestas a nuestra disposición hemos podido realizar búsquedas combinadas que nos han ayudado a reconstruir la historia del *Retablo*. Destacaremos en concreto los epistolarios de Georges Jean-Aubry y John Brande Trend. Estas manifestaciones constituyen un valioso material puesto que narran

---

<sup>52</sup> En adelante, BnF.

<sup>53</sup> En adelante, BC.

<sup>54</sup> En adelante, AN.

<sup>55</sup> En adelante, BMO.

el proceso traductológico de la ópera por medio del testimonio directo de los protagonistas y, además, no están mediatizadas por la palabra impresa.

Tampoco podemos dejar de mencionar el incuestionable valor que la colección cervantina de la Biblioteca Nacional de Madrid ha tenido para nuestro trabajo. Es la más importante de cuantas existen y gracias a ella hemos podido acceder a ediciones quijotescas clasificadas como «raras» por la propia institución y que han sido uno de los pilares de nuestro trabajo. Asimismo, hemos contado con la gran colección de fondos digitalizados creada con motivo del IV Centenario del *Quijote* y accesible desde Internet.

En última instancia, debemos destacar lo imprescindible de la prensa de la época que actúa, cual hilo conductor, prácticamente a lo largo de toda la investigación y nos ofrece múltiples visiones de un mismo asunto. Las innumerables consultas en las hemerotecas de la Biblioteca Nacional, la que puede consultarse en la Biblioteca de Catalunya, la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Nationale de Paris y otras como las de *ABC*, *El País* y *La Vanguardia* nos han permitido la realización de vaciados muy exhaustivos relacionados con múltiples aspectos. Dada la *quasi* absoluta ausencia de bibliografía en lo que se refiere a las versiones de las dos óperas en cuestión al castellano, la prensa se erige en una fuente de valor incuestionable que nos ha permitido profundizar en múltiples aspectos, desde la figura del traductor hasta el contexto, el proceso de traducción y, por supuesto, la recepción, entre otros muchos aspectos. Asimismo, la base de datos del Archivo Manuel de Falla ha sido de gran ayuda también para localizar los artículos de prensa que el compositor estimó oportuno conservar sobre sus obras cuyo punto de vista se perfilará, sin duda, con las referencias consultadas en las instituciones o hemerotecas aludidas.

Para finalizar, nos detendremos en la Biblioteca de la Facultad de Traducción e Interpretación de Granada, una de las más completas en el ámbito español. Su colección de publicaciones periódicas ha constituido una aportación fundamental en la investigación.

Todo ello se completa con el estudio de otras fuentes primarias, con una extensa revisión bibliográfica de las diferentes materias que integran la investigación y, por supuesto, con el exhaustivo análisis del gran volumen de información obtenida.



## Metodología

Al abordar el estudio de la traducción de un libreto de ópera resultará necesario distanciarse de metodologías intuitivas o poco definidas, tal y como venía haciéndose tradicionalmente. En los últimos años, se han empezado a aplicar metodologías rigurosas en la investigación sobre traducción audiovisual y, por ello, en nuestro estudio dejaremos entrever la influencia del israelí Toury. Beberemos de las fuentes del descriptivismo, de la teoría de los polisistemas y de la teoría de las normas. Los estudios descriptivos han sabido incorporar aspectos funcionalistas tan sustanciales como la importancia del análisis del encargo de traducción y del receptor que, en nuestro caso, enfatizaremos, gracias a un minucioso estudio que comprenderá desde la creación de la obra original hasta las puestas en escena, las representaciones públicas del texto meta e incluso traducciones posteriores o anteriores.

Queda patente, una vez más, la necesidad de abordar nuestra investigación desde una metodología múltiple, que nos permita analizar los diferentes aspectos que conforman el proceso traductológico de *Carmen* y del *Retablo*. Cada traducción lírica constituirá un objeto de estudio único y singular de manera que serán los datos que vamos recopilando a través del análisis los que determinarán progresivamente en cada caso la metodología que habrá de utilizarse.

En primer lugar, y para tratar la gran trascendencia del *Quijote* y de *Carmen*, como obras literarias, en la creación musical, debemos remitir a dos disciplinas en concreto: la historia de la traducción y la historia de la música. En segundo lugar, y prosiguiendo la fase de documentación musical, nos adentraremos en el proceso creativo de las óperas *Carmen* y del *Retablo de maese Pedro* llegando hasta los estrenos sevillano y parisino de sus traducciones en 1981 y en 1923, respectivamente. Por último, profundizaremos en el conocimiento de los diferentes aspectos y mecanismos que rodearon la realización de las traducciones de ambas obras líricas y su recepción. Debido a los escasos estudios consagrados al tema, hemos elaborado nosotros mismos un sistema de análisis para abordar cada una de ellas, análisis que ilustramos con numerosos ejemplos extraídos de las óperas que nos ocupan. Se han establecido tres parámetros de estudio que nos permitirán acercarnos desde una triple perspectiva al fenómeno:

1. Histórico. Una de las labores más complejas a la que nos hemos enfrentado ha sido la datación e identificación de las partituras y de los libretos a través de los sellos<sup>56</sup> y de la prensa de la época. Llevaremos a cabo una aproximación a la gestación de la obra, a la fuente literaria y, por supuesto, a sus correspondientes traducciones. Tanto la prensa como las diferentes correspondencias cruzadas nos permitirán conocer el contexto histórico, artístico y traductológico que rodeó a nuestro objeto de estudio. Ello nos permitirá obtener la información necesaria para llevar posteriormente a cabo nuestra investigación.

2. Traductológico. A través de las diferentes variables que conforman un proceso tan complejo podremos llegar incluso a extraer una serie de conclusiones de carácter no solamente histórico sino también metodológico:

a. La figura del traductor. Su conocimiento nos permitirá comprender las estrategias emprendidas y las decisiones tomadas en la época.

b. La fuente literaria. El estudio de los vínculos establecidos entre la traducción lírica y las versiones lingüísticas de una obra lírica revestirá especial interés. Si la fuente literaria ha sido utilizada como base para escribir el nuevo libreto, hemos de intentar entrever hasta dónde llega la utilización de ésta como texto paralelo y cómo influye su presencia en las decisiones tomadas.

c. Historia de la traducción del libreto. Con ella pretendemos adentrarnos en las circunstancias que rodearon los comienzos del proceso de traducción, así como establecer sus parámetros iniciales. Extraeremos datos acerca de:

- El encargo de traducción.
- El factor diacrónico
- El diseño y presentación del libreto
- La información metatextual
- La delimitación y división de la ópera.
- La estrategia general

d. La traducción del texto del canto. Con ella pasamos al análisis del texto meta y su comparación con el origen. Todo ello teniendo siempre en cuenta el carácter de subordinación que posee el libreto y las diferencias prosódicas que caracterizan a cada

---

<sup>56</sup> En este sentido, la obra de Carlos José Gosálvez ha sido fundamental: GOSÁLVEZ, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

una de las lenguas. Veremos cómo se han trasladado los diferentes elementos textuales del libreto original a su versión traducida gracias a los siguientes apartados:

- Referentes culturales
- Fidelidad en el nuevo libreto

e. La traducción de las indicaciones escénicas. Dado que éstas no se encuentran sometidas a la partitura, su traducción resulta más sencilla. Sin embargo, cualquier alteración en este sentido puede alterar el discurrir ideado por el autor del libreto original.

f. La recepción de la obra por el público meta. Se trata de un aspecto que puede estar determinado por múltiples factores que habremos de descifrar a lo largo de la investigación.

3. Musicológico. Debido al componente acústico de nuestro objeto de estudio, nos vemos en la obligación de adoptar irremediabilmente una perspectiva musical, tan importante como la textual y que se fundamenta en el análisis de la traducción musical.

De nuevo, cada obra determinará los aspectos que deberán estudiarse en cada caso:

- La traducción rítmica
- La repercusión en la línea del canto

## **Estructura del trabajo**

Antes de adentrarnos en las dos partes de nuestra tesis doctoral, dedicadas a *Carmen* y al *Retablo de Maese Pedro*, respectivamente, presentamos un marco teórico de referencia sobre la traducción lírica en el que realizamos, en primer lugar, una aproximación teórica e histórica a cada uno de sus componentes y, en segundo lugar, intentaremos descifrar los entresijos del proceso traductológico subyacente a la actividad. Partiendo de todo ello y atendiendo a los tres parámetros señalados, procederemos al análisis de las traducciones que nos ocupan.

En el primer capítulo de la primera parte, observaremos de qué manera la ópera *Carmen* se sitúa en el núcleo de las relaciones e influencias que se establecen entre las músicas francesa y española. A continuación, abordaremos el período que comprende desde el proceso de creación de la obra hasta la llegada de la ópera en lengua original a nuestro país y la publicación de la primera traducción de la novela de Mérimée al

castellano. En el segundo capítulo, analizaremos el contexto traductológico, musicológico y legislativo en el que se enmarcan las representaciones públicas de la traducción al castellano de Rafael María Liern y al italiano de Achille de Lauzières. Seguidamente iniciaremos el estudio analítico de la traducción propiamente dicho. Consagraremos el tercer capítulo, al estudio de los vínculos traductológicos entre la *opéra-comique* y la zarzuela y al examen de la traducción del texto del canto de la versión de Rafael María Liern y de Eduardo de Bray. Continuaremos con el cuarto capítulo dedicado por completo al análisis de la traducción musical de las versiones citadas, de las indicaciones escénicas y finalizaremos con el examen de la recepción de la segunda. Concluiremos la primera parte de la tesis con el estudio de la gestación y la recepción de las traducciones ulteriores de *Carmen* al español realizadas por Eduardo Marquina y por Fernando Quiñones junto a José Ramón Ripoll<sup>57</sup>.

La segunda parte consta de tres capítulos claramente diferenciados. El primero se consagra a las traducciones y a la recepción del *Quijote*. Comienza con la primera publicación de la obra y analiza la repercusión que la novela ha tenido en la música, concretamente en los géneros narrativos, hasta llegar a Manuel de Falla, a su *Retablo* y a la versión inglesa de ésta realizada por John Brande Trend. En segundo lugar, realizaremos una breve aproximación a la historia de la traducción lírica en Francia, examinaremos la figura del traductor francés de la ópera e intentaremos localizar la fuente literaria supuestamente utilizada por Georges Jean-Aubry. En el tercer capítulo, se presentará la traducción del autor propiamente dicha, atendiendo tanto a la versión lingüística del texto como a la traducción musical. Concluiremos esta segunda parte con el análisis de la recepción que nuestra ópera tuvo en Francia a través del estudio de la prensa de la época.

Resulta notable la diferencia en cuanto a extensión entre la primera y la segunda parte de la tesis. Sin embargo, esta disimilitud se justifica plenamente. Hemos de tener en cuenta, primeramente, que *Carmen* es una obra considerada muy próxima al género de la *grand opéra* por ciertos teóricos, y el *Retablo*, una ópera de cámara. En segundo lugar, debemos atender al número de traducciones estudiadas en cada caso: cuatro y dos, respectivamente. Por consiguiente, los análisis realizados se corresponderán, lógicamente, en cuanto a dimensiones se refiere con cada una de las obras líricas presentadas.

---

<sup>57</sup> En este capítulo omitiremos el estudio de la traducción del texto del canto y la traducción musical en ambos casos por los motivos que se especifican en el mismo.

Finalmente, el estudio se verá ilustrado con ejemplos musicales, extractos de textos legales y numerosos fragmentos de diferentes traducciones de la novela *Carmen* y del *Quijote*. Utilizaremos igualmente tablas de temática variada que resultan ampliamente ilustradoras de los diferentes estudios. Citamos, además, un extenso corpus de fragmentos extraídos de la prensa escrita, una amplia bibliografía e incluimos un apartado de Anexos donde reproducimos exclusivamente los documentos considerados como esenciales para nuestro trabajo.



## MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

Introducción.....	37
Libretos y traducción.....	38
El estudio de la traducción de un libreto .....	50
La traducción musical.....	59
Aspectos lingüísticos y literarios.....	65
Aspectos musicales: la traducción rítmica.....	71
La traducción de las indicaciones escénicas.....	78
La recepción de un libreto traducido .....	79





## MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

Javier Rubiera define la ópera como un tipo de composición musical para la escena, donde concurren varios lenguajes y donde se muestra un peculiar modo de colaboración entre voz, palabra, música y gesto<sup>1</sup>, en la que, sin duda, debemos incluir también la dimensión plástica. En dicha colaboración subyace una compleja fusión de diversos canales de comunicación, así como de múltiples códigos y de sistemas significantes<sup>2</sup> que definirán la traducción de un libreto de ópera como una actividad extremadamente singular y compleja. La ópera constituirá, por consiguiente, un género multisemiótico y multimodal, por naturaleza, donde confluirán simultáneamente el componente verbal, el no verbal, el visual y el auditivo. Eric Buysens afirma al respecto que, «al parecer, es durante la representación de una ópera donde encontramos la colección más rica de hechos sémicos»<sup>3</sup>. En ella, los artistas comunican con el público a través de la dimensión visual –gracias a gestos, movimientos, danza, luz, vestuario y escenografía– y de la auditiva, donde se unen la palabra y la música conformando el discurso operístico<sup>4</sup>. Esta fusión se realizará a través del canto, que funcionará «como vehículo expresivo y elemento articulador del drama»<sup>5</sup>. Sin embargo, la supremacía del componente musical ha determinado tradicionalmente la propia concepción del texto operístico como género eminentemente musical, donde el texto verbal y, por consiguiente, su comprensión quedan relegados a un segundo plano<sup>6</sup>. De

---

<sup>1</sup> Agradecemos al Dr. Javier Rubiera su amable autorización para consultar la tesis: RUBIERA, Javier. *Entre la ópera y el teatro Noh: hacia una estética comparada de la representación dramático-musical*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993, p. 30.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>3</sup> BUYSENS, Eric. *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle, dans le cadre de la sémiologie*. Bruxelles, Office de Publicité, 1943, p. 56.

<sup>4</sup> RUBIERA, J. *Entre la ópera y el teatro Noh...*, p. 78.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>6</sup> MATEO, Marta. «La traducción de *Salomé* para distintos públicos y escenarios». En: *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, n° 1, 2005, p. 225.

hecho, a pesar de que el canto se erige en el elemento esencial de la ópera, en la génesis de la obra, le preceden el texto verbal y la partitura y no será hasta que se ensamblen los tres elementos, que tendrá lugar la verdadera experiencia operística. Ello tendrá dos consecuencias importantes: en primer lugar, la voz se alzarán como elemento caracterizador de los personajes por excelencia y, en segundo lugar, el canto dotará a la ópera de un mayor convencionalismo<sup>7</sup>. Baste mencionar, al respecto, su utilización para la comunicación entre humanos, animales o cualquier otro intérprete. Por último, hemos de destacar que el género podría resultar «extravagante, absurdo y artificioso»<sup>8</sup> si se pretende enjuiciar cualquier ópera, según criterios de racionalidad. Sin embargo, tal planteamiento es absolutamente errado puesto que la naturalidad y el realismo no son siempre aplicables a la obra artística.

### **Libretos y traducción**

La traducción de un libreto de ópera no será, según lo expuesto anteriormente, una tarea independiente de los demás elementos que lo conforman. Solamente en las traducciones literales que se incluyen en las grabaciones, el traductor puede ignorar la complejidad semiótica de la representación operística, donde el texto verbal se encuentra sometido a los dictados de la partitura y se acompaña de diferentes códigos. Por consiguiente, consideramos necesaria la realización de una breve introducción al género operístico, ya que sus diferentes características y componentes determinarán, en menor o mayor medida, su traducción a otra lengua.

#### *¿Qué es un libreto?*

Bruno Migliorini remonta el origen del término *libretto* a finales del siglo XVII, poco después del nacimiento de la ópera, no consolidándose su uso hasta el XVIII. Hasta esa fecha, a los libretistas de las primeras composiciones operísticas se les denominaba «poetas» y a los libretos «poemas». Incluso algunos autores como Muratori, aún en ese siglo, continuaban utilizando el término con el que en principio se

---

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 226.

<sup>8</sup> RUBIERA, J. *Entre la ópera y el teatro Noh...*, pp. 87-88.

denominaba el texto operístico: *libricciuolo*<sup>9</sup>. A partir de Metastasio, comienza a consolidarse la difusión del vocablo «libretto», aunque este término coexistirá durante cierto tiempo con «dramma», «dramma per música» o «libro». Finalmente, la voz termina imponiéndose y Da Ponte<sup>10</sup>, por ejemplo, emplea en sus *Memorie* siempre el *libretto* para referirse a sus textos operísticos.<sup>11</sup>

Tanto los sufijos etto como iuolo hacen referencia al tamaño del formato. En sus comienzos, el libreto medía 20 cm y, posteriormente, cuando la ópera comenzó a representarse públicamente, en las primeras décadas del siglo XVII, se redujo a 5 cm para que resultase más manejable. Los libretos se vendían a la entrada del teatro o de la iglesia hasta los primeros años del XIX y junto al texto del melodrama se incluían noticias relativas al ensayo del espectáculo<sup>12</sup>. Años más tarde, los contenidos del libreto se normalizaron y habitualmente, en el caso del teatro lírico, encontramos:

- La cubierta: que funciona a modo de portada y en ella se consignan los datos principales de la obra.
- La hoja de reparto: donde se presentan los personajes que intervienen y su tesitura.
- El texto propiamente dicho que contiene tanto las indicaciones escénicas como cada una de las intervenciones de los diferentes personajes.

El libreto de ópera ha sido frecuentemente considerado de escaso valor estético en sí mismo y, a tal efecto, suele mencionarse el hecho de que, con escasas excepciones, los buenos literatos que han hecho incursiones en el ámbito no han logrado resultados satisfactorios. Además, su adscripción a un género literario determinado ha sido objeto de incontables debates a lo largo de la historia. La enciclopedia *Larousse*, por ejemplo, afirma que «el libreto versificado de cualquier obra lírica es un poema», siempre y cuando «ofrezca y sugiera a la imaginación poética una materia rica y maravillosa»<sup>13</sup>. En nuestro caso, nos parece muy acertado el planteamiento de Arturo Delgado, quien insiste en la necesidad del tratamiento del libreto como un género literario en sí mismo puesto que, además de las ineludibles necesidades técnicas que posee, está dotado de suficientes rasgos propios que lo diferencian de otros como, por ejemplo, la novela. El libreto debe anteponer a la belleza tanto la eficacia, desde el punto de vista dramático,

---

<sup>9</sup> Libro de pequeño formato que contiene el texto de un melodrama. MIGLIORINI, Bruno y GWYNFOR, Thomas. *The Italian Language*. London, Faber and Faber, 1966, p. 331.

<sup>10</sup> Lorenzo da Ponte (1749-1838), poeta y libretista italiano, fue autor de los libretos de tres grandes óperas de Mozart: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

<sup>11</sup> MARTÍN, Carolina. *El italiano del melodrama: estudio lingüístico-musical de la trilogía Da Ponte-Mozart*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 176.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>13</sup> Puede consultarse en: <http://www.larousse.com/es>. [Último acceso el 27-XII-2011].

como la transmisión de un mensaje oral al espectador. Lo calificaremos, por consiguiente, como un género literario dependiente de ciertos factores extratextuales y cuyos rasgos más significativos, según el citado autor, son los siguientes<sup>14</sup>:

- Está muy limitado tanto en la topología<sup>15</sup> como en su duración temporal, puesto que su extensión estará muy determinada por la música. Por ello, el autor habrá de recurrir frecuentemente a la elipsis.
- La limitación temporal obliga al libretista a concentrar la acción en un número relativamente corto de episodios. Ello supone que rara vez una obra original puede adaptarse a la ópera en toda su extensión.
- La acción será el elemento más importante, relegando el texto a un segundo lugar, por lo que el lenguaje perderá gran parte de su contenido poético en beneficio de la claridad de la situación. Por ello, la lengua utilizada será sencilla, la sintaxis poco complicada y el vocabulario debe limitarse a ciertas palabras básicas, claramente comprensibles. Sería todo lo contrario a lo que suele entenderse por un texto literario, donde todos los elementos se unen para producir el efecto poético.
- El libretista sabe, además, que su texto no se va a percibir con la suficiente claridad en todas sus partes. Hemos de tener en cuenta que la comprensión del texto en su totalidad preocupará a los compositores sólo a partir del drama wagneriano. Arturo Delgado destaca que, dada la existencia de «partes mudas», la comprensión del texto se basará, generalmente, en la de ciertas palabras suficientemente resaltadas o «palabras clave», que serán poco frecuentes a lo largo del texto. Por ello, se suele reprochar a los libretistas que abusen de ciertos términos o expresiones en el libreto, acusándoseles, con frecuencia, de malos literatos.
- En cualquier caso, la música es el factor primordial de la ópera, al menos, hasta finales del siglo XIX. Normalmente, se escribe el libreto antes.
- El argumento de los libretos se extrae, con frecuencia, de obras literarias conocidas y un porcentaje menor presenta un tema original.
- Con frecuencia, los libretos estarán «edulcorados» con respecto a las obras originales de las que son adaptación.
- Los personajes en la ópera se distribuyen en función de las tesituras vocales. Ello explicaría numerosas modificaciones realizadas en los libretos con respecto a la fuente

---

<sup>14</sup> Sintetizamos el pensamiento del autor en los puntos que se exponen a continuación. DELGADO, Arturo. *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 10-427.

<sup>15</sup> Se representará siempre en un solo escenario.

literaria original. A partir de Rossini, la función de las tesituras y de las voces masculinas y femeninas se codifica para formar una semántica de significados concretos y muy limitados, frente a la mayor libertad existente en los siglos XVII y XVIII. A partir del XIX, se crea una tipología de las voces y de las situaciones<sup>16</sup>.

- El género operístico resultará ridículo para los que pretenden juzgar el arte según criterios de naturalidad. Se busca la máxima intensidad expresiva a través de la música e incluso algunas situaciones alcanzan la irrealidad. Pensemos, por ejemplo, en el personaje de Mimí en *La Bohème*, que aun estando a punto de morir, hace alarde de su alta tesitura.

No debemos olvidar que la subordinación del texto a la partitura generará una relación entre ambos, que planteará la principal problemática para enfrentarse al estudio de un libreto de ópera y, por ende, de su traducción. Queda patente que no podemos juzgar los libretos de la misma forma que se juzgan otros textos creados en plena libertad, como la novela o la poesía. Ciertamente, encontramos muchos cuyas deficiencias estilísticas son notables, pero hemos de recordar que la lectura de este género es muy diferente a la que haríamos de un relato o incluso de una obra dramática para el teatro hablado, aunque, al parecer, en el siglo XVII, se leían tanto las *tragédies lyriques* de Quinault como las comedias de Molière<sup>17</sup>.

### *Las relaciones entre texto y música*

La relación entre la palabra y la música ha sido tensa prácticamente desde los inicios del género en Italia a finales del siglo XVI<sup>18</sup>. En un principio, la ópera se concebía como una sola voz, con acordes simples y un texto inteligible, donde la función de la música era la de realzar el drama. Vincenzo Galilei, padre del famoso astrónomo y físico Galileo afirmaba la necesidad de *imitar col canto chi parla*, ilustrando así perfectamente la inclinación hacia la importancia del texto en las primeras obras líricas. En 1607, se estrenaba en Mantua *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, y ya en

---

<sup>16</sup> SALAZAR, Philippe-Joseph. *Idéologies de l'opéra*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980, pp. 142-143.

<sup>17</sup> GROS Étienne. *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926, p. 647.

<sup>18</sup> «La ópera nació a fines del siglo XVI en Florencia, donde un círculo humanístico de poetas, músicos y eruditos, la Camerata Fiorentina, intentó resucitar el drama antiguo, en el cual participaban solistas de canto, coro y orquesta. Se crearon así, siguiendo el modelo de los dramas pastorales del siglo XVI, los primeros libretos operísticos poniéndolos en música con los medios disponibles en la época». ULRICH, Michels. *Atlas de música*. Madrid, Alianza, 2001, vol. I, p. 133.

su partitura se aprecia una evidente inclinación hacia la comprensión del texto. No en vano, en el título se especificaba que estábamos ante una *favola in musica*. Susan McClary señala que una de las principales razones que explican el éxito de la ópera en sus inicios fue la combinación de la divulgación de la música, a través de melodías simples y conmovedoras, junto a la utilización de textos basados en el drama griego<sup>19</sup>. Las relaciones entre estos elementos han sido objeto de numerosas controversias que podríamos sintetizar en la pregunta: ¿debe prevalecer el texto, la música o es posible lograr la armonización de ambos? Recordemos que la ópera fue, en sus orígenes, un intento de recrear la tragedia griega clásica, considerándosela antes literatura que música. Era simplemente un marco que permitía el desarrollo de la acción. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII y gran parte del XVIII, primará la música y una concepción grandiosa del espectáculo que se verá enriquecida por el ballet y los alardes técnicos de la época. Por ello, durante dos siglos, los temas se repetirán con frecuencia en las obras. En el libreto sólo se buscaba un argumento que permitiese el despliegue de un gran espectáculo y el lucimiento de los divos.

Desde mediados del XVIII, los libretistas comienzan a tener cierta reputación social. Resulta ilustrativo el caso de Lorenzo Da Ponte, el futuro libretista de Mozart, quien fue nombrado en 1782 poeta de los Teatros Imperiales en Viena. Paralelamente, empieza a observarse una cierta preponderancia del texto. Así, Gluck, a mediados del XVIII, iniciaría una importante reforma del género para eliminar los abusos que hasta entonces venían deformando la ópera italiana. El compositor afirmaba la necesidad de que la música debería expresar las situaciones de la trama y someterse a la poesía, revalorizando, en consecuencia, el libreto: «Busqué confinar la música en su verdadera función de servir a la poesía en la expresión de los sentimientos y en las situaciones de la trama sin interrumpir ni enfriar la acción mediante inútiles y superfluos ornamentos»<sup>20</sup>. Gracias a Gluck, desde finales del XVIII, se producirá un cambio rotundo en la concepción del texto y los compositores comenzarán a exigir una trama de interés para sus libretos. El texto cantado no resulta siempre inteligible para el auditorio y, por consiguiente, el libretista habrá de esforzarse en que la comprensión se deduzca de la situación dramática más que de las palabras en sí. Por ello, habrá de recurrir a

---

<sup>19</sup> MCCLARY, Susan. «Afterword». En: *Noise: The Political Economy of Music*. Ed. a cargo de Jacques Attali. Traducido por Brian Massumi. London, University of Minnesota Press, 1985, pp. 154-155.

<sup>20</sup> Tomado de la dedicatoria de Gluck, escrita en italiano, de *Alceste*. Viena, 1769. GROUT, Donald J. y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*, 2. Madrid, Alianza, 2004, p. 613.

«palabras clave» perfectamente comprensibles que se repetirán pero que aún así supondrán un escaso porcentaje del texto.

Tanto el canto como su correspondiente y habitual acompañamiento musical, que progresivamente habían ido ganando importancia terminan ocultando el sentido de las palabras, especialmente durante el siglo XIX, en la edad de oro del *bel canto*<sup>21</sup>. En ese momento, la relevancia recayó sobre la línea melódica y el virtuosismo vocal, dos elementos que no siempre se sometían a la expresión dramática<sup>22</sup>. A lo largo de la historia operística, se observan dos tendencias que muestran el difícil equilibrio entre el discurso dramático y el musical, inclinándose los compositores hacia uno u otro. Mozart, al que siguieron compositores como Beethoven, Wagner, Strauss, Verdi o Debussy, inició una tradición alemana minoritaria en algunas de sus obras, que conferirá una alta preferencia a la inteligibilidad del texto, integrando, en la medida de lo posible, poesía música y acción. Estos grandes compositores pretenden que el texto se entienda. En cuanto a Mozart, prefería generalmente libretos sin ambiciones poéticas cuyo texto debería, atenerse a la música, manteniendo siempre la congruencia de música y palabra:

[...] en una ópera la poesía debe ejercer siempre de hija obediente de la música, ¿Por qué gustan las óperas cómicas italianas en todas partes, a pesar de sus infames libretos, incluso en París, donde yo mismo he presenciado su éxito? Simplemente porque la música reina absolutamente y, al escucharla, se olvida todo lo demás<sup>23</sup>.

En el caso de Mozart y de Da Ponte, hemos de destacar la excelente compenetración artística entre libretista y compositor que dio lugar a una prodigiosa intersección entre palabra y música<sup>24</sup>. En caso de que uno de los dos artistas hubiese pretendido prevalecer sobre el otro, el resultado no habría sido tan afortunado.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, las actitudes hacia el texto comienzan a cambiar y, progresivamente, la música va dominando al texto, aunque los compositores tienen un papel muy activo en sus libretos. Algunos como Berlioz lo escriben ellos mismos y otros como Verdi colaboran intensamente en su redacción. La expresión de

---

<sup>21</sup> «Supeditación de todos los elementos del drama a la belleza de la emisión vocal». CASARES, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». En: *La Música española en el siglo XIX*. Ed. a cargo de Emilio Casares y Celsa Alonso. Gijón, Universidad de Oviedo, 1995, p. 183.

<sup>22</sup> RUBIERA, J. *Entre la ópera y el teatro Noh...*, pp. 42-50.

<sup>23</sup> ANDERSON, Emily. *The letters of Mozart and his family*. New York, W. W. Norton, 1989, p. 773. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «[...] in an opera the poetry must definitely be the obedient daughter of the music. Why is it that Italian comic operas are everywhere so popular? In spite of the awfulness of their librettos? Even in Paris, as I myself can attest? It's because there the music reigns supreme and so you forget everything else».

<sup>24</sup> MARTÍN, C. *El italiano del melodrama...*, p. 53.

los nacionalismos impulsará a los compositores a inspirarse en sus compatriotas literarios, abandonando así las temáticas convencionales, mitológicas o clásicas. Compositores como Janáček, Tchaikovsky, Prokofiev o Britten refuerzan este predominio del texto, utilizando en sus obras líricas elementos nacionales, en numerosas ocasiones pertenecientes al folklore de sus respectivos países.

La historia operística revela cómo la mayoría de los compositores aspiraba a que sus libretos fueran comprendidos por el público. El caso más evidente aparece, a finales del XIX, con Richard Wagner, quien ejercía de músico y también de libretista en sus obras. Con él se alcanzará la comprensión más óptima del texto puesto que la música destacará las palabras pero no las anulará. La comprensión del texto del canto constituía una premisa esencial para el compositor, quien consigue así una fusión innovadora entre música y texto. Por ello, afirmaba no comprender el éxito de sus obras fuera de Alemania, donde el texto no se entendía. Wagner «se extrañaba de que un ferviente admirador francés se entusiasmase con sus obras sin saber alemán»<sup>25</sup>. El compositor se convertiría en el mayor impulsor del *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total o conjunta, formada por la fusión en una unidad temática, a través del uso del *leitmotiv*, de la poesía, del diseño escénico, de la puesta en escena, de la acción y de la música. Para el compositor, el *Gesamtkunstwerk* sólo podía llegar al público si el complejo texto operístico era aprehendido y comprendido en su totalidad. Por ello, Wagner se ofreció a retocar la música de sus óperas para adaptarla a las necesidades de las traducciones del alemán y no puso objeciones a que el estreno parisino de su *Tannhäuser* se hiciera en versión francesa<sup>26</sup>.

En cuanto al papel del libretista, resulta evidente cómo progresivamente ha sido relegado a un segundo plano. Pensemos, por ejemplo, en el prolífico Felice Romani<sup>27</sup>, quien escribió unos ochenta libretos. Entre 1800 y 1900, se estrenaron en La Scala de Milán unas ochocientas nuevas óperas. Sin embargo, desde finales del XIX, los compositores, en lugar de escribir muchas obras prefieren escribir un número más

---

<sup>25</sup> GÓMEZ, Carlos. «La ópera y los medios de comunicación». En: MEC, Madrid, 1976, p. 109.

<sup>26</sup> MATEO, M. «El debate en torno a la traducción de la ópera». En: *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció*. Ed. a cargo de Pilar Orero. Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, 1998, p. 215.

<sup>27</sup> Nació en 1788 y falleció en 1865. Escribió textos para óperas de Bellini, Rossini y Donizetti, entre otros.



reducido pero que se representarían en los años posteriores; una tendencia que continúa en la actualidad<sup>28</sup>.

Texto y partitura constituyen dos elementos tan extremadamente diferentes, que incluso algunos críticos los califican como antagónicos. La adaptación de la melodía a las palabras supone una comprensión defectuosa por parte del público, y muy pocos pasajes son claramente percibidos. Por consiguiente, podría parecer absurdo que el libretista se esfuerce tanto en escribir un texto que apenas llegará a los espectadores. Arturo Delgado afirma que la respuesta al dilema reside en la música, ya que será ésta la que exprese aquello que las palabras no comunican, reservándose a ella los momentos de mayor expresividad dramática. «La música tiene, en la ópera, la función que en el teatro hablado tiene la dimensión poética del lenguaje»<sup>29</sup>. Por ello, el texto de los libretos presenta, frecuentemente, una lengua sencilla, una sintaxis poco compleja y un vocabulario limitado a expresiones y vocablos fácilmente reconocibles, que se destacan con claridad cuando interesa y que hemos citado anteriormente: « las palabras clave». Según los momentos históricos y según las nacionalidades, la solución al dilema ha sido conceder mayor importancia a la música o a las palabras, aunque, probablemente, el resultado ideal sería la perfecta armonización de ambos elementos. En Italia, por ejemplo, ha predominado tradicionalmente la melodía, relegando a un segundo plano el texto. Por el contrario, en Francia, aunque se importó la ópera italiana, la situación era distinta, ya que la crítica juzgaba el libreto de ópera como si de una obra escrita para el teatro hablado se tratase, seguramente, debido a la fuerte tradición literaria y al prestigio del teatro francés del siglo XVIII<sup>30</sup>. La situación actual en el ámbito de los libretos traducidos es relativamente similar. Apter analiza su mala reputación en EEUU y adolece tres razones: que se les conoce a través de pobres versiones escénicas, que llegan al receptor de ópera por medio de traducciones literales o de sinopsis y que se evalúan sin relación a la música, quedando el libreto incompleto puesto que el componente musical resulta tan importante como el textual. Concretamente, las traducciones de ópera fallidas suelen deberse a la nula atención prestada por el traductor al carácter oral y musical del texto<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> DESBLACHE, Lucile. «Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences». En: *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, nº 1, 2005, p. 158.

<sup>29</sup> DELGADO, A. *Libretos de ópera franceses...*, p. 513.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>31</sup> APTER, Ronnie. «The impossible takes a little longer: translating opera into English». En: *Translation Review*, nº 30/31, 1989, p. 36.

## *La traducción en la ópera a lo largo de la historia*

La elaboración de una lista de las óperas traducidas a lo largo de la historia constituiría una tarea no solamente titánica sino también utópica e irrealizable. Los ejemplos más variopintos bullen por doquier y el estudio de cada uno de ellos constituye una investigación singular y compleja vinculada estrechamente al devenir de cada pueblo y a las múltiples relaciones de éste con los demás. Hasta el siglo XIX, el italiano era el idioma más utilizado en la ópera, aunque ya desde el XVII los compositores utilizaban el inglés, el francés y el alemán. La traducción de libretos de ópera constituye una actividad casi tan antigua como el propio género. Podríamos citar, a modo ilustrativo, el caso de Inglaterra donde, ya a principios del XVIII, se representaba regularmente ópera traducida en los teatros públicos. Fue el caso, en 1705, de la ópera italiana *Arsinoe*<sup>32</sup> de Thomas Clairon que fue traducida al inglés para su representación, ya que los espectadores preferían, en su mayoría, la ópera en su propia lengua, aunque compositores como Händel realizarían años más tarde grandes esfuerzos para promover la ópera en italiano. De hecho, actualmente, se sigue prefiriendo en el país anglosajón la versión inglesa de las obras del compositor. En la época, era frecuente escuchar las óperas mitad en italiano, mitad en la lengua del país donde se representaban. A menudo, las arias se cantaban en italiano y los recitativos en el otro idioma. Sin embargo, queda patente que estos juegos políglotas no son exclusivos de tiempos pasados. Peter Newmark relataba cómo, en 1938, asistió a unas *Bodas de Fígaro* donde Susanna cantaba en italiano mientras el resto lo hacía en checo<sup>33</sup> y Pedro Lavirgen nos contaba cómo interpretó en Berlín el papel de Don José en francés, mientras la protagonista Carmen lo hacía en búlgaro, Micaela en húngaro y el resto de personajes en rumano<sup>34</sup>. Menos exótico, aunque también interesante, resulta el Festival de Zarzuela que se programa cada verano en los Estados Unidos en los viñedos del multimillonario Willian Jarvis, donde las obras se cantan en español y las partes habladas se llevan a cabo en inglés<sup>35</sup>. Algo muy similar ocurre actualmente en el teatro Volksoper de Viena, donde las partes habladas de las obras extranjeras se interpretan en

---

<sup>32</sup> El libreto original era de T. Stanzani y fue representada en Drury Lane, en Londres, por cantantes ingleses. DESBLACHE, L. «Music to my ears, but words to my eyes?...», p. 159.

<sup>33</sup> Fue representada en Brno. *Ibid.*, p. 160.

<sup>34</sup> Desconocemos el año y el teatro en cuestión. Datos extraídos de una conversación mantenida con el cantante Pedro Lavirgen el 20-II-2009.

<sup>35</sup> Los DVD a la venta de dichas ejecuciones incluyen los subtítulos en inglés. Puede consultarse en: <http://www.jarvisconservatory.com> [Último acceso el 30-XII-2011].

alemán y las cantadas en la lengua extranjera correspondiente. Fue el caso del estreno, en 2003, de *La Generala* de Amadeo Vives<sup>36</sup>.

Las razones que han impulsado la traducción en la ópera a lo largo de la historia son muy dispares pero, en ocasiones, se ha visto en ella una manera de revalorizar el género. De hecho, hace años, el futuro de la ópera era incierto. Los grandes teatros no se vieron afectados por la crisis, pero instituciones menos importantes como la Opéra Comique de París hubieron incluso de cesar en los setenta su cometido o albergar otras actividades<sup>37</sup>. No obstante, la afluencia de público a las representaciones operísticas ha ido aumentando progresivamente en las dos últimas décadas gracias a un gran número de iniciativas emprendidas desde numerosos ámbitos. Entre todas ellas, llama poderosamente nuestra atención la posibilidad de ofrecer al público el texto de cualquier obra lírica en lengua materna en diferentes formatos.

El auge de las diferentes formas de traducción lírica en los últimos tiempos ha provocado en el público un mayor disfrute de la ópera, así como un aumento en el número de asistentes a las representaciones. En lo referente a la traducción de libretos de ópera, merece la pena destacar que, ciertamente, en la actualidad, no se canta ópera traducida en la medida en que se ha hecho en otras épocas, ya que la situación con respecto a la lengua es completamente diferente hoy día. El italianismo que dominaba la escena en siglos anteriores es inexistente en la actualidad. De hecho, en el circuito operístico internacional, las óperas se representan casi siempre en su lengua original<sup>38</sup>. Sin embargo, la traducción de libretos aún puede considerarse como una actividad común dentro del ámbito en cuestión y los ejemplos en este sentido son numerosos. Podemos citar el caso de la compañía English National Opera que interpreta siempre las obras en la lengua de su país<sup>39</sup>. En 1999, el Bloomsbury Theatre de Londres presentó la zarzuela *La del manojito de rosas* en la traducción *The girl with the roses*. Disfrutar *Die Zauberflöte* en el Metropolitan de New York en versión inglesa<sup>40</sup>, *Der Zigeunerbaron*

---

<sup>36</sup> Puede consultarse en: <http://www.elcultural.es> [Último acceso el 30-XII-2011].

<sup>37</sup> El 30 de noviembre de 1972 el Teatro de l'Opéra Comique cesa por completo su actividad. En 1974, la sala Favart, llamada Opéra Studio, se convierte en una escuela de formación para los cantantes. En 1978, la Opéra Studio se cierra y pasa a disposición del Teatro nacional de la Ópera.

<sup>38</sup> DIAGETANI, John L. *Invitación a la ópera*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1989, p. 24.

<sup>39</sup> La programación para la temporada primavera-verano 2011 incluía títulos traducidos al inglés como: *Simon Boccanegra*, *The Damnation of Faust* o *Parsifal*. Puede consultarse en: <http://www.eno.org/home.php> [Último acceso el 30-XII-2011].

<sup>40</sup> Se representó en diciembre de 2008.

de Strauss en rumano<sup>41</sup> o *La Traviata* en castellano<sup>42</sup> no constituyen experiencias aisladas. Asimismo, hemos de tener en cuenta que en la ejecución de numerosas óperas subyace una tradición traductora. Sería el caso, por ejemplo, de *Martha* de Friedrich von Flotow, cuyo libreto original es alemán pero suele cantarse en italiano o *Don Carlo*, que aunque fue originalmente escrita en francés, habitualmente se escucha en italiano<sup>43</sup>. La posibilidad de ofrecer las obras en la lengua del espectador ha permitido la renovación en los repertorios de los teatros, puesto que el público puede comprender y apreciar obras novedosas que no conoce de memoria como *Aida* o *Carmen*.

«En la actualidad, la ópera está de moda aunque realmente, desde sus comienzos, de una forma u otra, siempre lo ha estado»<sup>44</sup>. Sin duda, las diferentes propuestas y opciones que encontramos actualmente hacen que, tras cuatros siglos, el género tenga más éxito que nunca<sup>45</sup>. La tendencia en la actualidad de hacerla accesible para todo tipo de público –niños, estudiantes, disminuidos físicos y sensoriales entre otros– ha redundado en una mayor diversificación de los tipos de traducción. Así, se distinguen varios tipos de traducciones según su utilización en el ámbito lírico. A continuación expondremos las formas más habituales<sup>46</sup>:

- Traducción como notas para el intérprete: frecuentemente, las ediciones de música vocal incluyen traducciones del texto del canto destinadas sólo a ayudar al intérprete en la comprensión del texto del canto durante los ensayos. Suelen aparecer al principio del volumen, al final o al comienzo de la pieza en sí. También se presentan en formato paralelo al texto original en la partitura.
- Traducción literales en los discos: las grabaciones de música clásica suelen incluir, además del texto original, traducciones de éste que permitirán al oyente leer y comprender el libreto en su lengua mientras escucha la obra y lo compara con el texto original. No son aptas para cantarlas.

---

<sup>41</sup> En 1993, *Der Zigeunerbaron* de Johann Strauss, cuyo libreto original está en alemán, se cantó en rumano en la Ópera Nacional de Rumanía. En dicha institución, todas las obras se traducían al rumano. Agradecemos al barítono José Julián Frontal esta información.

<sup>42</sup> En 2008, se representó *La Traviata* de Giuseppe Verdi en castellano en el Teatro Bellas Artes de Bogotá, con traducción del barítono Luis Cansino. Agradecemos al barítono Guillermo Orozco esta información.

<sup>43</sup> Fue el mismo Verdi quien revisó la música para las producciones italianas de Italia.

<sup>44</sup> GELAS, Nadine. «L'opéra et ses effets de mode». En: *Les ouvertures de l'opéra*. Ed. a cargo de Michael Foucher. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, p. 9.

<sup>45</sup> MICHEL, C. «Préface». En: *Les ouvertures de l'opéra...*, p. 5.

<sup>46</sup> Clasificación ideada por Peter Low. LOW, Peter. «Translating poetic songs». En: *Target*, nº 15, 2003, pp. 91-110.

- Traducción en el programa de mano: habitualmente se incluye en el programa impreso de la representación una traducción del texto extranjero. Se suele presentar confrontado al texto original. La mayoría de los asistentes lo consultarán durante la ejecución e incluso lo conservarán para volver a leerlo con posterioridad.
- Traducción para un texto hablado: en ocasiones, antes del concierto, se lee una traducción del texto original, a modo de introducción, que abarca desde fragmentos al texto completo, dependiendo de su extensión.
- Traducción para ser cantada: también se realizan traducciones del texto para cantarlas sea de un libreto de ópera, de una canción, etc. Estas traducciones se realizan teniendo en cuenta la partitura y los demás elementos.

Y otras dos modalidades que deben separarse de las anteriores, dada su especificidad en las estrategias traductoras así como en las restricciones técnicas, de espacio y de tiempo, que imponen:

- Los sobretítulos: llegaron a los teatros de ópera en 1983 y se utilizan cada vez más. Aparecen en una pequeña pantalla encima de la escena<sup>47</sup>.
- Los subtítulos: que aparecen en videograbaciones de ejecuciones y serían comparables a los que encontramos habitualmente en el ámbito cinematográfico. Se trata de «una modalidad traductora de marcada naturaleza funcional cuyo objetivo no es recrearse en los pormenores sino transmitir la información necesaria y relevante para que el espectador pueda seguir y entender la del original»<sup>48</sup>. Nos parece interesante destacar, en este sentido, el proyecto de retransmisión Ópera Oberta del Lieu de Barcelona que permite, gracias a la videoconferencia, la asistencia a una ópera en directo subtitulada en cinco idiomas<sup>49</sup>.

Evidentemente, cada uno de los modelos presentados posee una función y unas características muy determinadas, de forma que difícilmente pueden extrapolarse a otro contexto o a una utilización diferente. Por ejemplo, la traducción del texto cantado no se podría utilizar tal cual como subtítulos o la que podemos leer en el programa de una ejecución, con toda certeza, no podrá cantarse. No obstante, Peter Low afirma que

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>48</sup> DÍAZ, Jorge. *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona, Ariel, 2003, p. 212.

<sup>49</sup> Se trata de un programa que comenzó en el año 2003 y que permite la asistencia en directo a una ópera, en el mismo momento y de forma simultánea, de unos 2000 alumnos universitarios repartidos por 50 universidades de todo el mundo, como si estuviesen ocupando una de las butacas del teatro. Comienza con una clase preparatoria de 10 o 15 minutos en cuatro idiomas simultáneos que continúa con la ópera en directo subtitulada en cinco idiomas y se complementa con un portal en Internet con informaciones complementarias sobre la ópera que se transmite. Puede consultarse en: [http://www.opera-oberta.org/cas/home\\_cas.html](http://www.opera-oberta.org/cas/home_cas.html) [Último acceso el 02-I-2012].

algunas traducciones pueden cumplir más de un cometido. Es el caso de la impresa en el programa y la que acompaña las grabaciones de CD, cuya funcionalidad y limitaciones son muy similares. Asimismo, hemos de señalar también el papel creciente y protagonista de nuestra disciplina en la accesibilidad de los discapacitados a la ópera. Algunos países como el Reino Unido o los Estados Unidos poseen legislaciones que obligan al cumplimiento de la accesibilidad tanto en televisión como en la vida cultural y artística. Otros como España comienzan a implantar la accesibilidad en áreas que hasta hace relativamente poco tiempo eran inasequibles para un sector de la población. En el caso de la ópera, uno de los géneros musicales «menos populares», contamos en nuestro país<sup>50</sup> con otra sobresaliente iniciativa de hacer la ópera accesible para todos en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Para las personas con problemas de audición se proyectan sobretítulos en catalán en el proscenio, así como subtítulos en catalán, inglés y español que pueden seguirse en pequeñas pantallas incorporadas en las butacas. Por su parte, los espectadores con problemas de visión cuentan con el servicio de audio-introducción donde se describe la información visual más significativa<sup>51</sup>.

### **El estudio de la traducción de un libreto**

El contexto histórico, musicológico y traductológico de la cultura meta determinará en gran medida la traducción propiamente dicha de un libreto de ópera. Si «la ópera constituye el reflejo de los esquemas de pensamiento de cada época»<sup>52</sup>, la traducción de ésta a una lengua determinada se verá igualmente influenciada por la realidad en la que se generará y se utilizará el nuevo texto. Cada una de estas realidades será diferente y la conformarán ciertas normas y convenciones traductoras además de un traductor y un entorno musical en el que se hará público el nuevo texto y que será diferente para cada obra.

---

<sup>50</sup> Otras instituciones como las británicas English National Opera o la Royal Opera House ofrecen también el servicio de audio-introducción. YORK, Greg. «Verdi made visible: audio introduction for opera and ballet». En: *Media for all. Subtitling for the deaf, audio description and sign language*. Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 215.

<sup>51</sup> Se describe el lenguaje corporal, las expresiones faciales, la escenografía, las acciones, el atrezzo, etc. Puede consultarse en: <http://www.liceubarcelona.cat> [Último acceso el 02-I-2012].

<sup>52</sup> MONTÈS, C. «Les lieux mythiques de l'opéra». En: *Les ouvertures de l'opéra*, p. 49.

Los estudios han priorizado tradicionalmente las cualidades literarias del libreto, las relaciones músico-verbales, los aspectos escénicos o las necesidades del cantante, dependiendo de la perspectiva disciplinar adoptada. Casi siempre se han realizado comparando el texto meta con el original, resultando en una serie de diferencias entre ambos que suelen concluir frecuentemente que nos encontramos ante una mala traducción. Cualquier otro aspecto relacionado con el contexto, el encargo de traducción, su recepción o incluso la partitura, por ejemplo, son ignorados. Según Antoine Berman, el gran error de estos enfoques consiste en que no existe «ni estudio del sistema de esas diferencias ni del porqué de ese sistema»<sup>53</sup>. La traducción se impregna de las influencias extratextuales y su análisis debería siempre partir del contexto lírico, histórico y pragmático y no de los «errores» puntuales del texto meta.

Para desvelar los entresijos de la traducción de un libreto habremos de descomponer el cruce de influencias citado anteriormente donde se vinculan la génesis de la obra, la representación y su recepción. A tal respecto, resulta sumamente significativo el concepto de sistema lírico descrito por Hervé Lacombe vinculado estrechamente al polisistema descrito con anterioridad: «sistema constituido por marcos que se ensamblan, entendiéndose por “marco” un conjunto más o menos organizado que impone ciertas estructuras o límites: marco genérico, marco estético, marco social, etc.»<sup>54</sup>. Klaus Kaindl utiliza también la concepción de sistema lírico en sus escritos, sin embargo, el autor, al contrario que en el polisistema, enfatiza la interacción de las estructuras internas con los factores externos que influyen en el sistema. Así, el sistema lírico no constituirá una entidad cerrada, sino que sus estructuras serán permeables a los valores religiosos, estéticos, ideológicos y políticos del cosmos social y cultural del que el sistema forma parte<sup>55</sup>. Estas estructuras estarán determinadas por los siguientes marcos:

- La teatralidad lírica: que resulta de la estructura dramática de la acción, la caracterización de los personajes y la organización del espacio y del tiempo.
- Las instituciones: como los teatros líricos, los archiveros, las editoriales.

---

<sup>53</sup> BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions*. Paris, Gallimard, 1995, p. 44.

<sup>54</sup> LACOMBE, Hervé. *Les voies de l'opéra français*. Paris, Fayard, 1997, p. 373.

<sup>55</sup> Se muestra un esquema del sistema lírico en: KAINDL, Klaus. «Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra». En: *La traduction des livrets*. Edición a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 53.

- Los actores del sistema: como los libretistas, los compositores, los críticos musicales, los traductores, los literatos, la censura y el público.

La traducción de cualquier creación lírica será, por tanto, el resultado de las relaciones entre todos estos factores; unas relaciones que serán determinantes y que implicarán la utilización de diferentes principios y estrategias traductoras en la redacción del texto meta.

### *La figura del traductor*

El estudio de la figura del traductor de ópera surge prácticamente de forma paralela al género. Sin embargo, al igual que los demás elementos que conforman la disciplina, los estudios consagrados al tema desde una perspectiva traductológica, son escasos. Numerosos son los traductores que han trabajado en el ámbito lírico y podríamos citar una lista interminable, aunque no todos gozaron del mismo reconocimiento público ni de los mismos éxitos. Destacan, por ejemplo, Natalia Macfarren (1827-1916), autora de versiones inglesas de varias colecciones de *lieder* alemanes, quien también tradujo numerosos libretos de ópera que fueron muy populares en su época, algunos de los cuales todavía pueden leerse en las partituras vocales de Novello o de Schirmer<sup>56</sup>. O el caso de Edward Dent (1876-1957) que constituye otro ejemplo destacable puesto que, además de ser un importante musicólogo de gran prestigio, tradujo con éxito una treintena de libretos de ópera para el teatro londinense de Sadler's Wells<sup>57</sup>.

El eterno intrusismo que desde siempre ha sufrido la profesión y, por ende, la baja calidad de las traducciones realizadas en este ámbito, explica el porqué de muchas duras críticas y de los numerosos detractores de la ópera traducida. Para comenzar, nos parecen interesantes las afirmaciones de Luis Mariano de Larra, quien se atreve a esbozar los conocimientos y las cualidades que debería reunir un buen traductor de comedias y concluía que «difícilmente podrá ser traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales»:

---

<sup>56</sup> DEGOTT, Pierre. «Natalia Macfarren (1827-1916): a nineteenth century translator/mediator for the operatic cause». En: *Translators, interpreters, mediators: women writers 1700-1900*. Ed. a cargo de Gillian E. Dow. Bern, Peter Lang, 2007, p. 225.

<sup>57</sup> DEAN, Winton. «Edward J. Dent: a centenary tribute». En: *Music and Letters*, nº 4, 1976, p. 354.



Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta saber a fondo el castellano y el francés; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no sólo en los libros, sino también en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serían en la traducción por la distinta índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos, saber... Pero no nos cansemos. Dígase en una palabra que difícilmente podrá ser traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales<sup>58</sup>.

Por supuesto, y en el caso de la ópera, la complejidad es aún mayor. Alguien procedente del ámbito musicológico no tiene por qué estar familiarizado con los conceptos, herramientas y modelos traductológicos y lo mismo ocurriría en el caso de los traductores, que se sienten más hábiles en el trabajo con el significado de textos escritos y no con los significados de la melodía, del tono, de la duración, del timbre, de las dinámicas, del ritmo, de la armonía, de la articulación y de un sinnúmero de elementos más<sup>59</sup>. Lo cierto es que el traductor de un libreto necesita conocimientos en diferentes materias: música, técnica vocal, ritmo y prosodia, además de una sensibilidad dramática que le ayude a comprender la complejidad semiótica de la obra. Como consecuencia, y dada la habitual baja remuneración así como el escaso reconocimiento del que han gozado, desde siempre, estos profesionales, pocos estudiosos han adquirido deliberadamente esta singular combinación de habilidades<sup>60</sup>. Jacques Finné afirma rotundamente que hay que ser masoquista para arriesgarse a traducir libretos de ópera, conociendo las colosales exigencias que deberá satisfacer: es necesario conocer dos lenguas y una de ellas a la perfección, ser sensible a la fonética, al ritmo, a la rima, a las aliteraciones, conocer la música, no como aficionado sino como un profesional capaz de comprender cómo la arquitectura musical se funde con el texto o, al contrario, se aleja de él. Y si, además, el mismo traductor fuese cantante profesional o hubiese estudiado canto, aún mejor. En caso contrario:

El traductor deberá hacer que un cantante experimentado revise su trabajo porque existen numerosas y sutiles dificultades inherentes a las líneas melódicas y difícilmente reconocibles para un aficionado. Hemos de recordar que existe una gran diferencia entre cantar como podría hacerlo aquí para ilustrar algo en una conferencia y cantar en el escenario ante un público. Por

---

<sup>58</sup> DE LARRA, Don José Mariano. *Correo literario y Mercantil*, 8 de julio de 1831 en: BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. *Obra dispersa. "El Correo Literario y Mercantil" (1831-1833)*. Ed. a cargo de J. M. Díez-Taboada y J. M. Rozas. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, p. 93.

<sup>59</sup> SUSAM-SARAJEVA, Sebnem. «Translation and Music». En: *The Translator, Studies in Intercultural Communication*, vol. 14, nº 2, 2008, pp. 189-190.

<sup>60</sup> APTER, Ronnie. «The impossible takes a little longer: translating opera into English». En: *Translation Review*, nº 30/31, 1989, p. 36.

otra parte, el traductor no debería complacer siempre las exigencias de los cantantes que sólo piensan en el sonido vocal y consideran las palabras nimias<sup>61</sup>.

Si se desconoce la técnica vocal, siempre se puede solicitar la colaboración de un cantante, aunque habremos de «desconfiar siempre de sus exigencias»<sup>62</sup>, puesto que tenderá a que el texto meta le facilite la ejecución, dejando de lado otros aspectos.

### *La fuente literaria*

La mayoría de los libretos son adaptaciones de obras literarias preexistentes, casi nunca fieles al texto original, ya que el texto escrito, en un principio, para ser leído o recitado, debe ser transformado para que pueda cantarse. Es posible que se supriman pasajes largos en el caso de la novela, que se reflejen prácticamente todos los episodios si se trata de una novela corta o que se amplíe, en el caso de la canción popular o del cuento<sup>63</sup>. Durante los siglos XVII y XVIII, la fuente indiscutible de los libretistas de ópera son los autores de la antigüedad clásica griega y romana. Sin embargo, el autor que más veces ha sido adaptado, a pesar de su dificultad, es William Shakespeare, probablemente, por la riqueza de sus obras en situaciones dramáticas. Inspiró a incontables compositores como Charles Gounod, Reynaldo Hahn, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi, Benjamin Britten o Dmitri Shostakovich, entre otros muchos. A partir del siglo XIX, encontraremos óperas con temáticas más realistas, con textos menos mitológicos. Se trata de una tendencia liderada por los enciclopedistas, concretamente por Diderot, quien favoreció las composiciones líricas basadas en los nuevos ideales burgueses. En adelante, los libretos se construirán sobre temas sociales y contemporáneos y, si anteriormente se escribían siempre en verso, a partir de ahora, se redactarán exclusivamente en prosa o combinando las dos modalidades. Podríamos citar, a modo ilustrativo, al compositor y crítico musical Alfred Bruneau que utilizó en varias de sus óperas libretos de Émile Zola<sup>64</sup>. Por otra parte, los románticos alemanes tuvieron gran aceptación durante el siglo XIX entre compositores de ópera y libretistas, especialmente Goethe. Pensemos, por ejemplo, en Massenet o en Gounod. En cuanto a la literatura francesa, dado su prestigio internacional, ha sido una de las principales

---

<sup>61</sup> DENT, Edward. «The Translation of Operas». En: *Proceedings of the Musical Association*, LXI, nº 5, 1935, p. 83.

<sup>62</sup> FINNÉ, Jacques. *Opéra sans musique*. Lausanne, L'âge d'Homme, 1982, p. 83.

<sup>63</sup> DELGADO, A. *Entre la ópera y el teatro Noh: hacia una estética comparada de la representación dramático-musical*, p. 23.

<sup>64</sup> DESBLACHE, L. «Music to my ears...», p. 160.

proveedoras de fuentes literarias y temas para la ópera. Los literatos favoritos han sido Victor Hugo, Eugène Scribe y Victorien Sardou y compositores extranjeros como Rossini, Bellini, Verdi o Puccini eligieron sus escritos para elaborar sus óperas. Los alemanes han extraído normalmente los argumentos de su propia literatura, al igual que los rusos y, en el caso español, merece especial atención el *Quijote* de Cervantes, cuyas relaciones con la ópera tienen «una historia de más de 400 años y. han sido, y son, muy pródigas en obras teatrales»<sup>65</sup>.

Cada vez más frecuentemente, en los siglos XIX y XX, los compositores se convierten en autores de sus propios libretos, como es el caso de Wagner, Berlioz, Lortzing, Richard Strauss y muchos otros hasta Olivier Messiaen o Michael Tippett. En otras ocasiones, el compositor y el libretista trabajan conjuntamente, tal es el caso de Benjamin Britten<sup>66</sup>. Y, por último, contamos con casos como el de Manuel de Falla, quien no solamente ejerció de autor de libretos sino también de esmerado revisor en ciertas traducciones de sus obras líricas.

Ocurre, con frecuencia, que de buenas obras literarias resultan libretos de baja calidad, ya que lo que presta su eficacia a la ópera es la trama en sí, antes que el texto. La cualidad más importante de los libretos no es que el texto sea poético, sino que las situaciones queden lo suficientemente claras al auditorio. Al reducirse la línea argumental, la obra suele quedar muy desvirtuada. Por el contrario, otras obras menos interesantes desde el punto de vista literario han servido de base a buenos libretos. Asimismo, libretos de baja calidad resultan en grandes óperas. Edward Dent afirmaba que existen casos como el de «*Die Zauberflöte* de Mozart, cuyo libreto es notoriamente malo, ya que muchas de sus frases son absurdamente tontas y torpes. Sin embargo, la historia narrada no lo es»<sup>67</sup> y ello explica su éxito.

Dado que el texto ha de cumplir ciertas exigencias de tipo técnico, no basta con que el libreto sea aceptable desde el punto de vista literario. La obra original habrá necesariamente de sufrir ciertas modificaciones para adecuarla a la música. En este sentido, el caso de Wagner es excepcional, ya que escribiendo él mismo sus propios libretos, se aseguró de que la armonía entre palabras y música fuese completa. De todos modos, parece arriesgado generalizar sobre la calidad de los libretos en relación con las

---

<sup>65</sup> NOMMICK, Yvan. «El *Quijote* en la ópera». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 04-I-2012].

<sup>66</sup> SEYMOUR, Claire. *The operas of Benjamin Britten. Expression and Evasion*. Woodbridge, Boydell Press, 2004, p. 76.

<sup>67</sup> DENT, E. «The Translation of Operas», p. 101.

obras literarias de las que proceden, ya que el resultado final dependerá en gran medida de la partitura. Las buenas óperas son una combinación de un libreto digno y de una partitura adecuada al libreto<sup>68</sup>.

Llegado el momento de la traducción de la ópera a otro idioma, la fuente literaria, si la hubiere, tendrá un papel fundamental. Será nuestra labor determinar y descifrar las incontables y variadas relaciones que podrían establecerse entre ésta y el libreto meta. Por ejemplo, la traducción de la obra literaria podría haber sido utilizada como texto paralelo y, en este caso, habríamos de determinar hasta qué punto. O también podríamos averiguar si la difusión de las traducciones de la fuente literaria ha contribuido a su popularización y, por consiguiente, a la composición de una ópera o viceversa.

#### *Génesis e identificación del libreto meta: coordenadas iniciales*

Gracias a la realización de un estudio preliminar se podrán establecer las coordenadas iniciales<sup>69</sup> de la traducción, así como arrojar luz sobre la forma en la que se realiza el vertido de comunicación de una lengua a otra. Se enmarcará así el trabajo en un contexto histórico, cultural y traductológico determinado que condiciona fuertemente, sin duda, las decisiones tomadas a lo largo del proceso de creación y, por tanto, el resultado final de la traducción.

No obstante, uno de los aspectos más complejos en esta fase será la determinación del TM. En la aproximación histórica a un libreto, esta identificación se revelará como una tarea prácticamente inalcanzable, debido a la dificultad de conocer exactamente el texto que se cantó en las diferentes ejecuciones de una obra y que definió su recepción por parte del público. Podríamos distinguir dos fases en el conocimiento de un libreto meta: una primera teórica, que corresponde a los documentos publicados, escritos o redactados por el copista, el traductor o cualquier otra institución y una segunda fase práctica, es decir, aquella que incluye las diferentes modificaciones que se hicieron necesarias y se fueron realizando a lo largo de los ensayos e incluso de las representaciones. Tanto el traductor, como el copista, los cantantes, el director e incluso el compositor serán susceptibles de realizar dichas

---

<sup>68</sup> RUBIERA, J. *Entre la ópera y el teatro Noh...*, p. 28.

<sup>69</sup> Para la elaboración de nuestro marco de estudio hemos utilizado parcialmente el modelo de análisis expuesto en: DÍAZ, Jorge. «Propuesta de un marco de estudio para el análisis de subtítulos cinematográficos». En: *Babel* XLIV, nº 3, 1998, pp. 254-263.

modificaciones. El investigador habrá de discernir y decidir, por tanto, la fuente más apropiada sobre la que sustentará su trabajo.

A partir de esta primera recopilación de datos podremos no solamente comenzar a conocer el texto meta sino también a entrever la estrategia general del traductor. Estableceremos como puntos principales de este análisis:

- La información metatextual consignada en el libreto, en la partitura o en otras fuentes.
- El encargo de traducción que no siempre resulta explícito pero que habrá siempre de estudiarse e intuirse.
- El factor diacrónico que comprende la utilización y la relación entre los diferentes espacios y tiempos del texto meta y de su original.
- La presentación de la ópera, es decir, cómo se expone y se anuncia el texto meta tanto en las fuentes colaterales como en el propio libreto.
- La presentación del libreto, a través de la disposición de la información y su reflejo en las diferentes partes como la cubierta o la hoja de reparto, permitirá esclarecer numerosos aspectos relacionados con el proceso.
- La delimitación y la división de la ópera.
- La estrategia general de traducción.

### *Cambios de género o adaptaciones*

Toda traducción entraña una serie de alteraciones más o menos importantes con respecto al original, inherentes tanto al cambio de lengua como de cultura. Pierre Brunel e Yves Chevrel denominan a estas alteraciones «distancia»:

Un texto traducido es un texto cuya existencia misma manifiesta una cierta *distancia*, cuya relación con el texto origen se ha estudiado a menudo. Asimismo, hay que tener en cuenta la *distancia* con respecto al sistema meta y averiguar el porqué de una estrategia traductora determinada<sup>70</sup>.

En el caso de la traducción lírica, será necesario observar la «distancia» que se produce desde un punto de vista literario, musical y la concomitancia de las modificaciones realizadas en ambos planos. Hemos de destacar el hecho de que, en ocasiones, las modificaciones producidas pueden entrañar además un cambio de género musical que alterará sustancialmente en el texto meta algunas de las características

---

<sup>70</sup> BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris, PUF, 1989, p. 29.

fundamentales del original. Razones de múltiple índole subyacen en tales prácticas y solamente un estudio minucioso del contexto histórico, musical y traductológico puede esclarecerlas. Pensemos en la ópera bufa *Nina* de Paisiello. En 1786, se estrenaba en París la ópera cómica<sup>71</sup> *Nina, ou la folle par amour* con texto original de Benoît-Joseph Marsolier y música de Nicolas Dalayrac. Dos años después, Giambattista Lorenzi adaptaba el libreto original<sup>72</sup> añadiendo texto en prosa a la traducción italiana del libreto francés realizada previamente por Giuseppe Carpani y dando lugar así, a la comedia sentimental en dos actos de Giovanni Paisiello *Nina, o sia La pazza per amore*. De la misma manera, en España, las óperas cómicas francesas se traducían al castellano en forma de zarzuelas. Fue el caso, por ejemplo, de: *Los diamantes de la corona*, *Catalina* o *El valle de Andorra*, que se ejecutaban en el madrileño Teatro del Circo<sup>73</sup>.

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar numerosos ejemplos que ponen de manifiesto una práctica histórica que, a menudo, se relaciona erróneamente con la traducción. Basta una lectura superficial para discriminar si nos encontramos ante una simple traducción con un *skopos*<sup>74</sup> diferente o ante una reescritura del nuevo texto. Sería el caso, por ejemplo, de la exitosa propuesta del director inglés Jonathan Miller, quien, en 1979, presentaba en la English National Opera una versión totalmente distinta y muy radical de *Rigoletto*, convertido en un drama lírico y ambientado en el Chicago mafioso de los años treinta<sup>75</sup>. Y aún más drástica, fue la canción pop *Conspiración* del grupo español Olé Olé basada en la Habanera de *Carmen* de Bizet<sup>76</sup>. Probablemente, los nuevos textos citados encajen en la partitura. Sin embargo, la realidad es que no guardan relación semántica alguna con el original. Por tanto, nos encontramos ante reescrituras de los originales que, lógicamente, exceden nuestros intereses.

---

<sup>71</sup> «Comédie en prose mêlée d'ariettes». DENT, Edward J. *The rise of Romantic Opera*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 110.

<sup>72</sup> En la época eran muy comunes las adaptaciones de óperas cómicas francesas.

<sup>73</sup> ASENJO, Francisco Barbieri. «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos». *La Zarzuela. Periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*, Madrid, 4-II-1856, nº 1, pp. 2-3 y nº 2, pp. 9-11; cit. en CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, ICCMU, 1994, p. 215.

<sup>74</sup> Vermeer creó la teoría del *skopos* o funcionalista en 1978, aunque no será hasta 1984, con la publicación de la obra de Reiss y Vermeer, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, cuando aquélla cobra especial fuerza y divulgación. Ambos autores defienden, apoyándose en la práctica profesional, que toda traducción está mediatizada por el objetivo o función asignado al TM en la cultura de destino, que puede no ser la misma que la del TO. Recordemos que *skopos* es el término griego para expresar el concepto de «finalidad, objetivo». MOYA, Virgilio *et al. Teoría, Didáctica y Práctica de la Traducción*. A Coruña, Netbiblo, 2003, p. 34.

<sup>75</sup> «Un “Duke” controlaba la mafia norteamericana y “Rigoletto” era el barman de su lugar de reunión, donde *La donna è mobile* era una canción que el “Duke” ponía en una *juke-box* mediante una moneda». ALIER, Roger. *Historia de la ópera*. Barcelona, Robinbook, 2002, p. 337.

<sup>76</sup> Canción pop de 1983 que cosechó grandes éxitos y se tradujo al inglés para su difusión en Europa.

## La traducción musical

Si pretendemos llevar a cabo una rigurosa aproximación histórica a la traducción de un libreto, habremos de descifrar los entresijos del proceso traductológico subyacente, siguiendo una metodología y un orden en las tareas muy parecido al que debería seguir, en su caso, el propio traductor. Recordemos que el caso de la música vocal y, en particular, la traducción de la línea del canto y lo que denominamos traducción musical, vocal o lírica, constituyen un singular y complejo desafío que se complica aún más en el caso de la ópera. Kirill Karabits, director de la ópera *Don Giovanni* traducida al inglés<sup>77</sup>, dejaba patente en una entrevista la complejidad y al mismo tiempo la satisfacción de participar en el proyecto. Era la primera vez que dirigía una obra que no estaba escrita en su lengua original y definía la experiencia como «una perspectiva nueva y completamente fresca». Explicaba que «hacer esta ópera en inglés significa que todo el color ha de ser inglés, así como los valores, como todo aquello que tiene que ver con la lengua y con su comprensión como, por ejemplo, el canto»<sup>78</sup>.

Los prejuicios suscitados a lo largo de la historia e incluso en la actualidad hacia la ópera traducida han sido generados, en numerosas ocasiones, por traducciones de baja calidad. Richard Wagner expresaba su disconformidad con las versiones que se realizaban en la época, donde los libretos se traducían como si de textos literarios se tratase, sin tener en cuenta las dificultades inherentes a los dictados de la partitura<sup>79</sup>. También, en los años sesenta, Eugene Nida daba buena cuenta de dichas dificultades y establecía cuatro puntos principales que habría de seguir el traductor de ópera:

[...] el traductor de poesía sin acompañamiento musical es relativamente libre si se compara con el que ha de traducir una canción –poesía en música–. Bajo estas circunstancias el traductor debe enfrentarse con varias restricciones serias: (1) una longitud fija para cada frase, con un número exacto de sílabas, (2) la importancia silábica (las vocales acentuadas o las sílabas largas deben coincidir con sus correspondientes notas enfatizadas por la música), (3) la rima, cuando sea necesaria, y (4) las vocales apropiadas para ciertas notas enfatizadas o especialmente alargadas<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Ópera traducida al inglés por Jeremy Sams para la temporada 2010 de la English National Opera.

<sup>78</sup> Puede consultarse en: [http://www.eno.org/explore/knowledge-bank/knowledgebank-video.php?media\\_id=703](http://www.eno.org/explore/knowledge-bank/knowledgebank-video.php?media_id=703) [Último acceso el 04-I-2012].

<sup>79</sup> WAGNER, Richard. *Opera and Drama*. London, William Reeves, 1913, pp. 642-643.

<sup>80</sup> NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles in Bible Translating*. Leiden, Brill, 1964, p. 177. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «[...] the translator of poetry without musical accompaniment is relatively free in comparison with one who must translate a song –poetry set to music–. Under such circumstances the translator must concern himself with a number of severe restrictions: (1) a fixed length for each phrase, with precisely the right number of syllables, (2) the observance of syllabic prominence (the accented vowels or long syllables must match correspondingly emphasized notes in the music), (3) rhyme, where required, and (4) vowels with appropriate quality for certain emphatic or greatly lengthened notes».

Aunque los postulados de Nida se encuentran hoy día desfasados, su descripción básica de los problemas de traducción es aún útil y acertada. Los múltiples y complicados parámetros que rigen la traducción lírica y que vienen impuestos por la partitura no pueden ser nunca desdeñados. Nos referimos al ritmo, al valor de las notas, al fraseo y al acento. Por otra parte, hemos de tener en cuenta también las limitaciones físicas del aparato vocal, el rigor de una prosodia previa y la necesidad de ensamblar el sentido verbal con el color musical<sup>81</sup>. Además el texto original podría estar escrito en verso, lo que complicaría aún más la tarea. Lo ideal sería que al escuchar la nueva obra tuviésemos la impresión de que no estamos ante una traducción y que la partitura se compuso expresamente para el texto meta. Tal es la dificultad, que la traducción lírica se ha definido en numerosas ocasiones como una tarea imposible y autores como Johan Franzon proponen otros términos alternativos como «adaptación»<sup>82</sup>, ya que el nuevo texto debe adaptarse a la línea musical preexistente.

#### *El principio del Pentatlón de Peter Low*

Dados los requisitos citados, sería absurdo que nos centráramos únicamente en el análisis de la reproducción de las características del original. Resulta necesaria, al igual que en cualquier tipo de traducción, la adopción de un enfoque centrado en la futura función del nuevo texto. En este sentido, Hans J. Vermeer y otros funcionalistas eligieron el término *skopos*, aplicable no solamente a textos de carácter informativo sino también a los expresivos, que, por supuesto, incluyen los textos líricos. El *skopos* nos ayudará a determinar y a comprender la estrategia traductora que, en su momento, rigió la redacción del texto meta. Es decir, si el texto fue traducido, parafraseado o completamente reeditado<sup>83</sup>. En el caso de un libreto de ópera, ello entraña, sin duda, el análisis de la utilidad prevista para el nuevo texto, de los receptores meta y de su situación en un sistema lírico diferente. J. D. McClatchy afirmaba que:

Lo ideal sería que la traducción de una ópera se confeccionase para que se ajustara perfectamente a la producción. Si un director quiere a Tamino con peluca empolvada y levita representando una alegoría de las creencias masónicas, la traducción tendrá un carácter determinado. Sin embargo,

---

<sup>81</sup> APTER, R. «The impossible takes a little longer...», p. 27.

<sup>82</sup> FRANZON, Johan. «Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*». En: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam y New York, Rodopi, 2005, pp. 264-265.

<sup>83</sup> VERMEER, Hans J. «Skopos and Commission in Translational Action». En: *The Translation Studies Reader*. London y New York, Routledge, p. 231.



si el director ambienta la ópera en Disneyland, con Tamino en vaqueros y un iPod como flauta mágica, sin duda, el estilo verbal sería completamente diferente<sup>84</sup>.

Lógicamente, un estudio de la segunda versión citada donde no se tuviera en cuenta el *skopos* sería completamente erróneo y carente de sentido. Así, otra funcionalista, Christiane Nord, sugiere que «el texto meta debería redactarse de forma que se cumplieran en la situación meta los objetivos del emisor»<sup>85</sup>. Aunque emisor, para la autora, se refiere al autor del texto, en el caso de la lírica, se extrapolaría al compositor e incluso al director. La situación meta sería la representación o la grabación de la ópera, los intérpretes, los usuarios y el público, los receptores del texto meta.

Las restricciones que impone la partitura obligarán al traductor a adoptar incontables estrategias de traducción que incluirán desde las estándares paráfrasis, transposición o modulación hasta la sustitución de metáforas, compensación, calco, omisión, explicitación, adaptación cultural, equivalencia estilística, supresión de versos difíciles, la utilización de palabras añadidas para resolver problemas rítmicos o la sustitución de rima con asonancia y otras muchas<sup>86</sup>. Andrew Kelly, uno de los traductores de Georges Brassens, cita los que, a su juicio y dada su dilatada experiencia en el ámbito, deberían ser los principales preceptos que han de regir el trabajo:

- Respetar al ritmo.
- Encontrar y respetar el significado.
- Respetar el estilo.
- Respetar las rimas.
- Respetar el sonido.
- Respetar tu propia elección como hipotético oyente.
- Respetar el original<sup>87</sup>.

Sin duda, la lista presentada ha sido elaborada partiendo de la experiencia en traducción de canción ligera. En el caso de la ópera debemos añadir una dificultad más: la técnica vocal del canto lírico que además repercute directa y negativamente sobre la

---

<sup>84</sup> Agradecemos a María Dolores Cisneros Sola el habernos proporcionado el programa de mano: McCLATCHY, J. D. *A note from the translator* en programa de mano de *The Magic Flute*. New York, Playbill, The Metropolitan Opera, 2008, p. 49. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Ideally, a translation of an opera should be tailored to fit the production. If a director wants Tamino in a powdered wig and frock enacting an allegory of Masonic beliefs, that would suggest one kind of translation. If, on the other hand, the director sets the opera in Disneyland, with Tamino in jeans and an iPod for his magic flute, a very different verbal style would be called for*».

<sup>85</sup> NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester, St Jerome, 1997, p. 92.

<sup>86</sup> LOW, Peter. «The Pentathlon Approach to Translating Songs». En: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2005, p. 189.

<sup>87</sup> KELLY, Andrew. «Translating French Song as a Language Learning Activity». En: *Equivalences* nº 22/23, 1992-1993, p. 92.

inteligibilidad. Por ello, habríamos de sumar un último punto al respecto: respetar los principios básicos de la técnica vocal.

Richard Dyer-Bennet, autor de la traducción inglesa de *Die schöne Müllerin*<sup>88</sup> de Franz Schubert, esbozó los requisitos para que pudiera «cantarse, ser razonablemente fiel y modestamente poética». Su planteamiento establece como condición primordial, tal y como refleja el primer punto, la importancia de los principios de técnica vocal en la redacción de la traducción:

1. El texto meta ha de poder cantarse. De lo contrario, cualquier otra virtud que tuviese carecería de sentido.
2. El texto meta debe sonar como si la música hubiese sido compuesta para él y no para el texto original.
3. El esquema rítmico del original que da forma a las frases ha de mantenerse.
4. Solamente cuando sea imposible satisfacer los tres primeros requisitos, el texto meta podrá alejarse del original en cuanto a significado<sup>89</sup>.

La primera pauta resulta evidente; basta pensar en el *skopos* del nuevo texto. En cuanto a la segunda, se relaciona directamente con la fusión que debe existir entre el texto y la partitura y que debe reproducirse siempre en la nueva versión. Por su parte, el cuarto punto relega a un último plano la fidelidad semántica siempre y cuando se respeten los otros tres. Peter Low cuestiona el tercer punto y afirma que mientras que en el recitado de un poema, la rima constituye a menudo un efecto sonoro protagonista, cuando se canta, los versos se distancian más en el tiempo. Por tanto, si las palabras rimadas se separan en el recitado unos 5 segundos, en una canción se distanciarán 10 o más. Si en la lectura de unos versos la rima destaca sobremanera, en una canción otros elementos como la armonía o la melodía se anteponen a ella. Así cabe preguntarse por qué Dyer-Bennet considera la fidelidad en la rima como un aspecto vital. ¿Qué ocurriría si en una obra lírica hubiese otros aspectos más importantes que reflejar e incompatibles con la rima?<sup>90</sup> Ciertamente, las pautas señaladas muestran una gran rigidez que podría parecer contraproducente pero, afortunadamente, se suaviza en el cuarto punto y permite «libertades» en caso de que los tres primeros aspectos no pudiesen conseguirse. Sin duda, la traducción lírica sería imposible sin tomarse ciertas libertades. Es más, sin

---

<sup>88</sup> Ciclo de lieder compuesto sobre poemas de Wilhelm Müller. Richard Dyer-Bennet era cantante profesional y en 1977 escribió la versión citada, reproduciendo la métrica alemana del original que el artista grabó un año después.

<sup>89</sup> EMMONS, Shirley y SONNTAG, Stanley. *The Art of the Song Recital*. New York, Schirmer, 1979, p. 292.

<sup>90</sup> LOW, P. «The Pentathlon Approach to Translating Songs», pp. 190-191.

ellas no existiría nunca la posibilidad de mejorar el texto meta; unas mejoras que, en ningún caso implicarían la redacción de uno nuevo que no guardase ninguna relación semántica con el original, a pesar de que ensamblase perfectamente con la música. Volvemos a insistir en que ello no sería traducir y, evidentemente, se trata de una práctica que no tiene cabida en la traducción.

En el estudio de la traducción musical y de la línea del canto se manejarán importantes criterios que, frecuentemente, discrepan entre sí y pueden llegar a ser absolutamente incompatibles. Herbert F. Peysler afirmaba, en este sentido, que «se trata de un conflicto entre elementos irreconciliables, que no podemos aspirar a solventar fácilmente»<sup>91</sup>. Por consiguiente, nos parece extremadamente acertada la aplicación a nuestro análisis del fundamento principal del planteamiento funcionalista del «Principio del Pentatlón»<sup>92</sup> de Peter Low, ideado, en principio, para la traducción de canciones. En él describe cómo ésta debe realizarse partiendo no de uno o dos criterios sino de una suma de los seis. Es decir, en la elección de un vocablo determinado debe observarse si ésta constituye la mejor opción para todos ellos<sup>93</sup>. Según el autor, como el atleta, el traductor de una canción tendrá que competir en seis «pruebas» y conseguir un equilibrio entre todas ellas: la cantabilidad, el sentido, la naturalidad, el ritmo, la rima y la efectividad dramática. Así, ante el estudio de la adopción de una estrategia traductora determinada, cuestionaremos su idoneidad y su adecuación al conjunto de parámetros que propondremos a continuación. Peter Low destaca, además, los dos fundamentos que regirán la tarea traductora: la flexibilidad y la paciencia. Ciertos traductores se muestran contrarios al principio de flexibilidad propuesto que habrá de regir todo el trabajo. Sin embargo, otros tan reputados y con una dilatada experiencia en el ámbito como Herman y Apter, sostienen también que normas tan rígidas como reproducir exactamente todas las rimas del original o utilizar el mismo número de sílabas en cada verso, simplemente atan de brazos y manos e impiden encontrar soluciones mejores<sup>94</sup>. En lo referente a la paciencia, las afirmaciones de Henry S. Drinker resultan muy ilustrativas y subrayan la importancia de la constancia en su trabajo:

---

<sup>91</sup> PEYSER, H. «Some observations on translation», p. 353.

<sup>92</sup> El Principio del Pentatlón compara la traducción de canciones con los pentatlones olímpicos. LOW, Peter. «Translating Poetic Songs: An attempt at a Functional Account of Strategies». En: *Target*, nº 15, 2003, pp. 95-115.

<sup>93</sup> LOW, P. «The Pentathlon Approach to Translating Songs», pp. 190-191.

<sup>94</sup> HERMAN, Mark y APTER, Ronnie. «Opera translation». En: *Translation, Theory and Practice, Tension and Interdependence*. Ed. a cargo de Mildred L. Larson. Binghamton: State University of New York, 1991, pp. 100-119.

Cualquier intento de escribir un verso de una vez con las rimas y todos los elementos es, por supuesto, inútil. Cualquiera que piense que los poemas se construyen así está ciertamente equivocado [...]. Sé que, en mi caso, los mejores resultados son aquellos que han sido los más cuidados, los más sistemáticamente trabajados y los más escrupulosamente revisados y pulidos. Hay muchas oportunidades para que la musa, si ella quiere, contribuya con su toque mágico durante estos procesos<sup>95</sup>.

También, Andrew Kelly, citado anteriormente, afirmaba que «normalmente realizaba entre cinco y siete borradores y sentía que debía volver a la canción con la mente despejada al menos seis veces más. Durante estos espacios de tiempo, la inspiración, inesperadamente, resolvía problemas particulares»<sup>96</sup>.

Los planteamientos de Henry S. Drinker, con una dilatada experiencia en traducción musical, apoyan igualmente esta postura e insisten en que «una de las funciones más importantes del traductor es la de ejercer su sentido de proporción y buen gusto para resolver cualquier conflicto, determinando qué requisito es menos importante e intentando priorizar los demás. Siempre se habrá de buscar soluciones que satisfagan en la medida de lo posible los seis criterios»<sup>97</sup>. El autor sugiere las siguientes pautas para la traducción al inglés de cualquier trabajo vocal y hace especial hincapié en el concepto de la naturalidad:

1. Se mantendrán las notas, el ritmo y el fraseo de la música.
2. El texto será fácilmente cantable con la música determinada.
3. El texto será apropiado para la música determinada.
4. Será un inglés idiomático y natural y no un alemán o un italiano traducido.
5. Contendrá rimas en aquellos lugares donde la música lo solicite.
6. Reproducirá el espíritu y fundamentalmente el significado del original<sup>98</sup>.

Peter Low insiste en que nos encontramos ante un texto oral y no escrito. Por consiguiente, el principal objetivo es, esencialmente, que se comprenda durante su interpretación. En caso contrario, estaríamos incumpliendo el *skopos*<sup>99</sup>. Desde nuestro punto de vista, puesto que se trata de un texto que ha de cantarse, y en caso de la lírica la técnica vocal complica este aspecto aún más, pensamos que no sólo la comprensión

---

<sup>95</sup> DRINKER, Henry S. «On translating vocal texts». En: *The Musical Quarterly*, nº 36, 1950, p. 240.

<sup>96</sup> KELLY, Andrew. «Translating French Song as a Language Learning Activity». En: *Equivalences*, nº 22/23, 1992-1993, p. 111.

<sup>97</sup> DRINKER, H. «On translating vocal texts», p. 226.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> LOW, P. «The Pentathlon Approach to Translating Songs», pp. 199-200.

sino también la cantabilidad<sup>100</sup>, directamente relacionada con la efectividad dramática, conformarán dicho *skopos*.

Por último, es necesario destacar que el perfecto conocimiento de la obra que se traducirá constituye uno de los pilares de la tarea. Henry S. Drinker afirmaba que el método ideal de trabajo en traducción lírica sería aprender la música de memoria, posteriormente, hacer una traducción del poema en una buena prosa y aprenderla. Para terminar, habría que reflexionar sobre la idea básica del poema, cantando la melodía. Las palabras que finalmente «recaigan» en la música, serán mucho más aptas que una traducción hecha línea por línea del original<sup>101</sup>. Edward Dent, por su parte, también destacaba que el método ideal de trabajo sería «aprender la ópera completa de memoria». Sin embargo, puesto que no siempre se dispone de tiempo para ello, Dent aconsejaba memorizar aquellos pasajes que revistan mayor complejidad y visualizarla en el escenario antes de emprender ninguna tarea traductora<sup>102</sup>.

### **Aspectos lingüísticos y literarios**

El canto constituye un elemento extremadamente singular y complejo que, en la ópera, se convertirá en esencial, aunque en la creación de la obra le precedan el texto verbal y la partitura. No será hasta que ambos elementos se actualicen a través de aquél que tendrá lugar la experiencia operística. Ello tendrá dos consecuencias importantes para la concepción del género. Primeramente, la voz se alzarán como elemento caracterizador por excelencia, transmitiendo los rasgos y la actitud de cada personaje. Olvidaremos que el cantante no corresponde realmente en edad, color, sexo, etc. con el personaje que interpreta. En segundo lugar, habremos de tener en cuenta, dada su importancia para la traducción, su mencionado carácter extravagante, absurdo, artificioso<sup>103</sup>. El texto de ópera se definirá casi siempre musicalmente. Es decir, la escritura del libreto dependerá de las necesidades estructurales y formales como las repeticiones o la organización de los números de conjunto. Además, el texto definitivo, el que escuchará el espectador, no será el mismo que podremos leer en el libreto pero sí

---

<sup>100</sup> Hemos decidido traducir así el original inglés «singability» y utilizarlo en nuestra investigación para referirnos al conjunto de características de un texto lírico que lo hacen más o menos apto para cantarlo.

<sup>101</sup> DRINKER, H. «On translating vocal texts», p. 232.

<sup>102</sup> DENT, E. «The Translation of Operas», p. 35.

<sup>103</sup> RUBIERA, J. *Entre la ópera y el teatro Noh: hacia una estética comparada de la representación dramático-musical*, pp. 87-88.

en la partitura, ya que será ésta la que fijará las repeticiones de palabras y las superposiciones de intervenciones<sup>104</sup>.

Numerosos elementos confluirán para lograr que un «principio de incongruencia» se cuele en la misma esencia de la representación dramático-musical, entre los que cabe mencionar las discordancias entre el cantante y el personaje, frecuentes complicaciones inútiles o desarrollos ilógicos de la trama y, sobre todo, el canto como vehículo de comunicación entre los seres humanos, convención aún más difícil de asumir cuanto más reales se presentan las historias, la escenografía o los personajes<sup>105</sup>.

Tanto la traducción como la música vocal oscilan entre dos extremos: el musicocentrismo y el logocentrismo. Mientras que la postura del logocentrismo defiende la preeminencia del texto sobre la música, tal y como expresaba el aforismo *prima le parole e poi la música*, el musicocentrismo se define por todo lo contrario: *prima la música e poi le parole*. Numerosos teóricos se han adherido a una u otra postura. De hecho, en el análisis de la traducción del texto del canto, la primera cuestión que nos plantaremos es la importancia que posee dicho texto en el conjunto de la obra. Es decir, habremos de conocer el valor que el compositor concedía al texto de la obra y, a continuación, el que le adjudicó el traductor, si es que dicho profesional tuvo en cuenta la cuestión. En caso afirmativo, es decir, si éste consideró que había de inclinarse por un musicocentrismo, probablemente, primó la cantabilidad a expensas del sentido, por ejemplo.

A continuación, el estudio de la traducción de los aspectos literarios del libreto deberá analizar aspectos como, por ejemplo, los que se presentan:

- El sentido y la naturalidad, que estaría vinculada también a la traducción rítmica.
- Los referentes culturales de todo tipo como antropónimos, topónimos, referencias históricas, musicales, literarias o religiosas.
- La fidelidad desde una perspectiva más general: expresiones y léxico, vacíos semánticos, tiempos verbales, etc.
- El tipo de lenguaje: vocabulario, ortografía, ritmo, figuras retóricas...
- Temporalidad.

---

<sup>104</sup> LACOMBE, H. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 89.

<sup>105</sup> MATEO, M. «La traducción de *Salomé* para distintos públicos y escenarios», p. 226.

Evidentemente, cada obra poseerá unas características muy concretas que determinarán el marco de estudio y los puntos que habrán de sumarse o eliminarse de la enumeración anterior.

### *Sentido, naturalidad y temporalidad*

Cualquiera de los parámetros que, en otro tipo de traducción son de ley, habrán de relegarse a un segundo plano en cierta forma, en el caso de la traducción lírica. Así ocurre, por ejemplo, con la exactitud semántica, dadas las numerosas limitaciones y parámetros que rigen la traducción lírica. Dicha exactitud, al igual que otras como el ritmo, la naturalidad o la cantabilidad, por ejemplo, habrán de relegarse, en ocasiones, a un segundo plano. Ello no implica que el significado, la fidelidad, los referentes culturales, la equivalencia, la coherencia o cualquier otro de los criterios habituales dejen de ser importantes, a no ser que estemos ante fragmentos sin sentido o palabras inventadas<sup>106</sup>. Tal y como explicaba Peter Low en su Principio del Pentatlón, una determinada elección habrá de satisfacer al conjunto de los diferentes criterios que rigen la traducción a la que nos enfrentamos. Por consiguiente, la elección más adecuada no tiene por qué ser el vocablo más fiel desde el punto de vista semántico. Podríamos optar por un sinónimo cercano, una perífrasis, una metáfora, etc. Sin embargo, hemos de recordar que la posibilidad de «abrir el abanico semántico» no implica la libertad absoluta, en este sentido.

Una de las máximas de la traducción es la naturalidad. El nivel de naturalidad implica que el texto meta reúna las características que el original podría tener. «Es decir, que se escriba de acuerdo con el estilo de la disciplina, en un lenguaje propio del tema que se trate y del nivel de formalidad del mismo, que utilice el sistema lingüístico de la lengua de llegada y que no retenga rastros de haber sido escrito en otra lengua»<sup>107</sup>. Uno de los rasgos que pone de manifiesto sobremanera la falta de naturalidad en un texto meta es el orden de las palabras y podemos comprobarlo frecuentemente cuando escuchamos canciones traducidas. De hecho, pocos traductores son conscientes, en este ámbito, de la importancia de la naturalidad y, por consiguiente, numerosas versiones, no

---

<sup>106</sup> En la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant* de Manuel Fernández Caballero el coro canta palabras inventadas: «Karateté, ratarabaka, were-Ataú tukabarú» o en *Bastien und Bastienne* de Mozart el mago Colas canta mientras realiza un exorcismo: «Dggi, daggi, schurry, murry, horum, harum».

<sup>107</sup> FERRER, Rafael *et al.* «La aplicación de las técnicas de traducción o su mero estudio», pp. 102-103. Puede consultarse en: [http://fel.uqroo.mx/adminfile/files/memorias/Articulos\\_Mem\\_FONAEL\\_II](http://fel.uqroo.mx/adminfile/files/memorias/Articulos_Mem_FONAEL_II). [Último acceso el 05-I-2012].

solamente de óperas sino también de canciones suenan antinaturales. Ello podría explicar la opinión errónea generalizada de que todas las traducciones de canciones son inevitablemente extrañas o ridículas. Sin embargo, numerosos elementos confluyen para conseguir la naturalidad del texto del canto: desde el orden de las palabras, la traducción de las referencias o la utilización de los tiempos verbales hasta todos los aspectos que conforman, lo que hemos denominado traducción rítmica. Edward Dent afirmaba que «el traductor ha de perseguir siempre que, en el escenario, el lenguaje utilizado sea lo más simple y claro posible, ya que los vocablos rimbombantes resultan casi incomprensibles»<sup>108</sup>:

Una ópera es una obra puesta en música y la primera tarea del traductor es hacerla inteligible para el público. El traductor debería siempre pensar que está traduciendo el libreto para alguien que está viendo la ópera por primera vez [...]. La claridad es, por tanto, el primer requisito que debe cumplir una traducción; el argumento debe hacerse claro, así como el desarrollo [...]. Ello significa que deben evitarse concienzudamente todas aquellas frases o palabras poco habituales, aunque sean muy bellas o significativas. Un libreto de ópera no va a ser leído sino escuchado con música en el escenario<sup>109</sup>.

Si la nueva versión es antinatural, el receptor deberá hacer un esfuerzo extra para comprenderlo, lo que entrañará, sin duda, mayor tiempo para procesar la información. Recordemos que esto resulta contraproducente, puesto que, en nuestro caso, el texto está concebido para comprenderlo mientras que se canta. Es decir, el tiempo de procesamiento no puede alargarse a voluntad como ocurre con cualquier texto escrito.

Otro de los problemas capitales a los que debe hacer frente el traductor y directamente relacionado con la naturalidad es la temporalidad. Es decir, los problemas que se derivan de la distancia temporal que, casi siempre en las obras líricas, se establece entre el texto original y el momento de su traducción. Cuanto más distante está una obra cronológicamente con respecto al momento de su traducción, tanto más compleja y más ardua se revela la tarea. Numerosas y muy variadas han sido las soluciones que los traductores han aportado para salvar este obstáculo. Desde Georges Mounin y Georges Steiner hasta Amparo Hurtado o Hatim y Mason, los teóricos han dejado constancia de sus opiniones y criterios, así como de las respuestas que hallaron

---

<sup>108</sup> DENT, E. «Translating *Trovatore*». En: *Music & Letters*, vol. 20, nº 1, 1939, pp. 9-10.

<sup>109</sup> DENT, E. J. «The Translation of Operas», pp. 81-82. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*An opera is a play set to music, and the first business of a translator is to make the play intelligible to the audience. The translator ought always to consider that he is translating the work for that man in the audience who is seeing it for the first time [...] Clearness is therefore the first requisite of a translation; the plot must be made clear, and also its development [...] This means that all unusual phrases or words must be studiously avoided, however beautiful or significant they may be. An opera libretto is not meant to be read as a poem, but to be heard on the stage as set to music*».



en lo que a la temporalidad se refiere. La pretensión de hacer coincidir la lengua de la traducción con la que estaba en uso cuando se escribió el original, se considera una práctica poco recomendable, así como la utilización de un estilo familiar o coloquial:

Inicialmente, llegó la vena shakespiriana, con todos los «hast», «dost» y «thy», que tendían a contextualizar los trabajos en una atmósfera pasada de melodrama y de sentimiento noble, muy lejana de la experiencia cotidiana. Las traducciones de Edward Dent, en el periodo entreguerras, podrían ser mucho más familiares en su estilo, incluso coloquiales [...]. En la traducción de Dent de *Figaro* (1920), aparecen locuciones como «I'll put a spoke in your wheel if I can»<sup>110</sup> y «I'll give him a dressing down!»<sup>111</sup>. Este estilo moderado de clase media define inicialmente el trabajo como una comedia de salón; nada más ingenioso ni más cruel. En la actualidad, el traductor tenderá más hacia un estilo neutro, proporcionando así al director una gran libertad<sup>112</sup>.

Michael Irwin recomienda preservar, en la medida de lo posible, el orden natural de las palabras y evitar, no solamente los arcaísmos, sino también cualquier locución que pudiese destacar por no encajar en el registro estilístico del libreto en cuestión<sup>113</sup>. Otras posturas aconsejan dar un toque de antigüedad a obras de siglos atrás, tal y como propone Amparo Hurtado:

Es aconsejable encontrar un tono «arcaizante» (lo que no quiere decir ininteligible o difícil de comprender) para traducciones de textos antiguos, con el fin de darles un cierto carácter de antigüedad desde el punto de vista estilístico, que los acerca al original<sup>114</sup>.

En este sentido, el traductor posee un amplio abanico de recursos que permiten acercar estilísticamente el original y la traducción: combinar la propia lengua con giros del pasado o utilizar formas de expresión arcaicas, entre otros<sup>115</sup>. Hay autores contrarios a esta postura quiénes afirman que el texto original es rico en elementos que resultan suficientes para contextualizarlo en un marco espacio-temporal concreto, sin necesidad de la intervención del traductor: referencias históricas, fechas, nombres, personajes<sup>116</sup>.

---

<sup>110</sup> Te fastidiaré si puedo.

<sup>111</sup> Le daré una reprimenda.

<sup>112</sup> IRWIN, Michael. «Translating Opera». En: *Translation Here and There, Now and Then*. Ed. a cargo de Jane Taylor et al. Exeter, Elm Bank, 1996, p. 96. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «First came a sub-Shakespearean vein, all "hast", "dost", and "thy", which tended to locate the works concerned in a past world of melodrama and lofty sentiment, remote from a day-to-day experience. The translations of Edward Dent, between the wars, could be far more familiar in style, even conversational [...] In the Dent translation of *Figaro* (1920) occur such locutions as "I'll put a spoke in your wheel if I can", and "I'll give him a dressing down!" The moderate middle-class idiom pre-emptively defines the work as drawing-room comedy –nothing sharper or harsher. Today the translator would be likely to aim for a neutral style, giving the director maximum freedom of operation».

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> HURTADO, Amparo. *La noción de fidelité en traducción*. Paris, Didier Érudition, 1990, p. 173.

<sup>115</sup> HERNÁNDEZ, María José. «Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción». En: *Quaderns. Revista de traducció*, nº 3, 1999, pp. 39-48.

<sup>116</sup> RABADÁN, Rosa. *Equivalencia y traducción*. León, Universidad de León, 1991, p. 99.

Por supuesto, en el caso de la ópera, el atrezzo tendrá un peso fundamental en el asunto de la temporalidad. En nuestros días, el problema tiende a solventarse en los diferentes ámbitos dando prioridad al destinatario de la obra<sup>117</sup>, al que se intenta ofrecer una versión asequible que no plantee problemas de comprensión<sup>118</sup>.

### *Las partes de una ópera y su traducción*

Será necesario un escrupuloso análisis de la ópera por parte del traductor para determinar la importancia del texto con respecto a la música en los diferentes momentos musicales. Lógicamente, cada época, compositor y obra tendrán unas características determinadas que no pueden obviarse y que influirán las diferentes decisiones traductológicas, tal y como hemos expuesto anteriormente. Lo mismo ocurrirá, por supuesto, con las diferentes partes de la ópera como, por ejemplo, recitativos, ariosos, arias, coros, números de conjuntos o finales.

En los recitativos, por ejemplo, el trabajo del traductor puede hacerse muy patente, ya que existe la posibilidad de que algunos fragmentos sean perfectamente inteligibles a diferencia de otras partes de la obra. Por ejemplo, podemos encontrar texto declamado o hablado que será muy fácil de traducir, así que debería evitarse cualquier tipo de solución que pudiese resultar ridícula, sobre todo si tenemos en cuenta que los recitativos suelen escribirse en un lenguaje menos poético que otras partes de la ópera y que utilizan un registro más coloquial. Sin embargo, puede ser que dicho texto no sea muy inteligible si la orquesta interpreta música continua y desarrolla algún tema, mientras que los personajes cantan de forma monótona notas muy similares. Lo mismo ocurre, por supuesto, cuando hay música orquestal de cierto interés sonando simultáneamente o en los recitativos más secos como los de Mozart o Rossini, donde el traductor deberá ayudar a que la dicción del intérprete sea lo más clara posible. En ellos se canta mucho texto sobre figuras cortas bien en la misma nota bien en notas diferentes, en movimientos por grados conjuntos, lo que suele convertirse en una especie de trabalenguas.

Las arias, por su parte, presentan generalmente un texto de menor extensión, sin embargo, la mayor dificultad reside en decidir cómo proceder ante las numerosas repeticiones de palabras y frases de dicho texto –frecuentemente rimadas– que recrean

---

<sup>117</sup> DÍAZ, Jorge. «El subtítulo de *Hamlet* al castellano». En: *Sendebarr*, nº 6, 1995, p. 155.

<sup>118</sup> HERNÁNDEZ, M. J. «Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción», pp. 39-48.

una escena determinada a través de lenguaje poético. En las óperas más antiguas, como, por ejemplo, las de Händel, Gluck y Mozart, las repeticiones se ejecutan de forma expresiva. Es decir, sus compositores pretenden que las palabras ganen fuerza conforme se van repitiendo. En lo que se refiere a compositores más tardíos como Rossini, Bellini, Donizetti e incluso Wagner repiten palabras sin importar la expresividad, simplemente para seguir la música que se prolonga. En ocasiones, como en *Das Liebesverbot*, Wagner utiliza incluso el mismo texto dos veces en un fragmento, con dos esquemas rítmicos completamente diferentes<sup>119</sup>.

La problemática aparece en los números de conjunto o concertantes cuando varias voces cantan simultáneamente textos absolutamente diferentes, acompañados de una música que discurre como si de una sinfonía se tratase. El traductor es consciente de que en esos momentos su trabajo puede ser completamente ininteligible, salvo en aquellos momentos donde los personajes poseen una frase saliente que se escucha por encima de los demás. Por ello, la labor, en este caso podría orientarse, por ejemplo, a facilitar la dicción, entre otras tareas.

Otra parte de la ópera que reviste gran dificultad son los coros. Frecuentemente se limitan a repetir lo que ha cantado el solista y constituyen un mero ornamento, pero también puede acontecer que cada palabra sea significativa y además esté acompañada de música importante, como ocurre en *Les Troyens* de Berlioz. Resulta patente, por tanto, una vez más, que la traducción de un libreto de ópera no constituye un trabajo ajeno a la partitura y que corresponderá al traductor la identificación de problemáticas concretas y la toma de la decisión más apropiada en cada caso.

### **Aspectos musicales: la traducción rítmica**

Cada lengua posee un ritmo diferente y cuanto más diferente es dicho ritmo con respecto a la lengua meta más dificultades aparecerán a lo largo del proceso traductológico. Asimismo, habremos de tener en cuenta que la partitura, en ocasiones, tenderá a deformar los ritmos del lenguaje. Por ello, en nuestro caso, es necesario conocer todos y cada uno de los aspectos que le son característicos si pretendemos desvelar los entresijos de un libreto meta escrito en una época determinada. Sin este

---

<sup>119</sup> DENT, E. «The Translation of Operas», pp. 87-88.

análisis, cualquier aproximación histórica a su traducción sería incompleta y, por tanto, errada.

### *El cambio de lengua*

La aplicación del calco fónico en la traducción del libreto contribuye tanto a la restitución de la mayoría de los fonemas como al respeto, en gran medida, de la métrica del texto origen. El primer aspecto que llamará la atención del oyente meta será el cambio de lengua con respecto a la obra original que afectará no solamente al ámbito de la sonoridad sino también a la técnica vocal en mayor o menor medida. El cambio de lengua implicará también un cambio de registro vocal, puesto que según la lengua en cuestión adoptaremos posiciones vocales diferentes que, sin duda, afectarán a la altura del sonido, el timbre, el color, el ritmo, la entonación, etc. Cuando cantamos en otro idioma utilizamos una base articulatoria diferente: así, hacemos nuestra voz más aguda para el inglés o más grave para el alemán y desplazamos dicha base hacia delante para el italiano y hacia atrás para el español<sup>120</sup>. Alfred A. Tomatis<sup>121</sup> afirma que cada lengua posee un espectro sonoro propio, es decir, una música que le es característica. En efecto, cada lengua se define por la utilización de unas frecuencias determinadas. El español y el inglés, por ejemplo, casi no tienen puntos en común. La lengua anglófona es muy rica en sonidos agudos<sup>122</sup>, lo que explica la diptongación sistemática de sus vocales y la diferencia que hay entre la producción escrita y su pronunciación. El español, por el contrario, es muy sensible a los sonidos graves y muy poco a los agudos<sup>123</sup>. El caso del francés, sin embargo, es muy parecido al del castellano en este aspecto, ya que utiliza sobre todo las frecuencias dispuestas entre los 1000 y los 2000 Hz<sup>124</sup>.

---

<sup>120</sup> LADMIRAL, Jean-René. «L'Esthétique de la traduction et ses prémisses musicales». En: *La traduction des livrets*, p. 36.

<sup>121</sup> Otorrinolaringólogo francés muy reputado a mediados del siglo XX. Su interés por la relación entre el oído, la voz y el sistema nervioso protagonizó su vida profesional desde el comienzo y le supuso, muy pronto, el reconocimiento unánime de la comunidad científica. Uno de los preceptos fundamentales en su investigación clínica es el siguiente: «la laringe sólo emite los sonidos armónicos que el oído es capaz de percibir». Actualmente, el método Tomatis de rehabilitación auditiva se utiliza, entre otros muchos casos, para mejorar la comprensión de lenguas extranjeras, en trastornos de aprendizaje y para expandir las capacidades musicales y vocales. Grandes figuras de la lírica como Maria Callas o Plácido Domingo se han beneficiado de este método. B. P. «Terapia Tomatis: hacia la perfección vocal». En: *Ópera Actual*, nº 133, 2010, pp. 52-53.

<sup>122</sup> Presenta frecuencias entre los 2000 y los 12000 Hz.

<sup>123</sup> Su cima se encuentra alrededor de los 1800 Hz.

<sup>124</sup> Puede consultarse en: <http://www.afluenciaquantica.com>. [Último acceso el 05-I-2012].

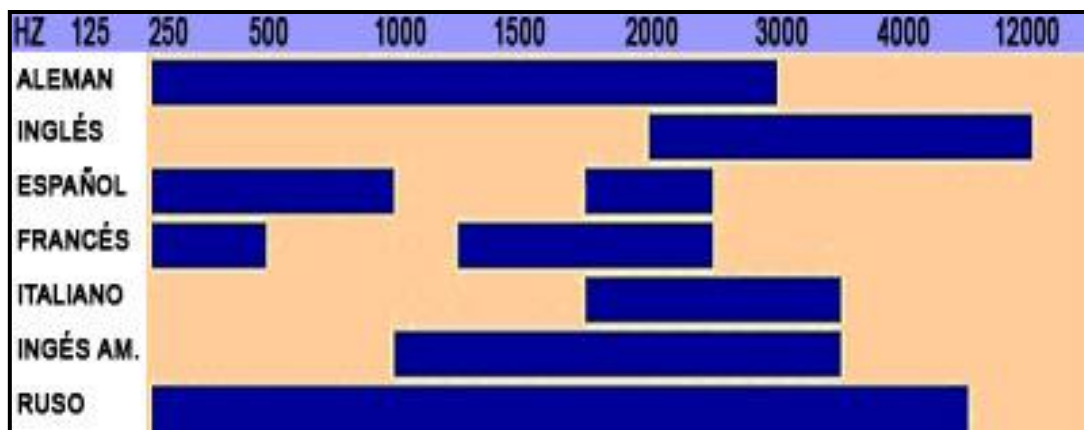


Ilustración 1: Cada lengua utiliza de forma preferente ciertos espacios de frecuencias sonoras llamadas bandas pasantes<sup>125</sup>.

Por consiguiente, y si nos centráramos únicamente en el calco fónico, la traducción de la ópera inglesa *Dido and Aeneas* al japonés o al español podría parecer prácticamente imposible. Sin embargo, si ambas lenguas poseen pocas frecuencias en común, la consecución de una equivalencia absoluta, en este punto, aunque haya de establecerse siempre que sea posible, podrá relegarse a un segundo plano. En primer lugar, tal y como hemos expuesto anteriormente, ningún criterio deberá prevalecer sobre los otros y, por otra parte, tendremos en cuenta que la habitual deficiente vocalización de los cantantes podría «esconder», en cierta forma, las carencias señaladas. Con frecuencia, los intérpretes tienden únicamente a «cantar» y descuidan ligeramente la pronunciación de una lengua que les resulta desconocida, en la mayoría de los casos, y que, por tanto, sumaría una dificultad a la interpretación de la obra, mermando su calidad vocal<sup>126</sup>.

Otro aspecto que debemos contemplar es el hecho de que determinadas lenguas favorecen más que otras la emisión del sonido en el canto lírico. Si tuviésemos que ordenar las más utilizadas, según si la simplifican o no, pondríamos en primer lugar, y como la más adecuada, el italiano. En segundo lugar el castellano, en tercer puesto el alemán y el francés y en el cuarto, el inglés. El caso del italiano es muy singular: sus fonemas facilitan ampliamente el canto puesto que son laríngeos muy puros y muy

<sup>125</sup> Puede consultarse en: <http://www.tomatismadrid.es> [Último acceso el 05-I-2012].

<sup>126</sup> En este sentido, existen ediciones que adaptan fonéticamente el texto para cantantes de una lengua materna concreta que desconocen la lengua de la obra. La siguiente publicación constituye un ejemplo ilustrativo: *Italian Arias of the Baroque and Classical Eras*. Ed. a cargo de John Glenn Paton. Van Nuys, Alfred Publishing Co., Inc., 1994.

naturales<sup>127</sup>. Por ello, se le considera la lengua más adecuada para la lírica. Tanto el italiano como el español, aunque este último en menor medida, requieren un menor uso de la musculatura si lo comparamos con el que requieren otras como, por ejemplo, el alemán que dificulta, en mayor medida, la emisión vocal. Pensemos, por ejemplo, en las oclusivas que resultan más suaves incluso que en español. Mientras que el italiano, que se caracteriza por tener un discurso con un «legato continuo», enfatiza las vocales, facilitando así la proyección del sonido, en el caso del inglés o del alemán se enfatizan las consonantes y numerosas pausas rompen frecuentemente el discurso inglés, ya que los angloparlantes suelen detenerse para enfatizar la próxima palabra.

No obstante, hemos de señalar que, con frecuencia, en obras cuyo texto está escrito en francés, inglés y, en ocasiones, en alemán, se adopta una pronunciación latina que, facilita la salida del aire y, por consiguiente, la dicción del cantante.

### *Métrica y acentuación*

Frecuentemente, la línea del canto sufre numerosas alteraciones melódico-rítmicas que surgen debido a la diferencia métrica y prosódica entre las lenguas. La música pensada para versos en una lengua determinada no podrá adaptarse jamás automáticamente, sin ninguna modificación, a otra lengua, puesto que la partitura se modela también sobre los acentos métricos y prosódicos del texto. Texto y música serán desde ese momento inseparables. Traducir el texto significará, por tanto, romper un todo compuesto por el texto y la música. En un principio, podría parecer que si el número de sílabas del sintagma original y el de su correspondiente texto meta no coincidiese sería imposible cantarlo. De hecho, en numerosas ocasiones la traducción rítmica de una canción o de una ópera se reduce al respeto de dicho número, sin tener en cuenta otros aspectos tan importantes como, por ejemplo, la acentuación. Es decir, si el verso original tiene doce sílabas, la tendencia es la de conservar el mismo número en el nuevo, aunque suene torpe o antinatural. Sin embargo, en ciertas ocasiones, pueden añadirse sílabas, como en los melismas, o eliminarse, en una nota que se repite, sin que ello altere la melodía. Incluso, cuando no queda otro remedio, se modifica la

---

<sup>127</sup> La naturalidad para cantar hace referencia a un empleo adecuado de la musculatura que, en ocasiones, puede soportar tensión como componente fisiológico del acto de cantar. No obstante, la naturalidad, consiste en utilizar estrictamente la musculatura necesaria con la intensidad justa para lograr los efectos deseados. Agradecemos la información a Francisco Comino Crespo, logopeda y cantante lírico.

partitura<sup>128</sup>, añadiendo o restando sílabas para que el nuevo texto encaje perfectamente; un texto que, más tarde, los editores suelen publicar junto a la música alterada sin indicar que se ha hecho el cambio correspondiente<sup>129</sup>.

### *Rima*

El respeto o no a la rima del texto original ha llenado de problemas la traducción lírica ya que, tradicionalmente, se ha considerado como uno de los aspectos que inexorablemente han de respetarse y de reflejarse en la nueva versión. Michael Irwin afirma, por ejemplo, que «ha de retenerse el esquema rítmico del original, ya que éste posee implicaciones musicales que representan un sistema de correspondencias auditivas importantes para el compositor»<sup>130</sup>. Sin embargo, André Lefevere<sup>131</sup> critica la excesiva preocupación por la rima en la versión inglesa de las canciones de *Mutter Courage*<sup>132</sup> y afirma que la continua necesidad de rimar en la obra resulta en un relleno excesivo<sup>133</sup>.

Peter Low adopta una postura intermedia e insiste, una vez más, en estudiar la importancia de la rima del texto original y en analizar cada momento individualmente. En ocasiones y a su modo de ver, simplemente podría eliminarse sin que ello suponga un problema aunque en otros momentos, su eliminación podría entrañar una gran e irreparable pérdida. Por consiguiente, habrá de aplicarse, una vez más, el principio de la flexibilidad. El autor afirma que en su trabajo suele reflejar el esquema rítmico, siempre que ello no perjudique otros aspectos imprescindibles tales como el significado o la cantabilidad, por ejemplo. Insiste también en el hecho de que cuanto más corto sea el verso, mayor importancia poseerá la rima. Sin embargo, dicha importancia no significa, en absoluto, que la rima deba ser exacta a su original. A su modo de ver, excepto en los finales de estrofa, en el resto de ocasiones pueden utilizarse otras más imperfectas, para evitar versiones extravagantes o forzadas, como la asonante, la aliteración, etc.<sup>134</sup>.

---

<sup>128</sup> Henry S. Drinker calificaba dicha práctica como «blasfemia». DRINKER, H. «On translating vocal texts», p. 227.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> IRWIN, M. «Translating Opera», p. 95.

<sup>132</sup> Bertold Brecht llevó al teatro, en 1941, la versión inglesa de la novela alemana *Mutter Courage*, traducida por Hays y Bentley, con música de Paul Dessau.

<sup>133</sup> LEFEVERE, A. «Mother Courage's Cucumbers'». En: *The Translation Studies Reader*. Ed. a cargo de Venuti and Lawrence. London y New York, Routledge, 2000, pp. 233-249; cit. en LOW, P. «The Pentathlon Approach to Translating Songs», p. 198.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 198-199.

## *Cantabilidad*

La cantabilidad constituye uno de los parámetros más importantes en este tipo de traducción y se relaciona directamente con el *skopos*. Indudablemente, el texto meta ha de redactarse de forma que pueda cantarse. De lo contrario, sería un trabajo inútil. El compositor Edward Grieg afirmaba, al hilo de lo expuesto: «[...] no importa lo bellas que puedan ser la poesía y la música. Si la declamación es deficiente, la canción pasará a un segundo plano y acabará siendo ignorada»<sup>135</sup>.

En su obra *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Klaus Kaindl muestra diferentes definiciones de la «cantabilidad» enunciadas por diferentes teóricos<sup>136</sup>. Así, por ejemplo, según Gustav Brecher, un texto que puede cantarse es aquél que el público comprende cuando se está cantando e insiste en la importancia de una óptima pronunciación de las consonantes. El autor cita también a Sigfried Anheiser que suma la producción de sonidos que se ajusten al entorno musical a la idea de Brecher. Por su parte, Wilhelm Wodnanski define la cantabilidad como la combinación de la altura de los sonidos y la estructura de las vocalizaciones e insiste en la singularidad de cada una de las vocales para cantarlas. Del mismo modo, Kaindl cita a autores como Kurt Honolka y Reinhold Thur que la definen como la estructura vocal del texto para, finalmente, proponer la siguiente síntesis de todas las definiciones:

La cantabilidad (o cantabile) está directamente relacionada con la recreación del modo natural del habla para garantizarle al cantante una producción limpia del sonido deteniéndose someramente en las normas de articulación y los fundamentos de la optimización de la respiración<sup>137</sup>.

Habrà de prestarse una esmerada atención a la futura correspondencia entre la nota musical y las vocales o consonantes que se cantaràn sobre ella ya que, de no ser así, la línea del canto podría verse profundamente perjudicada. La traducción de una palabra supondrà en la mayoría de los casos un cambio de fonemas y no todos son igualmente realizables en una altura u otra o en combinación con otros. Por ello, los

---

<sup>135</sup> Cit. en: GORLÉE, Dinda. «Grieg's Swam songs». En: *Semiotica*, n° 142 (1/4), 2002, p. 180.

<sup>136</sup> KAINDL, K. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen, Stauffenburg, 1995, p. 121. Cit en: TARDY, Charène. *La traduction de l'opérette: l'exemple de La Chauve-Souris de Johann Strauss*. Maîtrise. Genève, Université de Genève, 2011.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 121. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «Sangbarkeit [...] erschöpft sich zumeist in der Nachgestaltung von artikulatorisch leicht wiederzugebender Sprache, um so für den Sänger eine reibungslose Tonproduktion zu gewährleisten, wobei allerdings auf die Artikulationsbedingungen und die Grundlagen der Atemökonomie kaum eingegangen wird».



conocimientos musicales por parte del traductor resultan imprescindibles. En caso contrario, únicamente podríamos aspirar a una traducción literaria del libreto, que sería absolutamente imposible de ejecutar.

Veamos, a modo ilustrativo el caso del inglés. Se trata de una lengua con muchas sílabas cerradas y con clusters consonánticos tanto al principio como al final de palabra. Un simple recitado puede ayudar al traductor a identificar algunos de los problemas. «Si la palabra inglesa o la frase que ofrece la mejor solución semántica es difícil de cantar –como por ejemplo “strict”, que tiene cinco consonantes para una vocal– entonces, será preferible optar por una ligera pérdida semántica y utilizar “tight”, con dos consonantes y un bello diptongo que cantar»<sup>138</sup>. Asimismo, hemos de evitar el emplazamiento de vocales muy cortas en notas enfatizadas, ligadas o largas. Palabras tan comunes en inglés como «it» o «the» pueden cantarse fácilmente en notas cortas, preferiblemente en una corchea, pero apenas pueden cantarse en una blanca. En lugar de situar «the» en una nota larga, el traductor podría optar por los demostrativos «these» o «those», que tienen vocales largas adecuadas. De la misma manera, «little» habría de cambiarse por «tiny» que se canta más fácilmente. Numerosos cantantes insisten en la idea de que existen vocales más o menos adecuadas para notas agudas o graves. Sin embargo, la cantabilidad no reside únicamente en la vocal, sino que dependiendo de las consonantes que la acompañen, ésta podrá cantarse fácilmente en una nota, que en principio, podría parecer desaconsejable:

Una consonante resonante puede alargar una vocal corta tanto si se sitúa después de ésta o incluso, aunque pueda parecer menos obvio, la preceda. Así, palabras como «can» y «mat» resultan más prometedoras que «cat»; pero «man» es mucho más fácil de cantar que todas las anteriores<sup>139</sup>.

Joseph Heizelmann, traductor de libretos de ópera al alemán defiende la misma postura. Afirma que, a lo largo de su carrera profesional ha constatado que ningún tenor quiere pronunciar el vocablo alemán «*schrumpfen*»<sup>140</sup>, cantando un do<sup>4</sup> y que ninguna soprano está dispuesta a cantar una vocalización con dicho vocablo. Por ello, Heizelmann piensa que el traductor debe siempre velar porque el TM puede cantarse<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> LOW, P. «The Pentathlon Approach to Translating Songs», p. 193.

<sup>139</sup> IRWIN, M. «Translating Opera», p. 97.

<sup>140</sup> Mermar, encoger.

<sup>141</sup> HEINZELMANN, Joseph. «Étude critique du travail de traducteur». En: *La traduction des livrets*, p. 616.

En conclusión, debemos afirmar que el traductor, en nuestro caso, está sujeto a tantas limitaciones –la mayoría de ellas no lingüísticas– que el término habitual de «traducción» podría incluso llegar a parecernos inadecuado para designar los numerosos y complejos procedimientos que integran el proceso traductológico de un libreto de ópera. Sin embargo, dado que el objetivo fundamental de la tarea es «enunciar en otra lengua lo que ha sido enunciado en una lengua fuente»<sup>142</sup> o «reproducir en la lengua terminal el mensaje de la lengua original»<sup>143</sup>, pensamos que cualquier otro planteamiento que pudiera alejarse de esta concepción primaria sería erróneo.

### **La traducción de las indicaciones escénicas**

La traducción escrita del libreto constituirá simplemente un primer paso en la preparación de la puesta en escena, ya que en el momento de la representación, serán varios los elementos expresivos que aportarán una determinada e importante carga semiótica. Susan Bassnet-McGuire recoge las cinco categorías que contribuyen al significado de una obra teatral que se adaptan perfectamente a nuestro ámbito:

1. El texto hablado, que en nuestro caso será cantado, aunque también puede ser hablado en ciertos momentos. Pensemos, por ejemplo, en el género de la zarzuela.
2. La expresión corporal, donde deberemos tener en cuenta la gestualidad corporal propia de cada lengua que deberá adaptarse cuando resulte necesario.
3. La apariencia externa del actor: gestos, rasgos físicos, etc.
4. El espacio de la representación: atrezzo, decorados, iluminación, etc.
5. Sonido no verbal<sup>144</sup>.

La fidelidad en la traducción de las indicaciones escénicas habrá de ser siempre de ley ya que un contrasentido en este caso podría resultar fatal. Además se trata de una parte del libreto que no está sometida a ningún tipo de limitación, por lo que, en principio, habrían de respetarse las intenciones del original, a no ser que estemos ante algún tipo de adaptación. Observemos que, de los cinco puntos, los 2, 3, 4 y 5 de la autora hacen referencia directamente a las indicaciones escénicas, de ahí su importancia,

---

<sup>142</sup> GARCÍA YEBRA, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos, 1982, p. 30.

<sup>143</sup> NIDA, Eugene A. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid, Cristiandad, 1996, p. 29.

<sup>144</sup> BASSNET-McGUIRE, Susan. «Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts». En: *The Manipulation of Literature*. Ed. A cargo de Theo Therman. New York, St Martins Press, 1985, pp. 87-102.

puesto que si no se tradujesen correctamente, se perdería gran parte de la información del original.

### **La recepción de un libreto traducido**

Por último, el análisis de la recepción de la traducción de una ópera determinada será imprescindible para conocer si realmente el texto meta satisfizo el *skopos* planteado para el texto meta. Numerosos factores determinarán la recepción en un sistema lírico determinado y veremos así cómo no siempre las críticas del momento son objetivas. Por ejemplo, la predisposición del público meta, el desconocimiento de la obra o de sus características, los prejuicios hacia una temática determinada, hacia el compositor o hacia la traducción de libretos, entre otros muchos elementos, pueden bien hacer justicia bien proporcionar una imagen distorsionada de las representaciones de una ópera traducida. En este sentido, el concepto de relevancia social encaja perfectamente con el de la recepción de una obra en un contexto concreto. Josep Martí y Pérez distingue entre amplia o reducida y general o específica:

La relevancia social aplicada al ámbito musical hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada [...] Además, no dependerá de ella misma sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto [...]. Dicha relevancia podrá tener mayor o menor amplitud, según pertenezca a diferentes estratos sociales o, por el contrario, sea específica para un grupo concreto de la población según variables de edad, sexo, procedencia étnica, estrato social, etc. Ello nos permite hablar de relevancia social amplia o reducida; general o específica. En Barcelona, por ejemplo, la música árabe cuenta hoy día con una relevancia social reducida, ya que su área de pertinencia es muy reducida, limitándose al colectivo magrebí inmigrado. Su relevancia social será reducida y específica<sup>145</sup>.

Tradicionalmente, la recepción de la traducción de un libreto se ha estudiado en el ámbito musicológico. Sin embargo, en este sentido, las contribuciones en traductología son muy escasas y lo son aún más en el caso de la intersección de ambas materias, es decir, en estudios como el que presentamos. El estudio de la recepción podrá enriquecer enormemente, además, otros aspectos del análisis, ya que las fuentes analizadas, en su mayor parte coetáneas a las representaciones y al proceso traductológico, suelen ofrecer un volumen importante de información que será determinante para el análisis y desconocida hasta el momento, en el mejor de los casos.

---

<sup>145</sup> MARTÍ Y PÉREZ, Josep. «La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical». Puede consultarse en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>. [Último acceso el 05-I-2012].

La investigación que se presenta constituye una interdisciplinariedad que puede contribuir, sin duda, a un mayor conocimiento y comprensión de la traducción en sí misma, así como de su importancia y de su trascendencia en la sociedad. La realidad es que los textos musicales se han convertido en una constante de nuestras vidas y la traducción ha jugado un papel importantísimo al respecto. Los resultados obtenidos en este campo nos ofrecerán una perspectiva diferente de la habitual y podrán aplicarse a cualquier trabajo cuya temática derive del binomio traducción y música, desde las modalidades anteriormente mencionadas de sobretitulación, subtitulación o traducción de libreto en la ópera hasta la traducción de canciones folklóricas, pop, rap, musicales de Hollywood, Bollywood y una lista interminable de variantes.

# CARMEN

Acto. I.<sup>o</sup> 1.

Parte de Apuntar

**C**armen.

Maestro

En Español.

Bicet.





## CAPÍTULO I

### DE LA NOVELA DE PROSPER MÉRIMÉE A LA ÓPERA *CARMEN* DE GEORGES BIZET

Introducción.....	85
1.1. Georges Bizet y la creación de <i>Carmen</i> .....	90
1.1.1. Nacimiento de <i>Carmen</i> y muerte de Bizet .....	94
1.1.2. De la novela de Mérimée al libreto «edulcorado» de Meilhac y Halévy ....	101
1.1.3. Recitativos para <i>Carmen</i> .....	106
1.2. 1883, un punto de inflexión en las traducciones del libreto: La ópera de Bizet no llegaba a España .....	110
1.2.1. El caso español .....	113
1.3. La primera traducción de la novela <i>Carmen</i> al castellano .....	117
1.3.1. Cristóbal Litrán: el primer traductor de la <i>Carmen</i> de Mérimée al castellano .....	119
1.3.2. El texto meta.....	122





## CAPÍTULO I

### DE LA NOVELA DE PROSPER MÉRIMÉE A LA ÓPERA *CARMEN* DE GEORGES BIZET

El siglo XIX constituye un período altamente fructífero en cuanto a las relaciones e influencias entre las músicas francesa y española. En primer lugar, constatamos la conocida presencia en el romanticismo europeo del tópico literario español. La España de castañuelas, seguidillas, fandangos y fiestas flamencas estaba de moda en Europa en los años cincuenta. Se trataba de un tópico apasionante que obsesionaba a la élite intelectual y que viajó a Francia gracias a las guerras napoleónicas, a los viajeros franceses y a la presencia en París de nuestra generación prerromántica. Fueron los hispanistas los primeros en analizar el interés que despertó en innumerables escritos europeos «un país que había sido considerado anteriormente por la Ilustración el arquetipo de la decadencia»<sup>1</sup>. Sin embargo, la *quasi* totalidad de la bibliografía al respecto se centra en la desmitificación de los errados juicios de valor constantes que se hicieron sobre nuestro país.

La presencia del tópico romántico español se hace patente en diferentes ámbitos como fuente de inspiración para escritores como Madame de Staël, Schlegel o Victor Hugo; artistas plásticos como Manet o Doré e innumerables creaciones musicales como *Una noche en Madrid* (1851) de Glinka o el *Capricho español* (1887) de Rimsky Korsakov<sup>2</sup>. Asimismo, en la *opéra-comique* se utilizaron argumentos españoles en un número muy elevado de obras como, por ejemplo: *Le diable à Seville* (1831) de Gomis,

---

<sup>1</sup> CASARES, Emilio *et al.* *La música española en el siglo XIX*. Madrid, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 16-17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

*Le domino noir* (1837) y *Les diamants de la couronne* (1841) de Auber, *Le guitarrero* (1841) de Fromental Halévy, *Le toréador* (1849) y *Giralda* (1850) de Adolphe Adam o *Don César de Bazan* de Massenet (1872)<sup>3</sup>.

Merece especial atención la aportación francesa a la música española: desde el teatro lírico, la canción, el piano, la edición, el salón, el asociacionismo o la crítica musical, por ejemplo, hasta figuras vitales del XIX como Manuel del Pópolo García<sup>4</sup>, Fernando Sor<sup>5</sup> o José Melchor Gomis<sup>6</sup>. Ciertamente, la proximidad geográfica entre Francia y España, además de ciertos acontecimientos producidos en el plano político, como la llegada de los Borbones, impulsaron el exilio hacia París de «afrancesados»<sup>7</sup>, liberales o intelectuales que buscaban inspiración o ampliar su formación:

Es numerosa la nómina de compositores y artistas que tienen que abandonar España, por razones políticas distintas, unos por afrancesados, otros por liberales, otros buscando luz como Manuel del Pópolo García. Por circunstancias políticas lo hicieron Sor, Gomis, Carnicer, José León, Andreu, Mariano Rodríguez de Ledesma, Trinidad Huertas, Masarnau, Andreví, José de Ciebra, Aguado, Roldán, etc. A esta nómina hay que añadir aquellos que se vieron obligados a hacerlo buscando una formación que su patria no podía darles: Pedro Pérez Albéniz, Pedro Tintorer, Guelbenzu, Marcial del Adalid, Blas Colomer, Eduardo Compta, Adolfo de Quesada, Roberto Segura, Pedro Tintorer, etc.<sup>8</sup>

Se sucederán las idas y retornos en las relaciones entre ambos países. El italianismo que venía sufriendo nuestra ópera cederá paso paulatinamente a las interrelaciones con Francia y Alemania, a mediados de siglo. El modelo de la *opéra-comique* francesa de compositores como Auber o Boieldieu se impondrá inicialmente en la zarzuela grande<sup>9</sup>. Los vínculos con el mundo lírico francés se intensificarán durante

---

<sup>3</sup> LACOMBE, Hervé. *Georges Bizet*. Paris, Fayard, 2000, p. 692.

<sup>4</sup> (1775-1832) Compositor e intérprete tonadillesco. Escribe siete óperas francesas y crea una importante escuela de canto.

<sup>5</sup> (1778-1839) El gran difusor internacional de la guitarra española.

<sup>6</sup> (1791-1836) Compositor importante en el ámbito de la *opéra-comique* francesa.

<sup>7</sup> «El término «afrancesado» designa a una persona perteneciente generalmente a la élite intelectual española y que se inclinaba hacia las posiciones francesas adoptadas durante la ocupación española de José I, pero sobre todo que creía en las ideas revolucionarias de la Ilustración y veía en Francia un ejemplo político a seguir». PORTO SAN MARTIN, Isabelle. «Aux frontières de la zarzuela (1849-1856)». En: *Revue de Musicologie*, nº 95, 2009, p. 342.

<sup>8</sup> CASARES, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». En: *La música española en el siglo XIX*. Ed. a cargo de Emilio Casares y Celsa Alonso. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 18-19.

<sup>9</sup> «"La zarzuela grande" se estructura en tres actos, con la misma extensión que una ópera italiana pero definible por otros elementos estructurales como, por ejemplo, la presencia del preludio en lugar de la obertura, la importancia de los coros o una abundancia en el número de personajes. Barbieri señalaba que la zarzuela grande suele basarse en «la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus traducciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales y otros muchos variados elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad. "La zarzuela chica" existió como otra forma alternativa y participaba del mismo espíritu, aunque estaba más vinculada a la tonadilla del siglo XVIII y de forma especial al sainete. El término se aplicará a las zarzuelas en un acto

los años de madurez de dicho género (1851-1868) y resurgirán en la década de los setenta gracias a los Bufos madrileños. La llegada de dicha compañía aumenta la relación musical entre ambos países durante la España de la Gloriosa (1868-1871) y los años de la Restauración (1875-1898). Durante estos años, la contagiosa «alegría de vivir»<sup>10</sup> del París de Napoleón III reflejada en las operetas de Offenbach llegará a España de mano del cantante-actor Francisco Arderius que creará los «Bufos madrileños» a semejanza de los «Bufos parisienses». El género bufo<sup>11</sup> español será, por tanto, patente deudor del francés, tanto en lo referente a la importación del género como al empleo de técnicas y estilos compositivos<sup>12</sup>.

Habrà que esperar hasta la década de los setenta para empezar a sentir esta influencia también en la ópera a través del modelo meyerbeeriano, que será determinante hasta que lo sustituyan el drama wagneriano en los ochenta y un nacionalismo potente a finales de siglo. Nos encontramos en nuestro período operístico más fructífero, que finalizará en 1915 y en el que se revitaliza el tema de la ópera nacional gracias a importantes compositores como Bretón, Chapí, Albéniz, Granados, Falla e incluso Pedrell que componen más de ochenta óperas en treinta años<sup>13</sup>.

Efectivamente, el primer tercio del siglo XX constituyó la época más intensa en cuanto a relaciones entre Francia y España se refiere. Podríamos definirlas como «conexiones que, en algunos momentos fueron verdaderos vasos comunicantes, ya que nuestro país llegó a ser uno de los temas de inspiración favoritos de los compositores franceses, influjo que se tradujo en obras maestras como *Iberia* (1905-1908) de Debussy o el *Bolero* (1928) de Ravel»<sup>14</sup>. Por su parte, París continuó atrayendo a los intelectuales

---

realizadas con unos medios y una estructura musical más simple, que posteriormente seguirá el género chico». CASARES, E. «Zarzuela». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. II, pp. 964-965.

<sup>10</sup> CORTIZO, María Encina. «Zarzuela y ópera bufa. Modelos estilísticos del teatro lírico español a finales del siglo XIX». En: *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques*, p. 59.

<sup>11</sup> «Con el término “género bufo” se define una variante de carácter cómico del teatro lírico español creada por Francisco Arderius y que tuvo gran importancia en España hasta la década de 1880, cuando su creador abandonó la aventura. Su historia está unida a la célebre compañía que llevaba el nombre de Bufos Madrileños o Bufos Arderius, que él mismo regentaba y que tuvo su sede en el Teatro Variedades. Género chico es una expresión con la que se designa a todas las obras teatrales breves, en un solo acto, de cualquier especie que sean, definibles generalmente por su carácter cómico y por ser representadas en las sesiones por horas de algunos teatros madrileños. La brevedad es el rasgo común, pero abarca géneros claramente diferenciados como “zarzuelas chicas” en un acto, “sainetes” o “revistas”». CASARES, E. «Zarzuela». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, p. 968.

<sup>12</sup> CORTIZO, M. «Zarzuela y ópera bufa. Modelos estilísticos del teatro lírico español a finales del siglo XIX», pp. 59-79.

<sup>13</sup> CASARES, E. «La ópera española a finales del siglo XIX y sus relaciones con Francia», pp. 42-49.

<sup>14</sup> NOMMICK, Yvan. «La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?». En: *Música y cultura en la*

españoles que deseaban impregnarse de las diferentes corrientes artísticas que allí se desarrollaban. El viaje a la capital francesa constituía la premisa indisociable de una formación completa para músicos como Jesús Guridi o Joaquín Rodrigo y París se convirtió en «un caleidoscopio de estilos, que representaba para los artistas y músicos españoles la fascinación por el centro del mundo cultural, la carta de identidad universal»<sup>15</sup>.

En este contexto musical, el impresionismo y en concreto la figura de Claude Debussy, impregnaron las obras de nuestros mejores compositores españoles de la época: Albéniz, Turina y Falla. Los intercambios de savia musical se sucedían sin cesar: *Iberia* de Albéniz fue muy admirada por los compositores franceses, Turina utilizará muchos de los temas del impresionismo: los mares, los ríos, los amaneceres, las llanuras... pero a diferencia de Debussy, su mundo estará habitado, en concreto, por personajes pertenecientes a las clases más populares. En cuanto a Falla, el maestro francés le aconsejó para perfeccionar diferentes aspectos compositivos de obras como, por ejemplo, *La vida breve*. El español estudió profundamente las partituras de Debussy y en varias de sus obras pueden encontrarse referencias a otras del francés, como en *Noches en los jardines de España*<sup>16</sup>.

Estos compositores vinculados a París, seguidores de un nacionalismo musical, buscarán en sus obras lo español pero siempre con proyección universal, de acuerdo con la «idea noventayochesca» de europeizar a España y constituirán —con Isaac Albéniz como uno de sus modelos— para la sociedad musical francesa de la época, el punto de partida de la moderna escuela española. El influjo francés —que llegará en los años veinte y treinta, frecuentemente a través de mediadores como Falla, exceptuando a Joaquín Rodrigo, que estudió en París con Paul Dukas— no anulará la identidad de la música española sino que le permitirá profundizar en su hispanismo<sup>17</sup>. Así, obras neoclásicas de Falla—recordemos que estuvo en contacto directo con el movimiento en los años 20 en París— como *El retablo de maese Pedro* (1919-1923) y el *Concerto* para

---

*Edad de Plata 1915-1939*. Ed. a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid, ICCMU, 2009, p. 411.

<sup>15</sup> *Españoles en París*. Programa general del 56 Festival de Música y Danza de Granada. Granada, FMDG, 2007, p. 5.

<sup>16</sup> NOMMICK, Yvan. *Del impresionismo al neoclasicismo: el influjo de la música francesa en los compositores españoles*. Ensayo publicado en el programa de mano del concierto del 22-XI-2010 de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Madrid, Comunidad de Madrid, 2010, pp. 11-27.

<sup>17</sup> NOMMICK, Y. «La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?», pp. 411-430.

clave y cinco instrumentos (1923-1926) guiaron las creaciones de los compositores españoles del 27<sup>18</sup>.

Por último, tal y como afirma Yvan Nommick, merece la pena destacar que las particularidades que definen la música francesa y que han influenciado la europea no pueden considerarse en absoluto una construcción ideológica «fruto de la imagen que la primera haya querido dar de sí misma a través de los propios compositores, o del discurso de los musicólogos, musicógrafos y críticos, sino valores reales, que incluso han sido reconocidos y adoptados por músicos que no son franceses»<sup>19</sup>.

Desde el siglo XVIII, los innumerables vínculos forjados con el país galo, y, por ende, el predominio de la cultura francesa fueron extrapolándose a los diferentes ámbitos socioculturales. París será el centro de miradas de cualquier intelectual que se precie, la supremacía de la lengua francesa colmará de galicismos los escritos periodísticos<sup>20</sup>, las clases acomodadas madrileñas imitarán los usos de la corte del emperador y el furor por lo afrancesado se acentuará entre los españoles, sobre todo en lo referente al tono de refinamiento, las comodidades, modas y costumbres. Una oleada masiva de traducciones inundará la escena del teatro lírico y del declamado e influenciarán intensamente nuestra literatura<sup>21</sup>.

En el núcleo de estas idas y retornos culturales en todos los ámbitos entre Francia y España encontramos obras como, por ejemplo, la ópera *Carmen* de Georges Bizet, que llegó a nuestro país bajo cuatro personalidades diferentes: una *Carmen* francesa (1881), una *Carmen* italiana (1888), dos *Cármenes* españolas «disfrazadas de heroína de zarzuela»<sup>22</sup> y una *Carmen* española (1932). Todas ellas contribuyeron a establecer y continúan estableciendo una red de vínculos muy interesantes. Estos vínculos, que en un principio suscitaron juicios muy negativos en nuestro país, se fueron diluyendo progresivamente y cedieron paso a actitudes positivas. Baste mencionar, en este sentido, la inauguración de la Exposición Universal de Sevilla en 1992 con la ópera *Carmen* o la estatua de bronce que el Ayuntamiento de la misma ciudad erigió, en 1974,

---

<sup>18</sup> NOMMICK, Y. *Del impresionismo al neoclasicismo: el influjo de la música francesa en los compositores españoles*», pp. 10-12.

<sup>19</sup> NOMMICK, Y. «La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?», p. 425.

<sup>20</sup> Así lo afirmaba Larra en: LARRA, Mariano José de. *Obras completas de Fígaro*. Tomo I. Paris, Europe, 1857, p. 8.

<sup>21</sup> PEGANAUTE, Luis. «La época romántica». En: *Historia de la traducción en España*. Ed. a cargo de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Salamanca, Ambos Mundos, 2004, p. 322.

<sup>22</sup> SENTAURENS, Jean. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887». En: *Bulletin Hispanique*, nº 104-2, 2002, p. 855.

en honor a su cigarrera más internacional, frente a la plaza de toros de la Maestranza. Asimismo, encontramos innumerables creaciones literarias y musicales inspiradas en la protagonista, *Carmen*, fruto de una fusión entre las culturas española y francesa. Se situará así en el centro de unos diálogos pluridisciplinares que comenzaron en el siglo XIX, que han pervivido hasta nuestros días y sin los que, indudablemente, no habría nacido.

### 1.1. Georges Bizet y la creación de *Carmen*

Basta consultar los catálogos discográficos para comprobar que, a excepción de *Carmen*, la obra de Georges Bizet es muy desconocida para el público en general. Tras unos comienzos brillantes, el compositor, que se siente esencialmente concebido para escribir música lírica, encuentra importantes dificultades. Su arte molesta por la riqueza en colores y en armonías. Su estética, heredada de Gounod, desarrolla una «poesía operística» y una cierta profundidad expresiva que los franceses tardarán en comprender<sup>23</sup>. Por su entorno y por su formación, Georges Bizet aparece como el tipo de músico teatral del Segundo Imperio (1852-1870), una etapa que compositores como Reynaldo Hahn definen como «esencialmente anti-musical»<sup>24</sup>. La enseñanza del Conservatorio –enfocaba hacia la composición teatral y al concurso para el Premio de Roma, con melodías y escenas de cantata– descuidaba completamente la música instrumental. Bizet confesaba así a su amigo Saint-Saëns: «eres el menos desafortunado [...] tú puedes hacer algo diferente al teatro. Yo no puedo»<sup>25</sup>.

En efecto, no le resultará fácil ser compositor en el Segundo Imperio. Los franceses, en su mayoría, sólo esperaban una diversión amable y tranquila. Enloquecían con las proezas vocales o instrumentales de los grandes virtuosos de la época y sólo apreciaba las composiciones muy brillantes o las arias fáciles que pudiesen recordar o

---

<sup>23</sup> LACOMBE, Hervé. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard, 1997, p. 331.

<sup>24</sup> Así la definía Reynaldo Hahn, quien afirmaba que «el Segundo Imperio fue una época esencialmente antimusical [...]. La música se parecía al mobiliario; fue disparatada, insignificante y sobrecargada, compuesta por elementos de todos los géneros, de todos los tiempos y su estilo consistía en una falta absoluta de estilo». LACOMBE, Hervé. *The keys to French opera in the nineteenth century*. London, California Press, 2001, pp. 9-10. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*The Second Empire was an essentially antimusical period [...]. Its music resembled its furniture: it was ill-assorted, mediocre and heavy, comprising elements of every genre and every period; its style consisted of a total lack of style*».

<sup>25</sup> SAINT-SAËNS, Camille. «Histoire d'un Opéra-Comique». *Écho de Paris*. Paris, 19-II-1911, p. 1. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Tu es le moins malheureux [...] tu peux faire autre chose que du théâtre. Moi, je ne le puis pas*».

tatarear. Por ello, no resulta extraño que el favor del público se oriente casi exclusivamente hacia la música teatral, la de la *grand opéra*<sup>26</sup>, con todos los atributos del género, con los decorados suntuosos, los efectos grandiosos, los personajes históricos extraordinarios. No ha de sorprendernos, entonces, que se hayan reservado los grandes éxitos a los autores que responden mejor a las expectativas del público mencionadas, tales como, por ejemplo, Meyerbeer, Rossini o Fromental Halévy<sup>27</sup>. El catálogo de las obras de Bizet da buena muestra de ello y, por supuesto, de su estado anímico. Son numerosas las obras, partituras, proyectos, orquestaciones y manuscritos inacabados, perdidos o destruidos.

Alexandre César Léopold Bizet<sup>28</sup> nació el 25 de octubre de 1838 en París, aunque su padrino lo bautizó finalmente con el nombre de Georges, en la iglesia Notre-Dame de Lorette. Hijo de un humilde profesor de canto, resultó ser un niño prodigio capaz de acceder al Conservatorio de París cuando tenía 10 años, donde ganó primeros premios de solfeo, piano, órgano y fuga. Charles Pigot, uno de los primeros biógrafos de Bizet, afirmaba que el propio Franz Liszt se quedó estupefacto ante la facilidad y el virtuosismo del joven que tocó, durante una velada, sin ningún titubeo y en el tempo exacto, una de sus composiciones más complicadas:

Este fragmento es difícil, horriblemente difícil y yo creía que solamente había dos pianistas capaces de ejecutarlo tal y como está escrito y al tempo que yo quiero: Hans de Bulow y yo... me equivocaba; somos tres y debo añadir para ser justo, que el más joven de los tres es quizás el más brillante<sup>29</sup>.

La precocidad de su talento queda reflejada en las primeras obras que no fueron descubiertas hasta ochenta años más tarde. Recibió clases de piano de Marmontel, de composición con Halévy, de órgano con Benoist y de contrapunto con Zimmerman y

---

<sup>26</sup> La *grand opéra* nació para atraer a los públicos relativamente incultos que llenaban los teatros en busca de emociones. En ella, el espectáculo y la música gozaban de la misma importancia y sus libretos se creaban para explotar las posibilidades de la tramoya, los ballets, los coros y las escenas multitudinarias. En el período romántico, apareció en Francia la *opéra-comique* que exigía menor número de cantantes e instrumentistas y estaba escrita en un lenguaje musical más sencillo. Sus argumentos consistían en una comedia sin grandes pretensiones o en un drama semiserio, en lugar del enorme fasto histórico de la *grand opéra*. La *opéra-comique* se desarrolló hasta convertirse en la *opéra lírica* y se situó en un punto intermedio entre la *opéra-comique* y la *grand opéra*. Su temática era el drama o la fantasía románticos y su extensión era mayor que la *opéra-comique*, aunque no alcanzó la magnitud de la *grand opéra* típica. GROUT, Donald y PALISCA Claude. *Historia de la música occidental*, 2. Madrid, Alianza, 1996, pp. 812-814.

<sup>27</sup> Agradecemos a la asociación «Les amis de Bizet» su amable envío de este catálogo. CARTERON, Benita. «Bizet avant Carmen». En: *De Carmen à Bizet*. [Catálogo de la exposición]. Paris, L'Indre, 2001, p. 30.

<sup>28</sup> PIGOT, Charles. *Georges Bizet et son œuvre*. Paris, Delagrave, 1991, p. 1.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 114.

Gounod, que profesaba una inmensa admiración por su pupilo y viceversa<sup>30</sup>. Su primera composición conocida, *Vocalises*, data de 1850. Cinco años más tarde, escribe la célebre *Simfonía en ut* y poco después el Segundo Premio de Roma recompensa su cantata *David*. Ya en 1857, compartió con Lecocq el premio convocado por Jacques Offenbach para promocionar el Théâtre des Bouffes-Parisiens, por la opereta *Le Docteur Miracle*. Con su cantata *Clovis et Clotilde*, ganó el codiciado Primer Gran Premio de Roma que le permitió residir en dicha ciudad durante tres años. Allí continuó desarrollando su talento con obras tales como la ópera bufa *Don Procopio*, cuya partitura posee un marcado carácter italiano<sup>31</sup>. Este premio le ayudará a descubrirse a sí mismo a lo largo del nuevo camino que emprende en un nuevo país. Estamos ante el nacimiento de un nuevo Bizet que romperá con las convenciones y con las reglas musicales establecidas. De esta época data la enfermedad grave de garganta que padecerá el resto de su vida. Cosechó también numerosos éxitos como pianista en Roma, ganándose la admiración de Franz Liszt. Sin duda, Italia ejerció una profunda influencia sobre el compositor y sobre *Carmen*, por supuesto. Al contrario que otros compositores como, por ejemplo, Berlioz o Debussy, Roma lo cautiva y continúa sus estudios en la ciudad. En 1860 llega a su residencia, la Villa Medici, Ernest Guiraud, con quien traba una fuerte amistad. Bizet concluye entonces la oda sinfónica *Vasco de Gama* y una suite para orquesta.

Su estancia en Roma finaliza en 1860 y, desolado, en septiembre, regresa a París donde encuentra a su madre gravemente enferma. Poco después, ésta muere y comienzan a asaltarle vacilaciones sobre el rumbo que debe tomar su carrera, dudando entre dedicarse a la enseñanza en el Conservatorio o convertirse en concertista de piano. Un carácter indeciso —agravado por el hecho de que muchas de sus partituras fueron acogidas con frialdad— y un gran deseo de perfección lo llevaron en numerosas ocasiones a abandonar las obras comenzadas.

En 1862, comienza la primera versión de la ópera *Ivan IV*, pero sus necesidades económicas le impiden concentrarse en ella. Una carta deja constancia de su finalización en 1865<sup>32</sup>, aunque tras la ruptura con el Théâtre Lyrique, para el que presumiblemente se había escrito la obra, la retira<sup>33</sup>. Durante mucho tiempo no se encontró, hasta que en 1951 se pudo llevar a cabo su estreno tras haberla localizado en

---

<sup>30</sup> CARTERON, B. «Bizet avant *Carmen*», p. 26.

<sup>31</sup> LACOMBE, H. *Georges Bizet*. Sprimont, Mardaga, 2005, p. 223.

<sup>32</sup> Bizet se refiere brevemente a ella en una carta sin fecha dirigida a Émile Perrin. BnF: NAF14346. Cit. en: LACOMBE, H. *Georges Bizet*, p. 329.

<sup>33</sup> No se estrenará hasta 1946 en Tübingen, en Alemania, bajo el título de *Ivan le terrible*. DIBBERN, Mary. *Carmen: a performance guide*. Hillsdale, Pendragon, 2001, p. 305.



la Biblioteca del Conservatorio de París. El 11 de enero de 1863, su *Scherzo* para orquesta dirigido por Padeloup en el Cirque Napoléon recibió duras críticas tras una ejecución defectuosa, a la que asistió Saint-Saëns. El mismo año emprende también la ópera cómica *La guzla de l'Emir*. Sin embargo, antes de su estreno la retira puesto que el Teatro Lírico le encarga una ópera larga: *Les pêcheurs de perles*, que se estrenaría finalmente en 1863, con un discreto éxito, a pesar de la crítica alentadora de Berlioz. La obra generó un profundo debate en la prensa de la época sobre la ópera francesa y las críticas desfavorables le obligaron a retirarla del cartel a las 18 representaciones. Desde entonces, Berlioz se convierte en su acérrimo y celoso defensor.

En 1864, Victor Massé propuso a Sardou escribir una *Carmen* basada en la novela de Mérimée y confiar el papel principal a una joven cantante: Galli-Marié<sup>34</sup>. Un año más tarde, apareció lo esencial de su obra pianística: *Les Chants du Rhin* y las *Variations chromatiques*. Bizet trabajaba entre quince y dieciséis horas diarias y se quejaba de agotamiento. En diciembre de 1866, concluyó *La jolie fille de Perth*, sobre un libreto de Jules-Henry Vernoy y Jules Adénis, basado en *The Fair Maid of Perth* de Walter Scott. Se presentó con una fría acogida en el Théâtre Lyrique, una de las pocas instituciones parisinas que osaban estrenar obras de compositores noveles<sup>35</sup>. Participó en el concurso de la Exposición Universal de 1867 junto a Guiraud, con una cantata y un himno bajo el seudónimo de Gaston de Betsi.

En 1868, Bizet comenzó a definirse musicalmente: una crítica severa de *Don Carlos* de Verdi, donde afirma que el compositor «ya no es italiano. Quiere hacer música wagneriana [...] y ello no tiene ni pies ni cabeza»<sup>36</sup>, da buena muestra de ello. En la *Symphonie Roma* que Padeloup dirigirá en febrero de 1869, Bizet vacila entre Gounod, Halévy o Medelssohn. El éxito del estreno de *La jolie fille de Perth* será el único reconocimiento importante de esta época. En estos últimos años de su vida, se produce en Bizet un cambio radical desde un punto de vista musical<sup>37</sup>. En 1869 contrae matrimonio con Geneviève Halévy cuyo retrato, físico y moral, coincide extraordinariamente con la *Carmen* literaria. El compositor se muestra como una

---

<sup>34</sup> Así consta en una carta de Victor Massé a Sardou, fechada el 11 de agosto de 1864. DEAN, Winton. *Georges Bizet. His life and work*. London, Dent & Sons, 1965, p. 111.

<sup>35</sup> CARTERON, B. «Bizet avant *Carmen*», p. 31.

<sup>36</sup> Carta de Georges Bizet a Paul Lacombe. [s. l.], 11-III-1867. Cit. en: LACOMBE, H. *Georges Bizet*, p. 373. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «Verdi n'est plus italien. Il veut faire du Wagner [...] Cela n'a ni queue ni tête».

<sup>37</sup> BIZET, Georges, LACOMBE Paul et al. *Études de composition sous la direction de Georges Bizet*. Sprimont, Mardaga, 2005, p. 80.

persona ciclotímica, insatisfecha y sus años de matrimonio estarán llenos de tormentos y de separaciones<sup>38</sup>.

Se ocupa de la ópera póstuma inconclusa del que fuera su maestro, Halévy, *Noe*, e incluye en ella algunas piezas propias. Emprende y abandona continuamente nuevos trabajos: ideó diversos proyectos operísticos en 1870, dos de los cuales comenzó, pero no concluyó: *Grisélidis* y *Clarisse*. Un fragmento de la primera sería incorporada años más tarde en *Carmen*, el aria de Micaela. Bizet es elegido miembro del jurado del Premio de Roma y al estallar la guerra contra Prusia, se alista en la Guardia Nacional. En 1871 comienza a formar parte de la Société Nationale de Musique, fundada por Saint-Saëns. Compone *Djamileh*, «una de las obras más refinadas del repertorio francés y aún muy desconocida»<sup>39</sup>, que se estrenará en la Opéra-Comique el 22 de mayo de 1872 y de la que se darán solamente diez representaciones, debido a la desorientación de la crítica y del público ante la novedad armónica de la obra.

Tras el nacimiento de su hijo escribe rápidamente *L'Arlésienne* sin demasiado éxito. Se trataba de música de escena para acompañar la novela de Alphonse Daudet y constituyó su primera colaboración con un reputado literato. Por el contrario, su *Suite d'orchestre*, la versión orquestal de los *Jeux d'enfants* para piano a cuatro manos, obtuvo inmediatamente un triunfo apreciable. Cuando en 1873 escribe la obertura dramática para orquesta titulada *Patrie*, inspirada en los acontecimientos de 1870<sup>40</sup>, ya había comenzado a trabajar en *Carmen*.

#### 1.1.1. Nacimiento de Carmen y muerte de Bizet

Georges Bizet recibió el nuevo encargo de la Opéra-Comique, en el complicado contexto familiar y profesional de 1872: «Háganos una cosita fácil y alegre»<sup>41</sup>. Esta «cosita fácil y alegre» será *Carmen*. El compositor respondió que sería «tan “sintético” como sea posible»<sup>42</sup> y, en el mismo año, confirmaba que Henri Meilhac y Ludovic Halévy escribirían el libreto<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> MÉNÉTRIER, Jean-Alexandre. «Les feux de la rampe». En: *L'Avant-Scène Opéra*, nº 26, 1993, p. 5.

<sup>39</sup> LACOMBE, H. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 331.

<sup>40</sup> Se trata de la triste derrota francesa en la guerra franco-prusiana mencionada anteriormente. Bizet, al igual que otros compositores como Saint-Saëns, Fauré, Massenet o D'Indy, se alistó en la Guardia Nacional. GALLOIS, Jean. *Charles-Camille Saint-Saëns*. Sprimont, Mardaga, 1997, p. 131.

<sup>41</sup> LACOMBE, H. *Georges Bizet*, p. 621.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 621.

<sup>43</sup> BIZET, Georges. *Lettres à un ami*. Paris, Calmann-Lévy, 1909, p. 200.

En 1872, comienza a trabajar en la ópera *Carmen*, considerada universalmente como la obra maestra de la tradición lírica francesa, ya que «reúne en la forma tradicional de una ópera cómica una multitud de corrientes»<sup>44</sup>. Por primera vez en la ópera, las canciones y los movimientos de conjunto, en lugar de frenar la acción la hacen progresar hacia su trágico final. Bizet, aunque nunca visitó nuestro país, utilizó melodías españolas para crear el «color local»<sup>45</sup>, que la crítica describió, en ocasiones, como «demasiado exuberante». Encontramos estas melodías en pasajes donde era necesario un efecto colorista para ambientar la situación. Hablamos, por ejemplo, de la famosa Habanera. Además, la música está totalmente puesta al servicio de la acción dramática, consiguiendo así Bizet la mejor de sus óperas compuestas hasta la época.

Desde el verano de 1873, Bizet estaba buscando la cantante ideal<sup>46</sup> para *Carmen*. Aunque comenzó a trabajar en ella en 1872, no la concluyó hasta la primavera de 1874, ya que los problemas con el teatro demoraron su trabajo. Ese mismo año se había instalado en Bougival, preparó un vasto *Don Rodrigo* para el Théâtre de l'Opéra y orquestó en doce meses la partitura de *Carmen*. En 1874, concretamente el 3 de octubre, se realiza el primer ensayo con la protagonista principal: Célestine Galli-Marié<sup>47</sup>, quien desde su interpretación, en 1866, en el papel de *Mignon* de Ambroise Thomas, pasó a formar parte de las celebridades líricas de la época. Rápidamente se sucedieron centenares de ensayos, retoques y cambios, protestas del coro y de la orquesta que se sentían demasiado presionados:

El peor obstáculo era la ejecución de los coros. La mayoría de los coristas, desorientados, amenazaban con ponerse en huelga. Después de dos meses de ensayos continuábamos declarando *inejecutables* los dos coros del primer acto: la entrada de las cigarreras y la pelea alrededor del oficial tras el arresto de Carmen. Ambos coros, de una muy difícil interpretación,

---

<sup>44</sup> LACOMBE, H. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 331.

<sup>45</sup> En el género *opéra-comique*, hasta aproximadamente el cambio de siglo, las obras de ambientación exótica reservaban el uso del color local para algunos números o pasajes. Se trataba de un recurso destinado a atraer la atención del público sobre algunos momentos o eventos concretos, subrayar el poder de un monarca o un hombre poderoso mediante el baile de su séquito, enmarcar los números no exóticos o definir a un personaje exótico como tal y, tal vez, incluso subrayar su otredad. LOCKE, Ralph P. «Cutthroats and Casbah dancers muezzins and timeless sands: musical images of the Middle East». En: *The exotic in western music*. Ed. a cargo de Jonathan Bellman. Boston, Northeastern University Press, 1928, p. 126. Cit. en: LLANO, Samuel. *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 112.

<sup>46</sup> LACOMBE, H. *Georges Bizet*, p. 630.

<sup>47</sup> Célestine Galli-Marié (1840-1905), pasó a la posterioridad principalmente por sus interpretaciones en *Mignon* y en *Carmen*. Sus dotes escénicas eran notables y su voz, sin ser muy potente, poseía un timbre magnífico. GOURRÉ, Jean *et al.* *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris*. Paris, Albatros, 1987, p. 46.

ciertamente, había que, no solamente cantarlos sino también moverse, actuar, ir y venir... vivir finalmente... Algo sin precedentes en la Opéra-Comique<sup>48</sup>.

El 12 de febrero, Camille du Locle depositó el libreto para que fuese autorizado por la censura<sup>49</sup>. Se devolvió el 2 de marzo con ligeras variantes respecto a la versión editada. La más relevante concierne al segundo acto, cuando José llega a la taberna. En la versión revisada, por ejemplo, Don José no tutea a Carmen y ésta se tira a su cuello en señal de reconocimiento. Además Carmen no encuentra sus castañuelas y las sustituye por un plato roto, aunque, finalmente, en la versión editada<sup>50</sup> no se lleve a cabo tal alteración; probablemente no era factible en el escenario<sup>51</sup>.

El 15 de enero de 1875, Bizet vendió y cedió los derechos de su partitura a Choudens. La situación política era inestable. El día siguiente a la inauguración de la Opéra Garnier<sup>52</sup>, se forjó la Tercera República tras la tentativa fallida de restauración de la monarquía. Poco a poco la situación comenzaba a restablecerse y se instauraba la calma. Merece la pena destacar las afirmaciones de José Bruyr, quien postula que, ya al comienzo de la Tercera República, existía «una campaña de puritanismo» en contra de *Carmen*<sup>53</sup>.

Los últimos ensayos fueron brillantes y llegó el día del ensayo general. Meilhac, dado el carácter «escabroso» de la obra y por miedo a empañar el estreno, prohibió la entrada a los periodistas:

El señor Meilhac en persona estaba en la puerta de la entrada de los artistas y prohibía la entrada sin compasión a todos los aspirantes a espectadores que no mostraban *la patita*, es decir, que los

---

<sup>48</sup> HALÉVY, Ludovic. «La millième représentation de *Carmen*». En: *Le Théâtre*, n° 145, 1905, p. 8. Reproducimos a continuación el texto original: «*L'obstacle le plus grave fut dans l'exécution des chœurs. La plupart des choristes, désorientés, menacèrent de se mettre en grève. Au bout de deux mois de répétition, on persistait à déclarer inexécutables les deux chœurs du premier acte: l'entrée des cigarières et la bagarre autour de l'officier après l'arrestation de Carmen. Ces deux chœurs, d'une exécution très difficile, cela est vrai, il fallait, non seulement les chanter, mais il fallait en même temps remuer, agir, aller et venir... vivre enfin... Voilà ce qui était sans précédent à l'Opéra-Comique*».

<sup>49</sup> A lo largo del siglo XIX la censura se ejercerá de manera intermitente con mayor o menor intransigencia en lo referente a temas polémicos como, por ejemplo, la religión en la escena. Aunque el 30 de septiembre de 1870 se suprime temporalmente la censura teatral, se restablece urgentemente por el decreto del 1 de febrero de 1874 y se mantendrá hasta 1906. KRAKOVITCH, Odile. *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906)*. Paris, Archives de France, 2003, pp. 19-73.

<sup>50</sup> La copia del director y las partes orquestales manuscritas conservan signos de haberse utilizado hasta al menos 1890. Posteriormente, fueron sustituidas por copias grabadas y las primeras se almacenaron en un armario de la Opéra-Comique hasta que Fritz Oeser las sacó a la luz para preparar su edición crítica de *Carmen* en 1964. WRIGHT, Lesley A. «A new source for *Carmen*». En: *19th-Century Music*, n° 2, 1978, pp. 61-62.

<sup>51</sup> LACOMBE, H. *Georges Bizet*, pp. 657-658.

<sup>52</sup> Se inauguró el 15 de enero de 1875.

<sup>53</sup> BRUYR, José. «Georges Bizet et son mystère». *Le guide musical*. Paris, 7-X- 1938. Cit. en: LLANO, Samuel. *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*, p. 110.

periodistas estaban cuidadosamente excluidos. La razón de esta consigna severa es, me dicen, la siguiente: *Carmen* presenta caracteres tan escabrosos y situaciones tan peligrosas; en una palabra, la obra puede entenderse fácilmente mal y por ello hemos querido evitar las indiscreciones previas y destruir el éxito del estreno<sup>54</sup>.

La mañana de la *première*, el 3 de marzo de 1875, se nombró a Georges Bizet



Figura 1: Cartel para la estreno de *Carmen* en la Opéra Comique. BMO, sign. AFF TIT II.

Caballero de la Legión de Honor y esa noche, se estrenó *Carmen* en el Teatro de la Opéra-Comique de París. El libreto fue juzgado de inmoral y el director del Opéra-Comique invitó al Ministro de Educación Nacional sin su familia para que él mismo pudiese valorar si podría, con posterioridad, llevar a su mujer y a sus hijas. Finalmente, el Ministro devolvió las entradas<sup>55</sup>.

Varios periódicos importantes publicaron

comentarios «muy malintencionados, en los que se anunciaba que el Teatro de la Opéra-Comique ya no sería el teatro «de las familias» y que perdería, la que parecía ser su principal función, la de albergar las entrevistas matrimoniales. De hecho, la institución

<sup>54</sup> [s.a.]. «Bruits de coulisses». *Le Gaulois*. Paris, 3-III-1875, p. 5. Reproducimos a continuación el texto original: «M. Meilhac en personne se tenait à la porte de l'entrée des artistes, et refusait impitoyablement tous les aspirants-spectateurs qui ne montraient pas patte blanche, c'est à dire que les journalistes étaient soigneusement exclus. La raison de cette consigne sévère est, me dit-on, celle-ci: Carmen présente des caractères tellement scabreux et des situations tellement dangereuses, en un mot, la pièce peut si facilement être mal prise, qu'on a voulu empêcher les indiscretions préalables, et enlever le succès le soir de la première».

<sup>55</sup> Dossier d'œuvre Galli-Marié: 99-420, BMO.

recibía una importante subvención del Estado por esta razón»<sup>56</sup>. La fecha del estreno, el 3 de marzo, no había sido elegida al azar. Las relaciones diplomáticas entre España y Francia acababan de restablecerse. Ese día, precisamente, el embajador del rey Alfonso XII debía presentar sus credenciales al presidente Mac-Mahon. El director de la Opéra-Comique esperaba que la presencia de personalidades oficiales en el estreno de *Carmen* contribuyese a atraer la atención sobre la obra. Sin embargo, en el último momento, presintiendo el escándalo renunció a invitar a embajadores y ministros. Mientras que los diplomáticos y los políticos habían rehusado la invitación, compositores, editores e intérpretes colmaban la sala. Entre los compositores allí presentes debemos señalar la presencia de Gounod, Ambroise Thomas, Delibes, Offenbach, Lecocq, Massenet, Guiraud y Vincent d'Indy. Intérpretes como Schneider, Zulma o Bouffar asistieron interesados sobre todo en Meilhac y en Halévy y escritores de renombre como Alphonse Daudet o Alexandre Dumas hijo componían el exquisito público que acompañó aquella noche a Bizet<sup>57</sup>.

A las 20:16 h sonaban los primeros compases de la obertura de *Carmen*. Se aplaudió el primer acto, la habanera y el dúo de Micaela y José. Se llamó a escena a los artistas y se felicitó al compositor. El segundo acto fue menos afortunado y la frialdad hacia Bizet se fue acrecentando conforme avanzaba la ópera que se alejaba progresivamente de la forma tradicional de la *opéra-comique*. Casi nadie aplaudió el último acto<sup>58</sup>. *Carmen* no había triunfado. La crítica se mostraba insensible ante la grandeza de la obra, que se representó cuarenta y ocho veces en aquel mismo año en salas medio vacías. Tanto el argumento como la acción se calificaron de excesivamente realistas y aparecían declaraciones como la siguiente:

La partitura del señor Bizet nos ha parecido, en una primera audición, fría, atormentada, *trabajada* en exceso, carente de inspiración verdadera [...] En lo referente al *libretto*, Meilhac y Halévy, con todo su ingenio y su destreza previamente demostrada, han encontrado el medio de ensombrecer más la sombría novela de Mérimée. Su trabajo es lúgubre<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> HALÉVY, Ludovic. «La millième représentation de *Carmen*». En: *Le Théâtre*, n° 145, 1905, p. 8. Reproducimos a continuación el texto original: «Trois ou quatre journaux importants avaient publié [...] des notes très malveillantes [...] et toutes ces notes annonçaient que l'Opéra-Comique allait cesser d'être le théâtre des familles et des entrevues matrimoniales... C'était là, paraît-il, une de ses importantes fonctions... C'était, en partie, pour cela, qu'il recevait de l'État une grosse subvention».

<sup>57</sup> ROY, Jean. *Bizet*. Paris, Seuil, 1983, p. 149.

<sup>58</sup> HALÉVY, Ludovic. «La millième représentation de *Carmen*», p. 8.

<sup>59</sup> C. D. «Théâtres». *Le Pays*. Paris, 5-III-1875, p. 2. Reproducimos a continuación el texto original: «La partition de M. Bizet nous a, à une première audition, paru froide, tourmentée, travaillée à l'excès, manquant d'inspiration vraie [...] Pour ce qui est du libretto, MM Meilhac et Halévy, avec tout leur esprit et tout leur savoir-faire éprouvés, ont trouvé le moyen d'assombrir encore la sombre nouvelle de Mérimée. Leur pièce est lugubre».

Se arremetía duramente contra los procedimientos compositivos de la obra, definiendo la música de Bizet como poco melodiosa. Además, la prensa se mostró prácticamente unánime en destacar elementos wagnerianos en la partitura:

El señor Bizet, como sabemos, pertenece a esa secta nueva cuya doctrina consiste en vaporizar la idea musical, en lugar de ajustarla a contornos definidos. Para esta escuela, de la que Wagner es el oráculo, el motivo está pasado de moda, la melodía obsoleta; el canto dominado por la orquesta sólo puede ser un eco debilitado. Tal sistema debe necesariamente producir obras confusas. La melodía es el dibujo de la música. Ésta pierde toda forma si se la retiramos y se convierte en un ruido más o menos sabio<sup>60</sup>.

Tanto wagneristas como antiwagneristas reprobaron el trabajo del compositor<sup>61</sup>. La crítica postulaba que el público no pudo asimilar la complejidad armónica de la obra e incluso se quejaba de la escasa explotación del «color local». El 3 de junio, el día en que se completaban las treinta y tres representaciones, Bizet falleció. Se ha dicho que su muerte pudo estar propiciada por el fracaso de ésta pues, tras el estreno, se sumió en una profunda depresión mental y se le reprodujo la afección de garganta que sufría desde hacía quince años, probablemente de tipo canceroso. Se retiró a Bougival, donde falleció de un ataque cardíaco. Sólo unos meses después de su muerte, *Carmen* comenzaba su carrera en el extranjero. El 23 de octubre se escuchaba, por primera vez, en alemán, con la traducción de J. Hopp en la Ópera Real de Viena. El éxito, arrollador, le abrió las puertas del resto del mundo y significó para Bizet ser reconocido como uno de los mayores compositores de todos los tiempos. Ludovic Halévy relataba cómo vivió junto al compositor la noche del 3 de marzo de 1875 y lamentaba que hubiese fallecido sin conocer «la gloria que tanto merecía»:

Vivíamos, Bizet y yo, en la misma casa... volvimos a pie, en silencio. Meilhac nos acompañaba. El fracaso de un libreto de ópera cómica no tenía para él y para mí una gran importancia. Nunca, sin embargo, habíamos deseado tan ardientemente el éxito de una obra: sólo pensábamos en Bizet. Estábamos seguros de que tendría un éxito triunfal... ¡y lo merecía tanto! El futuro lo ha demostrado, pero él ya no está aquí. Murió sin poder imaginarse la gloria que le esperaba<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> SAINT-VICTOR, Paul de. [sin título]. *Le Moniteur Universel*. París, 8-III-1875, p. 1. Reproducimos a continuación el texto original: «*M. Bizet, comme on sait, appartient à cette secte nouvelle dont la doctrine consiste à vaporiser l'idée musicale, au lieu de la resserrer dans des contours définis. Pour cette école dont M. Wagner est l'oracle, le motif est démodé, la mélodie surannée; le chant dominé par l'orchestre, ne doit être que son écho affaibli. Un tel système doit nécessairement produire des œuvres confuses. La mélodie est le dessin de la musique, elle perd toute forme si on l'en retire, et n'est qu'un bruit plus ou moins savant*».

<sup>61</sup> MCCLARY, Susan. *Georges Bizet*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 111-130.

<sup>62</sup> HALÉVY, Ludovic. «La millième représentation de *Carmen*», p. 8. Reproducimos a continuación el texto original: «*Nous habitons, Bizet et moi, la même maison... nous rentrâmes à pied, silencieux. Meilhac nous accompagnait. L'insuccès d'un livret d'opéra-comique n'avait pas pour lui et pour moi une bien sérieuse importance; jamais, cependant, nous n'avions souhaité plus ardemment le succès d'une*

El público sexista de la Opéra Comique, no estaba habituado al cinismo y a la violencia que envolvía a una *Carmen* previamente «dulcificada» por Meilhac y Halévy. Si a ello sumamos las dificultades de interpretación de algunos coros e incluso del papel de la propia protagonista podremos comenzar a comprender la frialdad con la que fue acogido el estreno del 3 de marzo de 1875.

Sin duda alguna, *Carmen* marcó un hito en la historia de la ópera francesa. Originalmente fue clasificada como *opéra-comique* puesto que contenía diálogos hablados, sin embargo, los recitativos, compuestos posteriormente por Guiraud, la aproximan formalmente a la *grand opéra*, aunque ni su estilo ni su temática realista la enmarcan tampoco en dicho género. Comienzan a desdibujarse las fronteras entre los géneros operísticos y se emplean todos los recursos para conseguir nuevos efectos teatrales. Bizet declina la utilización de argumentos sentimentales o mitológicos y ello subraya «la existencia de un reducido aunque importante movimiento antirromántico tendente al realismo<sup>63</sup> en la ópera a finales del siglo XIX»<sup>64</sup>. Esta tendencia aparece ilustrada perfectamente con el argumento de *Carmen* y su carácter realista, donde se lleva a cabo «una descripción seria de la gente ordinaria, incluyendo mujeres que fumaban cigarrillos en público, junto a una mezcla picante de erotismo y violencia»<sup>65</sup>.

Con su ambientación y atmósfera musical españolas, ejemplifica un rasgo que recorre todo el período romántico: el del exotismo, evidente ya en algunas obras anteriores de Bizet como en *L'Arlésienne* y en otras óperas y ballets franceses de esta época. Sus pinceladas de color local llaman poderosamente la atención: canciones y danzas que imitan conscientemente la música gitana, una seguidilla y la conocidísima habanera del primer acto<sup>66</sup>. *Carmen* posee una extraordinaria vitalidad rítmica y melódica y su marcado cromatismo a lo largo de toda la obra aportará un colorido ambiental que funciona cual *leitmotiv* en toda la partitura. Efectivamente, la creación más importante de Bizet se erigirá en una referencia importante para obras como *Louise* de Gustave Charpentier y tanto la temática como la música descriptiva de Bizet,

---

*pièce: nous ne pensions qu'à Bizet. nous avons compté pour lui sur un succès triomphal... et il le méritait si bien! L'avenir l'a prouvé, mais alors il n'était plus là. Il est mort sans pouvoir se douter de la gloire qui l'attendait».*

<sup>63</sup> El realismo y el naturalismo literarios llevaron hacia finales del siglo XIX a la música italiana al denominado *verismo*. Con dicha terminología se hace referencia al argumento de las óperas donde la acción transcurre a menudo en estratos sociales inferiores. Será una acción apasionada, llevada al límite, con asesinatos, sangre, horrores, etc. En *Carmen* se produce una representación verdadera de los sentimientos.

<sup>64</sup> GROUT, D. y PALISCA C. *Historia de la música occidental*, 2, pp. 817-818.

<sup>65</sup> PLANTINGA, León. *La música romántica*. Madrid, Akal, 1992, p. 363.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 362.



característica del nuevo realismo operístico, servirán de modelo a un incipiente verismo italiano.

### 1.1.2. De la novela de Mérimée al libreto «edulcorado» de Meilhac y Halévy

A lo largo del siglo XIX, numerosos viajeros franceses visitaron España dejando para la posteridad el mito estereotipado del que fue considerado el país romántico por excelencia. Entre todos ellos destaca sobremanera la figura de Prosper Mérimée, un literato<sup>67</sup> que se sintió toda su vida fascinado por España. En 1830 visitó por primera vez nuestro país<sup>68</sup> y, desde esa fecha, no dejó de escribir sobre ella. En uno de esos viajes conoció a la que habría de ser emperatriz de Francia, Eugenia de Montijo, su protectora y amiga, quien le contaría la historia en la que está basada su novela más importante. Pierre Josserrand observa que, en una carta sobre las brujas españolas publicada en 1830 en *La Revue de Paris*, Mérimée cita ya a una gitana de los alrededores de Murviedro, conocida como Carmencita: «una chica guapísima, no demasiado morena»<sup>69</sup>. Meses antes de la publicación de la novela explicaba a la condesa de Montijo cómo había escrito la novela que tenía en mente desde hacía quince años en «ocho días» y le agradecía el hecho de haberle proporcionado el argumento para su nueva obra:

Acabo de pasar ocho días encerrado escribiendo, pero no los hechos y milagros del difunto don Pedro, sino una anécdota que me contó usted hace quince años y que yo temo haber malogrado. Se trataba de un jaque de Málaga que mató a su amante, la cual se dedicaba únicamente al público<sup>70</sup>.

Mérimée había terminado de escribir su novela *Carmen* en la primera quincena de mayo de 1845. Los testimonios conservados muestran que el autor no tenía ninguna

---

<sup>67</sup> Muchos críticos consideran que Mérimée nunca perteneció propiamente al Romanticismo, ni por temperamento ni por estilo literario, sino que fue más bien una especie de pseudo romántico. DELGADO Arturo y MENÉNDEZ Emilio. «*Saynète, opérette, fête: en torno a Mérimée y Offenbach*». En: *Écrire, traduire et représenter la fête*. Ed. a cargo de Real E. et al. Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 148-149.

<sup>68</sup> Realizó en total siete viajes. SERRANO, María del Mar. *Viajes y viajeros por la España del siglo XIX*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1976, p. 42.

<sup>69</sup> «Rafael Mitjana afirmaba [...] que en 1907 que fue el escritor Estebáñez Calderón quien contó la anécdota de la que nacería la obra». Cit. en: TRIVES, Francisco Ramón y PRÉNERON, Paula. *Un mito español en la literatura francesa: la Carmen de Mérimée*. Alicante, Universidad de Alicante, 2006, p. 26.

<sup>70</sup> SENTAURENS, Jean. «La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del “cuentecillo gracioso” de la Señora de Montijo». En: *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Ed. a cargo de Manuel Bruña et al. Sevilla: APFUE, 2006, p. 2.

prisa en publicarla y que se vio obligado a ello por problemas económicos. El 17 de septiembre explicaba a un amigo: «La miseria, consecuencia inevitable de un largo viaje, me ha obligado a dar *Carmen* a Buloz». Días más tarde dejaba patente que no valoraba la obra: «Dentro de poco usted leerá algo gracioso de un servidor, que hubiera quedado inédito si el autor no se hubiese visto obligado a comprarse unos pantalones»<sup>71</sup>. Una semana más tarde, el 1 de octubre la *Revue des Deux Mondes* publicaba la novela corta *Carmen* que volvería a aparecer en 1847 y en 1852 con ciertas modificaciones. Entre ellas, destaca el añadido de un cuarto capítulo<sup>72</sup> que no existía en la primera edición, así como ciertas notas a pie de página y pequeñas modificaciones insertas en el texto de la narración, que estudiaremos más adelante.

La novela, tal y como la conocemos hoy día se articula en cuatro partes. En el primer capítulo de *Carmen*, un narrador-arqueólogo francés cuenta en primera persona su llegada a Andalucía y su azaroso encuentro con el bandido don José, que cambia radicalmente sus planes de trabajo. En el segundo, dicho narrador relata su encuentro en Córdoba con la bella gitana Carmen, a quien acompaña a casa para conocer la buena ventura, donde les interrumpirá don José, el amante de ésta. En el cuerpo central, en el capítulo tres, don José se erigirá narrador sustituyendo al primero. En este momento, el bandido narrará al arqueólogo desde la cárcel de Córdoba sus aventuras con Carmen. El último y cuarto capítulo, que romperá la estructura inicial tripartita y tradicional de la novela corta, consiste en un tratado de etnología sobre los gitanos expuesto por el autor-narrador.

No cabe duda de que Prosper Mérimée supo aprovechar los estereotipos y clichés del exotismo español-oriental decimonónico. Así lo hicieron también toda una pléyade de literatos como Balzac, Gautier o Baudelaire, dejando patente que el mito romántico orientalista tan polémico interesaba y, de hecho, continúa interesando, como lo demuestra, por ejemplo, el actual cine español. Por otra parte, no podemos obviar la influencia directa que ejercerá sobre el éxito de la novela la extraordinaria resonancia y difusión de la ópera de Bizet. Cabe preguntarse, entonces, si no se hubiese escrito el libreto en cuestión sobre la novela, ¿se habría convertido la protagonista Carmen en un mito de la literatura universal, casi tan importante como Don Quijote?

Michel Cardoze afirma que la citada novela de Mérimée había tentado a otros compositores antes que a Bizet y cita el caso del compositor Victor Massé quien, en

---

<sup>71</sup> TRIVES, F. y Préneron P. *Un mito español en la literatura francesa: la Carmen de Mérimée*, p. 25.

<sup>72</sup> Apareció en la edición de 1847.

1864, pidió a Victor Sardou que pensara en un libreto «en el que se pudiera hacer una España verdadera y sobrecogedora»<sup>73</sup>. Sin embargo, no fue hasta 1873 cuando dichas tentaciones comenzarían a materializarse gracias a que Bizet tuvo la idea de escribir un libreto partiendo de la novela de Mérimée. Enseguida, Ludovic Halévy y Henri Meilhac lo apoyaron entusiasmados, mientras que Camille du Locle<sup>74</sup> mostró ciertas reservas ante la temática elegida: «Está Leuven, me dice... Una temática así le horrorizará. Vaya usted a verlo... él le aprecia mucho... quizás llegue a convencerlo»<sup>75</sup>. La respuesta de Leuven anticipa la acogida del polémico estreno:

¡Carmen! ¡La Carmen de Mérimée! ¿No es asesinada por su amante? Y ese ambiente de ladrones, de gitanas, de cigarreras... ¡En la Opéra-Comique! ¡El teatro de las familias! ¡El teatro donde se conciertan matrimonios! Tenemos todas las noches cinco o seis palcos reservados para esas reuniones... Vais a hacer que el público huya despavorido... ¡es imposible!<sup>76</sup>.

Ludovic Halévy lo tranquilizaba afirmando que se habían dulcificado ciertos elementos de la novela:

Sería Carmen, pero una Carmen suavizada, atenuada [...]. Además se habían introducido en la obra personajes de pura ópera cómica, una joven muy inocente, muy casta. Teníamos gitanos, es verdad, pero gitanos cómicos (¡lo eran muy poco!) y la muerte, la muerte inevitable en el desenlace, sería, de alguna forma escamoteada al final de un acto muy animado, muy brillante, bajo un bello sol, un día de fiesta, con cortejos, ballets, alegres fanfarrias<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> CARDOZE, Michel. *Georges Bizet*. Paris, Mazarine, 1982, p. 238.

<sup>74</sup> Halévy afirma que «Leuven y du Camille du Locle se separaron poco antes del estreno de *Carmen*. Du Locle se quedará como único director del Teatro de l'Opéra-Comique. Le abrió las puertas de la institución a Bizet, Delibes y Massenet y es necesario incidir en el hecho de que sin su colaboración, el estreno de 1875 no habría sido posible». HALÉVY, Ludovic. «La millième représentation de *Carmen*», p. 5.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 5. Reproducimos a continuación el texto original: «*Il y a Leuven, me dit-il... Un tel sujet l'épouvantera. Allez le voir... il vous aime beaucoup... vous réussirez peut-être à le convaincre.*».

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 5. Reproducimos a continuación el texto original: «*Carmen! La Carmen de Mérimée! Est-ce qu'elle n'est pas assassinée par son amant? Et ce milieu de voleurs, de bohémiennes, de cigarières!... À l'Opéra-Comique! Le théâtre des familles! Le théâtre des entrevues de mariages! Nous avons, tous les soirs, cinq ou six loges louées pour ces entrevues... vous allez mettre notre public en fuite... c'est impossible!*».

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 5-6. Reproducimos a continuación el texto original: «*Ce serait Carmen, mais une Carmen adoucie, atténuée [...]. D'ailleurs, nous avons introduit dans la pièce des personnages de pur opéra-comique, une jeune fille très innocente, très chaste. Nous avons, il est vrai des bohémiens comiques (ils l'étaient bien peu!), et la mort, la mort inévitable au dénouement, serait, en quelque sorte, escamotée à la fin d'un acte très animé, très brillant, sous un beau soleil, un jour de fête, avec des cortèges, des ballets, des fanfares joyeuses.*».

Henri Meilhac y Ludovic Halévy fueron conocidos no sólo como autores de libretos sino también de obras escritas para el teatro hablado. Meilhac (1831-1897)

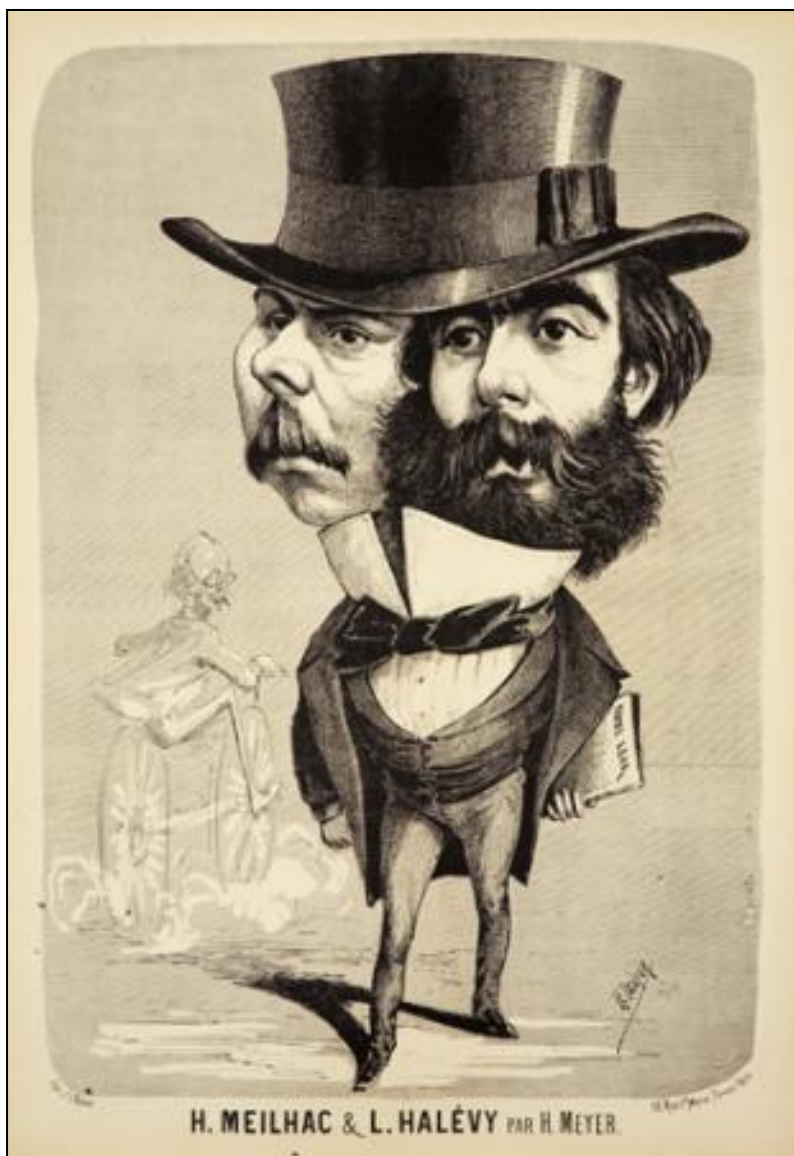


Figura 2: Caricatura de Meilhac, Halévy y Offenbach realizada por H. Meyer para *Le Géant*. CARTERON, B. «Bizet avant Carmen», p. 38.

comenzó a escribir para el teatro en 1855. Sus grandes éxitos serán las obras en las que trabajó con Halévy, colaboración que comenzó en 1860 y duraría más de veinte años. Por su parte, Halévy (1834-1908), además de escritor dramático, fue autor de novelas y miembro de la Academia Francesa. Juntos, escribieron una cantidad considerable de dramas, comedias, farsas y *vaudevilles*, aunque se les recuerda sobre todo por sus textos para el teatro musical, que cultivaron en todas sus variedades.

Proporcionaron a Offenbach los libretos de algunas de sus operetas más aplaudidas como *La Belle Hélène*, *Barbe-Bleue* o *La vie parisienne*<sup>78</sup>. Meilhac y Halévy ya no utilizarán los grandes temas clásicos frecuentes en la ópera seria, y si lo hacen será para ridiculizarlos, sino que se interesarán en la vida cotidiana y harán una sátira de ella. El estreno de *Carmen* supuso una renovación tanto en lo referente al aspecto musical como a la

<sup>78</sup> DELGADO Arturo y MENÉNDEZ Emilio. «*Saynète, opérette, fête: en torno a Mérimée y Offenbach*». En: *Écrire, traduire et représenter la fête*. Edición a cargo de Real E. et al. Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 153-154.

temática. Escribieron —parece ser que, en cierta forma, junto a Bizet<sup>79</sup>— un tipo de libreto novedoso en la *opéra-comique* que suponía una ruptura con el imperio del esquema tradicional del *livret bien fait*, ideado por Scribe. Dicha novedad consistía en aportar un tratamiento más realista a la historia que se contaba<sup>80</sup>, utilizando para ello un texto dramático. Por primera vez se presentaban asesinos y una protagonista libertina. Es decir, héroes pertenecientes a los estratos más marginales de la sociedad. La mayoría de las ediciones del libreto de Meilhac y Halévy lo dividen en cuatro actos e igualmente hacen casi todas las publicaciones al respecto. Sin embargo, los autores lo concibieron formado por tres actos, dividiendo el tercero en dos cuadros y como en cualquier *opéra-comique* se insertan los diálogos hablados que Guiraud sustituiría más tarde por recitativos<sup>81</sup>.

La transformación de una novela en libreto entraña ciertas modificaciones propias de la actividad. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, la problemática era más compleja de lo que venía siendo habitual. A la personalidad particular de los libretistas se sumaba la preocupación por «suavizar» el libreto para que el público del teatro de la Opéra-Comique aceptara un argumento absolutamente diferente y novedoso: una tragedia pasional breve e intensa donde las situaciones y los sentimientos reflejaban un realismo violento. A continuación, expondremos algunas de las alteraciones más interesantes derivadas de la transformación de la novela en libreto<sup>82</sup>:

- Los cuatro capítulos de la novela se transforman en tres actos en el libreto original, que concentran una acción que va oscureciéndose progresivamente hasta el final. Meilhac y Halévy eliminaron el capítulo I, donde don José y el narrador traban amistad y el último, correspondiente al compendio sobre los gitanos.
- Se crean nuevos personajes: Micaela, Frasquita, Mercedes y las gitanas que siempre aparecen en grupo lo harán solas, en ciertos momentos de la ópera.
- Desaparece el personaje de García le Borgne y el torero se llama Escamillo en lugar de Lucas.

---

<sup>79</sup> Puede apreciarse en una página conservada en la BMO, donde Bizet esboza el texto de la Habanera. BMO, sign. Ms., NAF.

<sup>80</sup> DELGADO, Arturo. *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 438.

<sup>81</sup> Así se observa en los primeros libretos de *Carmen* aunque se dividirán en cuatro actos en ediciones posteriores.

<sup>82</sup> Hemos extraído las conclusiones presentadas partiendo de las dos obras que se citan: DELGADO, A. *Libretos de ópera franceses del siglo XIX...* y BRÈQUE, Jean-Michel. «Opéra-comique, mais aussi tragédie». En: *L'Avant-Scène Opéra*, nº 26, 1993, pp. 9-11.

- Don José no asesinará a su teniente ni al amante de Carmen, pierde fuerza, es menos mortífero. La protagonista tiene multitud de amores caprichosos que se reducirán solamente a dos: José y Escamillo.
- Carmen sabrá cómo morirá por las cartas en lugar de por los posos del café o por el plomo disuelto.
- Carmen es asesinada en la arena de la plaza y no en una garganta solitaria.
- Se crean nuevas escenas como, por ejemplo, cuando Micaela avisa a don José del posible y cercano fallecimiento de su madre, la escena de la invitación y de la taberna con el torero o el asesinato de don José.
- Se pierden otras como cuando Carmen lee la buenaventura a su amado mientras le roba el reloj.
- Se omite gran parte de la variedad lingüística de la novela. Carmen ya no habla euskera y no se utiliza en la misma medida el romaní. Además, la protagonista ya no habla inglés y francés como en la novela.
- Carmen se civiliza, se hace sentimental en oposición al libreto donde se considera «gitana» antes que nada.

Una Carmen dulcificada, un don José que ya no se ve perseguido por el martirio, una Micaela que encarna a las hermanas de las jóvenes que acuden a la sala Favart para encontrar marido... Todo ello ha sido duramente criticado a lo largo de la historia. El proceso de transformación se ha tachado de «tragedia»<sup>83</sup> y se ha dicho que los libretistas «consiguieron una considerable insulsez para una historia hecha de azufre y sangre»<sup>84</sup>, a pesar de que incontables teóricos como Winton Dean defienden que «se trata de uno de los seis mejores libretos de la historia operística»<sup>85</sup>.

### 1.1.3. *Recitativos para Carmen*

Las grandes obras maestras del repertorio lírico no han ostentado siempre el estatus de «obra sagrada» desde el punto de vista de las modificaciones, ya que en sus orígenes se trataban como meros objetos comerciales, susceptibles de sufrir numerosos cambios antes del estreno y en las reposiciones, con el único objetivo de obtener un

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>84</sup> CLEMENT, Catherine. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris, Grasset et Fasquelle, 1979, p. 39.

<sup>85</sup> DEAN, W. *Georges Bizet. His life and work*, p. 12.

mayor beneficio económico. Compositores y directores rectificaban las obras añadiendo ballets o arias e incluso transportando ciertos pasajes o eliminando otros. De hecho, la misma *Carmen*, constituye un ejemplo ilustrativo en este sentido<sup>86</sup>. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que, en el siglo XIX, se preferían las obras cantadas en la lengua del país correspondiente. Pensemos, por ejemplo, en las óperas de Wagner que, hasta mediados del siglo XX, se escucharon siempre fuera de Alemania traducidas. Incluso muchas salas se definían por el idioma de sus obras, un fenómeno que derivaba, en ocasiones, en situaciones absurdas como lo acontecido con la *Hérodiade* de Jules Massenet. Fue originariamente escrita en francés para el Théâtre de la Monnaie de Bruselas en 1881, sin embargo, hubo que traducirla al italiano para su estreno en París, tres años más tarde, en el Théâtre Italien. Y la misma *Carmen*, obra emblemática de la escuela francesa, aparecerá en italiano en Nueva York y en Londres.

En segundo lugar, prestaremos atención a la llegada de una ópera francesa al extranjero, que resultaba aún más susceptible de sufrir estos cambios, ya que los directores de los teatros aprovechaban la ausencia de los autores. En el caso de la *opéra-comique* —puesto que no existía equivalente fuera de Francia— había que transformarla para adecuarla a un género local y, más concretamente, al que reinaba en cada institución en particular. Por ejemplo, en Italia y en teatros italianos de otros países era impensable ejecutar una obra con diálogos hablados, tal y como se hacía en la *opéra-comique* francesa. Así, Donizetti elimina los fragmentos hablados de su ópera cómica *La fille du régiment*<sup>87</sup> y reescribe algunos pasajes para asegurarse el éxito más allá de los Alpes y lo mismo acontece, algunos años más tarde, con *Mignon* de Ambroise Thomas. Podemos afirmar que si Bizet hubiese fallecido más tarde, probablemente, habría escrito los célebres recitativos<sup>88</sup> él mismo. Por ello, la vuelta al mundo triunfal<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Por ello, actualmente es casi imposible, a pesar de las investigaciones musicológicas emprendidas, saber con exactitud cuál es la partitura original de *Carmen*. Las divergencias entre el manuscrito autógrafo, el material utilizado para las representaciones y la partitura para canto y piano escrita por Bizet son numerosas y no facilitan la realización de una edición *urtext*.

<sup>87</sup> Gaetano Donizetti escribió *La Fille du régiment* para París. Se estrenó el 11 de febrero de 1840, con libreto de Jean François Bayard y J. H. Vernoy de Saint-Georges.

<sup>88</sup> Canto declamado sobre una línea melódica y un dibujo rítmico que se adapta perfectamente a la frase hablada.

<sup>89</sup> Rémy Stricker afirma que, al contrario de lo que tradicionalmente se expone en ciertas biografías de Bizet, los recitativos de Guiraud no se cantaron en Viena. Según el autor, la ópera se representó traducida al alemán con diálogos hablados. Sin embargo, sí se utilizó la versión Guiraud-Choudens, con algunos arreglos como la inclusión de unas danzas compuestas por Carl Telle. STRICKER, Rémy. *Georges Bizet*. Paris, Gallimard, 1999, p. 276.

de *Carmen* en los años 1880-1890, se realizó con una versión que incluía los recitativos de Ernest Guiraud<sup>90</sup>. El 7 de julio de 1875 Jules Massenet escribía a Paul Lacombe:

El 5 del mes pasado tuvo lugar el entierro de nuestro querido amigo Bizet [...]. ¡Comprendo que esta muerte le ha afectado cruelmente! Por todo lo que hemos sentido, puedo imaginarme su pena. Guiraud va a escribir los *recitativos de Carmen* [sic] para Bélgica y Alemania<sup>91</sup>.

Bizet escribió una *opéra-comique* y por ello contenía diálogos hablados que se transformarían en recitativos. *Carmen* se convertía de esta manera en una ópera. A petición del editor Choudens, Guiraud añade finalmente más de seiscientos compases: 365 de recitativos y 289 de ballet<sup>92</sup>. Éstos se reparten desigualmente a lo largo de la partitura ya que, por ejemplo, no encontramos ninguno en el último acto. También compone música de ballet para dicho acto sobre fragmentos de *L'Arlésienne* y de *La jolie fille de Perth*. Asimismo, elimina más de doscientos compases escritos por Bizet y revisa la orquestación. Hervé Lacombe afirma que, «sin la transformación de Guiraud, la carrera internacional de *Carmen* habría sido impensable»<sup>93</sup>. Sin embargo, también afloran los detractores: «Nos cuesta creer que el autor de uno de los grandes tratados de instrumentación del siglo XX no haya tenido más imaginación para la orquestación de sus recitativos»<sup>94</sup>.

En Francia se conservará siempre la versión dialogada hasta el 10 de noviembre de 1959. En dicha fecha, *Carmen* entra a formar parte del repertorio del Théâtre National de l'Opéra, con los recitativos de Guiraud, mientras que en la Opéra-Comique se puede asistir el mismo año a la función número dos mil novecientos cuarenta y dos y escuchar la partitura original. En 1964, tras la versión llevada a cabo por el conocido director escénico Walter Felsenstein, la forma original de *Carmen* comenzó a imponerse en los teatros alemanes y también directores de renombre como Georg Solti o Claudio Abbado han trabajado con la edición de Choudens de 1875; una práctica que se contextualiza dentro del movimiento de recuperación de las formas originales de las obras.

---

<sup>90</sup> LACOMBE, H. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 37.

<sup>91</sup> MOUNIN, Léon. «Paul Lacombe et ses amis». En: *La Revue musicale*, nº 18, 1937, p. 167. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «C'était le 5 du mois dernier qu'a eu lieu l'enterrement de notre cher ami Bizet [...]. Je comprends que cette mort vous ait cruellement frappé! Par ce que nous avons tous ressenti, je me figure votre chagrin. C'est Guiraud qui va écrire les récits de Carmen [sic] pour la Belgique et l'Allemagne».

<sup>92</sup> STRICKER, R. *Georges Bizet*, p. 317.

<sup>93</sup> LACOMBE, H. *Georges Bizet*, pp. 666-667.

<sup>94</sup> CAMPOS, RÉMY. «Guiraud for ever?». En: *L'Avant-Scène Opéra*, nº 26, 1993, p. 86.



*Carmen* ha servido como caso de estudio para conocer la historia de la política y la sociedad francesas de la primera década de la Tercera República aunque se ha descuidado la investigación de su recepción tras la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, ha sido utilizada para profundizar en el género de la *opéra-comique*, aunque no la podamos enmarcar en el mismo. Indudablemente, nos encontramos ante una obra que «se ha impuesto por su seducción y atrae a los estudiosos por la audacia de su mensaje social y político»<sup>95</sup>. Además, desde su creación, ha sido fuente de inspiración para innumerables transcripciones y creaciones de todo género que no podemos obviar. Entre todas ellas debemos destacar el virtuosismo de la *Fantaisie de concert sur Carmen* (1883) para violín y orquesta de Pablo de Sarasate o la *Sonatina super «Carmen»*, *Kammer-Fantaisie über Bizets Carmen* (1920) para piano de Ferruccio Busoni, cuya última página evoca fuertemente el final trágico de la gitana más internacional. Tampoco las parodias tardaron en aparecer: *La petite Carmen* (1902), *La revanche de don José* (1904), *Mam'zelle Carmen* (1916), *Carminetta* (1917) o *L'heure espagnole* (1907) de Ravel, entre otras muchas. También se crearon ballets como el *Ballet de Carmen* (1932) de Rodion Chédrine, que adapta libremente la música de Bizet e incluye pasajes de *L'Arlésienne* y de *La jolie fille de Perth* o *Carmen* (1949) de Roland Petit, que el coreógrafo interpretó con Zizi Jeanmaire<sup>96</sup>.

Su popularidad ha hecho que la historia de Carmen haya sido llevada al cine con más de 50 películas, en versiones más o menos fieles a la novela o al libreto. Una de las más populares fue *Carmen Jones* (1954) de Otto Preminger, con una protagonista negra, basada en la comedia musical de Hammerstein, estrenada en Broadway en 1943<sup>97</sup>. Interpretaciones tan personales como la de Cecil B. de Mille (1915) en la que Géraldine Farrar era muda y, por supuesto, *A burlesque on Carmen* (1916) con Charles Chaplin en el papel de don José o *Carmen la de Triana*<sup>98</sup> (1938) con Imperio Argentina, entre otras muchas, han contribuido igualmente a internacionalizar el mito. A finales del siglo XX

---

<sup>95</sup> LLANO, S. *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*, p. 109.

<sup>96</sup> ROY, Jean. *Bizet*, p. 169.

<sup>97</sup> El argumento de *Carmen Jones* se desarrolla en el ambiente negro de Harlem. Carmen trabaja en una fábrica de paracaídas, José es un aspirante a piloto y Escamillo un boxeador. La proyección de la película en el Festival de Cannes en 1955, provocó un nuevo escándalo de *Carmen* en Francia, ya que los herederos de los derechos de autor de Bizet se opusieron a la difusión de la película. STRICKER, R. *Georges Bizet*, pp. 286-288.

<sup>98</sup> Una de las creaciones más originales de la época, que fue injustamente castigada por la crítica española en la época franquista. SENTAURENS, Jean. «La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del “cuentecillo gracioso” de la Señora de Montijo». En: *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Edición a cargo de Manuel Bruña et al. Sevilla: APFUE, 2006, p. 11.

se afirma que asistimos a un «*outbreak of the Carmen boom*»<sup>99</sup>, con producciones como *Carmen* (1983) de Carlos Saura, donde la protagonista «vuelve ser española»<sup>100</sup>; *Prénom Carmen* (1983) de Jean-Luc Godard; la filmación de la ópera completa de Francesco Rosi (1983) o una *Carmen* alejada de folklorismos de Vicente Aranda (2003), protagonizada por Paz Vega.

## 1.2. 1883, un punto de inflexión en las traducciones del libreto: La ópera de Bizet no llegaba a España

En 1883, *Carmen* había triunfado en Europa y en las Américas. En Francia, existía el sentimiento generalizado de que se debía poner fin a las injusticias cometidas hacia Georges Bizet. Se volvió a representar su obra maestra en la Opéra-Comique, donde se había estrenado en 1875. Sin embargo, ocho años más tarde, la institución se inclinaba ahora hacia «la cruda realidad». La Opéra Comique se había convertido en «la sede del naturalismo y la burguesía en su clientela principal»<sup>101</sup>. Léon Carvalho dirigirá esta vez la ópera y Célestine Galli-Marié la protagonizará de nuevo<sup>102</sup>. El acontecimiento «proclamó a *Carmen* como una obra maestra»:

Después de Viena, Berlín, Bruselas, Londres y Edimburgo, Birmingham y Dublín, La Habana y Lisboa, Nueva York y México y otros cientos de ciudades, París ha proporcionado un inmenso, rotundo éxito a *Carmen* y la ha proclamado como una obra maestra. Nos hemos adelantado a Pekín<sup>103</sup>.

Durante la primera temporada parisina en 1875 se dieron sólo 50 funciones en la Opéra-Comique. Sin embargo, el número de representaciones de *Carmen* se disparó a partir del reestreno de 1883. Tres años más tarde, se celebró la número 500 y el 1 de enero de 1910, ya se habían dado más de 2200<sup>104</sup>. Efectivamente, 1883 constituye una

---

<sup>99</sup> Resurgimiento del boom de Carmen. GÓMEZ, Luis. *La literatura española en el cine nacional, 1907-1977*. Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, pp. 9-10.

<sup>100</sup> BOSSE, Monika. «La invención de Carmen o los estereotipos burlados». En: *Actas del V Congreso, La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, celebrado en Nápoles, del 1 al 3 de abril de 1993.. Ed. a cargo de Bulzoni. Nápoles, Bulzoni, 1995, p. 32.

<sup>101</sup> LLANO, S. *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*, p. 117.

<sup>102</sup> WRIGHT, Lesley A. «Rewriting a reception: thoughts on *Carmen* in Paris, 1883». En: *Journal of Musicological Research*, nº 28, 2009, p. 282.

<sup>103</sup> REYER, Ernest. «Revue musicale». En: *Journal des débats*, nº 20, 1883, p. 2. Reproducimos a continuación el texto original: «Après Vienne, Berlin, Bruxelles, Madrid, Londres, Birmingham et Dublin, la Havane et Lisbonne, New York et Mexico, cent autres villes encore, Paris vient de faire un immense, un éclatant succès à *Carmen*, et a proclamé *Carmen* un chef-d'œuvre. Nous avons devancé Pékin».

<sup>104</sup> LOEWENBERG, Alfred. *Annals of opera*, vol. I. Genève, Text Societas Bibliographica, 1955, p. 1875.

fecha clave en la difusión internacional de la ópera. A continuación, exponemos una síntesis de las primeras traducciones de *Carmen* más renombradas<sup>105</sup>, así como de sus autores, la fecha y la ciudad de su estreno. Hemos destacado el punto de inflexión que supone 1883:

FECHA	CIUDAD/IDIOMA	TRADUCTOR
23 de octubre de 1875	Viena: alemán	J. Hopp
3 de febrero de 1876	Budapest: húngaro	K. Abranyi
28 de febrero de 1878	San Petersburgo: italiano	Achille de Lauzières
22 de marzo de 1878	Estocolmo: sueco	F. T. Hedberg
5 de febrero de 1879	Londres: inglés	H. Hersee
7 de junio de 1883	México: español	A. Chavero <sup>106</sup>
3 de enero de 1884	Praga: checo	E. Křasnohorská
12 de octubre de 1885	San Petersburgo: ruso	A. A. Gorchakova
22 de enero de 1887	Amsterdam: holandés	Desconocido
24 de abril de 1887	Copenhagen: danés	E. Bøgh y H. P. Holst
10 de febrero de 1889	Helsinki: ruso	V. I. Epaneshnikov
18 de junio de 1893	Zagreb: croata	A. Harambašič
1896	Laibach: esloveno	Desconocido
7 de mayo de 1900	Oslo: noruego	Desconocido

<sup>105</sup> Nos enfrentamos a una tarea titánica que excede ampliamente nuestras pretensiones. Por este motivo, a modo ilustrativo, hemos incluido solamente las primeras y más conocidas traducciones teniendo en cuenta la prensa de la época y la obra: LOEWENBERG, A. *Annals of opera*, p. 1875.

<sup>106</sup> Al parecer, no se trató de una traducción de la ópera, tal y como se afirma en la publicación *Annals of opera*, sino que se transformó en zarzuela. Su traductor, Alfredo Chavero, fue uno de los dramaturgos más reputados de su tiempo en Méjico y así consta en diferentes estudios: «Por lo visto, Alfredo Chavero no descansaba nunca y lo mismo escribía una crónica histórica que un drama en cinco actos, o bien se lanzaba a traducir y hasta “arreglar” obras de autores franceses. En febrero de 1884, se estrena en el Principal, por la compañía de zarzuelas de Moreno, la traducción al español de *Carmen*, de Bizet, realizada por Chavero. Al público no afrancesado, ni elegante, ni snob, le agradó poder cantar aquellos trozos de música ya tan conocidos. REYES, Luis. *El teatro en México durante el porfiriismo*. México, Universitaria, 1964, p. 34.

FECHA	CIUDAD/IDIOMA	TRADUCTOR
1902	Riga: letón	Desconocido
9 de marzo de 1912	Sofía: búlgaro	Desconocido
3 de diciembre de 1912	Helsinki: finlandés	Desconocido
6 de febrero de 1919	Antwerp: flamenco	Desconocido
Primavera de 1920	Bucarest: rumano	Desconocido
1920	Reval: estonio	Desconocido
1922	Belgrado: serbio	Desconocido
7 de febrero de 1924	Kaunas: lituano	Desconocido
1925	Kharkov: ucraniano	Desconocido
10 de noviembre de 1925	Tel Aviv: hebreo	K. A. Aschmann
1932	Madrid: castellano	Eduardo Marquina
1932	Londres: inglés	J. y A. Galsworthy
24 de marzo de 1935	Tokyo: japonés	Desconocido
1937	Viena: alemán	G. Brecher
Noviembre de 1938	Munich: alemán	C. Studer-Weingartner
1 de enero de 1982	Pekín: chino	Desconocido

Queda patente que 1883 supone un florecimiento de las traducciones del libreto de la ópera *Carmen*. El apoyo de la crítica y la realización de múltiples versiones lingüísticas impulsan su difusión internacional e incluso revalorizan la figura de Bizet y de su obra. Un ejemplo ilustrativo lo constituyen *Les pêcheurs de perles*. En 1886, veintitrés años después de su estreno, se representa, en italiano, en Milán y recorre el mundo entero. Se traduce al alemán, al húngaro, al checo, al ruso, al danés, al croata, al polaco y a otros muchos idiomas, poniendo de manifiesto cómo la traducción de una obra puede fomentar e impulsar la realización de otras del mismo compositor.

### 1.2.1. *El caso español*

A pesar de que la recepción de la ópera *Carmen* ha sido exhaustivamente estudiada, nos parece interesante recoger las impresiones del compositor español Tomás Bretón. El 13 de marzo de 1883 asiste a una función en Viena, protagonizada por «la Lucca». En su diario, Bretón lamenta el pronto fallecimiento de Bizet y enaltece «el gusto exquisito y la frescura envidiable» de su música, además del logrado color español:

Hoy iba en el teatro *Carmen*, de Bizet; me había dicho el señor Don Augusto Conte que era obra simpática e interesante y que debía verla; así que hoy me propuse ir y al efecto fui muy temprano por billete y encontré, precisamente por ir temprano. A la hora precisa fui a mi asiento, dio comienzo la Obertura compuesta, según después vi, de trozos de la opereta. Como factura no presenta rasgo particular ninguno, ni me dio a entender que se trataba de un asunto español: un tiempo muy animado de una armonía franca y valiente; unos quejidos; otro tiempo dulce (del dúo de Micaela y José) y la marcha de Escamillo (espada). No haré toda la descripción, apuntaré las impresiones recibidas, La obra no tiene el vuelo de gran ópera pero me atrevería a asegurar que si Bizet no muere tan prematuramente, sería hoy el primer músico de su patria lo menos. Revela un gusto exquisito, tiene toda su música una frescura envidiable; la forma es generalmente justa; algunas [veces] es pesada, quizá de propósito, como en el Dúo indicado. Aunque la Ouverture es como indico, la ópera es de todas las que tratan de nuestros asuntos o costumbres, la que más y mejor color tiene<sup>107</sup>.

Tomás Bretón destaca numerosas incongruencias como, por ejemplo, el hecho de que una gitana cante una habanera. Incomprensiblemente, a dicha gitana se la describe como a una mujer que nunca se ha enamorado pero que, de repente, tiene varios amantes. Concluye su exposición afirmando que «es una vergüenza que conozca el mundo nuestras costumbres y aun nuestra música en el teatro por los franceses, lo mismo que si España fuera una provincia francesa y la metrópoli fuera la encargada de sacarla a la luz»:

Aunque la Ouverture es como indico, la ópera es de todas las que tratan de nuestros asuntos o costumbres, la que más y mejor color tiene; la Habanera, que es muy linda, es la más falsa a mi ver porque sólo a un francés puede ocurrírsele hacer cantar como tipo a una gitana una Habanera, pero luego en el Dúo con José canta un tiempo muy elegante y de carácter puro español [...]. El libro es bastante inferior a la música: la causa del drama resulta en la ópera falsa (en la novela de Mérimée estará más latamente ocasionada); la intervención de la madre de José por medio de Micaela resulta completamente inútil, y esto es un poco grosero de sentimiento y de moral; el carácter de Carmen también resulta falso. Una gitana que no se ha enamorado nunca, tanto que todos se hacen lenguas de su dureza, de pronto se enamora locamente de José y cuatro días más tarde quiere de la misma manera a Escamillo, sin que éste haya hecho otra cosa que beber una copa de manzanilla de los gitanos en la venta de Lillas Pastia, etc., etc. Es un libro hecho para presentar costumbres españolas, vengan o no a pelo. Y ahora se me ocurre decir que es una vergüenza que conozca el mundo nuestras costumbres y aun nuestra música en el teatro por los

---

<sup>107</sup> BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Madrid, Acento Editorial, 1995, p. 356.

franceses, lo mismo que si España fuera una provincia francesa y la metrópoli fuera la encargada de sacarla a la luz. ¡Qué vergüenza!<sup>108</sup>

Pocos años habían transcurrido desde el estreno de 1875 cuando *Carmen* casi había dado la vuelta al mundo: Viena, Bruselas, Budapest, San Petersburgo, Estocolmo, Londres, Dublín, Nueva York, Filadelfia, Melbourne, Nápoles, Hamburgo, Berlín, Praga, Milán, Génova, Zúrich, México y Río de Janeiro<sup>109</sup>. No será hasta el 2 de agosto de 1881 cuando llegue a Barcelona, concretamente al Teatro Lírico. Se dieron «cuatro representaciones algo confidenciales en un teatro de segunda categoría»<sup>110</sup> en francés, protagonizadas por Célestine Galli-Marié, que había desempeñado el papel principal en el estreno parisino de 1875, acompañada por Laroche, Engel y Bouvet. Los críticos de la época ovacionaron la obra. Se decía que «había tenido un gran éxito»<sup>111</sup> e incluso explicaban su triunfo aludiendo al «marcado carácter español» de la música:

De la música sería una tontería hablar de plano, tanto más cuanto que está juzgada y aceptada como buena por todos los públicos de Europa. Sin embargo, debo decir que gustó aquí mucho su marcado carácter español<sup>112</sup>.

En todos los rincones de España se esperaba, con cierto recelo, la llegada de la obra, dada la naturaleza del archiconocido libreto repleto de falsedades y de personajes ridículos. Sin embargo, se aceptó de buen grado en Barcelona y, tras haber asistido al espectáculo, se reiteró que dichos temores eran infundados gracias a la notable ejecución de los intérpretes y a las bellezas de la partitura. En este sentido, «el debate no fue tan candente en Cataluña como en otros lugares de nuestro país, ya que ésta se sentía excluida de los polémicos estereotipos de las costumbres españolas»<sup>113</sup> y así lo afirma José Rodoreda:

El sentido común exige una fuerte censura contra los tranquilos creadores de los tipos de Escamillo, el Dancaire, el Remendado y de Lillas Pastia, pero como catalanes debemos detenernos ante una observación justísima. Es realmente imposible o, al menos así me parece, que autores distinguidos, literatos de reputación europea, hijos de la república vecina, desconozcan tan por completo la vida y las costumbres de un pueblo con el que les unen las fronteras, la historia [...]. Pero lo extraordinario, lo absurdo de aquella realidad que se observa entre mil ejemplos, en el libreto de *Carmen*, se explica si se recuerda que existe en España una

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Ciudades en las que se representó desde 1875 hasta 1881. SOLDINI, Elisabetta. «L'œuvre à l'affiche». En: *L'Avant-Scène Opéra*, nº 26, 1993, p. 120.

<sup>110</sup> SENTAURENS J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 855.

<sup>111</sup> [Anónimo]. «Correo de España». *Crónica de la música*. Madrid, 10-VIII-1881, p. 4.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> KERTESZ, Elisabeth y CHRISTOFORIDIS, Michael. «Confronting *Carmen* beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888». En: *Cambridge Opera Journal*, nº 20, 2008, p. 80.

comarca rica, industrial, honrada, trabajadora y pacífica que desacreditan y desconocen también los hijos de las provincias germanas. ¡Quién sabe si esta consideración hacia nosotros ha contribuido a tolerar si no a aceptar de buen grado el libreto de *Carmen*!<sup>114</sup>

Algunos aspectos de la representación fueron juzgados negativamente como, por ejemplo, el preludio o la precariedad de la cuerda en la orquesta, que contrastaba con el despliegue de medios habitual del Teatro Lírico:

La ejecución del preludio es bastante descuidada; falta iniciativa en la dirección para sacarle el provecho oportuno. Por otra parte se nota en la orquesta del Teatro Lírico una debilidad en los instrumentos de cuerda que contrasta con el lujo de su decorado y con la conciencia artística que, al parecer, hasta ahora ha presidido todos los actos de la inteligente empresa<sup>115</sup>.

Mientras que se reprochaba una ejecución defectuosa a los cantantes que intervinieron en el quinteto del segundo acto, Marié tuvo que repetir la habanera a petición del público y la señora Larochelle y el señor Engel recibieron también multitud de aplausos. Sin embargo, y a pesar de lo expuesto, el balance de Rodoreda es positivo y concluye así: «El público salió del teatro conmovido, enternecido y entusiasmado, uniendo en su espontáneo aplauso al autor y a los cantantes, al creador y a los intérpretes»<sup>116</sup>.

En definitiva, podemos definir la llegada de *Carmen* a España como controvertida y singular. Hemos comprobado que las representaciones de 1881 fueron escasas y «discretas» y se limitaron a Barcelona. La prensa española que se iba haciendo eco del éxito internacional de la ópera en cuestión se quejaba profundamente de que no se ejecutase en el Teatro Real:

Quien tenga la culpa de que *Carmen* no se haya puesto en escena en el Teatro Real ha ocasionado a VV. una verdadera pérdida. No es irreparable afortunadamente, pero hagan VV. que la empresa del teatro Real la repare cuanto antes y VV. me darán las gracias<sup>117</sup>.

Es necesario destacar que el interés del público español por la obra parecía relativamente escaso. En primer lugar, se ignoraba por qué ninguna empresa teatral, además de la barcelonesa, se había interesado en «una ópera con argumento español, en la cual los principales personajes eran tipos españoles y cuyas piezas revelaban la breve

---

<sup>114</sup> RODOREDA, José. «La *Carmen*, de Bizet». *La Ilustració Catalana*. Barcelona, 10-X-1881, p. 326.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>117</sup> A. T. «Correo extranjero». *Crónica de la Música*. Madrid, 06-I-1881, p. 5.

estancia de Bizet en Andalucía»<sup>118</sup>. Y, en segundo lugar, desconocemos por qué en los almacenes de Antonio Romero<sup>119</sup> en Madrid y de Vidal<sup>120</sup> en Barcelona apenas si habían vendido un ejemplar en el transcurso de tres o cuatro años<sup>121</sup>; lo que pone de manifiesto la escasa difusión e incluso el desconocimiento de que gozó la ópera por parte del público español durante largo tiempo<sup>122</sup>. En 1886, en *La Época*, se afirmaba que si se pretendía conseguir una buena aceptación para *Carmen* deberían modificarse los tópicos del libreto:

También en Madrid tendría aceptación *Carmen*, si algún compositor se tomase el trabajo de modificar ciertas escenas que entre nosotros harían reír, por referirse a costumbres españolas que aparecen pintadas con esa extravagante impropiedad que emplean los autores extranjeros casi siempre que se trata de España<sup>123</sup>.

Parece ser que la puesta en la escena madrileña de *Carmen* estuvo presente en la mente de algunos empresarios antes de 1887. Antonio Peña y Goñi<sup>124</sup> narra cómo el empresario Francisco Arderius le comentó varias veces que pretendía representarla<sup>125</sup> con un arreglo del libreto francés<sup>126</sup> hecho, al parecer, por Ramón de Navarrete<sup>127</sup>. Sin embargo, dichas intenciones no llegaron nunca a materializarse. Habrá que esperar a

---

<sup>118</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Dos *Cármenes*». *La Época*. Madrid, 25-X-1887, pp. 1-2.

<sup>119</sup> Uno de los editores de música más importantes que produjo unos doce mil títulos. GOSÁLVEZ, Carlos. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 82.

<sup>120</sup> Compositor, editor y empresario. Tuvo delegaciones en Madrid, Barcelona, La Habana y Lisboa. GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Luz. «Vidal y Llimona, Andrés». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, p. 905.

<sup>121</sup> SEPÚLVEDA, Enrique. «Nuevas obras musicales». *Crónica de la Música*. Madrid, 13-I-1881, p.3.

<sup>122</sup> Hemos conseguido localizar un único catálogo del editor Antonio Romero de 1883 en la Biblioteca Nacional, cuya signatura es: M.Foll/92/7. Sin embargo, sólo podemos contemplar una lista de títulos con los precios y el número de editor, entre los cuales no aparece *Carmen*. En la base de datos del Registro de la Propiedad Intelectual constan los editores, sus obras y las tiradas de las mismas, aunque no aparece el número de ejemplares que se vendieron. Es más, únicamente ofrece datos sobre la primera tirada. Es difícil saber cuántos ejemplares pudieron venderse. Las tiradas solían tener entre 200 y 500 unidades. Si tenían éxito se reimprimían, pero no hay constancia de cuántas veces. La única *Carmen* de Bizet que figura en el mencionado Registro es la editada por Vidal y Llimona en 1890 que tuvo una tirada de 500 ejemplares. Sin embargo, no constan otros años. Agradecemos dicha información a José Carlos Gosálvez Lara y a Cayetano Hernández Muñoz del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional.

<sup>123</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Época*. Madrid, 28-XII-1886, p. 3.

<sup>124</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Dos *Cármenes*». *La Época*. Madrid, 25-X-1887, pp.1-2.

<sup>125</sup> «Francisco Arderius había explotado ya, en 1877, para uno de sus espectáculos, los efectos lascivos y las imágenes sensuales del coro de las cigarreras y del aria de salida de *Carmen*». SENTAURENS, J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 856.

<sup>126</sup> Desconocemos, por el momento, su existencia y su supuesta localización.

<sup>127</sup> Periodista y dramaturgo. Tradujo y arregló numerosas comedias y dramas. GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Luz. «Navarrete y Fernández Landa, Ramón de». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, p. 338.



1887 y al archiconocido «conflicto de las dos *Cármenes*» para que la obra maestra de Bizet empiece a cuajar en el repertorio de nuestro país.

### 1.3. La primera traducción de la novela *Carmen* al castellano

El siglo XIX español se caracteriza por fuertes contrastes en todos los aspectos. Encontramos así a una minoría del dinero y del poder que oprimía al pueblo con hambre, enfermedades, incultura e injusticia. Sin embargo, este pueblo ávido de lectura y de cultura, entre el que se encontraban los liberales exiliados o figuras como los Saavedra, Espronceda o Mora, por ejemplo, combatió la carestía y la tiranía con creaciones propias, con ideas revolucionarias y con traducciones de libros de todos los géneros<sup>128</sup>. Uno de los problemas con los que se encontró la política de traducción de los siglos XVIII y XIX en España fue la falta de traductores de numerosas lenguas modernas. Debemos destacar que el caso del francés fue muy diferente, ya que éste constituía la lengua dominante de la época, en detrimento de otras consideradas como «un vehículo para ideas revolucionarias» y, por tanto, no faltaban los traductores con la combinación lingüística en cuestión. La supremacía de dicha lengua llegaba hasta tal punto que, durante casi los dos siglos, incluso las obras escritas inicialmente en otros idiomas se traducían desde el francés y cuando se trasladaban al español desde el inglés, los traductores de renombre manifestaban a viva voz que tenían a la vista la traducción francesa correspondiente<sup>129</sup>.

*Carmen* de Prosper Mérimée apareció por primera vez en la *Revue des Deux Mondes* en 1845. A pesar de haber pasado prácticamente inadvertida entre el público inicialmente, se hicieron bastantes ediciones durante los primeros veinte años. Sin embargo, fue más tarde, tras el estreno de la ópera de Bizet, cuando éstas se multiplicaron. Ciertos críticos ponen en entredicho el mérito de la novela y afirman que, sin la intervención del compositor, ésta difícilmente habría traspasado las fronteras francesas<sup>130</sup>. Mérimée fue criticado, en primer lugar, por la elección del género de la novela corta para narrar su historia y, en segundo lugar, se juzgó «su escritura como

---

<sup>128</sup> CRESPO, Juan. «Políticas de traducción en las Españas del siglo XIX». En: *Traducciones y traductores de literatura y ensayo (1835-1919)*. Ed. a cargo de Juan Jesús Zaro. Granada, Comares, 2007, p. 67.

<sup>129</sup> Shakespeare, por ejemplo, fue leído en español por medio de las refundiciones del francés Ducis. CRESPO, J. «Políticas de traducción en las Españas del siglo XIX», pp. 52-62.

<sup>130</sup> JOE, Andrew y DEREK Offord. *Turgenev and Russian culture: essays to honour Richard Peace*. Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 97.

demasiado seca e impersonal, incluso “cruel”<sup>131</sup> por la acumulación de horrores al enunciarlos»<sup>132</sup>. No obstante, otros muchos piensan que la obra merece por sí misma el éxito que perdura hasta nuestros días<sup>133</sup>.

A lo largo del siglo XIX, los relatos de numerosos escritores galos como, por ejemplo, Alexandre Dumas<sup>134</sup> o Émile Zola<sup>135</sup> se tradujeron y se publicaron en España el mismo año de las respectivas ediciones francesas. Resulta difícil comprender, entonces, por qué *Carmen* a pesar de ser conocida en nuestro país prácticamente desde que nació en francés, no apareció, en tiempos del frenesí de la traducción literaria, en nuestra lengua hasta 1890. De hecho, la única versión española anterior a dicha fecha de una obra de Mérimée es una traducción de *Colomba*, publicada en 1841<sup>136</sup>. En cuanto a la ópera, poco después de su estreno en París en 1875, emprendió una gira internacional por Europa y América. Como hemos afirmado anteriormente, el único país que no participó, en un principio, en las representaciones fue precisamente España y no será hasta 1881<sup>137</sup> cuando se escuche por primera vez en Barcelona en francés, pasando prácticamente inadvertida. Desde 1887 en adelante, las diferentes versiones denominadas «zarzuelas» u operísticas de *Carmen* en español, así como en italiano, en español o en francés, no dejaron de sucederse y *Carmen* se convirtió en una obra de repertorio en nuestro país. Pensemos, por ejemplo, en lo acontecido en Inglaterra. En 1878, el público pudo asistir al estreno londinense de la ópera en italiano y sólo un año después la disfrutaron en inglés gracias a la traducción de H. Hersee<sup>138</sup>. En lo que concierne a la novela, al parecer, en 1845<sup>139</sup> ya se hizo una primera versión inglesa a la que seguirían otras muchas como la de 1881<sup>140</sup> o las realizadas en 1887 o en 1896 por Edmund Garret. Cabría preguntarse, por tanto, si el hecho de que la novela no se

---

<sup>131</sup> Jean Dutourd llama a Mérimée «Prosper el cruel». DUTOURD, Jean. «Don Prosper Le Cruel». En: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 1, 1971, pp. 3-9.

<sup>132</sup> TRIVES, F. y PRÉNERON, P. *Un mito español en la literatura francesa francesa: la Carmen de Mérimée*, p. 91.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> PALACIOS, Concepción. «Literatura fantástica traducida: los *Mil y un fantasmas* de Dumas». En: *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*. Ed. a cargo de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Bern, Peter Lang, 2006, pp. 330-331.

<sup>135</sup> CRESPO, J. «Políticas de traducción en las Españas del siglo XIX», p. 52.

<sup>136</sup> Se publicó en Sevilla por la *Revista andaluza*. MONTESINOS, José F. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid, Castalia, 1980, p. 224; cit. en: SENTAURENS J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 853.

<sup>137</sup> LOEWENBERG, A. *Annals of opera*, p. 1875.

<sup>138</sup> En 1932 se publicó otra traducción del libreto de J. y A. Galsworthy. *Ibid.*

<sup>139</sup> Se consigna la reseña de la traducción y el año pero no el traductor. HARRIS, William H. *The first printed translations into English of the great foreign classics: a supplement to text-books of English literature*. New York, Burt Franklin, 1970, p. 103.

<sup>140</sup> Puede consultarse en la British National Library, en adelante BNL, con la signatura: 12518.h.31.

tradujese hasta 1890, en nuestro caso, podría estar directamente relacionado con la demora en la llegada de la ópera a España. Observemos la siguiente tabla:

Publicación de <i>Carmen</i> de Prosper Mérimée	Estreno de <i>Carmen</i> de Georges Bizet en París	País	Estreno de la ópera en España y en Inglaterra	Primera traducción de la novela y posteriores
1845	1875	España	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1881, en francés (prácticamente desapercibida)</li> <li>• 1887, versión zarzuelera en español</li> <li>• 1888, en italiano</li> </ul>	1890
		Inglaterra	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1878, en italiano</li> <li>• 1879, en inglés</li> </ul>	¿1845?, 1881, 1887, 1896

Parece desprenderse de lo expuesto que, a pesar de que la *Carmen* de Mérimée era ampliamente conocida en España, tal y como podemos leer en la prensa de la época, no fue hasta que la ópera llegó a nuestro público cuando surgió el interés por la traducción de la novela y no viceversa. En ningún caso podemos afirmar que la realización de las diferentes versiones lingüísticas de la novela propiciara ni la llegada de la ópera ni la traducción de su libreto. Es más, tampoco podríamos considerar la novela de Mérimée por sí misma el motor que impulsara la traducción de Cristóbal Litrán, ya que distan 45 años entre el texto original y el meta.

### 1.3.1. Cristóbal Litrán: el primer traductor de la *Carmen* de Merimée al castellano

En diciembre de 1890, encontramos la primera referencia a una traducción<sup>141</sup> en español de la *Carmen* de Merimée<sup>142</sup>. El periódico *La Dinastía* anunciaba el comienzo

<sup>141</sup> Desconocemos la existencia en España de bibliografía crítica sobre aspectos vinculados a la traducción al castellano de la novela *Carmen*. Existen varias posibilidades, que hemos consultado, para conocer las traducciones de un autor determinado: el *Manual del librero Hispano-Americano* de Agustín Palau y Dulcet (1948-1977), las listas proporcionadas por el *Index translationum* o por el ISBN español, consultables en línea, así como los catálogos de las diferentes bibliotecas. Resulta también útil la consulta de la página web del Patrimonio Bibliográfico Español. LAFARGA, Francisco. «¿Traducir el canon? Cara y cruz de la traducción de los *grands auteurs* franceses del siglo XIX en España». *Anales de Filología Francesa*, nº 12, 2003-2004, p. 216.

<sup>142</sup> «No existe un estudio de conjunto sobre traducción y recepción de Mérimée. En la bibliografía disponible se ha insistido en aspectos muy concretos, de traducción, adaptación o relación. En 2005 se publicó *Traducciones españolas de relatos fantásticos franceses, de Cazotte a Maupassant*, que ofrece una bibliografía de las traducciones de los relatos fantásticos de Maupassant, Nodier, Mérimée y otros autores. *Carmen*, como es obvio, ha dado lugar a varios estudios, vinculados, en su mayoría, a sus adaptaciones escénicas. Por otro lado, la traducción por Cemuda del *Théâtre de Clara Gazul* ha sido

de su publicación así como el hecho de que la novela constituiría el primer ejemplar de la colección *Biblioteca Variada*:

Con el título de Biblioteca Variada, ha comenzado a publicarse en esta ciudad una nueva Biblioteca, en cuadernos de 32 págs. en cuatro marquillas, impresos a dos columnas y al precio de dos reales. La obra con que la *Biblioteca Variada* ha empezado sus repartos es la famosa novela *Carmen* de Próspero Mérimée, correctamente traducida al castellano por don Cristóbal Litrán. La *Biblioteca Variada* procurará que cada cuaderno que publique, contenga una obra completa de algún célebre autor. Creemos que la novela *Carmen*, que sirvió de argumento al tan aplaudido espectáculo teatral del mismo nombre, será bien recibida del público. Véndese en las principales librerías, kioskos y centros de suscripciones<sup>143</sup>.

La crónica apuesta por su éxito y destaca que el público conoce la novela y su temática gracias «al aplaudido espectáculo teatral del mismo nombre». Parece, por tanto, desprenderse de dicha afirmación que fueron bien las comedias, bien las ejecuciones operísticas y zarzueleras que venían representándose en los últimos años las que impulsaron y las que hicieron necesaria, en cierta forma, la traducción de la novela original. El trabajo se encargó al reputado traductor Cristóbal Litrán y, según observamos, tuvo cierta repercusión puesto que se publicaron diferentes ediciones. Hasta el momento tenemos constancia de la existencia de dos:

- La anteriormente citada, perteneciente a la Biblioteca *Variada*, que comenzó a publicarse en 1890. Pensamos que se trata de la primera tirada editada por la Tipografía Hispano-Americana el mismo año<sup>144</sup>.
- Una segunda edición, en 1891, de la Librería Española López, de Barcelona<sup>145</sup>.

Desconocemos hasta el momento otros datos relativos al encargo de traducción propiamente dicho como, por ejemplo, la manera en la que se forjó. Por otra parte, pensamos que *Carmen* pudo constituir una de las primeras incursiones en la traducción literaria de Cristóbal Litrán, aunque no la última, como mostraremos a continuación.

---

objeto de análisis, así como *La Venus d'Ille* o *La chambre bleue*. En cuanto a las relaciones con escritores españoles, se ha estudiado sobre todo la dependencia de *El cabecilla* de Valle Inclán respecto de *Matteo Falcone*. LAFARGA, F. «¿Traducir el canon? Cara y cruz de la traducción de los *grands auteurs* franceses del siglo XIX en España», pp. 216-221.

<sup>143</sup> [Anónimo]. «Crónica». *La Dinastía*. Barcelona, 20-XII-1890, p. 2.

<sup>144</sup> La publicación comporta el sello de López Editor. Pensamos que se trata de la perteneciente a la colección *Biblioteca Variada* ya que, aunque no se refleja dicho título en la portada, la edición posee 32 páginas y el texto está dispuesto en dos columnas como describe el anuncio de *La Dinastía*. Esta edición será la utilizada en nuestro estudio y, en adelante, insertaremos en el texto el número de página correspondiente entre paréntesis. MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Barcelona, Tipografía Hispano-Americana, 1890. Puede consultarse en la BC, sign. Tus-4-193.

<sup>145</sup> MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Traducción al castellano de Cristóbal Litrán. Barcelona, López, 1891. BC, sign. 33-4-C- 9/21.

Cristóbal Litrán Canet nació en Almería, en septiembre de 1860<sup>146</sup> y se marchó siendo niño a Cataluña. Fue republicano y colaborador en numerosas publicaciones periódicas, traductor, librepensador, seguidor de Pi y Margall, secretario del grupo



Figura 3: Fotografía de Cristóbal Litrán. [Anónimo]. «Cristóbal Litrán Canet». En: *Vida Masónica*, nº 12, 1927, p. 191.

barcelonés de la Ligue Internationale pour l'Éducation Rationaliste de l'Enfance, amigo personal, colaborador y albacea testamentario de Francisco Ferrer<sup>147</sup> junto con Willian Heaford. «Colaboró en casi todos los periódicos librepensadores, entre ellos *Las Dominicales* y *El Motín*»<sup>148</sup>. Fue también autor de 24 prefacios, introducciones y noticias biobibliográficas de otras tantas obras de la editorial Publicaciones de la Escuela Moderna, en especial de todas las insertas en la colección «Los Grandes Pensadores». Trabajó como traductor para la Editorial Sempere y para López Editor.

Años más tarde, se incorporó como tal a la Editorial Publicaciones de la Escuela Moderna en 1909. En total tradujo 30 obras<sup>149</sup>, la mayor parte de ellas pertenecientes a la colección «Los Grandes Pensadores»<sup>150</sup>. Falleció en diciembre de 1926<sup>151</sup>.

<sup>146</sup> LITRÁN, Cristóbal. «Autobiografía». *El Motín*. Madrid, 29-IV-1915, p. 1.

<sup>147</sup> Francisco Ferrer y Guardia fue un famoso pedagogo libertario español.

<sup>148</sup> [Anónimo]. «Cristóbal Litrán Canet». En: *Vida Masónica*, nº 12, 1927, p. 191.

<sup>149</sup> Tradujo obras como: *Nuevo órgano* y *Novum Organum: aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre* de Francis Bacon, *Los enigmas del universo* e *Historia de la creación* de Ernst Haeckel, *Cómo se forma una inteligencia* de Edouard Toulouse, *El espiritismo y la anarquía, ante la ciencia y la filosofía* de J. Bouvéry, *Carmen* de Prosper Mérimée o *Las bodas de Yolanda* de Hermann Sudermann, entre otras muchas.

<sup>150</sup> VELÁZQUEZ, Pascual y VIÑAO Antonio. «Un programa de Educación Popular: el legado de Ferrer Guardia y la Editorial Publicaciones de la Escuela Moderna (1901-1936)». En: *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, nº 16, 2010, pp. 100-101.

<sup>151</sup> [Anónimo]. «Cristóbal Litrán Canet», p. 191.

La inclusión en nuestra investigación de la primera traducción de la novela *Carmen* al castellano resulta imprescindible. El conocimiento exhaustivo de la recepción de la ópera de Prosper Mérimée entraña irremediablemente la realización de un estudio traductológico de la novela. Por consiguiente, a continuación expondremos un estudio detallado de aquellos aspectos que nos han parecido de especial relevancia y que se vinculan directamente con el tema central de nuestra investigación.

### 1.3.2. *El texto meta*

La edición de 1890 pone de manifiesto en todo momento la intención de presentar la obra como una traducción y podemos observar que en la portada de las dos ediciones se consigna: «traducida por D. Cristóbal Litrán», subrayando así su autoría casi tanto como la de Mérimée. Asimismo, tal y como hemos señalado, la prensa de la época se hizo eco del trabajo y, probablemente, el nombre del traductor pudo utilizarse incluso como reclamo. Se insiste además, en la página 2, en el hecho de que desde su publicación la obra «es propiedad del editor» y que «queda hecho el depósito que marca la ley», por lo que los derechos de autor pertenecerán en adelante al editor López.

#### • **El factor diacrónico, la contextualización espacial y las notas a pie de página a modo de crisol lingüístico y cultural**

Mérimée, siguiendo la costumbre de numerosas novelas del siglo XIX, se esfuerza en *Carmen* para transmitir la sensación de autenticidad histórica<sup>152</sup>. Su narración comienza en un momento muy preciso: «en Andalucía a comienzos del otoño de 1830», en la página 3 de la traducción de Litrán<sup>153</sup> y, a pesar de la analepsis del capítulo III, donde don José relata su biografía, la historia resulta perfectamente contextualizada y secuenciada, desde un punto de vista temporal, para el lector tanto en el texto original como en el meta. Sin embargo, la conjugación de la contextualización espacial y del factor lingüístico será más compleja, ya que se trata de una obra inicialmente escrita en francés y, por tanto, dirigida al público francófono, ambientada en España y con incontables referentes culturales españoles. En ella encontramos:

---

<sup>152</sup> TRIVES, F. y Préneron P. *Un mito español en la literatura francesa francesa: la Carmen de Mérimée*, p. 22.

<sup>153</sup> En adelante, (3).

-Un primer narrador, arqueólogo, viajero, francés, extranjero que cuenta en primera persona, en los capítulos I y II, su visita a España.

-Don José, un bandido español, que actúa como segundo narrador en el capítulo III y que utiliza también la primera persona.

En el capítulo I se citan referencias en latín y traducidas desde el latín, que

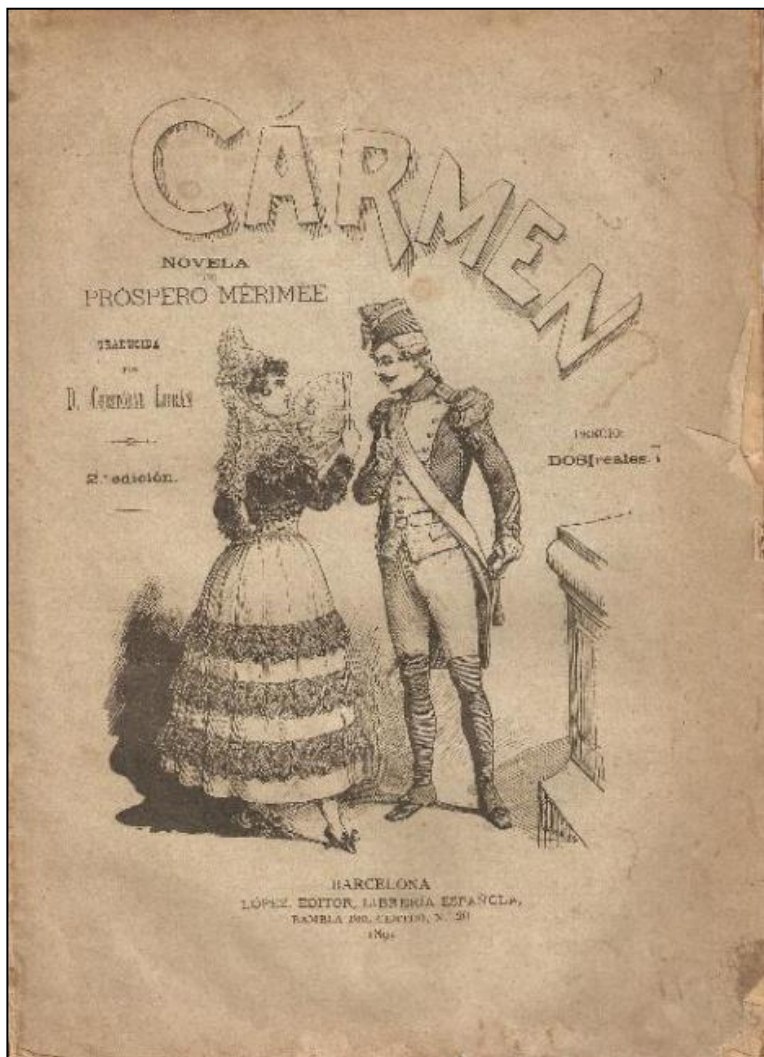


Figura 4: Portada de la segunda edición de la traducción de Cristóbal Litrán publicada en 1891.

primero lo fueron al francés y después a la lengua de Litrán. En el capítulo II, podemos leer términos tanto en español; como en romaní que se mantienen, lógicamente, en la nueva versión. Finalmente, en el capítulo III, nos encontramos, además del romaní, el relato de Don José que, de alguna manera y según se narra, hubo de estar originalmente en español, Mérimée lo «transcribiría» teóricamente al francés y

Litrán lo llevaría de nuevo al español. Así, el

texto original se desarrolla a modo de un crisol de lenguas que, al traducirlo, en nuestro caso, adopta una nueva perspectiva lingüística y cultural que determinará sobremanera la versión meta.

Dado que la estrategia general traductora resulta acusadamente literal, sorprende la actitud de Cristóbal Litrán ante las notas a pie de página. Ciertamente, Mérimée consignó un gran número de ellas en el texto original para sus lectores francófonos. En ellas se explican y se detallan aspectos de la cultura española y gitana que ayudan al

lector a comprender los entresijos de la novela. Por consiguiente, habremos de analizar las estrategias adoptadas en la versión española teniendo en cuenta que muchos de estos aspectos serán sobradamente conocidos por sus lectores. Observemos, a modo ilustrativo, el siguiente extracto de la página 4, donde se traduce literalmente, a pesar de no ser necesario: «Observé que no pronunciaba la *s* a la manera de los andaluces» y traslada fielmente la nota a pie de página: «Los andaluces aspiran la *s* y la confunden con la *c* dulce y la *z*, que los españoles pronuncian como la *th* inglesa. Por el solo modo de pronunciar la palabra “señor”, se puede reconocer a un andaluz». Sin embargo, suprime, suponemos que por considerarlo absolutamente prescindible, la correspondiente en el original a «mañana será otro día» (20), donde se destaca que estamos ante un proverbio español.

Dada la estrategia de literalidad aplicada en casi la totalidad del texto, nos sorprende el modo de proceder de Litrán, con una utilización de la nota del traductor en la página 13, donde realiza la siguiente aclaración: «El autor dice literalmente “*petit pendement pien choli*”, queriendo aludir con ello al modo de pronunciar el francés que tienen algunos españoles». Asimismo podemos leer una segunda nota, donde tras una versión literal del texto, se pone de manifiesto que lo afirmado anteriormente es una ironía: «Como comprenderá el lector, la frase está aquí en el irónico sentido de ser azotado» (17).

En ciertas notas, elimina información innecesaria para un lector español. Así, en la página 19, suprime la aclaración original donde se especifica que Alcalá de los Panaderos es una «villa». En la página 20, elimina la nota a pie de página en francés «*Mañana será otro día.— Proverbe espagnol*», incluyendo directamente el refrán en el texto de la narración y en la página 23 considera innecesario también especificar que el arroz y el bacalao eran la comida ordinaria del soldado español<sup>154</sup>. Asimismo, desaparecen las consignadas para explicar al receptor meta qué son las «yemas»<sup>155</sup>, el «turrón»<sup>156</sup> «las chufas»<sup>157</sup>, o «la divisa»<sup>158</sup> en tauromaquia, por ejemplo. Algo parecido ocurre en el capítulo II, en la segunda nota. Mientras que en las versiones francesas podemos leer: «En Espagne, tout voyageur qui ne porte pas avec lui des échantillons de

---

<sup>154</sup> «Nourriture ordinaire du soldat espagnol».

<sup>155</sup> «Jaunes d’œuf sucrés».

<sup>156</sup> «Espèce de nougat».

<sup>157</sup> «Racine bulbeuse dont on fait une boisson assez agréable».

<sup>158</sup> «*La divisa*, nœud de rubans dont la couleur indique les pâturages d’où viennent les taureaux. Ce nœud est fixé dans la peau au moyen d’un crochet, et c’est le comble de la galanterie que de l’arracher à l’animal vivant, pour l’offrir à une dame».



calicut ou de soleries passe pour un anglais, *Inglesito*. Il en est de même en Orient. À Chalcis, j'ai eu l'honneur d'être annoncé comme un ["noble inglés" en griego]<sup>159</sup>». Ignoramos por qué en la página 10 se suprime esta última aclaración de Mérimée. De la misma manera, se elimina la explicación original de que «eres como el enano que se tiene por bravo mozo, cuando ha podido escupir lejos» (28), es un proverbio gitano y la repetición del mismo que se realiza al final de la nota.

Hemos de destacar que, en muy pocas ocasiones, se amplifica la información en las notas a pie de página. Se trata de un rasgo lógico teniendo en cuenta que el lector español necesita menos aclaraciones que el francés. Solamente en la página 16 suma «y peinado»: «Traje y peinado ordinario entre las campesinas de Navarra y las provincias vascas». Por último, tendremos en cuenta que gran parte de las notas corresponden a la lengua y a la cultura gitana, casi tan desconocida para nuestro público meta como para el francés y, por ello, Litrán opta casi siempre por una versión extremadamente fidedigna del original.

#### • Estrategia general y texto original: ¿el cuento de 1845 o sus ediciones posteriores?

Para dilucidar la estrategia general traductora utilizada en la obra meta habremos de atender a diferentes aspectos de la obra:

1. La presentación de la traducción, es decir, el análisis de la portada y de la contraportada.
2. Las notas a pie de página.
3. El texto de la novela propiamente dicho.

Lógicamente, en el nuevo texto habrán de adaptarse o sumarse los diferentes datos en cuanto a editor, ciudad o traductor. En nuestro caso, la traducción del título no ha lugar puesto que se trata de un nombre propio de mujer español. Sin embargo, el estudio de las notas a pie de página, tal y como hemos señalado anteriormente, resulta más complejo. En primer lugar, habremos de tener en cuenta que el cuento publicado en la *Revue des Deux Mondes* en 1845<sup>160</sup> contiene menos notas que ediciones posteriores como, por ejemplo, la de 1852<sup>161</sup>. Es más, en el tercer caso que presentamos, cambia, por primera vez, el texto de la narración como se muestra:

---

<sup>159</sup> «En Chalcis, tuve el honor de que se me presentase como un noble inglés».

<sup>160</sup> MÉRIMÉE, Prosper. «Carmen». *Revue des Deux Mondes*. Paris, 01-X-1845, pp. 5-48.

<sup>161</sup> MÉRIMÉE, Prosper. *Nouvelles*. Paris, Michel Lévy Frères, 1852, pp. 3-101.

Notas a pie de página y cambios en la narración					
Primera publicación en la <i>Revue des Deux Mondes</i>		Edición de 1852		Traducción de Cristóbal Litrán	
p. 7	No aparece la nota	p. 7	Les Andalous aspirant l's et la confondent avec le c doux et le z, que les espagnols prononcent comme le <i>th</i> anglais. Sur le seul mot <i>Señor</i> on peut reconnaître un Andalou.	p. 4	Los andaluces aspiran la <i>s</i> y la confunden con la <i>c</i> dulce y la <i>z</i> , que los españoles pronuncian como la <i>th</i> inglesa. Por el solo modo de pronunciar la palabra “señor”, se puede reconocer a un andaluz.
No hay cambios en el texto de la narración					
p. 10	No aparece la nota	p. 14	<i>Les provinces privilégiées</i> , jouissant de <i>fueros</i> particuliers, c'est à dire l'Alava, la Guipuzcoa, et une partie de la Navarre. Le basque est la langue du pays.	p. 6	<i>Las provincias privilegiadas</i> , que gozan de <i>fueros</i> particulares, es decir, Álava, Vizcaya, Guipuzcoa y una parte de Navarra. El vasco es la lengua del país.
No hay cambios en el texto de la narración					
p. 35	No aparece la nota	p. 68	Sarapia sat pesquital ne punzara.	p. 24	Sarapia sat pesquital ne punzara.
Cambia el texto de la narración como se muestra:					
[...] je faisais des cadeaux à Carmen. J'avais de l'argent. Partout nous étions bien reçus; mes compagnons me traitaient bien [...]	[...] je faisais des cadeaux à Carmen. J'avais de l'argent <b>et une maîtresse. Je n'avais guère de remords, car, comme disent les bohémiens: gale avec plaisir ne démange pas (1).</b> Partout nous étions bien reçus [...]	[...] frecuentemente podía hacer regalos a Carmen: tenía dinero <b>y querida. No sentía remordimientos, pues como dicen los gitanos: «sarna con gusto no pica» (1).</b> En donde quiera que íbamos éramos bien recibidos [...]			

Por último, hemos de aludir al texto de la novela propiamente dicho y a sus divisiones. Resulta interesante comprobar que la traducción presenta solamente los tres primeros capítulos. Recordemos que el cuarto no fue añadido por Mérimée hasta 1847 y que, desde entonces, se incluyó en las diferentes ediciones, al igual que determinadas notas a pie de página. Ciertamente, observamos, por ejemplo, que la edición de 1852 posee tres notas que no se consignan en la de 1845. Es más, en el caso de la tercera que se expone, debemos subrayar además la amplificación que se produce en el texto de la narración de 1852, ya que se incluye información que no aparecía en el inicial y que hemos destacado en negrita.

Concluimos, por tanto, que Litrán traduce de forma literal no solamente las notas a pie de página añadidas con posterioridad sino también la modificación en la narración que podemos leer en ediciones más tardías como, por ejemplo, en la de 1852 y no en la de 1845. Por consiguiente, podemos afirmar —teniendo en cuenta el análisis expuesto sobre las notas a pie de página y los cambios en la narración— que el texto original utilizado por el traductor hubo de ser obligatoriamente alguna de las ediciones posteriores aludidas, aunque no deja de sorprendernos e ignoramos por qué suprime del texto meta el capítulo cuarto, que viene apareciendo en *Carmen* desde 1847.

#### • Aspectos estilísticos generales

La naturaleza del texto ante el que nos encontramos determinará sobremanera una serie de aspectos inherentes a su propia tipología. Así, la utilización de unas determinadas formas verbales en el original, el ritmo, el estilo o el vocabulario empleado nos remiten a un texto eminentemente literario. Llama nuestra atención la traducción del *passé simple*, normalmente al pretérito indefinido, y que limita su utilización a la narración. Asimismo, destaca la variedad y el tono del vocabulario empleado, ya que se alternan los cultismos con términos muy coloquiales pertenecientes a los campos semánticos más diversos. Recordemos que la trama discurre en los estratos más inferiores de la sociedad del XIX.

Se puede apreciar una excesiva influencia de la lengua origen a lo largo de toda la narración, que tiene como consecuencia el empleo de estructuras paralelas o de galicismos que adolecerán de naturalidad<sup>162</sup>. La utilización de «el espíritu de los arqueólogos» (3), «en revancha» (4), «decía entre mí» (4), «bien que» (5), «desde largo tiempo hacía» (5), «respondió, don José, con aire sombrío» (6), «bizarro caballero» (8), «la joven se animaba por grados» (11), «me cogió la mano y me la estrechó con gravedad» (13), «no se vería embarazado» (19) o el laísmo «la dije» (21), entre otros muchos. Aunque constituyan expresiones correctas desde los puntos de vista semántico y sintáctico, el texto meta resulta en numerosos calcos lingüísticos que aminoran su calidad estilística. No obstante, debemos destacar que los calcos sintácticos, han sido muy cuidados.

---

<sup>162</sup> García Yebra considera que la «regla de oro para toda traducción» lleva implícita la premisa de «decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce». GARCÍA YEBRA, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid, Gredos, 1982, p. 43.

Un fenómeno similar ocurre con los signos de puntuación, que podrían parecer irrelevantes para nuestro análisis. Sin embargo, si su utilización sigue el patrón del texto primero, el meta tendrá una apariencia extranjera. Aparecen casos extraños como: «evidentemente se humanizaba. “pues” se sentó» (4) donde, por supuesto, se debería haber escrito en mayúscula después de un punto y seguido aunque tampoco correspondería en este caso<sup>163</sup>. El texto traducido es muy rico en exclamaciones e interrogaciones —rasgo inherente al carácter oral de la obra— que Litrán respeta al máximo, con el objeto de desvirtuar lo menos posible el texto inicial. Incluso cualquier modificación en este punto puede afectar al sentido del texto. Veamos cómo en el original se dice a propósito de la querida de José María que «C’était une jolie fille, sage, modeste, de bonnes manières; jamais un mot malhonnête, et un dévouement!...»<sup>164</sup> y que Litrán traduce por: «Era una hermosa muchacha, honrada, modesta, de finos modales; jamás se le oyó una palabra mal sonante, y además sentía por José María un cariño extremado.» (26). La omisión del signo de admiración y de los puntos suspensivos, sin duda, entraña una pérdida de información y limita «el cariño», ya que la intención del narrador mediante la utilización de ambos signos es dejar patente la abnegación sin límites de la mujer hacia su amado. En otras ocasiones, Litrán opta por mejorar el texto, como, por ejemplo, en la página 26, donde divide lo que era un solo párrafo en dos, mediante un punto y aparte: «os halláis convertido en ladrón antes de tener tiempo de pensarlo [*punto y aparte*] Considerando que después del asunto de los millores [...]».

Otro aspecto que no podemos ignorar es la traducción de la forma «vous» que ofrece varias posibilidades en castellano: «usted», «ustedes» o «vos». Litrán lo traduce normalmente por la forma unipersonal «vos» para el trato, por ejemplo, entre el narrador y don José o entre el mismo y su guía Antonio: «¡Por Dios, hablad más bajo!» (7) o en «que el demonio os lleve» (7). Observamos también el empleo de «usted»: «todo el día le ha estado haciendo a usted signos» (7) o el de «ustedes»: «hablen». Según parece, por descuido e incomprensiblemente, no siempre se mantiene la letra cursiva de Mérimée. Observamos una incoherencia en este sentido puesto que se debería bien omitir en todos los casos bien respetarlos siempre, ya que se trata de un rasgo identificativo de la obra original y el escritor lo suele emplear para destacar

---

<sup>163</sup> En el texto original: «Évidemment il s’humanisait; car il s’assit».

<sup>164</sup> Era una chica bonita, decente, modesta, de finos modales; jamás se le oyó una palabra deshonestas y mostraba un cariño!...».

aspectos que considera propios de la cultura gitana o española. Por consiguiente, a nuestro modo de ver, debería omitirse para los referentes culturales españoles. De hecho, no se refleja, por ejemplo en la versión española, en: «le dará garrote» (12), «yemas, turrón» (20) o «romaní» (21). Sin embargo, sí la mantiene, por el contrario, en «eraní» (21), «nevería» (10), «papelitos» (10) o «zorricos» (6), entre otros muchos casos.

Tampoco se sigue una normativa en cuanto a la utilización de las mayúsculas, aunque deberemos tener en cuenta que ésta ha sufrido notables variaciones a lo largo de los años. Podemos encontrarla, además de en los lugares habituales en la actualidad, en gentilicios: «Egipcio» (28) o para destacar un sustantivo importante en la narración: «Enano» (28).

Llama nuestra atención también la incrustación en el relato original de hispanismos a veces afrancesados por la ortografía, en los que suele olvidar la tilde como: «regalía» o «nevería», que se corrigen en la traducción. Lo mismo ocurre con errores como «zorricos», que Litrán se encargó escrupulosamente de revisar.

#### • El tratamiento de los referentes culturales

En la *Carmen* de Litrán, el interés por la traducción de las referencias culturales reside más bien en el texto original, es decir, en cómo Mérimée trasladó y explicó en francés diferentes aspectos de la cultura española que han suscitado incontables debates. Para Litrán, tuvo que resultar extremadamente sencillo reconstruir en su propia lengua unos aspectos que poseen un calificativo muy determinado y que no han lugar a dudas. Pensemos, por ejemplo, en «mantilla», ««biznaga», «vino de Montilla» o «zorricos», que aparecen casi tal cual en el original. No obstante, en la terminología gastronómica observamos algunas incoherencias por parte del traductor. Así, en la página 6, se habla de «un gallo viejo cochifrito»<sup>165</sup>, cuando intuimos que el escritor se refería a «un gallo viejo guisado», puesto que el cochifrito se hace con cerdo, cordero o chivo, pero no con gallo. Mérimée explica que el gazpacho es una «especie de ensalada de pimientos» y el traductor lo refleja literalmente sin detenerse a pensar, no solamente en que un lector español no necesita aclaración alguna al respecto, sino también que dicha aclaración es errada.

---

<sup>165</sup> «Un vieux coq fricassé».

Queda patente que Cristóbal Litrán trata de forma desigual los diferentes referentes culturales que aparecen a lo largo del texto<sup>166</sup>. Topónimos como el actual pueblo malagueño de «Monda», que aparece tal cual en la primera página del original, se traduce por «la moderna Munda», utilizando el latinismo de la colonia romana. Algo relativamente similar ocurre con «Etchalar», que se refleja como «Etchalar». Sin embargo, otros como «Córdoba», «Almansa», «Sevilla», «el Valle de Baztán», «la venta del Cuervo» o «Guadalquivir», que aparecen en el original adaptados fonéticamente, se trasladan como se muestra.

Merece nuestra atención la postura adoptada en torno a los nombres propios. Generalmente, tal y como era previsible, se respetan los originales como «José María», «Antonio» o «Carmen». Sin embargo, podemos entrever una intención incluso de mejorar el texto original cuando Mérimée inexplicablemente cita a la española «Marie Padilla» y Litrán lo sustituye por «María Padilla». Por otro lado, resulta incomprensible la estrategia empleada para el nombre gitano «Lillas Pastia» que se sustituye por «Sillas Pastia» o el de «Nathan ben-Joseph» que se cambia por «Halham ben-Joseph» (30).

Proliferan por doquier las referencias literarias como «*Bellum Hispaniense*», «*Comentarios de César*», «el Satán de Milton», mitológicas: «Diana» o bíblicas: «la suerte de Acteón»; pero todas ellas se trasladan con una traducción literal en caso de que sea necesario. Al describir las cualidades que debe reunir una mujer hermosa, según los españoles, Mérimée nos remite al escritor francés Pierre de Bourdeille, conocido como «Brantôme» y Litrán traduce literalmente: «véase el resto en Brantôme». Para el público español no constituye una referencia familiar y se habría de amplificar.

Gran parte de los protagonistas de *Carmen* son contrabandistas, por ello, las alusiones a lo pecuniario se repiten constantemente. En la página 10, el «sou» inicial se traslada como «dos cuartos», una equivalencia errónea puesto que la moneda francesa equivale bien a «un cuarto», a «cinco céntimos» o a lo que se conocía como «una perra chica»<sup>167</sup>. Más adelante, en las páginas 12 y 20, el original «piécette»<sup>168</sup> se reproduce acertadamente como «peseta». Asimismo, las dos «piastres» que aparecen inesperadamente en la barra de pan, y que equivalen, según parece a 5 pesetas<sup>169</sup>, se traducen por «una moneda de dos duros». En cuanto a las expresiones relacionadas con

---

<sup>166</sup> En nuestra investigación trabajaremos con la edición original de *Carmen* de 1852 citada anteriormente.

<sup>167</sup> Así se especifica en: CANTERA, Jesús. «Homenaje paremiológico y fraseológico a la peseta española y al franco francés ante su desaparición en los comienzos del siglo XXI». En: *Paremia*, nº 11, 2002, p. 14.

<sup>168</sup> Monedilla.

<sup>169</sup> LÓPEZ-MORELL, Miguel A. *La casa Rothschild en España: (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 15.

el tema monetario, sorprende, por ejemplo que «je ne suis guère en fonds», se traduzca, debido a un excesivo apego a la lengua original, como «no estoy en fondos», incomprendible para los lectores españoles. En este mismo sentido, poseemos varios referentes mejores desde el punto de vista semántico y estilístico. Baste mencionar: «no tengo dinero».

#### • Tratamiento del tópico romántico

*Carmen* sintetiza de alguna manera los tópicos y los estereotipos con los que, en pleno siglo XIX, los lectores europeos identificaban a España. En medio de la polémica que envolvía la concepción que se tenía de nuestro país en el extranjero, no sería de extrañar que el traductor hubiese tomado parte en el conflicto decidiendo si debía adaptar ciertos clichés o sencillamente suprimirlos. Sin embargo, en la traducción de Litrán se opta por un calco muy fiel. A continuación mostraremos a modo ilustrativo algunos de ellos<sup>170</sup> donde se muestra la estrategia adoptada.

En la venta del Cuervo se reproduce el de la incomodidad y de la suciedad de los alojamientos peninsulares y con él, el de la pobreza y el de la miseria del pueblo español: «¡He aquí todo lo que me queda, me dije, de la población de la antigua Munda Bética! ¡Oh, César, ó Sexto Pompeyo, cuán sorprendidos quedaríais si volviéseis al mundo!» (6).

La figura femenina de las españolas, y más aún la de Carmen, salvaje y sexualmente incontrolable se convierten en objeto de deseo para los románticos: «las andaluzas me daban miedo», «trescientas mujeres en camisa», «vestía zagalejo rojo muy corto que dejaba ver medias de seda blanca», «recogíase la mantilla a fin de descubrir los hombros», «balanceando las caderas como una yegua de las yegudas de Córdoba. En mi país, una mujer en semejante traje hubiera obligado a todo el mundo a santiguarse» (16), «son muy contadas las que entre aquellas muchachas rehúsen una mantilla de seda y los aficionados a semejante pesca, no tienen más que agacharse para coger el pescado» (15).

Carmen se desenvuelve en un mundo de brujería, mostrando la imagen de un país supersticioso y fanático: «¿quiere usted que le diga la *bají*» (10), «sacó de su baúl cartas que parecían haber servido mucho, un imán, un camaleón desecado y algunos otros objetos necesarios para su arte [...] era evidente que no era bruja a medias» (11).

---

<sup>170</sup> MIRALLES, Xavier Andreu. «La mirada de Carmen: el mite orientalista d’Espanya i la identitat nacional». En: *Afers*, n° 48, 2004, pp. 347-367.

Por su parte, las cordobesas que se bañan en el Guadalquivir se fían más para saber si ha anochecido del toque de las campanas de la catedral que de la posición del sol: «algunos pícaros dieron un tanto cada uno de ellos cierto día para untar la mano al campanero [...] y hacer tocar el *Ángelus* veinte minutos antes de la hora legal» (10).

La tierra donde se exaltaba el disfrute, el mundo de los bailes, los toros y las castañuelas convivía con esa España negra donde los ajusticiamientos constituían una práctica habitual, el clérigo insistentemente solicita al viajero «que presenciase los preparativos de la ejecución» (13)<sup>171</sup>. La vida marginal aparece encarnada en el noble bandolero que vive siempre al margen de la ley, rodeado de bellas mujeres y en continua aventura: «tendido, mirando las estrellas» (24), «ocultarse en la montaña y de contrabandista» (26), «limitándonos a aligerarles de su dinero y relojes, a más de las camisas que nos hacían mucha falta» (26).

#### • **Precisión semántica y falsos sentidos**

En este apartado analizaremos si nuestro traductor ha reflejado el verdadero significado de palabras concretas u oraciones del texto en la lengua original. Las disparidades que pudiesen surgir pueden deberse a múltiples planteamientos que podrían ser entre otros una interpretación inadecuada del original o a una falta de comprensión del mismo que derivaría en el sentido vertido en la nueva versión<sup>172</sup>. Comenzaremos con el estudio de los vacíos semánticos más importantes que hemos localizado en la versión de Litrán. Vemos cómo la «excursión» (3) que emprendió el arqueólogo francés en 1830, fue en el original «una excursión bastante larga» y «el tabuco» (4) del extraño que conoció era inicialmente «de cuero». Carmen dice a José que tire «el cuerpo» del Remendado (25) pero, en el texto inicial, además le recuerda que «no pierda las medias de algodón». Asimismo, la «ermita» (31) en la que se detuvieron los protagonistas, se describe inicialmente como «pequeña». José detalla su forma de vida (25) y cuenta que por la noche «se encontraban en una breña», pero en la traducción se omite dicha información. Lo mismo ocurre cuando Carmen habla de una naranja y se omite una burla sobre el nombre de la fruta en cuestión (27): «Es una palabra muy graciosa para una naranja».

---

<sup>171</sup> «Mon dominicain insista tellement pour que je visse les apprêts du “*petit pendement pien choli*”».

<sup>172</sup> CÁMARA, Elvira. *Hacia una traducción de calidad. Técnicas de revisión y corrección de errores*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 1999, p. 100.



Por otra parte, la «mandolina»<sup>173</sup> se vierte erróneamente como «guitarra» (6). Quizás la confusión se debe a su parecido, ya que los dos son instrumentos de cuerda pulsada y de forma similar. Don José aparece envuelto en un «manta»<sup>174</sup> (10). Sin embargo, se trata realmente de «un abrigo» o de «una capa». Cuando el protagonista vio por primera vez a Carmen, oyó a «los paisanos»<sup>175</sup> (16) llamarla, quiénes realmente eran «burgueses»<sup>176</sup>. La misma solicita «piedad» pero se amplifica la información y se suma la enfatización «para esta infeliz» (17). Dice que es «de Etchalar, una población distante a cuatro leguas de la vuestra» (17). Sin embargo, el original, lo sitúa «a cuatro horas de nuestra casa». Finalmente, cuando la novela explica el funcionamiento de la fábrica de tabacos se dice que las mujeres lían los cigarros en «una vasta cuadra» (16), que no es más que una «sala»<sup>177</sup>.

#### • Metáforas y proverbios

*Carmen* es una novela muy rica en comparaciones y en metáforas animales que Litrán refleja de forma literal más o menos acertadamente tales como, por ejemplo, «devoraba como un lobo hambriento» (5) o «una dentadura más blanca que gajos de almendra pelados»<sup>178</sup> (11) donde se debería haber suprimido «gajos» que ha de utilizarse solamente para las partes en las que se divide el interior de frutas como la naranja o el limón. Nos parecería más adecuada y menos redundante simplemente la utilización de: «una dentadura más blanca que almendras peladas». Nuestro traductor dice que Carmen «adelantaba balanceando las caderas como una yegua de las yegudas de Córdoba»<sup>179</sup> (16). Primeramente, la metáfora resulta repetitiva además de ligeramente errónea en su versión española. De hecho, «haras» debería traducirse por «acaballadero», «cuadra» o «establo» puesto que se trata del lugar donde los caballos cubren a las yeguas y no por «yeguada» que es un conjunto de ganado. Además, de esta manera se evita la cacofonía de Litrán que no tiene sentido en este caso.

En el texto original, Carmen, además de mover «los ojos como un camaleón» (16), «apretaba los dientes»<sup>180</sup>. Sin embargo, en la versión española se omite la segunda

---

<sup>173</sup> «Mandoline».

<sup>174</sup> «Manteau».

<sup>175</sup> Probablemente, aparece aquí otra confusión con el término francés «paysan» que podemos traducir por agricultor o campesino.

<sup>176</sup> «Les bourgeois».

<sup>177</sup> «Salle».

<sup>178</sup> «Des dents plus blanches que des amandes sans leur peau».

<sup>179</sup> «Elle s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue».

<sup>180</sup> «Elle serrait les dents».

información, perdiéndose la connotación de sufrimiento y tensión que transmite esta última. Otras muchas metáforas se trasladan de forma literal y efectiva como «eres el demonio» (25), «parece un gato sorprendido en una despensa» (27) o la descripción de Andalucía: «creo que sois del país de Jesús a dos pasos del paraíso» (10).

La narración está igualmente salpicada de proverbios gitanos y españoles y su traducción reviste una gran complejidad. A nuestro modo de ver, se debería proceder siempre trasladando contenidos o ideas conceptuales. Si además de lograr la correspondencia conceptual, se hiciese coincidir la forma, mejor todavía. En el caso que ésta no tuviese una traducción conceptual al español ni literal ni aproximada existen dos posturas principales: dejarla en su lengua original o realizar una traducción literal. Autores como Julia Sevilla estiman que para traducir un proverbio debe buscarse otro en la lengua meta, cuyo contenido sea lo más aproximado posible. Si esto no fuera factible, en opinión de la autora, podría dejarse tal cual, pero siempre con una nota a pie de página en la que se explique su sentido conceptual. Por supuesto, «no podemos olvidar que las paremias, como unidades cerradas que son, no pueden traducirse palabra por palabra, sino atendiendo al sentido global que se desprende de ellos y buscando una unidad cerrada en la lengua meta»<sup>181</sup>. En la problemática que nos ocupa ocurre un fenómeno traductológico muy similar al que hemos observado en los referentes culturales españoles o bohemios. En la novela original, Mérimée traslada los proverbios de forma literal: los primeros, aparecen en lengua bohemia y traducidos literalmente en notas a pie de página y para los segundos se presenta una versión traducida palabra por palabra inserta en la narración. Según lo expuesto y a nuestro modo de ver, se debería haber intentado buscar un «equivalente francés» en cada caso. En lo referente a la versión de Litrán, veamos a continuación cómo se siguen estrictamente las pautas marcadas por el escritor francés. Algunos proverbios revisten gran complejidad como «ojo de bohemio ojo de lobo» (11), que Mérimée define erróneamente como típicamente español. Probablemente se podría haber añadido a la traducción literal una nota a pie de página donde se ofreciera una alternativa que contribuyese a una mayor comprensión por parte del lector: «Vale más ojo de herrero que compás de carpintero». «Perro y lobo no hacen buena pareja» (21) encontraría una traducción más acorde en, por ejemplo: «Al perro y al gato no les pongas en el mismo plato». Otros proverbios, sin

---

<sup>181</sup> SEVILLA, Julia. «La traducción al español de algunas paremias». En: *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 12-16 de diciembre de 1988*. Ed. a cargo de Margit Raders y Juan Conesa. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 149-150.

embargo, resultan más fáciles ya que constituyen expresiones de fuerte arraigo en nuestra cultura: «Mañana será otro día» (20) o «Río que suena agua o piedras lleva» (30), cuya forma más habitual es: «Cuando el río suena agua o piedras lleva».

En lo referente a las paremias que Mérimée define como bohemias encontramos perfectamente vertidas al castellano: «Sarna con gusto no pica» (24) o «Aunque voy vestida de lana no soy carnero» (21), que posee otras variantes como «Aunque visto de lana no soy borrego». También, «Perro que anda de hambre no muere» (20) podría haberse reflejado más acertadamente como: «Perro que no camina no encuentra hueso». Sin embargo, en «Eres como el enano que se tiene por bravo mozo, cuando ha podido escupir lejos» (28), se debería haber optado, según nuestra opinión, por la estrategia de la versión literal en el texto e insertar a pie de página, por ejemplo: «El asno puede entrar en el templo pero no por ello se convierte en monje» o «aunque la mona se vista de seda mona se queda».

Sin duda, la aplicación de la estrategia traductora de la literalidad en los proverbios subraya los vacíos semánticos resultantes, tanto en la *Carmen* de Mérimée como en la de Cristóbal Litrán y pone de manifiesto la necesidad de buscar en dichos casos, «un equivalente» apropiado que satisfaga las necesidades del lector meta.

### • Recepción de la traducción

Las ovaciones al trabajo de Cristóbal Litrán no se hicieron esperar. De hecho, acababa de publicarse, cuando ya se decía que la novela de Mérimée «correctamente traducida [...] será bien recibida del público»<sup>182</sup>, y la aparición de las diferentes ediciones se anunciaba continuamente en la prensa de la época:

El editor don I. López Bernagosi acaba de publicar, muy bien impresa, la novela *Carmen*, traducida por don Cristóbal Litrán. La popular obra de Próspero Merimée se ha puesto a la venta al precio de 50 céntimos de peseta<sup>183</sup>.

La obra fue calificada como «curiosa» y se insistía en el buen hacer del traductor: «Se ha puesto a la venta la 2ª edición de esta curiosa y bien traducida obra»<sup>184</sup>. De hecho, durante más de un año podemos leer referencias y publicidad sobre la primera traducción de *Carmen* al castellano.

---

<sup>182</sup> [Anónimo]. «Crónica». *La Dinastía*. Barcelona, 20-XII-1890, p. 2.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> [Anónimo]. «Libros recibidos». *La Ilustración*. Barcelona, 06-XII-1891, p. 754.

La versión de *Carmen* realizada por Cristóbal Litrán aparece dentro del alud de traducciones de obras francesas del siglo XIX. Podríamos enmarcarla dentro de un «tipo de traducción fiel»<sup>185</sup> y semántica, utilizada en la época en España para obras clásicas extranjeras que, al contrario de lo que el público español quizás anhelaba, ni se arregló ni se acomodó a los gustos ni a los tiempos del público meta. El traductor romántico no debía alterar la obra de ninguna manera y así hemos podido comprobar cómo se han respetado el autor, su lengua, su obra, sus luces y sus sombras<sup>186</sup>. Probablemente Litrán, siguiendo los dictados de la época, consideró que incluso aquellos elementos de *Carmen* que resultaban «incómodos» en nuestro país podrían enriquecer al lector con nuevas experiencias emocionales y lingüísticas.

---

<sup>185</sup> Juan Crespo distingue cinco tipos de traducciones decimonónicas en España partiendo de clases, métodos y técnicas: grado cero de traducción o censura absoluta, la traducción apropiación por connaturalización, la traducción amputada y anotada, la traducción cerca del original y más cerca del público y la traducción fiel. CRESPO, J. «Políticas de traducción en las Españas del siglo XIX», pp. 55-62.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 60.

## CAPÍTULO II

### LA PRIMERA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE LA ÓPERA *CARMEN* EN ESPAÑA: UNA *CARMEN* ZARZUELERA DE RAFAEL MARÍA LIERN

Introducción.....	139
2.1. Teatro lírico y traducción en el siglo XIX español. Algunos antecedentes.....	140
2.2. Iniciativas para crear la ópera cómica nacional:	
<i>Carmen</i> en el Teatro de la Zarzuela .....	146
2.2.1. La trigésimo octava temporada del Teatro Real.....	146
2.2.2. El Teatro de la Zarzuela anuncia su temporada 1887-1888 .....	149
2.2.3. El Congreso Literario Internacional llega a Madrid.....	151
2.3. El conflicto entre dos <i>Cármenes</i> .....	155
2.3.1. Polémicas teatrales sobre el derecho de exclusividad .....	159
2.3.2. Suspensión del estreno .....	164
2.3.3. La inscripción de 1875 en el Ministerio de Fomento .....	169
2.3.4. El estreno de <i>Carmen</i> en el Teatro de la Zarzuela.....	178
2.3.5. Continuaba el cruce de acusaciones .....	181
2.3.6. La recepción en el Teatro de la Zarzuela.....	187
2.3.7. Recepción de la <i>Carmen</i> italiana en el Teatro Real .....	194
2.3.8. <i>Carmen</i> en la Audiencia .....	203



## CAPÍTULO II

### LA PRIMERA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE LA ÓPERA *CARMEN* EN ESPAÑA: UNA *CARMEN* ZARZUELERA DE RAFAEL MARÍA LIERN

Emilio Casares afirma que el siglo XIX musical nació en España con la intención de liberarse del lastre de la dependencia italiana que venía arrastrándose desde el XVIII. Esta conciencia se mantendrá a través del intento de creación de una ansiada ópera nacional que nunca llegaba, que nadie era capaz de definir y que incluso inhibía la libertad del músico que se veía empujado a su creación<sup>1</sup>. El problema del idioma constituirá uno de sus ejes centrales y presidirá gran parte de las discusiones musicales del siglo XIX e incluso del XX. Desde un punto de vista traductológico, no solamente razones comunicativas propiciarán en España, a partir del siglo XVIII, la traducción de libretos en el teatro lírico, sino que tanto la polémica influencia italiana como el intento de creación de la ópera nacional impulsarán dicha actividad. De hecho, durante una época se considerará la traducción de libretos desde el francés o desde el italiano como una importante vía para favorecer su introducción en España.

La traducción de libretos de ópera se revela, por consiguiente, una actividad casi tan antigua como el propio género. Así lo pone de manifiesto «el conflicto de las dos *Cármenes*», que enfrentó en 1887 al Teatro Real y al Teatro de la Zarzuela y a dos de sus traducciones: la italiana y la española, respectivamente. El estudio minucioso de la problemática que envolvió la ópera subraya la existencia en España de una arraigada comunión entre lírica y traducción que nos traslada en el tiempo al siglo XVIII. Se trata de un fenómeno cuya perspectiva traductológica aún nos resulta muy desconocida

---

<sup>1</sup> CASARES, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». En: *La Música española en el siglo XIX*. Ed. a cargo de Emilio Casares y Celsa Alonso. Gijón, Universidad de Oviedo, 1995, p. 95.

aunque es esencial para comprender el tan antiguo debate generado en torno a la ópera en nuestro país.

## 2.1. Teatro lírico y traducción en el siglo XIX español. Algunos antecedentes

A principios del siglo XVIII el número de composiciones que se traducían para los teatros era muy limitado. El rechazo a lo extranjero, procedente del siglo anterior, fomentaba una producción casi exclusivamente nacional que no tardaría en abrirse al exterior. De hecho, fue la afición de la Corte a la ópera italiana la que contribuyó a difundir el gusto por estas obras musicales foráneas. Sin embargo, hemos de incidir en que las compañías italianas que actuaron en las primeras décadas no cosecharon grandes éxitos, debido, al parecer, al desconocimiento del idioma por parte del pueblo español<sup>2</sup> y a su reticencia para admitir un espectáculo en lengua extranjera. Todo ello, por consiguiente, fomentaría la traducción de obras en el ámbito lírico hacia nuestra lengua y su adaptación, en numerosas ocasiones, al gusto de los españoles en forma de zarzuelas, dramas de música o melodramas escénicos. Emilio Cotarelo y Mori, en su obra *Origen y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*<sup>3</sup>, recoge numerosos títulos italianos y franceses que fueron traducidos, por razones puramente comunicativas durante el siglo XVIII al castellano con objeto de representarlos en diferentes teatros. Podríamos citar así *En fuente y en flor hay alma, vida y amor*<sup>4</sup>, *Adriano en Siria*<sup>5</sup>, *Fiesta chinesca*<sup>6</sup>, *El mercado de Malmantile*<sup>7</sup>, *La buena hija*<sup>8</sup>, *El mariscal Ferrane*<sup>9</sup>, *Nina o la loca por amor*<sup>10</sup> o *Zemira y Azor*<sup>11</sup>, entre otras.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX tuvieron lugar ciertos acontecimientos que impulsaron intensamente la traducción de libretos. En primer lugar, debemos hacer

---

<sup>2</sup> COTARELO Y MORI, Emilio. *Origen y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid., Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1917, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.62. Ópera bufa. No se menciona el traductor. Emilio Cotarelo afirma que parece una traducción del italiano al castellano; se representa en 1726.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 75. Melodrama escénico traducido del italiano al castellano. No se menciona el traductor. «Se imprimió con el protítulo de *Más gloria es triunfar de sí*» y se representó en 1737.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 178. Composición dramática traducida del italiano al castellano por Manuel Cavaza en 1757.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 259. Ópera jocosa traducida del italiano al castellano por Juan Pedro Maruján y Cerón en 1762. Cotarelo ópera, 1800, p. 259.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 286. Drame armónico traducido del italiano al castellano por Juan Pedro Maruján y Cerón en 1764.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 289. Ópera. No se menciona el traductor. Fue traducida del francés y representada en 1764.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 324. Comedia en prosa con arias. Traducida del francés al castellano por Vicente María Santibáñez. Se representó en 1790.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 330. Opereta. No se menciona el traductor. Traducida del francés al castellano y representada en 1791.



referencia a una cita del compositor Julio Gómez recogida en la *Revista musical* de 1912. En ella, hacía especial hincapié en uno de los puntos más importantes de su ideario artístico: la cuestión del idioma. Entre sus principales objetivos se encontraba el de estimular la vida del teatro musical en España y, a tal fin, consideraba como medida prioritaria el vertido al castellano de las óperas extranjeras que se cantasen en todos los teatros españoles. Destacaba, en este sentido un decreto que, al parecer, dictó el conde de Aranda y que estuvo en vigor desde 1783 a 1820, aunque otras hipótesis defienden que podría haber sido revocado por el Ayuntamiento de Madrid en 1800<sup>12</sup>:

Merece especial atención el decreto del conde de Aranda prohibiendo que en los teatros se representasen obras que no estuviesen en castellano y por cómicos que no fuesen españoles o naturalizados. Esta disposición se reproduciría después en un reglamento de Teatros y fue la causa de que todas las óperas representadas en los teatros de la Cruz y del Príncipe desde 1783 a 1820, lo fuesen con letra española y por artistas españoles. Las óperas representadas en aquel memorable período no sólo fueron como antes de compositores italianos, sino que participaron del repertorio los franceses, figurando entre ellos Berton, Paër, Grétry y algún otro; también se hizo en castellano entonces «La Vestal» [*sic*] de Spontini que, como es sabido, tiene gran importancia en la historia del drama lírico<sup>13</sup>.

El 28 de diciembre de 1799 vuelve a impulsarse la traducción de libretos hacia nuestra lengua. En esta fecha, según parece, se dictó una real orden<sup>14</sup> que pretendía reducir el enorme gasto<sup>15</sup> de las representaciones de la ópera italiana y, además, apoyar las representaciones en castellano, interpretadas por españoles, no por extranjeros. Este es el texto legal<sup>16</sup> de dicha orden «suscrita por el ministro de Estado y dictada por Mariano Luis de Urquijo, bajo la inspiración de Godoy»<sup>17</sup>:

Sus Majestades no tenían por conveniente la continuación del teatro italiano, que de modo alguno no podía subsistir en los términos que corresponde sin auxilios cuantiosos del Gobierno, así como no encontrarían dificultad en que le sustituyese uno español y sin bailes, que por sí solo puede mantenerse con decoro, invirtiéndose el producto del arrendamiento en beneficio de los mismos Hospitales y habilitándolos, desde luego, para establecerle en el referido coliseo de los

---

<sup>12</sup> Marta Mateo afirma que fue revocado en 1800. Le agradecemos su amable envío de la separata: MATEO, Marta. «El debate en torno a la traducción de la ópera». En: *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció*. Ed. a cargo de Pilar Orero. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, pp. 209-222.

<sup>13</sup> GÓMEZ, Julio. «Sobre el drama lírico nacional». En: *Revista musical*, nº 2, 1912, p. 1.

<sup>14</sup> No se ha podido localizar dicha orden. Remitimos, por tanto, a la bibliografía señalada donde sí se menciona.

<sup>15</sup> La causa no era la ópera en sí, sino los bailes pantomímicos que exigían un personal muy numeroso, un gasto enorme de vestuario y escenográfico. COTARELO Y MORI, E. *Origen y establecimiento...*, p. 402.

<sup>16</sup> Así lo afirman también autores como Dámaso García. GARCÍA, Dámaso. «Reivindicación del idioma español». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. I, p. 457.

<sup>17</sup> Emilio Cotarelo y Mori la describe de esta manera. COTARELO Y MORI, E. *Origen y establecimiento...*, p. 402.

Caños a las horas acostumbradas de por la noche, con tal que se ciñese a piezas decorosas de representación o cantado en español y por actores del país, sin otros bailes que los propios y característicos de estos reinos<sup>18</sup>.

Salieron de España los cantantes italianos y hasta el 25 de enero de 1808<sup>19</sup>, cuando se derogó dicha orden, se sustituyó el teatro italiano por uno cantado en español. Por consiguiente, y dada la prohibición de interpretar obra alguna que no estuviese en castellano, hubieron de encargarse traducciones de las obras extranjeras<sup>20</sup>.

Destacamos las alusiones a una real orden de 28 de diciembre de 1799 que las investigaciones musicológicas no han logrado localizar y que, a nuestro juicio y en un principio, podría corresponderse con la referida anteriormente. Dichas alusiones aparecen en la *Instrucción para el arreglo de Teatros de 1801*<sup>21</sup> y en el *Reglamento de Teatros de Madrid de 1807*<sup>22</sup>, concretamente, en la real orden de 1801. En ella se ratificaba la prohibición de representar en Madrid obras que no estuviesen en nuestra lengua, según estipulaba la real orden del 28 de diciembre de 1799, ampliándose así, dos años más tarde, tales medidas para toda España:

En ningún teatro de España se podrán representar, cantar, ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en esos reinos, así como está mandado para los de Madrid en real orden de 28 de diciembre de 1799<sup>23</sup>.

Varios autores confirman su vigencia. Contamos con el caso de Peña y Goñi quien afirma que, desde 1800 hasta 1808, cuantas obras se representaron en el Teatro de los Caños del Peral, se cantaron en español y por artistas españoles<sup>24</sup>. Mientras que en Barcelona nunca estuvo en vigor el decreto, puesto que «se invocaron los fueros regionales para que pudiesen seguir actuando las compañías italianas<sup>25</sup>», en Madrid se

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 402-403.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> COTARELO Y MORI, E. *Isidoro Márquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, José Perales y Martínez, 1902, p. 99.

<sup>21</sup> «Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías Cómicas de estos Reinos fuera de la Corte, aprobada por S. M. en real orden de marzo de 1801». En: *Continuación y suplemento del prontuario de don Severo Aguirre que comprehende las cédulas, resoluciones, &c. expedidas el año de 1801, y alguna de las anteriores*. Ed. a cargo de Josef Garriga. Madrid, Ramón Ruiz, 1802, p. 323.

<sup>22</sup> CASARES, E. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales»..., p. 95.

<sup>23</sup> «Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías Cómicas de estos Reinos fuera de la Corte, aprobada por S. M. en real orden de marzo de 1801»..., p. 323.

<sup>24</sup> CASARES, E. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales»..., p. 95.

<sup>25</sup> *Ibid.*

prolongaría finalmente hasta 1821<sup>26</sup>, año en el que el Ayuntamiento de dicha ciudad consiguió, al parecer, su derogación:

Conseguida en 1821, por el Ayuntamiento de Madrid, entonces a un tiempo empresa teatral, la derogación del decreto que prohibía cantar las óperas en otro idioma que el castellano, el italianismo prosperó de nuevo y ya definitivamente<sup>27</sup>.

En este momento, vacilamos en torno al hecho de que la primera real orden de 1799 aludida, descrita por Cotarelo y Mori, y la citada con la misma fecha en el *Reglamento de Teatros* pudieran ser la misma. Las divergencias en las fechas de derogación que aportan los diferentes autores, 1808 en el caso de la primera y 1821 para la segunda, nos hacen, finalmente, dudar de esta relación. Lo que sí podemos afirmar, por el contrario, es que las consecuencias sobre la traducción de libretos en el ámbito lírico serían inmediatas desde un principio. Proliferaron así numerosas versiones en castellano de títulos italianos y franceses. *La intriga por las ventanas*<sup>28</sup>, *El delirio o los efectos de un vicio*<sup>29</sup>, *El maniático por la música*<sup>30</sup>, *El preso*<sup>31</sup>, *La Cenicienta*<sup>32</sup>, *La condesa de Collado Ervoso*<sup>33</sup> o *Coradino*<sup>34</sup> constituyen una larga lista que, a tenor de los documentos analizados, pone de relieve lo intenso de la actividad traductora en este ámbito a principios del siglo XVIII. No obstante, tal y como se desprende del siguiente fragmento, las traducciones que abastecían los teatros, no gozaban del favor del público:

En la teatral teníamos nuestras zarzuelas y tonadillas características nacionales, mas que a [palabra ilegible] le pese, que compuestas por el gusto nacional agradaban a todo buen español; y aún hoy que se cantasen harían en el público la misma sensación que ha hecho la comedia de

---

<sup>26</sup> LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2009, p. 33.

<sup>27</sup> PI Y MARGALL, Francisco. *Historia de España en el siglo XIX*. Barcelona, Miguel Seguí Editor, 1902, vol. VII, p. 1548.

<sup>28</sup> Ópera de Bouilly y Dupaty traducida por Félix Enciso Castrillón. Representada en 1805 en el Teatro de los Caños del Peral. SAURA, Alfonso. «Teatro y teatro francés traducido en el Madrid de 1808: una aproximación». En: *Anales de Filología francesa*, nº 16, 2008, p. 208.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 211. Ópera de Jacques-Antoine Reveron de Saint-Cyr y música de Berton traducida por Enciso Castrillón; representada en la temporada de 1806-1807 en el Teatro de los Caños del Peral.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 212. Ópera bufa traducida del italiano por Enciso Castrillón. Representada en 1806 en el Teatro de la Cruz.

<sup>31</sup> Opereta traducida del francés y representada el 18 de febrero de 1810 en el Teatro del Príncipe. [Anónimo]. «Teatros». *Diario de Madrid*. Madrid, 18-II-1810, p. 4.

<sup>32</sup> Ópera de Nicolas Isouard traducida del francés y representada en 1815 en el Teatro de la Cruz. [Anónimo]. «Teatros». *Diario de Madrid*. Madrid, 09-I-1815, p. 4.

<sup>33</sup> Ópera de Pietro Generali traducida del italiano y estrenada el 19 de mayo de 1819 en el Teatro del Príncipe. [Anónimo]. «Teatros». *Diario de Madrid*. Madrid, 19-V-1819, p. 4.

<sup>34</sup> Ópera de Gioacchino Rossini estrenada el 7 de enero de 1826 en el Teatro de la Cruz. Fue la última ópera italiana traducida al castellano que se representó en dicho teatro. LAFOURCADE, O. *Ramón Carnicer en Madrid...*, p. 34.

*La moza de cántaro* por su lenguaje nacional, por su fuego nacional, por su carácter nacional, y por su todo nacional, que resaltaba en medio del asqueroso potage [*sic*] de traducciones con que se están abasteciendo nuestros teatros<sup>35</sup>.

El florecimiento de traducciones españolas del teatro francés, tanto en el género lírico como en el declamado, si bien abundaban desde el siglo XVIII, en el siglo XIX bulleron por doquier. El escritor costumbrista Mesonero Romanos denunciaba que «la manía de la traducción había llegado a su colmo», que «nuestro país, en otro tiempo tan original no era más que una nación traducida»<sup>36</sup>. La traducción ejercía sobre la ideología y poética autóctonas<sup>37</sup> una influencia difícilmente igualable en cualquier otro período de la literatura española que se extrapolaba a numerosos aspectos de la vida diaria: «los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones, nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria, nuestras leyes y hasta nuestras opiniones, todo es traducido. Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros»<sup>38</sup>.

El caso de la zarzuela resulta de especial interés. La frecuencia con la que nuestros literatos traducían o utilizaban textos del teatro lírico francés estuvo determinada por dos circunstancias: la formación y frecuentes viajes de los compositores a Francia y las similitudes entre la ópera cómica francesa y la zarzuela española<sup>39</sup>. Uno de los autores franceses más traducidos, en este sentido y desde el primer tercio del siglo XIX, fue el dramaturgo Eugène Scribe<sup>40</sup>, cuyos libretos constituyeron fuente de inspiración para numerosas traducciones y adaptaciones o arreglos de nuestras zarzuelas.

Merece igualmente la pena destacar el hecho de que no todas las iniciativas emprendidas en el ámbito traductor en los siglos XVIII y XIX tuvieron como fin el impulso de dicha actividad. A mediados del siglo XIX, autores como Eduardo Vélaz de Medrano defendían la traducción de obras extranjeras al castellano. De esta manera, se

---

<sup>35</sup> DON PRECISO. *Diario de Madrid*. Madrid, 20-VI-1803, p. 2.

<sup>36</sup> ROMANOS, Mesonero. *Tipos y caracteres: bocetos de cuadros y costumbres*: (artículos) (1843 a 1862). Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881, p. 277.

<sup>37</sup> PEGANAUTE, Luis. «La época romántica». En: *Historia de la traducción en España*. Ed. a cargo de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Salamanca, Ambos Mundos, 2004, p. 322.

<sup>38</sup> ROMANOS, M. *Tipos y caracteres: bocetos de cuadros de costumbres*, p. 277.

<sup>39</sup> Ambos géneros comparten la combinación de música y declamación.

<sup>40</sup> El caso de la zarzuela *Los diamantes de la corona* con música de Francisco Asenjo Barbieri y libro de Francisco Camprodón, resulta especialmente interesante. Inspirada en *Les diamants de la couronne* de Eugène Scribe, constituye una interesante adaptación hacia la cultura meta. PORTO SAN MARTIN, Isabelle. *De l'opéra-comique à la zarzuela. Un exemple de traduction musicale: Les diamants de la couronne d'Opéra (1854) et Los diamantes de la corona de Barbieri (1854)*. Tours, Université François-Rabelais, 2006, p. 32.

acostumbraría al público a la representación en lengua española y se favorecería así la introducción de la ópera nacional<sup>41</sup>. Criticaba la legislación vigente<sup>42</sup>, solicitando la enmienda del artículo 45 que prohibía las traducciones de obras italianas e ilustraba su postura con el ejemplo de un teatro francés al que sí se le permitía traducirlas:

Es injustísimo negar al teatro lírico español el derecho de traducir y arreglar aquellas óperas que más le convengan, cuando el de verso se está alimentando, en parte, con traducciones, no todas las más escogidas. Por esta razón creo que debe enmendarse el artículo 45 del capítulo IV del decreto orgánico, en el cual se dice que «corresponde al repertorio del teatro lírico español todas las particiones cuyo poema esté escrito en lengua española, ya original o traducida de cualquier idioma que no sea el italiano». Esta prohibición, se ha introducido naturalmente en el decreto con el objeto de favorecer al teatro italiano [...]. Así lo han comprendido los franceses y por la misma razón, a pesar de los muchísimos años que cuenta de existencia la ópera francesa, se le concede al teatro de la calle Le Pelletier la facultad de tomar y traducir anualmente del repertorio italiano cierto número de óperas<sup>43</sup>.

Ramón Sobrino<sup>44</sup> afirma que dicho planteamiento contó con varios partidarios, sobre todo en torno a 1858, aunque señala también que los propietarios de derechos de autor se negaron a la traducción de los textos operísticos que les pertenecían. «Esta vez no era con el decreto orgánico de teatros con el que tropezaban los que intentaban plantear en el Teatro de la Cruz la ópera cantada en castellano, sino con cierta cláusula del contrato hecho con el Gobierno por Fernando Urries, empresario del Teatro Real; contrato que le autorizaba, no sabemos hasta qué punto, para oponerse»<sup>45</sup>. Vélaz de Medrano proponía entonces que se autorizara la traducción de todas aquellas obras que no fuesen a ejecutarse en el Teatro Real. Veamos uno de los párrafos que se publicaban al respecto:

Si en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, carecen, como se dice, de obras que merezcan los honores de la representación, podían seguir el mismo ejemplo traduciendo a la escena española alguna de las mejores obras, no conocidas, del repertorio bufo italiano<sup>46</sup>.

El 19 de abril de 1858, *La España Artística* afirmaba que se habían eliminado las cortapisas citadas:

---

<sup>41</sup> SOBRINO, Ramón. «La ópera española entre 1850 y 1874». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. II, p. 92.

<sup>42</sup> *Decreto Orgánico de los teatros del reino de 1849*. Madrid, Imprenta Nacional, 1849, p. 8.

<sup>43</sup> VÉLAZ, E. «Decreto orgánico de los teatros del reino. Teatro lírico español». *La España*. Madrid, 2-III-1849, p. 2.

<sup>44</sup> SOBRINO, R. «La ópera española entre 1850 y 1874», p. 92.

<sup>45</sup> VÉLAZ DE MEDRANO, Eduardo. «Ópera española». *La España Artística*. Madrid, 5-IV-1858, p. 179.

<sup>46</sup> VÉLAZ, Eduardo. «Crónica». *La España Artística*. Madrid, 25-I-1858, p. 101.

Por fin, parece que estamos en vísperas de que se abra el teatro de la Cruz, donde se darán las tan repetidamente anunciadas representaciones de ópera española. La primera será *Don Sebastián* de Donizetti, arreglada para cantarse en castellano<sup>47</sup>.

Y así, finalmente, se anunciaba la representación en el Teatro de la Cruz de la ópera *Don Sebastián* de Donizetti traducida al castellano.

## **2.2. Iniciativas para crear la ópera cómica nacional: *Carmen* en el Teatro de la Zarzuela**

Los intereses, controversias y debates suscitados en torno a traducción y lírica continuarán siendo intensos y frecuentes a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Los motivos que impulsaron la actividad fueron muy diferentes. A continuación, veremos, a modo ilustrativo, cómo en los anuncios de la temporada 1887-1888 de los principales teatros madrileños, el recurso a la traducción de obras extranjeras comenzaba a presentarse también como un salvoconducto económico. Tanto el Teatro Real como el de la Zarzuela crearon una programación con un gran número de óperas traducidas que detallaremos a continuación.

### *2.2.1. La trigésimo octava temporada del Teatro Real*

La polémica influencia italiana era la responsable de que la mayoría de las obras programadas para la temporada 1887-1888 en el Teatro Real fuesen versiones italianas del libreto original. El compositor Tomás Bretón, en su discurso ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, afirmaría años más tarde:

Cantamos en italiano, comemos en francés, y ya comienza el inglés a mezclarse en nuestro lenguaje y costumbres, juegos y tertulias. Desde los tiempos de *Farinelli* hasta los que alcanzamos, venimos padeciendo en música una verdadera enfermedad, una *italianitis* permanente que amenaza consumir por completo la anémica vida nacional<sup>48</sup>.

En la época, los teatros operísticos trabajaban con compañías italianas y el repertorio, incluidos el alemán, el francés y el español<sup>49</sup>, había de cantarse en italiano<sup>50</sup>:

---

<sup>47</sup> [Anónimo]. «Crónica». *La España Artística*. Madrid, 19-IV-1858, p. 200.

<sup>48</sup> BRETÓN, Tomás. *La ópera nacional*. Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896, p. 28.

<sup>49</sup> En 1874, el compositor español Zubiaurre estrenará en el Teatro Real la ópera *Fernando el Emplazado*, con la obligada traducción al italiano del libreto. NÚÑEZ-CORTÉS, Maravillas *et al.* «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». En: *Revista de Musicología*, nº 1, 1991, p. 90.

Tal vez contribuyó el poco valor literario de aquellas traducciones u originales a la arraigada e injusta preocupación contra nuestra hermosa lengua que el público admite en la zarzuela sería o jocosa, pero no en el drama lírico, llegando hasta el absurdo de que la música de un español cantada por españoles sea preciso traducirla al italiano para que no la entienda el público español<sup>51</sup>.

Para los cantantes, aun en el caso de que hablasen castellano, poseía escaso interés el esfuerzo de aprender una nueva ópera en un idioma que no iba a posibilitar, en caso de que la obra cosechase cierto éxito, su reposición posterior. Incluso los compositores españoles que buscaban un libreto habían de acudir a literatos italianos para versificar los textos, debido a que en Madrid había una gran ausencia de libretistas interesados en la ópera, tanto por su dificultad como por su escasa rentabilidad<sup>52</sup>. Para Tomás Bretón, esta carencia constituía uno de los principales obstáculos para la creación de la ópera nacional. Ante la ausencia en España de literatos que trabajasen el género operístico en castellano, el compositor tuvo que escribir él mismo sus propios libretos, exponiéndose así a numerosas y duras críticas<sup>53</sup>:

Tuve carta de Sala (Don Manuel) por la que entiendo las visitas y pasos que el buen Manuel ha hecho por mí, para buscarme libro. Ha visto a muchos y al que ver no ha podido, le ha escrito como a Capdepón. ¡Demonio, esto es servir a un amigo! Vio al Señor Echegaray, que le dijo que no podía por falta de tiempo, pero que usara sus libros, que en Italia era fácil encontrar quien me lo versificara y a la objeción de que yo lo quiero precisamente en castellano respondió: “ahí en castellano no es negocio”<sup>54</sup>.

La cuestión de la utilización del idioma castellano constituiría un pilar fundamental en su concepción de la ópera nacional y así, el 14 de abril de 1883, Bretón señalaba con rotundidad: «cántense en el Real todas las óperas del repertorio general en castellano, admítase a los compositores españoles, siquiera como han admitido al italiano Boito y dentro de doce años, veránse en todos los teatros de Europa Cármenes, Trovadores, Favoritas, etc., etc. españolas de pura raza. Si aquello no se consigue, no hay arte español posible absolutamente; no hay que pensar en ello... ni soñarlo»<sup>55</sup>.

---

<sup>50</sup> También la ópera *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón hubo de traducirse al italiano para su estreno en el Teatro Real en 1889. Posteriormente, cuando Bretón alcanzó cierto prestigio, forzó a las empresas para representarla en el original castellano. SÁNCHEZ, Víctor. «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*, p. 206.

<sup>51</sup> MORPHY, G. «A propósito de la representación del “Falstaff” de Verdi en el Teatro Real». *La Correspondencia de España*. Madrid, 20-II-1894, p. 1.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>54</sup> BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Madrid, Acento Editorial, 1995, p. 301.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 262-263.

En septiembre de 1887 se anunciaba la función inaugural del Teatro Real. Era un esperado acontecimiento social del que la prensa se hacía eco y cuya apertura se verificaría en los primeros días de octubre con *Gli Ugonotti* de Meyerbeer:

Se acerca el día en que una buena parte de los habitantes de esta corte sentirá la preocupación de las funciones inaugurales. Cada cual se vestirá las galas de la alta corte; rodarán los coches con su vertiginosa velocidad por las calles adyacentes al gran coliseo, torrentes de luz bañarán el teatro por fuera y por dentro; los empleados del guardarropa necesitarán más brazos que el gigante de la mitología; no solamente las localidades que tocan el techo, sino toda la sala será un paraíso; el telón se levantará y bajará varias veces, el viejo Marcelo cantará el *pif paf* con ruda energía, el director de orquesta guiará con fulminante batuta la sombría conspiración contra *Los Hugonotes*. [...] y con la apertura del Teatro Real habremos entrado oficialmente en Madrid, como decía en este mismo periódico el insigne escritor D. Pedro A. de Alarcón al dar cuenta, muchos años ha, de otra inauguración análoga<sup>56</sup>.

Asimismo, se hacía saber que las reformas emprendidas para evitar los incendios<sup>57</sup> habían concluido, tranquilizando así al público inquieto por los siniestros ocurridos recientemente en otros teatros<sup>58</sup>. El Conde de Michelena<sup>59</sup> se proponía dar variedad a los espectáculos, poniendo en escena, entre otras, las siguientes óperas en italiano: *Gli Ugonotti*, *Il profeta*, *Roberto il diavolo*, *L'Affricana*, *La stella del nord*, *La Gioconda*, *Guglielmo Tell*, *Mefistofele*, *Romeo e Giulietta*, *Saffo*, *Jone y Ebra*, entre otras<sup>60</sup>. También se pretendía subir a la escena *Carmen* e *Il pescatore di perle* de Georges Bizet e *Il vascelo fantasma*<sup>61</sup>.

---

<sup>56</sup> BOFILL, Pedro. «Ópera y drama». *La Época*. Madrid, 28-IX-1887, p. 2.

<sup>57</sup> No será hasta 1888, de acuerdo con la real orden de 1888, cuando se sustituya la iluminación de gas por la electricidad en los teatros de Madrid. TURINA, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997, p. 157.

<sup>58</sup> FERNANFLOR. «Cartas a mi prima». *La Ilustración Ibérica*. Barcelona, 24-IX-1887, p. 2.

<sup>59</sup> «Nombrado Conde de Michelena en 1879 por Real Orden. Fue empresario del Teatro Real de Madrid desde 1885 hasta 1896, en que abandonó dicho cargo por suspensión de pagos, pasando la gestión del mismo a otro empresario, al que se le arrendó el Teatro Real. Durante estos años de la Regencia de María Cristina se da cita el máximo esplendor del Gran Coliseo, gracias a la protección ejercida por la Regente». Puede consultarse en: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/portada.htm>

<sup>60</sup> «Se dieron 120 funciones reglamentarias y seis fuera de abono: una a beneficio de los Asilos de noche, otra para conmemorar el centenario de *Don Juan* de Mozart, otra a beneficio de Mancinelli, las dos últimas de las seis [*sic*] para las cuales se escrituró a la Patti y la primera representación de la *Carmen* a beneficio de los Asilos del Pardo». PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Teatro Real». *La Época*. Madrid, 27-III-1888, p. 2.

<sup>61</sup> [Anónimo]. *La Época*. Madrid, 10-IX-1887, p. 3.



## 2.2.2. El Teatro de la Zarzuela anuncia su temporada 1887-1888

En 1887 la zarzuela grande, que había ido perdiendo adeptos entre los espectadores y los empresarios, se encontraba en crisis. El público, cansado de la

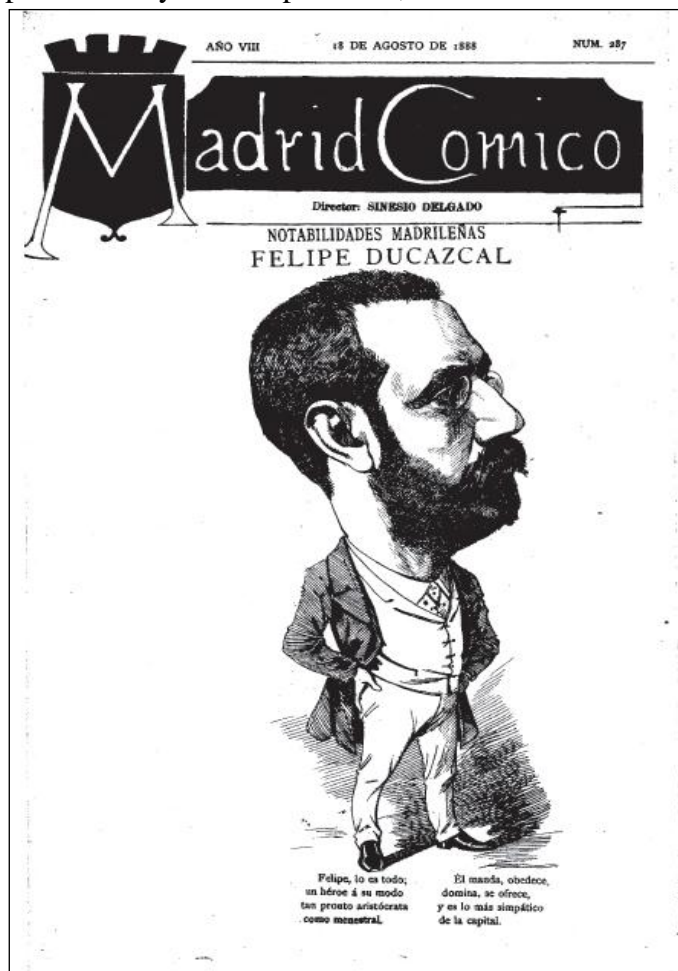


Figura 5: Caricatura de Felipe Ducazcal. *Madrid Cómico*. Madrid, 18-VIII-1888.

inestabilidad política, económica y social instaurada en España en los últimos años, encontró en el teatro por horas<sup>62</sup>, en el género bufo primero y en el chico después, la evasión que necesitaba. La zarzuela grande apenas podía ya competir con el género chico<sup>63</sup>. En septiembre, el Teatro de la Zarzuela anunciaba su programación para la temporada de invierno. El controvertido empresario Felipe Ducazcal<sup>64</sup> acababa de arrendarlo por seis años y, ayudado por autores y artistas

de renombre, se proponía crear la ópera cómica española sobre la base de la antigua zarzuela.

Dentro de la producción nacional se presentarían «*La bruja* en tres actos, de los señores

<sup>62</sup> El teatro por horas fue un sistema de organización teatral aparecido en 1868. Con piezas de una hora, en contraste con las cuatro o cinco que solían durar las funciones en este período, se reducía el coste de 3,50 a 0,5 pesetas. Permitía escoger entre cuatro o seis funciones diferentes.

<sup>63</sup> AGUADO, Ester. *Una zarzuela grande de Chapí, Ramos Carrión y Vital Aza*, en Programa de mano de la zarzuela *La Bruja*. Madrid, Ministerio de Cultura, Teatro de la Zarzuela, 2007, p. 7.

<sup>64</sup> «Madrileño representativo de todo un sector de la corte, no ciertamente el de más finura espiritual ni más quilates éticos, pero sí el más popular y bullicioso. Estaba en todas partes, bullía en todos los medios, desde el Palacio Real a la tasca más humilde; desde la solemnidad de más campanillas, hasta la verbena de barrio más castiza y chulapona. No había festejo que él no presidiera, ni manifestación que no organizara, ni negocio que no emprendiese. Político turbio, amigo de Prim, amadeísta y Alfonsino, hombre de negocios, empresario de todas las empresas imaginables». CASARES, E. «Ducazcal Lasheras, Felipe». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. II, pp. 678-679.

Ramos Carrión y Chapí, *La llama errante* de Javier de Burgos y del maestro Marqués, *Raquel* del señor Capdepón, con música de los maestros Chueca y Valverde, *La minoría de un rey* de Xavier Santero y del maestro Fernández Caballero y otras de los señores Echegaray, Larra y Zapata»<sup>65</sup>.

Sin embargo, dicha producción nacional no resultaba tan rentable como sería necesario para mantener el Teatro exclusivamente con ella y, por tanto, no hubo más remedio que alternar las obras de compositores españoles con obras de autores extranjeros:

Convencido de que la producción nacional no es, por desgracia, tan fecunda en este género como sería preciso para sostener el Teatro exclusivamente con ella, pienso que alternen con las obras originales algunas óperas, traducidas por notables poetas españoles. La primera de éstas que deberá estrenarse, es *La romería de Plöermel*<sup>66</sup>, con letra del Sr. D. Manuel del Palacio, escrita para la música de *Dinorah* del inmortal maestro Meyerbeer<sup>67</sup>.

Ducazcal introdujo así la novedad de ejecutar en su teatro óperas extranjeras de fama universal, con libretos expresamente traducidos al castellano y adaptados al género zarzuelero:

*Fidelio* de Beethoven, *Freischütz* de Weber, *Le nozze di Figaro* e *Il flauto magico* de Mozart, *Mignon* de Ambrosio Thomas, *Fausto* y *Mireille* de Gounod, y otras muchas, se estrenaron con escenas declamadas y adquirieron en la ópera cómica la fama que les hizo elevarse luego a la altura de la gran ópera. El Sr. Ducazcal se propone dar a conocer algunas obras maestras, literaria y fielmente traducidas al castellano, pero tales como nacieron; es decir, en su forma primitiva de óperas cómicas. Para ello ha reunido además de los artistas españoles más reputados algunos extranjeros ya aplaudidos en el género lírico y que se prestan, confiados en la benevolencia del auditorio a declamar la escasa parte hablada que en sus papeles respectivos les corresponda<sup>68</sup>.

En su programación incluía además *Carmen* de Bizet, traducida por el escritor cómico Rafael María Liern:

Otra de las obras líricas de fama universal, y que sin embargo no conoce todavía el público de Madrid, es *Carmen*, de Bizet, cuya traducción está ya terminada por el aplaudido autor D. Rafael M<sup>a</sup> Liern<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> [Anónimo]. *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid, 13-IX-1887, p. 2.

<sup>66</sup> *Le pardon de Ploermel* fue compuesta originalmente con libreto francés y posteriormente se tradujo al italiano titulándose *Dinorah*. Su versión castellana, *La romería de Ploermel* realizada para el Teatro de la Zarzuela, gozó del apoyo de la crítica. Sin embargo, no tuvo mucho éxito entre el público y se representó únicamente unas seis veces. BOFILL, Pedro. «Veladas teatrales». *La Época*. Madrid, 09-X-1887, p. 2.

<sup>67</sup> Panfleto de presentación a los posibles abonados que se conserva en el Museo del Teatro de Almagro. Prg. 1129, p. 1.

<sup>68</sup> [Anónimo]. *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid, 13-IX-1887, p. 2.

<sup>69</sup> Panfleto de presentación..., p. 1.

El público, ansioso de escucharla, esperaba que dicha traducción mitigase, en cierta forma, el tópico romántico de la España de gitanos, castañuelas y toreros:

Suponemos que en el arreglo se habrán salvado ciertos escollos que no pueden agradarnos a los españoles, cuyas costumbres aparecen puestas en caricatura demasiado grotesca con esa obra<sup>70</sup>.

Los estereotipos sobre España despertaban continuamente la sensibilidad de nuestros intelectuales. Por ello, las expectativas puestas en el próximo Congreso Literario Internacional, que se celebraría próximamente en Madrid, resultaban tan ambiciosas en este sentido. Se esperaba difundir y afianzar la imagen de un país que nada tenía que ver con la que habían internacionalizado, entre otros muchos, el escritor, historiador y arqueólogo Prosper Mérimée.

### 2.2.3. *El Congreso Literario Internacional llega a Madrid*

En 1887, del 8 al 13 de octubre, se celebraría en Madrid el décimo Congreso Literario Internacional<sup>71</sup>. Era la segunda vez que la capital acogía un simposio de eruditos de carácter cosmopolita<sup>72</sup> y los españoles vieron en él la ocasión perfecta para contribuir a desvanecer tantas preocupaciones mantenidas en Europa sobre el estado social y político de España<sup>73</sup>. Si bien era cierto que «no alcanzaba los adelantos de otros pueblos más felices, no merecía, sin embargo, los juicios, a veces disparatados, que solían expresar hasta literatos bien distinguidos»<sup>74</sup> y que, en absoluto, deberían ratificarse durante esos días:

Las señoras con navaja en la liga, los ministros dando audiencia vestidos de torero, las alegres serenatas a altas horas de la noche mientras los alguaciles acuden a la esquina donde suena el ruido de cuchilladas, esa España de pura imaginación, bulliciosa, poética, sorprendente, dormía

<sup>70</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Época*. Madrid, 13-IX-1887, p. 3.

<sup>71</sup> La primera reunión se celebró en París presidida por Victor Hugo; la segunda en Londres, por los presidentes de la Sociedad de Literatos de Francia y la Asociación Literaria Internacional y el Conde de Lesseps; la tercera en Lisboa, por el rey de Portugal; la cuarta en Viena, por el gobierno austriaco; la quinta en Roma, por el rey de Italia; la sexta en Amsterdam, por el gobierno; la séptima en Bruselas, por S. M. el rey de los belgas y su Consejo de ministros; la octava en Amberes, por el jefe del gabinete belga y la novena en Ginebra, por Numa Droz, vicepresidente del Consejo de la Confederación Helvética. FERNANFLOR. «Madrid se divierte». *La Ilustración Ibérica*. Madrid, 24-IX-1887, p. 610.

<sup>72</sup> KERTESZ, Elisabeth. y CHRISTOFORIDIS, Michael. «Confronting *Carmen* beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888». En: *Cambridge Opera Journal*, nº 20, 2008, p. 91.

<sup>73</sup> Merece la pena destacar que, precisamente, en esos días se alzó un motín de cigarreras en Madrid. Se temía que los asistentes pudiesen en algún momento tener conocimiento de él o presenciar las correspondientes manifestaciones. BOFILL, Pedro. «Crónica madrileña». *La Época*. Madrid, 08-X-1887, p. 1.

<sup>74</sup> [Anónimo]. «Correspondencias». *La Vanguardia*. Madrid, 11-X-1887, p. 1.

en los archivos de los teatros de opereta francesa y no había medio de improvisarla, aunque fuese *au pied levé* o tras pocos ensayos, con el único y exclusivo fin de lisonjear la fantasía de los nuevos visitantes<sup>75</sup>.

Madrid se disponía a recibirlos y todo parecía poco para agasajar a los numerosos literatos<sup>76</sup> que se congregarían para asistir al evento<sup>77</sup>. El 3 de octubre, los representantes de las corporaciones y asociaciones de Madrid se reunían para acordar los festejos que acompañarían su celebración, organizada por la Asociación Literaria y Artística Internacional. Se había previsto una visita a Toledo, una velada literaria en el Ateneo, una corrida de toros, un espectáculo flamenco, una expedición a El Escorial, un acto ante la estatua de Cervantes y copiosos banquetes<sup>78</sup>, entre otros acontecimientos. La inauguración oficial se celebraría con una función de gala, en honor de los miembros extranjeros del Congreso Literario, en el Teatro Real:

El regio coliseo estará, sin duda, brillante esa noche y las más hermosas damas de la sociedad madrileña exhibirán sus atractivos y su elegancia proverbial en palcos y butacas. Esto servirá a muchas de pretexto para lucir los magníficos trajes que de París han traído las que en septiembre han visitado aquella capital, santuario de la moda y reina del lujo. Lo más selecto de Madrid asistirá a esa función, y los literatos y extranjeros podrán convencerse de que la corte de España conserva, sin amenguarlas, las tradiciones de majestad y esplendor que tanta fama le dieron en los tiempos pasados entre todas las capitales de Europa<sup>79</sup>.

El 8 de octubre, a las dos y media de la tarde, se verificó la sesión inaugural del Congreso Literario Artístico, donde el asunto de la propiedad literaria se erigiría como hilo conductor del acto y de las sesiones siguientes<sup>80</sup>. Numerosas eminencias científicas y literarias participarían junto a las personalidades pertenecientes a los ámbitos más distinguidos de la sociedad. Se decía incluso que la Reina obsequiaría con una recepción

---

<sup>75</sup> BOFILL, Pedro. «Crónica madrileña». *La Época*. Madrid, 08-X-1887, p. 1.

<sup>76</sup> «El número de extranjeros que han llegado o se esperan asciende a unos setenta: los españoles inscritos pasan de ciento». [Anónimo]. «Congreso Literario Internacional». *La Época*. Madrid, 07-X-1887, p. 3.

<sup>77</sup> Se solicitaban del gobierno 10.000 pesetas para obsequiar de algún modo a los literatos. De esta manera, la comisión provincial podría contribuir «a la digna recepción de los huéspedes, accediendo así a los deseos de la Asociación de Escritores y Artistas». [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Época*, 01-X-1887, p. 3.

<sup>78</sup> La prensa publicaba incluso los menús. [Anónimo]. «Banquete en honor de los literatos extranjeros». *La Época*. Madrid, 12-X-1887, p. 1.

<sup>79</sup> [Anónimo]. «Ecos madrileños». *La Época*. Madrid, 05-X-1887, p. 2.

<sup>80</sup> El programa del congreso sería el siguiente: 1. De la uniformidad en cuanto a la duración de la propiedad literaria de todos los países. 2. De la asimilación del derecho de traducción al derecho de reproducción. 3. ¿La lectura en público de una obra literaria, depende, como la representación teatral, del derecho de autor? 4. ¿Las obras del arte arquitectónico deben gozar de la misma protección que las demás obras de la inteligencia? 5. Del derecho de ésta y del derecho de crítica. 6. Del dominio público en materia teatral. 7. Cervantes y su influencia en la literatura de todos los pueblos. 8. Nombramiento de los individuos del comité de honor; elección de los miembros del comité ejecutivo. 9. Propositiones diversas. FERNANFLOR. «Madrid se divierte». *La Ilustración Ibérica*. Madrid, 24-IX-1887, p. 610.

en Palacio<sup>81</sup>. El Ministro de Estado, Segismundo Moret, abría el congreso y en su discurso manifestaba un «ferviente deseo de que la propiedad literaria fuese considerada en todos los países como otra cualquiera e igualmente respetada»<sup>82</sup>. En dicha sesión, se elogió la ley española de propiedad intelectual de 1879 y se aseguraba que era la más completa de las existentes, ya que protegía «a los autores, a los traductores, a sus herederos y a sus derechohabientes, con disposiciones equitativas y extensas y con sanción penal que llegaba hasta arresto mayor, multa del triple daño causado y pérdida de los ejemplares en beneficio del defraudado»<sup>83</sup>.

Durante esos días, se trataron numerosos aspectos relacionados con la propiedad intelectual como el derecho de traducción o el derecho de cita y de crítica. Asimismo, como prueba de deferencia a España, el comité central de la Asociación Literaria dedicó una sesión a Cervantes y a su influencia en la literatura de todos los países<sup>84</sup>. Sin embargo, mientras los lisonjeados invitados se deshacían en elogios hacia nuestro país<sup>85</sup>, los españoles empezaban a dudar de lo provechoso del congreso y se planteaban que, tras él, volverían a cometerse las irregularidades habituales:

Ya se empiezan a notar los provechosos efectos del Congreso Literario Internacional que se celebra actualmente en España. Hace veinticuatro horas que no ha sido robada ninguna comedia francesa, y mientras duren las deliberaciones del congreso es de suponer que los truchimanes españoles respetarán la propiedad literaria. Después volveremos al dulce saqueo, y seguirán saliendo a la luz chicos festivos con sus piececitas originales de Gondinet y otros<sup>86</sup>.

Como broche final, y para despedir a los asistentes, se organizó un espléndido banquete en el Ayuntamiento de Madrid. Al cierre del evento, Emilio Castelar, escritor y político, pronunció un discurso que fue calificado unánimemente de «brillantísimo remate»<sup>87</sup>:

Me voy a sentar, pero no sin deciros a vosotros, los que habéis venido al Congreso Literario, que esperamos que contribuyáis a desvanecer tantos errores e injusticias como corren fuera de aquí acerca de España [...]. Guizot llegó a afirmar un día en la Sorbona que nada habíamos hecho por el progreso universal. Decid vosotros, cuando volváis a vuestras tierras, lo que habéis visto y encontrado. Un pueblo libre y generoso que no admite trabas, que marcha briosamente por los caminos del progreso, y que contribuye a la civilización universal con sus inspiraciones y

---

<sup>81</sup> [Anónimo]. «Congreso Literario Internacional». *La Época*. Madrid, 04-X-1887, p. 2.

<sup>82</sup> [Anónimo]. «Noticias de espectáculos». *La Correspondencia de España*. Madrid, 09-X-1887, p. 2.

<sup>83</sup> [Anónimo]. «La propiedad intelectual». *La Época*. Madrid, 12-X-1887, p. 3.

<sup>84</sup> Se culminaría con el depósito, por parte de cada una de las naciones que habían concurrido al congreso, de una corona a los pies de la estatua de Cervantes, discursos y la lectura de una composición poética. [Anónimo]. «Ecos del día». *La Época*. Madrid, 13-X-1887, p. 1.

<sup>85</sup> [Anónimo]. «La propiedad intelectual». *La Época*. Madrid, 12-X-1887, p. 3.

<sup>86</sup> TABOADA, Luis. «De todo un poco». *Madrid Cómico*. Madrid, 15-X-1887, p. 2.

<sup>87</sup> [Anónimo]. *La Correspondencia de España*. Madrid, 16-X-1887, p. 2.

esfuerzos nunca fatigados ni extinguidos. Decid lo que hemos hecho en el arte, recordando nuestros Velázquez y Murillos [...]»<sup>88</sup>.

Al término de los acontecimientos, se comenzaba a hacer el balance oportuno. La opinión pública estaba dividida. Por una parte, la casi totalidad de la prensa madrileña no había hecho, hasta el momento, sino elogiar el Congreso. Se afirmaba que, probablemente, por respeto a la organización, aunque, según parece, «lo que no decían los periódicos lo decía la gente»<sup>89</sup>. Se comentaba que los literatos disfrutaron intensamente de su estancia en Madrid, si bien se escabullían de las sesiones a la menor oportunidad:

[...] la inauguración del octavo<sup>90</sup> [*sic*] Congreso Literario Internacional, la ocasión para que nos visiten insignes literatos extranjeros, que pasan muy bien el tiempo entre nosotros, que van a las sesiones del congreso lo menos que pueden, pero que, en cambio, banquetean de firme, tanto que a principios de año aún les durarán a algunos las indigestiones. M. Jules Simon y M. Ulbach pronuncian brindis llenos de amor y entusiasmo hacia España. Nosotros les contestamos con un viva y un abrazo de hermanos<sup>91</sup>.

Hubo también publicaciones, como *La Dinastía* barcelonesa, que no se sintieron obligados a tales consideraciones. El rotativo censuraba, dada la naturaleza del evento, la escasa presencia de escritores, tanto nacionales como extranjeros, en las sesiones. Asimismo, reprobaba el hecho de haber procurado a los congresistas un espectáculo de flamenco y una corrida de toros, ya que ambas diversiones contradecían las pretensiones iniciales. Sin embargo, ensalzaba los acuerdos adoptados puesto que, si finalmente se cumplían, el derecho de propiedad literaria quedaría convenientemente garantizado y limitado<sup>92</sup>.

El Congreso Literario Internacional constituyó el evento más importante para la sociedad madrileña esos días. Durante su celebración, los eruditos españoles tuvieron la oportunidad de difundir la imagen de una España moderna y cultural que se oponía fuertemente al andalucismo y a los tópicos costumbristas<sup>93</sup>. Sin embargo, paradójicamente y a pesar de los esfuerzos realizados, los frutos cosechados no fueron

---

<sup>88</sup> [Anónimo]. «El banquete en el Ayuntamiento». *La Iberia*. Madrid, 16-X-1887, p. 2.

<sup>89</sup> [L. A.]. «El Congreso Literario Internacional». *La Dinastía*. Barcelona, 20-X-1887, p. 2.

<sup>90</sup> Como hemos afirmado previamente era el décimo y no el octavo.

<sup>91</sup> SEPÚLVEDA, Emilio. *La vida en Madrid en 1887*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1888, p. 514.

<sup>92</sup> [L. A.]. «El Congreso Literario Internacional». *La Dinastía*. Barcelona, 20-X-1887, p. 2.

<sup>93</sup> KERTESZ, E. y CHRISTOFORIDIS, M. «Confronting *Carmen* beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888», p. 91.

los esperados en un principio y, pocos días después, la prensa emitía valoraciones como la siguiente:

La hospitalidad que hemos dispensado a los literatos franceses que concurrieron al congreso literario hacía presumir que nuestros vecinos aprenderían a conocernos y a hacernos justicia, y así lo pedimos incluso en su propia lengua, para que lo entendieran mejor [...]. Uno de ellos narra en el *Gil Blas*, de París, sus correrías por los cafés cantantes de Sevilla, donde se baila «por lo flamenco» de cuyo baile se burla al paso diciendo que maldito lo que tiene de danza morisca. Refiere cómo uno de sus colegas se enamoró de cierta graciosa Carmen (para los escritores de allende el Pirineo siguen llamándose *Carmen* todas las españolas); pero el pobre tuvo que salir escapado cuando, al visitar a la inocente bebedora de manzanilla, se enteró de que, para conquistar a la muchacha, la madre, una Celestina con más camándulas que arrugas, exigía que antes le hiciera el amor a ella. Y a esto le llama *costumbres españolas* el buen narrador, que no es nada menos que Luis Ulbach, uno de los vicepresidentes del Congreso Literario y de los que más obsequiados han sido en Madrid<sup>94</sup>.

No obstante, desconcertaría más aún el hecho de que el trasfondo del venidero, y del que sería un importante enfrentamiento entre el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela, fuese una cuestión relacionada con la propiedad intelectual, eje central del aún reciente Congreso Literario Internacional, que con tantos esmeros había sido organizado.

### 2.3. El conflicto entre dos *Cármenes*

Teníamos dos *Cármenes*: tanto Felipe Ducazcal, empresario del Teatro de la Zarzuela, como el Conde de Michelena, empresario del Teatro Real, habían decidido, tardíamente con respecto a otros países y ciudades, el verano de ese mismo año estrenar la ópera *Carmen* de Bizet. Ya en el mes de agosto, su propietario, la casa editorial Choudens, era consciente de las pretensiones del Teatro de la Zarzuela. Así lo confirma la siguiente carta que Andrés Vidal y Llimona<sup>95</sup>, les enviaba el 28 de agosto de 1887. En ella, explica cómo las representaciones en castellano de *Carmen* no perjudicarán las italianas que se ejecutarán próximamente en el Teatro Real y en el Liceo de Barcelona. Es más, gracias a ellas, el público podrá comprender mejor la obra. Incluso considera que, con la traducción española, podría hacer un buen negocio en el futuro. De otro lado, Vidal vaticina que la próxima temporada será una de las más brillantes, dado el elenco de artistas que componen las diferentes compañías:

---

<sup>94</sup> A. E. «Ecos del día». *La Época*. Madrid, 26-X-1887, p. 1.

<sup>95</sup> La prensa lo definía como el representante de Choudens en España en la época. Gestionaba los intereses en nuestro país de numerosos editores musicales extranjeros. GOSÁLVEZ, Carlos. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 185.

Las representaciones de *Carmen* en español no perjudicarán a las italianas de los grandes teatros; al contrario, el público conocerá el tema (la obra) y podrá apreciar mejor su belleza. Tengo mucho interés en montar la obra en castellano y en hacer un negocio con las partituras para canto y piano con texto español.

Le ruego que acepte nuestras propuestas: 2000 pesetas por el alquiler y 1000 pesetas por los derechos de autor.

Las representaciones españolas no perjudican a las representaciones italianas en el Liceo de Barcelona y en el Real de Madrid. El teatro de opereta de Madrid va a comenzar los ensayos de *La dormeuse éveillée*, *Joséphine* y *L'amour mouillé* y el Teatro de la Zarzuela: las de *Dinorah* o *Le Pardon de Plöermel* y *Carmen* en español. Espero que la temporada sea una de las más brillantes que hemos tenido, ya que nuestros primeros artistas integran las compañías. La cosecha en España ha sido, en general, excelente y el dinero no falta.

Empezamos bien pero... ¿Permitirá nuestra desgraciada política que el final sea como el principio? Ecco il problema!! [...] Felicite de mi parte al autor de los recitativos de *Carmen*<sup>96</sup>.

Michelena había firmado el 10 de septiembre del mismo año<sup>97</sup> un contrato según el cual, Choudens le cedía el derecho exclusivo de ejecutar las óperas *Los pescadores de perlas*, *Romeo y Julieta* de Gounod y *Carmen* en Madrid. Tanto el libreto de la obra como la partitura de canto y piano podían adquirirse fácilmente en cualquier establecimiento. No obstante, la partitura y las partes sueltas de orquesta y voces eran propiedad exclusiva de la casa editorial francesa. Por tanto, sólo esta última podía proporcionar dicha música mediante contrato<sup>98</sup>. Léase, a continuación, la traducción al castellano del documento realizada y publicada por el periódico *La Monarquía*:

Madrid. Entre los abajo firmados [*sic*] Sres. Choudens, padre e hijo, editores de música, domiciliados en París, boulevard de Capuchinos, núm. 30, por una parte, y el señor Conde de Michelena, director del Teatro Real de Madrid de otra, se ha hecho y se ha convenido lo que sigue: *Mrs.* Choudens, únicos propietarios de la música indicada, alquilan al señor Conde de Michelena, que la acepta, *Carmen*, ópera en cuatro actos, de G. Bizet, *Pescadores de Perlas* [*sic*], ópera en tres actos de G. Bizet.

El Conde de Michelena se compromete formalmente, bajo la pena de diez mil francos de daños y perjuicios, a no vender, copiar, dejar copiar, prestar ni ceder dicha música, en Francia ni en el extranjero, debiendo (la música) ser devuelta, franco el porte, el 20 de abril de 1888, o antes, si el señor Conde de Michelena dejase la dirección del Teatro Real de Madrid.

<sup>96</sup> Carta de Andrés Vidal y Llimona a Choudens. Madrid, 28-IX-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional en adelante AHN, Michelena, C. 5, D. 320. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Les représentations de Carmen en espagnol ne nuiront pas celles en italien aux grands théâtres; au contraire, le public connaîtra le sujet (la pièce) et pourra mieux apprécier les beautés. Je tiens beaucoup à faire monter l'ouvrage en espagnol et à faire une affaire avec les partitions chant et piano texte espagnol. Je vous prie d'accepter nos propositions: 2000 pesetas pour location, 1000 pesetas pour droits d'auteur. Les représentations espagnoles ne nuisent pas les représentations italiennes au lycée de Barcelone et au Royal de Madrid. Le théâtre d'opérette de Madrid va commencer les répétitions de La Dormeuse éveillée, Joséphine et L'amour mouillé et le Théâtre de la Zarzuela: celles de Dinorah ou Le Pardon de Plöermel et Carmen en espagnol. La saison, j'espère sera une des plus brillantes que nous aurons eu car les troupes sont composées de nos premiers artistes. La récolte agricole en Espagne a été généralement excellente et l'argent ne manque pas. Nous commençons bien mais... laissera notre malheureuse politique que la fin soit comme le commencement? Ecco il problema!! [...] Félicitez de ma part l'auteur des récitatifs de Carmen*».

<sup>97</sup> Así consta en el borrador de la carta que el Conde de Michelena dirigía a los editores Choudens. Madrid, 08-IX-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 285.

<sup>98</sup> PEÑA Y GONÍ, Antonio. «El gran lío». *La Época*. Madrid, 02-XI-1887, p. 2.



Los derechos de autor están excluidos del presente tratado; serán pagados a los autores, según las reglas establecidas o por establecer.

El presente permiso (alquiler) está consentido y aceptado mediante la suma de *ocho mil francos*, que deberán pagarse al contado a M. Choudens por el arrendatario.

M. Choudens se compromete a no entrar en tratos respecto a *Carmen* y *Pescadores de Perlas* [sic] con ningún teatro de Madrid, y el Teatro Real tendrá sólo el derecho de representar dichas obras durante la temporada 1887-88.

Hecho por duplicado en París, el 19 de septiembre 1887 [sic].

Aprobado todo el contenido.

Firmado.— Choudens, padre e hijo.

Si por causas ajenas a su voluntad el señor Conde de Michelena no pudiera representar *Los Pescadores de Perlas* o *Romeo y Julieta*, el alquiler de una de las dos obras será prorrogado, sin suplemento de precio, para la temporada de 1888-89<sup>99</sup>.

*La Monarquía* lo describe así: aparece fechado en París, el 24 de octubre de 1887 y comporta el sello de la casa editorial. Según esta traducción, se registró en el

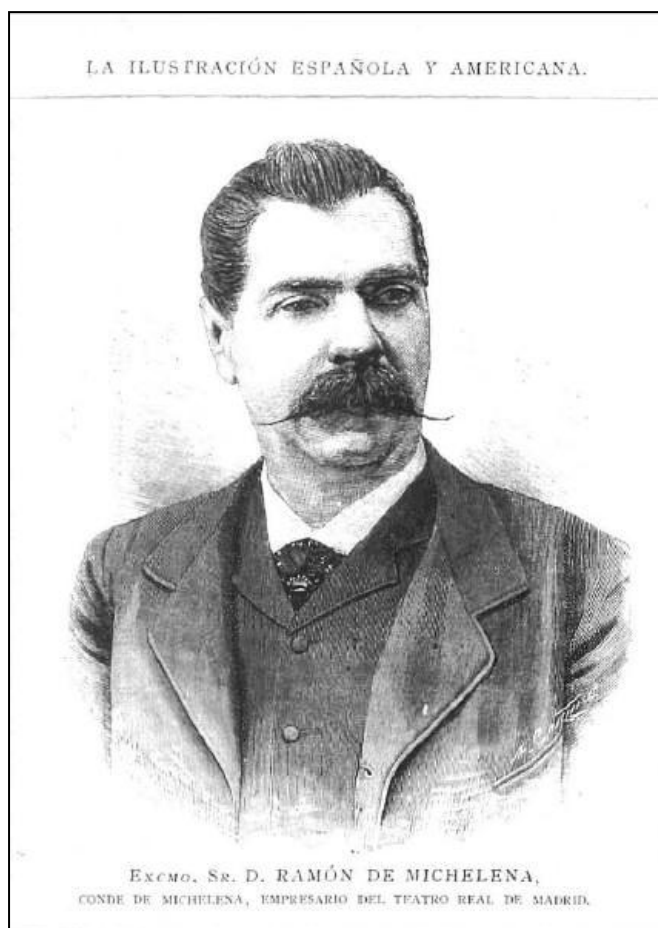


Figura 6: Retrato de Ramón de Michelena. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 08-XI-1891.

Consulado de España en París, se aprecia el sello de la institución, con el número de orden 707 y el texto aparece firmado por el Cónsul de España Carlos Flores<sup>100</sup>. Se pagaron tres mil francos por el arriendo de *Los pescadores de perlas* y mil francos por *Romeo y Julieta*. En el caso de *Carmen*, se pagarían cinco mil francos por su arriendo y 250 mensuales por cada representación. Así lo corrobora el siguiente escrito, en el que Choudens autorizaba «solamente al Teatro Real de Madrid» para su representación «hasta el 30 de abril de 1888». Reproducimos

el contenido a continuación:

<sup>99</sup> [Anónimo]. «La cuestión de la “Carmen”». *La Monarquía*. Madrid, 28-X-1887, p. 4.

<sup>100</sup> *Ibid.*

1. Los Sres. de Choudens, únicos propietarios del derecho de edición y de publicación en todos los países, de *Carmen* y de *Los pescadores de perlas*, de G. Bizet y estipulando, en lo que se refiere a los derechos de representación, en nombre de los autores, autorizan al Sr. Conde de Michelena para representar las obras citadas.
  2. El Sr. Michelena se compromete, a cambio de dicha autorización, a pagar en moneda de oro o de plata, a los Sres. de Choudens, por cuenta de los autores una suma de doscientos cincuenta francos por cada representación. Las cantidades procedentes de dichas representaciones se pagarán cada mes.
  3. La presente autorización de representar *Carmen* y *Los pescadores de perlas* de los citados autores solamente concierne al Teatro Real de Madrid y finalizará el 30 de abril de 1888. Hecho por duplicado en París el 30 de octubre de 1887.
- [...] [*En el margen derecho aparece un párrafo manuscrito en el que se consigna lo siguiente*] Se le proporcionarán dos butacas de primera clase al Sr. Zozaya para cada representación de las obras en cuestión. Los Sres. de Choudens se comprometen a no entrar en negociaciones sobre *Carmen* y *Los pescadores de perlas* con ningún otro teatro de Madrid. Únicamente el Teatro Real de Madrid podrá representar las obras citadas durante la temporada 1887-1888<sup>101</sup>.

Con la presente autorización, la casa editorial francesa se comprometía a no negociar sobre las dos óperas en cuestión con ningún otro teatro de Madrid. Añadían además la reserva, en cada representación de las obras citadas, de dos butacas de primera clase para Benito Zozaya<sup>102</sup>.

Merece la pena, en este momento, detenerse en la presencia en el conflicto de este último. La prensa, aludirá tanto a él como a Andrés Vidal, durante el periodo que abarca nuestra problemática, como los representantes de Choudens en España. Evidentemente, resulta imposible la existencia simultánea de dos representantes, aunque, a tenor de las fuentes estudiadas, quedará patente su presencia y las diferentes actuaciones llevadas a cabo por cada uno de ellos en defensa de la casa editorial francesa. Más adelante podremos comprobar cómo, posteriormente, el 4 de noviembre, Andrés Vidal reprobaría esta doble representación<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Declaración del monopolio de las representaciones de *Carmen* para la temporada 1887-1888. París, 30-IX-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 312. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Messieurs de Choudens seuls propriétaires du droit d'éditer et de publier pour tous pays, Carmen et Les pêcheurs de perles, opéras de G. Bizet et stipulant en ce qui concerne les droits de représentation, au nom des auteurs, autorisent M. Le Comte de Michelena à représenter les dits ouvrages. 2. M. de Michelena s'engage en échange de la dite autorisation à payer en monnaie d'or ou d'argent, à Messieurs de Choudens, pour le compte des auteurs une somme de deux cent cinquante francs par chaque représentation, Les sommes provenant des dites représentations seront payées chaque mois. 3. La présente autorisation de représenter Carmen et Les pêcheurs de perles des dits auteurs ne concerne que le Théâtre Royal de Madrid et finira le 30 avril 1888. [...] [En el margen derecho aparece un párrafo manuscrito en el que se consigna lo siguiente] Deux fauteils de première classe seront sommés à M. Zozaya pour chaque représentation des dits ouvrages. M. de Choudens s'engagera à ne traiter de Carmen et des Pêcheurs de perles, avec aucun théâtre de Madrid et le Théâtre Royal aura seul le droit de représenter les dits ouvrages pendant la saison 1887-1888*».

<sup>102</sup> Al parecer, representante en Madrid de la casa Choudens. Importante editor musical y comerciante que fue propietario de un gran almacén de música abierto en Madrid entre 1878 y 1900. GOSÁLVEZ, Carlos. *La edición musical española hasta 1936*, p. 194.

<sup>103</sup> Carta de Andrés Vidal a la editorial Choudens. París, 04-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 324.

En cuanto a Ducazcal, en un primer momento, intentó llegar, presumiblemente, a un acuerdo verbal con el empresario del Real para que lo autorizara a poner en escena la ópera en cuestión, en español y como zarzuela. Este acuerdo no llegó a forjarse y, por ello, hubo de comprársela al empresario de provincias José Álvarez. Este último había adquirido *Carmen* y *Fausto* exclusivamente para las Islas Baleares por la cantidad de mil y ochocientos francos, respectivamente. Andrés Vidal lo relataba así el 25 de septiembre a Choudens en el siguiente testimonio epistolar:

Así que recibí su estimada del catorce corriente fui a casa del Sr. Álvarez, no estaba en Madrid y su mujer recibió el encargo para transmitírselo. Le dije que las últimas condiciones de Vds. eran mil francos por *Carmen* y ochocientos por *Fausto* para los teatros de las islas Baleares. Si quiere ir a otras partes negocio aparte.

Es preciso decirnos previamente los puntos para que Vds. digan si les conviene ir y entonces Vds. dirán las últimas condiciones en el caso de que les convengan a Vds. El Sr. Álvarez está en Zaragoza; me ha enviado los mil ochocientos francos y me ruega que les escriba para que le envíen los materiales de orquesta a D. Calisto Aviño, propietario del periódico *El Diario de Avisos de Zaragoza*. Conozco particularmente al Sr. Aviño y su periódico es uno de los más antiguos de España. Envíenme directamente el contrato para hacerlo firmar al Sr. Álvarez o bien al Sr. Aviño en caso necesario<sup>104</sup>.

Sin embargo, al parecer, el negocio fue mal y no pudo representarla, así que se la ofreció al empresario de la Zarzuela, asegurando que él se «entendería con la casa Choudens»<sup>105</sup>. Quedaba patente, por tanto, que la partitura y las partes sueltas que le fueron vendidas<sup>106</sup> al Teatro de la Zarzuela estaban correctamente selladas por la casa editorial.

### 2.3.1. *Polémicas teatrales sobre el derecho de exclusividad*

Ambos teatros se disponían a prepararlo todo para el día del estreno: vestuario, decorados, atrezzo. Ahora bien, parecía que el Teatro Real se negaba a que hubiese en Madrid más *Carmen* que la suya y así comenzaba a avivarse una de las disputas más candentes del momento en el panorama musical. En nuestra investigación, hemos seguido el orden cronológico de los acontecimientos, según reflejan las fuentes

---

<sup>104</sup> Traducción jurada de una carta de Andrés Vidal a Choudens. Madrid, 25-IX-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 318.

<sup>105</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «El gran lío». *La Época*. Madrid, 02-XI-1887, p. 2.

<sup>106</sup> Dicho alquiler lo corroboran varios documentos. Andrés Vidal se lo relataba así a los editores Choudens: «El material que sirve a la Zarzuela para las representaciones es [...] el alquilado al Sr. Álvarez para las Islas Baleares». Carta de Andrés Vidal a los editores Choudens. Madrid, 28-[¿X?]-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 319. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Le matériel qui sert à la Zarzuela est [...] celui loué à M. Álvarez pour les Îles Baleares*».

consultadas. Serán principalmente las diferentes publicaciones y la correspondencia intercambiada entre las partes involucradas en el conflicto, los elementos que guiarán nuestro discurso.

El minucioso seguimiento por parte de los rotativos de la época refleja el gran interés despertado por un asunto que llegó a conocerse con calificativos tan dispares como «la cuestión de la *Carmen*», «un estreno malogrado», «el conflicto de las dos *Cármenes*» o incluso «la reclamación internacional», entre otros muchos. Se sucedieron las publicaciones de traducciones de documentos, de declaraciones, de rumores y de elucubraciones que no harían sino enturbiar la verdadera raíz del problema. El hecho de que las cuatro normas que se citan rigiesen simultáneamente «el conflicto de las dos *Cármenes*», complicaba aún más la cuestión:

- El Convenio celebrado entre Francia y España para asegurar recíprocamente en dichos Estados el ejercicio del derecho de propiedad literaria y artística, firmado en Madrid a 15 de noviembre de 1853.
- La Ley de 10 de enero de 1879 de la propiedad intelectual.
- El Convenio de Propiedad Literaria, Científica y Artística celebrado entre España y Francia el 6 de junio de 1880.
- El Código Penal de 1870.

Cada una de ellas afecta la problemática que se presenta en diferentes épocas y asuntos. Abarcan desde el momento en que la ópera se depositó en París el 18 de mayo de 1875 hasta 1887, el año de las controversias entre en Teatro Real y el de la Zarzuela. Presentamos, a continuación, una síntesis de la cuestión desde un punto de vista legal:

Normativa	Asunto	Artículos relacionados
El Convenio firmado el 15 de noviembre de 1853 <sup>107</sup> .	Parece que la traducción española de <i>Carmen</i> era de dominio público.	1,4, 7 y 10
La Ley de 10 de enero de 1879	En principio, y según la ley de 1879, Ducazcal no podía legalmente representar	7, 12, 19, 21, 25, 33,

<sup>107</sup> *Documentos internacionales del Reinado de doña Isabel II desde 1842 a 1868*. Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1869, pp. 80-83.

Normativa	Asunto	Artículos relacionados
de la Propiedad Intelectual <sup>108</sup> .	<i>Carmen</i> .	34, 36, 45, 46, 47, 49 y 50
El Convenio firmado el 6 de junio de 1880 <sup>109</sup> .	Al parecer, impedía también a Ducazcal representar <i>Carmen</i> en su teatro y permitía la incautación de la música de orquesta.	2 y 9
El Código Penal de 1870 <sup>110</sup> .	Penas aplicables a los defraudadores de la propiedad intelectual.	552 y correlativos

Comenzaba la polémica: *La Monarquía* realizaba y publicaba la traducción de un documento original, firmado por Choudens el 24 de octubre. En él la editorial confirmaba la exclusividad del Teatro Real para la representación de *Carmen* y le autorizaba para incautarse de las partituras de orquesta, de acuerdo con lo estipulado en el Convenio de Propiedad Literaria, Científica y Artística de 1880:

Hay un sello que dice: «República francesa».

Los abajos firmados [*sic*], Sres. Choudens, padre e hijo, editores de música de París, propietarios en todos los países de la *Carmen*, ópera en cuatro actos, de Meilhac y Halévy, música de Georges Bizet, que vio la luz pública en París y fue depositada en el Ministerio del Interior el 18 de marzo de 1875<sup>111</sup>, y registrada en el Ministerio de Fomento el 25 de mayo del mismo año, declaramos haber concedido el exclusivo derecho de representar la *Carmen* en Madrid, en la temporada de 1887-88, al señor conde de Michelena, director del Teatro Real, y le autorizamos, de conformidad con los artículos segundo<sup>112</sup> y noveno<sup>113</sup> del tratado franco-español puesto en

<sup>108</sup> «Ley de 10 de enero de 1879, de la propiedad intelectual». *Gaceta de Madrid*. Madrid, 12-01-1879, p.1.

<sup>109</sup> «Convenio de Propiedad Literaria, Científica y Artística celebrado entre España y Francia el 16 de junio de 1880». *La Época*. Madrid, 31-VII-1880, p. 1.

<sup>110</sup> *Código penal 1870*. Madrid, Imprenta de E. de la Riva, 1871.

<sup>111</sup> Así consta en numerosos documentos. Traducción jurada del depósito legal de *Carmen* en el Ministerio del Interior de París. París, 24-X-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 313.

<sup>112</sup> «Quedan prohibidas absolutamente en los dos Estados contratantes la impresión, la publicación, la venta, la exposición, la importación o exportación de obras literarias, científicas o artísticas efectuadas sin el consentimiento del autor, ya sea que las reproducciones no autorizadas provengan de uno de los dos países contratantes, o ya que provinieren de cualquier otro. La misma prohibición se aplica igualmente a la representación o a la ejecución en uno de los dos países de las obras dramáticas o musicales de los autores o compositores del otro.»

<sup>113</sup> «El presente convenio regirá en España y en Francia, así como en las provincias españolas de Ultramar y en las colonias francesas, y entrará en vigor, después del canje de las ratificaciones, en la época que se fije de común acuerdo por los dos gobiernos contratantes. Este convenio reemplazará al de 15 de noviembre de 1853, y sus disposiciones serán aplicables a las obras publicadas, representadas o ejecutadas desde que empiece a regir. No obstante, las obras cuya propiedad se encontrasen todavía garantizadas en la época que este convenio se pondrá en vigor por las disposiciones del de 1853, disfrutarán igualmente de las ventajas del presente convenio, durante la vida del autor y 50 años después de su fallecimiento; y si el autor hubiese ya fallecido las disfrutarán por el tiempo restante hasta completar el período de 50 años posteriores al fallecimiento. Los beneficios señalados en las disposiciones insertadas en el párrafo precedente respecto de las obras publicadas bajo el régimen del convenio de 1853, se entenderán exclusivamente a favor de los autores de estas obras o de sus herederos, y no serán de

vigor el 22 de julio de 1880, para impedir todas las representaciones de *Carmen* en Madrid y para incautarse de la música de orquesta que sirviera para estas representaciones. París, 24 de octubre de 1887. Firmado. CHOUDENS ET FILS.<sup>114</sup>»

Paralelamente, y en la misma fecha, la editorial francesa hacía llegar a Zozaya las instrucciones y la documentación necesaria para que el Teatro Real pudiese impedir las representaciones en cuestión de la Zarzuela. Se adjuntaba el Convenio Franco Español, el depósito de *Carmen* en el Ministerio del Interior de París, el certificado de registro de *Carmen* en el Ministerio de Fomento de Madrid y la declaración del monopolio de las representaciones de *Carmen* en el Teatro Real de Madrid para la temporada 1887-1888:

Querido Sr. Zozaya:

Aquí tiene usted los papeles con los cuales el Teatro Real puede impedir la representación de *Carmen* y hacer recoger el material de [*palabra ilegible*] que debe servir para las representaciones.

1º Convenio franco español ver los artículos II y IX.

2º Depósito de *Carmen* en el Ministerio del Interior de París en fecha 18 marzo 1875 legalizado por el Cónsul de España en París.

3º Certificado de registro de *Carmen* en el Ministerio de Fomento, folio 422, nº 3082 [*sic*] dado en Madrid el 25 de mayo de 1875.

4º Declaración del monopolio de las representaciones de *Carmen* para la temporada 1887-88 que hemos dado al Teatro Real de Madrid.

Con estos documentos el Teatro Real puede obrar rápidamente estando en su derecho absoluto.

Nosotros recomendamos a usted muy particularmente estos documentos que tienen para nosotros una grande importancia y los cuales nos devolverá usted lo más pronto que sea posible<sup>115</sup>.

En efecto, el Convenio de 1880 prohibía la ejecución no autorizada de *Carmen* y, aparentemente, los demás documentos también. En los círculos musicales, literarios, particulares y hasta políticos de Madrid ya no se hablaba de otra tema. Ambos empresarios afirmaban poseer un contrato de exclusividad para la representación en la capital, lo que, sin lugar a dudas, era imposible desde un punto de vista legal. La prensa relataba cómo Michelena y Ducazcal decidieron, por tanto, reunirse. Se contaba que, al parecer, acordaron amigablemente que cada uno haría uso de sus derechos y cuando llegase el momento, aquél que hubiese causado los daños y perjuicios correspondientes pagaría la indemnización correspondiente<sup>116</sup>.

---

ningún modo extensivos a los concesionarios cuyo contrato sea anterior a la época en que entre en vigor el presente convenio.»

<sup>114</sup> Traducción del francés a partir del original realizada por el periódico. No publican el texto original. [Anónimo]. «La cuestión de la “Carmen”». *La Monarquía*. Madrid, 28-X-1887, p. 6.

<sup>115</sup> Carta de Choudens a Zozaya. París, 24-X-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 224.

<sup>116</sup> [Anónimo]. «Un estreno malogrado». *El País*. Madrid, 28-X-1887, p. 3.

Sin embargo, la dirección del Teatro de la Zarzuela hacía oídos sordos a la polémica generada y continuaba anunciando en los medios el estreno para el 27 de octubre, aunque, llegada la víspera, era más que previsible que se suspendiera. El Duque de Frías, el gobernador civil, a instancias del empresario del Teatro Real y de Benito Zozaya y atendiendo al contrato reproducido anteriormente, así como al resto de documentación aludida, prohibió la representación. Cumpliendo el artículo 49 de la ley vigente de propiedad intelectual<sup>117</sup>, hizo así valer los derechos de exclusividad de Michelena para representar la ópera en Madrid. No obstante, Ducazcal volvió a insistir y, en un careo con el empresario y con Zozaya, demostró que el primero no tenía los documentos en regla en el Ministerio de Fomento. Por consiguiente, el gobernador civil hubo de levantar la orden de suspensión, enviando a Ducazcal el siguiente comunicado:

He tenido a bien dejar sin efecto mi providencia de 26 del actual, pudiendo Vd., en su consecuencia, proceder a la representación en el Teatro de la Zarzuela de la ópera cómica titulada *Carmen*, del maestro Bizet<sup>118</sup>.

El 27 de octubre, la prensa se hacía eco de dicho comunicado y destacaba que esa noche se escucharía la ópera en la Zarzuela: «hoy, como hemos anunciado, se cantará en español, en el Teatro de la Zarzuela, la ópera *Carmen*<sup>119</sup>», «esta noche, a pesar de lo que se dijo ayer, se verificará en el Teatro de la Zarzuela el estreno de la ópera cómica *Carmen*. El Gobernador Civil ha revocado su acuerdo de ayer en vista de los documentos presentados por la empresa<sup>120</sup>».

Ante el discurrir de los acontecimientos, el Teatro Real, por su parte, solicitaba a la casa editora de *Carmen* que se posicionara mediante un telegrama urgente. La respuesta dejaba bien clara la posición de Choudens en el conflicto: solamente el Real podía representar *Carmen* aunque, tal y como puede leerse a continuación, seguía sin garantizar que Michelena había comprado los derechos en cuestión:

Está Vd. en su perfecto derecho exigiendo la exclusiva para dar en Madrid representaciones de *Carmen*. Avístese con el embajador de Francia que ya tiene instrucciones precisas sobre el particular<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> «Artículo 49: los tribunales ordinarios aplicarán los artículos comprendidos en este título en la parte que sea de su competencia. Los gobernadores de provincia, y donde éstos no residieren los alcaldes, decretarán a instancia del propietario de una obra dramática ó musical la suspensión de la ejecución de la misma, o el depósito del producto de la entrada, en cuanto baste a garantizar los derechos de propiedad de la mencionada obra.»

<sup>118</sup> BOFILL, Pedro. «Veladas teatrales». *La Época*. Madrid, 28-X-1887, p. 2.

<sup>119</sup> [Anónimo]. *La Correspondencia de España*. Madrid, 27-X-1887, p. 3.

<sup>120</sup> [Anónimo]. *La Época*. Madrid, 27-X-1887, p. 3.

<sup>121</sup> [Anónimo]. «Conflicto entre dos Cármenes». *El Imparcial*. Madrid, 28-X-1887, p. 2.

Al parecer, la editorial francesa estaba tomando parte de forma efectiva en el asunto y acudió al Ministro de Estado francés, quien a su vez contactó con el embajador de Francia en Madrid, Pierre Paul Cambon. En su reclamación adjuntaba un certificado del Ministerio de Fomento, donde se especificaba que la ópera estaba debidamente registrada<sup>122</sup>. *La Monarquía* reproduce el siguiente telegrama al respecto, recibido por el Real el 27 del mismo mes:

Telegrafiamos al embajador que tenéis documentos para impedir la representación y hacer respetar vuestro derecho. Vivamente agitados. Choudens<sup>123</sup>.

El análisis, a través de la prensa, de las gestiones realizadas resulta muy confuso. Incluso algunos medios sostenían, aunque sin precisarlo<sup>124</sup>, que ciertas autoridades del Gobierno Civil se habían declarado incompetentes para resolver el conflicto<sup>125</sup>. No obstante, lo que sí parece cierto es que el empresario del Real, tal y como le había indicado Choudens, se entrevistó con el embajador de Francia en España. A continuación, este último se personó en el Ministerio de Estado ante Segismundo Moret, para reclamar el cumplimiento del contrato formalizado entre Choudens y Michelena. Presumiblemente, desde el Ministerio de Estado, las gestiones se habían sucedido hasta llegar al Gobierno Civil y el resultado no se haría esperar: a nuestro modo de ver, las numerosas diligencias emprendidas habían conseguido anular finalmente el debut de la *Carmen* de Rafael María Liern.

### 2.3.2. *Suspensión del estreno*

«No se hablaba en Madrid de otra cosa»<sup>126</sup>. Sorprendía que, dado lo reciente del Congreso Literario Internacional, se hubiese desatado con tal premura un conflicto importante sobre propiedad intelectual:

Cuando todavía suenan en nuestros oídos los discursos pronunciados en el Congreso Literario Internacional celebrado en Madrid por los representantes de casi todas las naciones de Europa que a él concurren, acerca de la propiedad literaria; cuando acaban los periódicos todos de ocuparse sobre la cuestión Trueba-Brockauss, o sea la referente a la publicación de las obras del primero, escritor español, por el último, editor de Leipzig (Alemania) sin contar con el permiso

---

<sup>122</sup> [Anónimo]. «Carmen». *La Iberia*. Madrid, 31-X-1887, p. 2.

<sup>123</sup> [Anónimo]. «La cuestión de la “Carmen”». *La Monarquía*. Madrid, 28-X-1887, p. 6.

<sup>124</sup> Dicha información se concretará más adelante.

<sup>125</sup> [Anónimo]. «Correspondencias». *La Vanguardia*. Madrid, 01-XI-1887, p. 10.

<sup>126</sup> [Anónimo]. «La cuestión de la “Carmen”». *La Monarquía*. Madrid, 28-X-1887, p. 6.



de su autor, venimos a encontrarnos de repente con que en esta corte se suscita otra, de índole distinta en la forma, pero parecida en el fondo, con motivo de la proyectada representación de la ópera *Carmen*, de Bizet en el Teatro de la Zarzuela<sup>127</sup>.

La noche del 27 de octubre, la taquilla de Ducazcal colgaba el cartel de «no hay billetes»<sup>128</sup>. El numeroso público, ávido de presenciar el estreno de *Carmen*, acudió a la hora señalada pero se encontró las puertas cerradas y un cartel que decía así:

Por repentina y grave indisposición de la primera tiple Doña Eulalia González, que según dictamen facultativo se halla imposibilitada para cantar, se suspende la función de esta noche. Las personas que no quieran conservar sus localidades para cuando se represente *Carmen*, pueden devolverlas y recibirán su importe<sup>129</sup>.

Poco después, *La Correspondencia* publicaba la siguiente carta firmada por Eulalia González, la primera tiple, con fecha de 27 de octubre. En ella culpaba a una «repentina laringitis catarral» de la suspensión del estreno:

Deseosa de que la empresa del Teatro de la Zarzuela quede ante el público exenta de toda responsabilidad por la suspensión del estreno de la obra *Carmen*, que debía verificarse esta noche, cúmpleme declarar que una repentina laringitis catarral que padezco es la única causa de dicha suspensión. Así lo atestiguan el doctor Flores, que me asiste y el Sr. Méndez Ugalde, médico del teatro<sup>130</sup>.

Los comentarios sobre el cierre fueron muy variados, aunque la mayoría no daban crédito alguno a la repentina indisposición de la tiple. Ducazcal se lamentaba profundamente ante la prensa de que dicha indisposición le impidiera «cumplir con el gobernador»<sup>131</sup> y, mientras tanto, seguían los ensayos en la Zarzuela sin la tiple en cuestión:

La suspensión en este teatro del estreno de la ópera cómica *Carmen* ha obedecido única y exclusivamente a una enfermedad de garganta de la primera tiple doña Eulalia González, que la ha dejado casi afónica, y tan pronto como se restablezca se verificará el estreno de dicha obra. No debe atribuirse por tanto a otra cosa, pues si bien es cierto que en comunicación fecha de ayer, y a instancia del Sr. Michelena, se prohibió la representación de la obra por el gobernador de la provincia, esta misma autoridad, dando una prueba de rectitud y en vista de la instancia documentada que le presentó el empresario de la Zarzuela, ha tenido a bien, en autorizar las representaciones de *Carmen* en este teatro. Esta es la verdad de los hechos<sup>132</sup>.

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> [Anónimo]. «Conflicto entre dos Cármenes». *El Imparcial*. Madrid, 28-X-1887, p. 2.

<sup>129</sup> [Anónimo]. *El País*. Madrid, 28-X-1887, p. 3

<sup>130</sup> [Anónimo]. «Un estreno frustrado». *El Imparcial*. Madrid, 28-X-1887, p. 2.

<sup>131</sup> BOFILL, Pedro. «Veladas teatrales». *La Época*. Madrid, 28-X-1887, p. 3.

<sup>132</sup> [Anónimo]. «Un estreno frustrado». *El Imparcial*. Madrid, 28-X-1887, p. 2.

Andrés Vidal se comunicaba regularmente con Francia e iba informando de las novedades que acontecían. Principalmente, quería tranquilizar a su cliente y aconsejarle que no se expusiera demasiado en la correspondencia que mantenía con el Teatro Real. Le recomendaba también que no interviniese en el debate con objeto de no darle a este último más argumentos y evitar así la más que probable indemnización por daños y perjuicios que el Conde de Michelena se estaba planteando. Sugería también que las verdaderas razones que motivaban a este último para pedir la indemnización eran de índole económica exclusivamente, ya que, en su opinión, la empresa estaba casi al borde de la quiebra y una suma de tal cuantía paliaría el problema:

Quiero tranquilizarlos sobre el asunto de *Carmen*. Como pudieron comprobar en el telegrama que les envié lo sigo muy de cerca y puedo decirles que no tienen motivo alguno para inquietarse. No obstante, les aconsejo que no se aventuren demasiado en la correspondencia que puedan mantener con la dirección del Teatro Real [...]. Les ruego que no intervengan en el debate [con el Teatro de la Zarzuela], ya que deberíamos evitar que el Teatro Real pudiese conseguir una carta definitiva en contra suya y solicitar así la indemnización por daños y perjuicios. Dicha indemnización restablecería sus cuentas, ya que, en mi opinión, la quiebra no está lejos<sup>133</sup>.

Asimismo, le informaba de que, en nombre de la casa editorial, había notificado al Teatro de la Zarzuela la prohibición para representar la obra. Sin embargo, dicha prohibición había sido ignorada y Ducazcal les proponía, a fin de poder ejecutarla, la opción de pagar a la editorial francesa una suma a convenir o el 5% de la recaudación en taquilla. No obstante, resulta patente que dicha propuesta fue finalmente rechazada:

[...] en su nombre le confirmé al director de este último que le prohibían ejecutar *Carmen*. Todo lo que se comente diferente a esto será falso. El director me ha propuesto, tal y como les telegrafíé, pagar, sea una suma determinada, sea el 5% de la recaudación [...]. Ducazcal ha ensayado la obra en secreto, por lo que ha pasado por alto mi prohibición<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Carta de Andrés Vidal a los editores Choudens. Madrid, 28-[¿X?]-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 319. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Je tiens à vous rassurer relativement à l'affaire de Carmen. Ainsi que vous avez pu le voir par le télégramme que je vous ai lancé je le suis de très près et je peux vous dire que vous ne devez avoir aucune inquiétude. Mais, si j'ai un conseil à vous donner c'est de ne pas trop vous aventurer avec le Théâtre Royal dans la correspondance que vous pouvez avoir avec sa direction [...]. Je vous en prie n'intervenez pas dans le débat car il ne faut pas que le Théâtre Royal puisse s'armer contre vous d'une lettre trop absolue et vous appeller en cause pour vous des demander dommages-intérêts destinés à remettre de l'argent dans sa caisse car à mon avis la faillite n'est pas loin*».

<sup>134</sup> Carta de Andrés Vidal a los editores Choudens. Madrid, 28-[¿X?]-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 319. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*[...] en votre nom j'ai confirmé au directeur de ce dernier que vous lui interdisiez de jouer Carmen. Si l'on prétend autre chose ça sera faux. Le directeur m'a fait la proposition que je vous ai télégraphiée de payer soit une somme à forfait soit 5% pour la recette [...]. Ducazcal avait fait répéter secrètement la pièce. Aussi a-t-il passé outre ma défense*».

Entre tanto, el 28 de octubre, el Ministerio de Estado continuaba las diligencias oportunas para garantizar los derechos de propiedad de la ópera en cuestión. Ante la reclamación aludida anteriormente y presentada ante este Ministerio por el embajador de Francia, el Ministerio de Estado expedía otra real orden. Así lo hace constar el gobernador civil:

[...] vista la real orden expedida por el Ministerio de Estado en 28 del [*palabra ilegible*] octubre dando cuenta de la reclamación presentada por el Embajador de Francia en esta Corte a fin de que se dicten las órdenes oportunas, para que los derechos de propiedad de la ópera de Bizet titulada *Carmen* correspondientes, según dice, a la casa editorial Choudens de París, por haberse anunciado su ejecución, sin previo permiso de la citada casa en el Teatro de la Zarzuela<sup>135</sup>.

Continuaban sin respuesta numerosos interrogantes. *La Iberia*, en un intento de clarificar el asunto, transcribía una conversación telefónica mantenida con la dirección del Teatro de la Zarzuela. En ella, se afirmaba simplemente que el estreno de *Carmen* se pospondría hasta el restablecimiento de la primera tiple. Mientras, en su lugar, se representaría «la obra simbólica en estas circunstancias *Jugar con fuego*»<sup>136</sup> de Barbieri. La empresa del Real se apresuraba a presentar ante los medios los diferentes documentos que acreditaban su exclusividad. Varias rotativos, como *La Monarquía*, publicaban traducciones de los documentos en cuestión: escritos, un contrato, telegramas. Asimismo se introducía un nuevo elemento en el debate: el depósito de la ópera en el Ministerio de Fomento. Hemos de subrayar que, en la época, tal y como describiremos más adelante, para beneficiarse de la ley de propiedad intelectual, era necesario inscribir la obra en cuestión en dicho ministerio:

La empresa del Teatro Real tiene, además, en su poder, por habérselo remitido la casa editorial Choudens et fils, el documento original librado por el Ministerio del Interior de Francia, en que se acredita que la ópera *Carmen* de G. Bizet, fue depositada el 18 de septiembre de 1882. También se consigna en el mismo, y a continuación, que en Italia fue depositada en 23 de febrero de 1883, en Rusia en 31 de marzo de 1883, y en España, según recibo, que también hemos visto, firmado por el oficial que fue del Ministerio de Fomento, Sr. D. Andrés Domec, en 25 de mayo de 1875. La ópera fue depositada en este ministerio por la casa Bailly-Baillièrre en representación de Mrs. Choudens, consignándose que es la ópera cómica *Carmen* de los autores antes citados. Como que no existe otra<sup>137</sup>.

Comenzaban a desvelarse los entresijos del conflicto de las dos *Cármenes*. No era la empresa del Real quien ansiaba impedir que la ópera se representara en la

---

<sup>135</sup> Escrito del gobernador civil dirigido al representante del Teatro de la Zarzuela. Madrid, 02-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 258.

<sup>136</sup> [Anónimo]. «Carmen». *La Iberia*. Madrid, 28-X-1887, p. 2.

<sup>137</sup> [Anónimo]. «La cuestión de la “Carmen”». *La Monarquía*. Madrid, 28-X-1887, p. 6.

Zarzuela, sino la casa editorial, consciente de haber incumplido el contrato. Según se desprendía del comunicado que reproducimos a continuación, Michelena únicamente pretendía que se respetaran sus derechos, adquiridos por la suma de 8000 francos. En caso contrario, exigiría la indemnización oportuna por daños y perjuicios a cargo de la editorial. *La Iberia* calificaba dicha actitud de «prudente», mientras que censuraba la de Choudens<sup>138</sup>. El Teatro Real fue instado por esta última para que se opusiera a la representación en el Teatro de la Zarzuela. Sin embargo, al negarse el primero a semejante petición, Choudens tomó, en cierta forma, la iniciativa para impedirla<sup>139</sup>. El empresario del Real, consciente de las proporciones que iba adquiriendo el conflicto, decidió enviar el 28 de octubre a la prensa un comunicado. En él solicitaba que se le hiciese efectivo el derecho de exclusividad mencionado y declaraba que no tenía ninguna cuestión pendiente con el Teatro de la Zarzuela:

COMUNICADO. Señor director del periódico *La Monarquía*:

Muy señor mío de toda mi consideración: como la prensa se ocupa en estos días de los incidentes relativos a la ópera *Carmen*, creo oportuno para evitar equivocadas interpretaciones, hacer constar: que no tengo cuestión ninguna pendiente con la empresa del Teatro de la Zarzuela; que me he limitado a reclamar a los editores de París, Choudens, padre e hijo que me hagan efectivo el derecho que me corresponde, y que adquirí hace tiempo, de representar exclusivamente en el Teatro Real la mencionada ópera; que no he acudido a los tribunales ordinarios ni al señor Ministro de la gobernación y que si presenté un escrito al señor gobernador civil, fue por mandato especial de los referidos editores y para que en ningún tiempo pudieran dudar de la buena fe con que formulaba mis reclamaciones ni sufrir menoscabo los derechos que me asisten para reclamar a la casa con que contraté la indemnización de los daños y perjuicios que se me originen si la exclusividad que me corresponde quedase ilusoria.

Queda de Vd. afectísimo atento seguro servidor Q.B.S.M. R. de Michelena. 28 de octubre de 1887<sup>140</sup>.

Por su parte, Ducazcal seguía insistiendo en que los documentos que él poseía le autorizaban a representar la ópera en las provincias de España. Corría el rumor de que su contrato le permitía ejecutarla «en las Islas Baleares y demás provincias de España»<sup>141</sup>. Siendo, por tanto, Madrid capital de la provincia, no habría ningún obstáculo que impidiese a Ducazcal cumplir su objetivo. No obstante, como se comprobará más tarde con la traducción del contrato, dicha información no era más que un rumor. El empresario reiteraba que nada le impedía la representación de *Carmen*. Mientras, comunicaba en prensa y anunciaba en sus carteles que, en cuanto se

---

<sup>138</sup> [Anónimo]. «Carmen». *La Iberia*. Madrid, 29-X, 1887, p. 1.

<sup>139</sup> [Anónimo]. «Cuestión de la “Carmen”». *La Monarquía*. Madrid, 29-X-1887, p. 6.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Dos Cármenes». *La Época*. Madrid, 25-X-1887, p. 1.

restableciese la tiple González, estrenaría en su teatro la ópera cómica de Bizet y hacía publicar la siguiente nota:

Nos consta positivamente que la única causa de la suspensión del estreno de la ópera cómica *Carmen*, del maestro Bizet, en el Teatro de la Zarzuela, ha sido la repentina indisposición que aún padece la primera tiple doña Eulalia González, y que la primera representación de la citada obra, se verificará en cuanto dicha artista se halle restablecida<sup>142</sup>.

Añadía, además, que las reclamaciones de la empresa del Real no podían perjudicarle en lo más mínimo porque la ópera *Carmen* que iba a cantarse en el Real era muy diferente de la *Carmen* que, arreglada al castellano, iba a representar él en el Teatro de la Zarzuela<sup>143</sup>. Los juicios sobre Ducazcal eran muy negativos. Así lo señalaba Tomás Bretón: «Pasé por el Círculo en donde se habla con calor de la *Carmen*, resultando todos los comentarios desfavorables a Ducazcal»<sup>144</sup>.

### 2.3.3. La inscripción de 1875 en el Ministerio de Fomento

En vista de la gran polémica suscitada, la prensa se adelantaba a los acontecimientos y explicaba que, en el supuesto de que el Teatro de la Zarzuela representase la ópera de Bizet y los propietarios acudiesen a la autoridad gubernativa, cabría, únicamente y al parecer, aplicar de forma preventiva el artículo 25 de la ley de propiedad intelectual que expresa lo siguiente:

La ejecución no autorizada de una obra dramática o musical en sitio público se castigará con las penas establecidas en el Código y con la pérdida del producto total de la entrada, el cual se entregará íntegro al dueño de la obra ejecutada<sup>145</sup>.

Y afirmaban también que, mientras que correspondería a la autoridad gubernativa hacer efectiva la retención del producto recaudado, serían los tribunales quienes decidirían si debería entregarse dicha suma al propietario de la obra. Ahora bien, se aseguraba que Ducazcal no osaría ejecutarla sin la autorización de su dueño. Según los pesimistas, no podía legalmente representar *Carmen* y, de hecho, los artículos 19, 21, 25, 34, 45, 46, 47, 49 y 50 de la ley de propiedad intelectual vigente<sup>146</sup> en el

---

<sup>142</sup> [Anónimo]. «Conflicto entre dos empresas». *El Liberal*. Madrid, 29-X-1887, pp. 2-3.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Madrid, Acento Editorial, 1995, p. 659.

<sup>145</sup> [Anónimo]. «Carmen». *La Iberia*. Madrid, 29-X-1887, p.1.

<sup>146</sup> Ley de 10 de enero de 1879, de la Propiedad Intelectual.

momento así lo indicaban. Una ley que se aplicaría<sup>147</sup>, siempre y cuando los conflictos que aconteciesen no estuvieran contemplados en el Convenio celebrado entre Francia y España para asegurar recíprocamente en dichos Estados el ejercicio del derecho de propiedad literaria y artística<sup>148</sup>.

De acuerdo con dicha legislación, en principio, no se podría escuchar la obra en el Teatro de la Zarzuela sin permiso del propietario, en este caso Choudens<sup>149</sup>. Es más, Ducazcal había comprado la partitura directamente a José Álvarez, quien no tenía potestad para vender dicho material<sup>150</sup>. Así se especificaba en el contrato celebrado con la editorial francesa y que reproduciremos a continuación. En caso de que el empresario procediese ilegalmente a su representación pública, habría de aplicarse el artículo 25, mencionado anteriormente, que implicaría la pérdida del producto total de la entrada. Si así fuese, estaríamos ante un caso de defraudación de la propiedad intelectual y habría de responder, en primer lugar el autor de la defraudación<sup>151</sup>, aún por determinar, que se sometería<sup>152</sup> al Código Penal vigente<sup>153</sup>, en este caso el de 1870, concretamente, al artículo 552<sup>154</sup> y correlativos. Serían, por consiguiente, «los tribunales ordinarios quiénes aplicarían las leyes correspondientes», según el artículo 49, teniendo en cuenta que el artículo 50<sup>155</sup> garantizaba mediante el juez competente el derecho a la propiedad

---

<sup>147</sup> «Artículo 12: si la traducción se publica por primera vez en país extranjero con el cual haya convenios sobre propiedad intelectual, se atenderá a las estipulaciones para resolver las cuestiones que ocurran; y en lo que por ellas no estuviere resuelto, a lo que prescribe en esta ley.»

<sup>148</sup> Firmado en Madrid el 15 de noviembre de 1853.

<sup>149</sup> «Artículo 19: no se podrá ejecutar en teatro ni sitio público alguno, en todo ni en parte, ninguna composición dramática o musical sin previo permiso del propietario.»

<sup>150</sup> «Artículo 21: nadie podrá hacer, vender ni alquilar copia alguna sin permiso del propietario de las obras dramáticas o musicales que, después de estrenadas en público, no se hubiesen impreso.»

<sup>151</sup> «Artículo 45: de las defraudaciones de la propiedad intelectual cometidas por medio de la publicación de las obras a que se refiere esta ley, responderá en primer lugar el que aparezca autor de la defraudación, y en defecto de éste sucesivamente el editor y el impresor, salvo prueba en contrario de la inculpabilidad respectiva.»

<sup>152</sup> «Artículo 47: la disposición anterior será aplicable [...] a los que de cualquiera de las maneras expresadas perjudiquen a autores extranjeros cuando entre España y el país de que sean naturales dichos autores haya reciprocidad.»

<sup>153</sup> «Artículo 46: los defraudadores de la propiedad intelectual, además de las penas que fija el artículo 552 y correlativos del Código Penal vigente, sufrirán la pérdida de todos los ejemplares ilegalmente publicados, los cuales se entregarán al propietario defraudado.»

<sup>154</sup> «Artículo 552: incurrirán así mismo en las penas señaladas en el art. 550 los que cometieren alguna defraudación de la propiedad literaria e industrial.» «Artículo 550: el que fingiéndose dueño de una cosa inmueble la empeñare, será castigado con la pena de arresto mayor en sus grados mínimo y medio y una multa del tanto al triple del importe del perjuicio que hubiere irrogado. En la misma pena incurrirá el que dispusiere de una cosa como libre, sabiendo que está gravado.» Artículos citados en: SÁIZ, Patricio. *Legislación histórica sobre propiedad industrial. España 1759-1929*. Madrid, Oficina Española de Patentes y Maracas, 1996, p. 82.

<sup>155</sup> «Artículo 50: los naturales de estados cuya legislación reconozca a los españoles el derecho de propiedad intelectual en los términos que establece esta ley, gozarán en España de los derechos que la misma concede, sin necesidad de tratado ni de gestión diplomática, mediante la acción privada, deducida ante el Juez.»

intelectual a los naturales de estados cuya legislación también se lo reconociese a los españoles. Sin embargo, «los gobernadores de provincia y donde estos no residieren, los alcaldes, decretarían, a instancia del propietario de una obra dramática o musical, la suspensión de la ejecución de la misma, o el depósito legal del producto de la entrada, en cuanto baste a garantizar los derechos de propiedad de la mencionada obra»<sup>156</sup>.

Dada la gran dificultad para desentrañar los vericuetos legales de las dos *Cármenes*, se comentaba en diferentes círculos que si la empresa de la Zarzuela estaba en su derecho realmente o no de representar la ópera de Bizet, solamente se sabría con el tiempo<sup>157</sup>.

La atribución de competencias fue otra de las principales problemáticas que presidieron la cuestión. Tal y como indicamos anteriormente, las gestiones para frenar las intenciones de Ducazcal se habían sucedido desde el Ministerio de Estado hasta el Gobierno Civil. Sin embargo, esos días la prensa únicamente fue capaz de esbozar esta última diligencia que no se concretaría hasta el 30 de octubre. En esta fecha, *El Liberal* detallaba cómo Segismundo Moret presentó ante el Ministro de la Gobernación, León y Castillo, la reclamación que Choudens le había hecho llegar mediante el telegrama del 27 de octubre, al que aludimos previamente. Ahora bien, se confirmaba la rumorología anterior. Según el rotativo citado, el Ministro de la Gobernación, después de estudiar el conflicto, se había declarado incompetente para resolverlo, afirmando que «el asunto sometido a su consideración por el Ministro de Estado, no afectaba para nada a los intereses del público, ni tenía relación con el orden que está obligado a mantener todo trance, ni envolvía siquiera una cuestión de policía de teatros»<sup>158</sup>. El Ministro de la Gobernación tomó parte, finalmente, a favor de que se aplicara estrictamente la ley de propiedad intelectual, lo que depositaría el asunto en manos de los tribunales. Por consiguiente, hubieron de invertirse las gestiones y el Ministro de la Gobernación acudió esta vez al Ministro de Estado, para que el asunto fuese resuelto, como presumiblemente correspondía, por el Ministerio de Fomento.

Felipe Ducazcal afirmaba rotundamente que la casa Choudens no podía considerarse propietaria de la obra de Bizet porque no había hecho en el Ministerio de Fomento el depósito que marcaba la ley<sup>159</sup>. En la época, el Registro General de la Propiedad Intelectual pertenecía al Ministerio de Fomento. Existía un registro en todas

---

<sup>156</sup> Artículo 49 perteneciente a la ley de Propiedad Literaria de 1879.

<sup>157</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>158</sup> [Anónimo]. «Conflicto entre dos empresas». *El Liberal*. Madrid, 30-X-1887, p. 2.

<sup>159</sup> [Anónimo]. «Conflicto entre dos empresas». *El Liberal*. Madrid, 29-X-1887, pp. 2-3.

las bibliotecas provinciales o en los institutos de segunda enseñanza, en ausencia de las primeras<sup>160</sup>. El propietario de la obras había de entregar tres ejemplares<sup>161</sup> Una vez obtenido el certificado de inscripción de la obra en el registro provincial, los propietarios habían de dirigirse al gobierno civil y, finalmente, era éste quien hacía partícipe al Ministerio de Fomento de dicha inscripción<sup>162</sup>. Por tanto, para gozar del amparo de la ley de propiedad intelectual, era necesario haber inscrito la obra, según lo descrito, en el Registro de la Propiedad Intelectual<sup>163</sup>. Léase el certificado adjunto a la reclamación del embajador de Francia, a nombre de Choudens y publicado por la prensa, donde se especificaba que la ópera *Carmen* estaba debidamente registrada en el Ministerio de Fomento:

«Número 402. –Ministerio de Fomento.– Don Carlos Bailly Baillièrè, en representación de Choudens, ha entregado en este Ministerio, para los efectos del tratado celebrado con Francia acerca de la propiedad literaria en 15 de noviembre de 1853, dos ejemplares de la obra que ha publicado, de que es editor y cuyo título y demás circunstancias se expresan a continuación: título de la obra, *Carmen, ópera-comique* en cuatro actos, tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, partition chant et piano, arrangée par l’auteur. Autor, H. Meilhac et L. Halévy, poème. Georges Bizet, musique. Editor, Choudens. Impresor, Arony. Lugar de la impresión, París. Año y edición, mil ochocientos setenta y cinco. Primera. Tomos y tamaño, uno en 8. Páginas, trescientas cincuenta y una, portada e índice. Observaciones. Núm. 3.082. Madrid, 25 de mayo 1875. El oficial encargado Amdrés Domec. Es copia»<sup>164</sup>.

Además de los ejemplares aludidos presentados para su registro el 25 de mayo de 1875, tenemos constancia, aunque desconocemos los motivos que impulsaron a ello, de que dos años más tarde, el 1 de diciembre de 1877, se volvió a presentar otro<sup>165</sup>:

---

<sup>160</sup> Así lo establecía el artículo 33 de la Ley de Propiedad Intelectual: «[...] se establecerá un Registro General de la Propiedad Intelectual en el Ministerio de Fomento. En todas las bibliotecas provinciales y en las del Instituto de segunda enseñanza de las capitales de provincia donde falten aquellas Bibliotecas, se abrirá un Registro en el cual se anotarán por orden cronológico las obras científicas, literarias o artísticas que en ellas se presenten para los objetos de esta ley.»

<sup>161</sup> «Artículo 34 de la Ley de Propiedad Intelectual: Los propietarios de las obras expresadas en el artículo anterior entregarán firmados en las respectivas bibliotecas tres ejemplares de cada una de aquellas obras: uno que ha de permanecer depositado en la misma biblioteca provincial o del instituto; otro para el Ministerio de Fomento y el tercero para la Biblioteca Nacional.»

<sup>162</sup> «Artículo 34 de la ley de propiedad intelectual: [...] Obtenidos de los Jefes de las Bibliotecas el recibo correspondiente y el certificado de la inscripción de las obras en el Registro provincial, se dirigirán los propietarios de las mismas al Gobierno civil, afín de que éste participe al Ministerio de Fomento la inscripción realizada, y le remita los dos ejemplares que en cada caso corresponden al propio Ministerio y a la Biblioteca Nacional. Los Gobiernos civiles enviarán semestralmente á la Dirección General de Instrucción pública un estado de las inscripciones efectuadas y de sus vicisitudes ulteriores, para formar el Registro general de la propiedad intelectual.»

<sup>163</sup> «Artículo 36 de la ley de propiedad intelectual: para gozar de los beneficios de esta ley es necesario haber inscrito el derecho en el Registro de la propiedad intelectual, con arreglo á lo establecido en los artículos anteriores.»

<sup>164</sup> [Anónimo]. «Carmen». *La Iberia*. Madrid, 31-X-1887, p. 2.

<sup>165</sup> Desconocemos las causas de esta nueva presentación de documentación.



Resultando que Don Carlos Bailly Bayllière, en representación de la citada casa editorial, presentó en este Ministerio en 25 de mayo de 1875 y 1º de diciembre de 1877 ejemplares de la citada partitura, para los efectos del tratado celebrado con Francia, acerca de la propiedad literaria en 15 de noviembre de 1853<sup>166</sup>.

El 30 de octubre, el Teatro Real recibió por correo una copia del contrato celebrado entre Choudens y José Álvarez. En él se le autorizaba a este último a representar únicamente en las Islas Baleares, la ópera *Carmen* por la cantidad de 1.800 francos, y 10.000 francos de multa, en el caso de que el material de la ópera se emplease en otra localidad distinta. En vista de dicho contrato y, sabiendo la casa Choudens que la Zarzuela empleaba el material de las Baleares, la editorial telegrafió el 29 del mismo mes a Andrés Vidal y Llimona, ordenando que se incautara inmediatamente de la música que existía en el Teatro de la Zarzuela, y que era, según noticias, la partitura y partes sueltas de orquesta y canto contratada con Choudens para dar representaciones de *Carmen* en las Islas Baleares<sup>167</sup>. También se le encargaba que procediese por abuso de confianza contra José Álvarez<sup>168</sup>. A continuación, mostramos dicho documento publicado y traducido por *La Época*:

La copia del contrato, que aparece certificada con la firma de la misma razón social, está concebida en estos términos:

«Los infrascritos, Sres. Choudens Père et Fils, editores de música, domiciliados en París, rue Saint-Honoré, por una parte, y el Sr. Álvarez, director de los teatros de las Islas Baleares, por otra, han convenido y contratado lo siguiente:

Los Sres. Choudens, únicos propietarios de la música que abajo se expresa, alquilan al Sr. Álvarez, que la acepta, la obra *Carmen*, ópera en cuatro actos, de Meilhac y Halévy, música de G. Bizet y *Fausto*, ópera en cinco actos, de Barbier y Carré, música de Ch. Gounod. Queda explícitamente convenido que la música que lleva los números consignados al dorso (75 y 137 respectivamente) no podrá utilizarse para su ejecución más que en los teatros de las Islas Baleares.

El Sr. Álvarez se obliga formalmente, bajo pena de diez mil francos de daños y perjuicios, a no vender, copiar, dejar copiar, prestar o ceder la mencionada música ni en Francia ni en el extranjero, y a devolverla, porte franco, el 5 de abril de 1888, o antes si el Sr. Álvarez dejase la dirección de los citados teatros.

Este contrato de alquiler queda consentido y aceptado mediante la suma de mil ochocientos francos, que entrega al contado a los Sres. Choudens la otra parte contratante.

Hecho por duplicado en París a 1 de octubre de 1887. Aprobado lo que arriba se consigna. Álvarez<sup>169</sup>.

En realidad, nadie incautaba el material ni se iniciaban procedimientos de ningún tipo. Ante las numerosas declaraciones y publicaciones de documentos, la prensa subrayaba también lo extraño del silencio de Felipe Ducazcal, quien no se

---

<sup>166</sup> Escrito del gobernador civil dirigido al representante del Teatro de la Zarzuela. Madrid, 02-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 258.

<sup>167</sup> [Anónimo]. «Ecos Teatrales». *La Época*. Madrid, 29-X-1887.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> [Anónimo]. «El conflicto de las “Cármenes”». *La Época*. Madrid, 04-XI-1887, p. 3.

pronunciaba sobre el conflicto. A todos los documentos que presentaba Michelena, el primero contestaba únicamente con el anuncio de que *Carmen* se pondría en escena. Finalmente, llegó el día en que comenzó a hacer declaraciones y afirmó a *La Época* que Andrés Vidal había intentado gestionar una inscripción en el Ministerio de Fomento que no llegó a realizarse correctamente por falta de documentación. Entre tanto, presentaba ante el gobernador de la provincia y ante los medios el certificado oportuno:

Un certificado del Ministerio de Fomento con fecha de 27 de junio de 1887. En él se hacía constar que no se admitió al registro en dicho Ministerio la ópera presentada por el Sr. Vidal, como representante de la casa Choudens de París, por falta de documentación, y que si bien aparece presentada la música en fecha anterior, no lo está sino con letra italiana y alemana, pero no española, quedando por consecuencia, la obra de dominio público desde el momento en que no se depositó la traducción al español en el plazo que determina el artículo cuarto del convenio sobre propiedad literaria entre España y Francia de 1853, que era el vigente cuando se publicó la obra»<sup>170</sup>.

*La Época* corrobora las afirmaciones de Ducazcal, según las cuales, no se llegó a verificar la inscripción de Andrés Vidal. El 2 de noviembre, Antonio Peña y Goñi lo entrevistaba y el empresario seguía insistiendo en que tenía derecho a representar la ópera porque la versión española de ésta había caído en el dominio público. Alegaba que cuando *Carmen* se registró en 1875, regía el Convenio sobre Propiedad Literaria celebrado entre Francia y España en 1853. En dicho convenio, en el precepto cuarto, se especifica que las ediciones extranjeras han de registrarse con la traducción correspondiente:

La traducción de obras dramáticas concede iguales derechos al autor original, siempre que la traducción hecha de su cuenta o de su acuerdo se publique dentro de los primeros tres meses y se hayan observado por su parte las demás formalidades [...]»<sup>171</sup>.

Y dicha traducción, habría siempre de publicarse en un plazo máximo de tres meses:

[...] aquel que no publique la traducción de un tomo, a lo más dentro de los seis meses subsiguientes al depósito o registro o de una entrega u obra dramática, dentro de los tres, no sólo quedará inhabilitado para reservarse su derecho de traducción sobre el tomo o sobre la entrega con referencia a la cual haya omitido la ejecución de alguna de las formalidades prescritas en los artículos precedentes, sino que además perderá este mismo derecho sobre todos los tomos o todas las entregas de la propia obra que anteriormente se hubieran publicado, y sobre todos los tomos o todas las entregas que se publiquen en lo sucesivo; entrando, por consiguiente, en el dominio público el derecho de traducción sobre la obra entera»<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Época*. Madrid, 31-X-1887, p. 3.

<sup>171</sup> Según el artículo cuarto del Convenio de Propiedad Literaria. de 1853.

<sup>172</sup> Artículo décimo del Convenio de Propiedad Literaria.

Al parecer, la edición de *Carmen* que se registró en Fomento en 1875 llevaba el texto original en francés, las traducciones del libreto al italiano y al alemán pero no al castellano. Por tanto, la versión española, de acuerdo con el artículo décimo y al no haberse registrado en el plazo indicado, caía en el dominio común.

A continuación, mostramos la siguiente tabla que ofrece una síntesis de las inscripciones realizadas, siempre a tenor de los documentos estudiados, en Francia y en España, hasta 1887. Se especifica si el registro fue admitido en una ciudad, en una fecha y en un ministerio determinado. En caso contrario, se han reflejado los motivos aducidos. Asimismo, hemos incluido el representante que llevó a cabo la gestión. En el caso de la realizada por Andrés Vidal, desconocemos con exactitud la fecha, por lo que podríamos pensar que cualquiera de las inscripciones de Madrid podría haber sido, finalmente, la no admitida a trámite. Sin embargo, el hecho de que nos conste el nombre del representante que gestionó el registro elimina cualquier duda al respecto, puesto que este último, según nos consta, solamente realizó una. En la última columna hemos consignado únicamente las fuentes principales, aunque en algunos casos como, por ejemplo, en la realizada el 18 de marzo de 1875, tenemos varias que así lo confirman y que se describen en el presente capítulo.

<b>Admisión</b>	<b>Lugar de la inscripción</b>	<b>Ministerio</b>	<b>Fecha</b>	<b>Fuente</b>
<b>Motivos</b>			<b>Representante</b>	
Admitida	París	Interior	18-III-1875	Traducción jurada del depósito legal de <i>Carmen</i> en el Ministerio del Interior de París <sup>173</sup> .
			Arony <sup>174</sup>	
Admitida	Madrid	Fomento	25-V-1875	Resumen de un documento del Ministerio del Interior francés, publicado por <i>La Monarquía</i> , en el que se especifican varias inscripciones en diferentes países <sup>175</sup> .
			Carlos Bailly Bayllière	
Admitida	Madrid	Fomento	1-XII-1877	Escrito del gobernador civil a Ducazcal <sup>176</sup> donde cita dos inscripciones.
			Carlos Bailly Bayllière	
Admitida	París	Interior	18-IX-1882	Resumen de un documento del Ministerio del Interior francés, publicado por <i>La Monarquía</i> , en el que se especifican varias inscripciones en diferentes países <sup>177</sup> .
			No consta	
No admitida	Madrid	Fomento	¿27-VI-1887?	Resumen de un certificado emitido por el Ministerio de Fomento publicado por <i>La Época</i> <sup>178</sup> .
Falta de documentación			Andrés Vidal y Llimona	
Admitida	Madrid	Fomento	01-XII-1877	Escrito del gobernador civil a Ducazcal <sup>179</sup> donde cita dos inscripciones.
			Carlos Bailly Bayllière	

<sup>173</sup> Traducción jurada del depósito legal de *Carmen* en el Ministerio del Interior de París. París, 24-X-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 313.

<sup>174</sup> Impresor en París.

<sup>175</sup> [Anónimo]. «La cuestión de la “Carmen”». *La Monarquía*. Madrid, 28-X-1887, p. 6.

<sup>176</sup> Escrito del gobernador civil dirigido al representante del Teatro de la Zarzuela. Madrid, 02-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 258.

<sup>177</sup> [Anónimo]. «La cuestión de la “Carmen”». *La Monarquía*. Madrid, 28-X-1887, p. 6.

<sup>178</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Época*. Madrid, 31-X-1887, p.3.

<sup>179</sup> Escrito del gobernador civil dirigido al representante del Teatro de la Zarzuela. Madrid, 02-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 258.

La respuesta de Andrés Vidal que difundía la prensa era contraria a los argumentos aducidos por Ducazcal y afirmaba, sorprendentemente, que desde 1879 la obra había retornado al dominio privado:

[...] Vidal opone que después de la publicación de la Ley de Propiedad Intelectual y llenando sus formalidades para recobrarla, entraron de nuevo en el dominio privado<sup>180</sup>.

Nos sorprende que, tras haber consultado el Boletín de la Propiedad Intelectual<sup>181</sup>, no hayamos encontrado referencia alguna a la ópera en los años que nos conciernen. Asimismo, en la base de datos de Registro de la Propiedad Intelectual<sup>182</sup>, la primera referencia de la ópera que se consigna corresponde a la traducción al castellano realizada por Eduardo de Bray y presentada el 16 de noviembre de 1891<sup>183</sup>. Igualmente nos desconcierta el siguiente documento que, desgraciadamente, constituye sólo una referencia y un resumen de otro original. El 4 de septiembre de 1887, Andrés Vidal escribía una carta a Choudens en la que, según parece, afirmaba que *Carmen*, desde su origen, era de dominio público<sup>184</sup>. Así resumía el traductor jurado su contenido:

Entre otras cosas decía que *Carmen* es, desde su origen, de dominio público por haberse registrado en Francia en 1873 y no haberse registrado en España hasta 1875<sup>185</sup>.

Desconocemos el resto del texto ya que, según consta en la fuente, la copia de la traducción quedó unida a la causa de Vidal contra Cereceda, que expondremos a continuación. Parece desprenderse del mismo que, tanto los editores franceses como su representante podrían ser, desde los inicios, concedores de una información tan relevante.

Tras la presentación del polémico certificado del Ministerio de Fomento al gobernador, Ducazcal dispuso que se estrenara *Carmen* en cuanto se restableciese su primera tiple, «probablemente el miércoles»<sup>186</sup>. Afirmaba rotundamente también, ante los medios, que acudiría a los tribunales si alguien pretendía disputarle el derecho a disponer de una propiedad común a todos los españoles. Se decía que el Ministro de

---

<sup>180</sup> [Anónimo]. «Cartera de Madrid». *El Liberal*. Madrid, 04-XI-1887, p. 3.

<sup>181</sup> *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

<sup>182</sup> Puede consultarse en: <http://www.mcu.es/comun/bases/spa/rpi/RAMO.html>.

<sup>183</sup> Se trata del registro 015246, presentado a las once de la mañana en Barcelona y del que se hizo una primera tirada de 500 ejemplares, según consta en el Registro de Propiedad Intelectual.

<sup>184</sup> Suponemos que hacía alusión a la situación en España de la ópera en cuestión.

<sup>185</sup> Copia simple de la traducción jurada realizada el 10-XII-1887. Madrid, 04-IX-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 322.

<sup>186</sup> [Anónimo]. «Carmen». *La Iberia*. Madrid, 31-X-1887, p. 2.

Estado habría de solucionar el conflicto y, para ello, esperaba el pronunciamiento del Ministerio de Fomento sobre si la obra estaba registrada o no. *La Iberia* sostenía que si la música estaba registrada, ya fuese con letra alemana o italiana, resultaría que si la letra bien podría traducirse, la música no podría cantarse. Podría, por consiguiente, Ducazcal presentar la ópera *Carmen* sin música<sup>187</sup>. Sin embargo, el artículo séptimo de la ley de propiedad intelectual contradecía las afirmaciones de *La Iberia* puesto que en él se prohíbe la reproducción sin permiso del propietario de una obra musical con letra diferente que no sea la publicada por el autor<sup>188</sup>.

#### 2.3.4. *El estreno de Carmen en el Teatro de la Zarzuela*

Seis días habían transcurrido desde la suspensión del estreno en la Zarzuela. Finalmente, la noche del 2 de noviembre de 1887, *Carmen* subió a los escenarios. La compañía del teatro se encargaría de representar la traducción de Rafael María Liern con Eulalia González en el papel de Carmen<sup>189</sup>. Sin duda, la gran polémica que rodeó dicho estreno provocó una afluencia masiva de público, incluso de autoridades. Así, los palcos de la Diputación Provincial, del Ayuntamiento y de los jueces de instrucción estaban muy concurridos<sup>190</sup>. Se decía que «hasta los pasillos estaban llenos de gente»<sup>191</sup>, que «el teatro estaba inverosímilmente cuajado de espectadores»<sup>192</sup>:

El teatro estaba lleno de bote en bote; por las alturas nos pareció que andaban algunos reventadores. En las butacas abundaba más el sexo feo que el hermoso. Éste se había retraído, creyendo, sin duda, que con *Carmen* podría armarse la de San Quintín<sup>193</sup>.

Sin embargo, la sala conservaba aún el presentimiento de que en algún momento se cancelaría la función por cualquier motivo. Hubo muchos comentarios disparatados que circularon aquella noche:

---

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> «Si la obra fuese musical, la prohibición se extenderá igualmente a la publicación total o parcial de las melodías, con acompañamiento o sin él, trasportadas o arregladas para otros instrumentos o con letra diferente en cualquier otra forma que no sea la publicada por el autor.»

<sup>189</sup> La prensa destaca la participación de Encarnación Fabra, Encarnación Martín, Eduardo Berges, Ramón de la Guerra y Vicente Bueso miembros de la compañía. Véase el panfleto de presentación a los posibles abonados que se conserva en el Museo del Teatro de Almagro. Prg. 1129, p. 2.

<sup>190</sup> [Anónimo]. «Zarzuela». *La Monarquía*. Madrid, 03-XI-1887, p. 6.

<sup>191</sup> [Anónimo]. «A las seis de la mañana». *La Correspondencia de España*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>192</sup> BOFILL, Pedro. «Veladas teatrales». *La Época*. Madrid, 03-XI-1887, p. 2.

<sup>193</sup> [Anónimo]. «Los estrenos de anoche». *La Iberia*. Madrid, 3-XI-1887, p. 2.

Al final del primer acto se decía que la suspensión de la obra era inevitable. Una vez hubo concluido el segundo, se aseguraba que Ducazcal estaba preso. Durante el tercero se oyó una explosión en el escondite de los contrabandistas: «ya le han fusilado» comentaba la sala<sup>194</sup>.

También se relató que:

A las diez de la noche, había llegado un oficio del gobierno civil, trasladando una real orden del Ministerio de la Gobernación, por la que se prohibían en adelante las representaciones de *Carmen* en dicho coliseo<sup>195</sup>.

E incluso se escucharon afirmaciones tan ridículas como la siguiente:

El embajador francés había telegrafiado para que viniese la escuadra francesa, a la cual debería prepararse cómodo fondeadero en el estanque del Retiro o en el arroyo Aboñigal<sup>196</sup>.

No obstante, lo que sí aconteció realmente fue que el Duque de Frías había hecho llegar al Teatro de la Zarzuela una real orden del Ministerio de Fomento. En ella, se informaba a la empresa de que debía depositar el veinte por ciento del producto total de la recaudación correspondiente a las tres primeras representaciones y el diez por ciento de las sucesivas:

Considerando que los autores de obras dramáticas y musicales y sus derecho habientes tienen con arreglo al artículo 7º de dicho tratado opción a la protección que a unas y a otras se concede por el artículo 1º. Considerando que según el artículo 2º del celebrado en 21 de junio de 1880 entre ambas naciones se hallan absolutamente prohibidas las representaciones o ejecuciones en cada una de ellas de los autores o compositores de la otra sin el consentimiento de estos o de sus derechos habiendo perjudicados, para que lo deduzcan ante los tribunales de justicia. De real orden lo digo a V. E. para su conocimiento y demás efectos. Las traslado a Vd. para su conocimiento y demás efectos. Las traslado a Vd. para su inteligencia, advirtiéndole que he acordado en cumplimiento de lo preceptuado en la misma soberana disposición que se deposite en la caja de esa empresa el veinte por ciento del producto total de la entrada en cada una de las tres primeras representaciones incluso el abono y el aumento de precios en la contaduría y en el despacho y el diez por ciento en cada una de las sucesivas, mientras duren las representaciones de la obra; a cuyo efecto prevengo con esta fecha al Inspector de Vigilancia de ese Distrito, D. Argimiro Blay practique diariamente la intervención de dichos productos a contar desde esta noche y remita a este gobierno nota diaria del importe de los depósitos<sup>197</sup>.

La prensa se hacía eco de la real orden y afirmaba que habría de realizarse el mencionado depósito diariamente hasta que los tribunales decidieran si habían de pagarse o no tales derechos. Se contaba también que, finalmente, las autoridades solamente recogieron el cinco por ciento de la recaudación para responder al litigio

---

<sup>194</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «El gran lío». *La Época*. Madrid, 02-XI-1887, p. 2.

<sup>195</sup> [Anónimo]. «A las seis de la mañana». *La Correspondencia de España*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>196</sup> [Anónimo]. «Los estrenos de anoche». *La Iberia*. Madrid, 03-11-1887, p. 2.

<sup>197</sup> Escrito del gobernador civil dirigido al representante del Teatro de la Zarzuela. Madrid, 02-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 258.

pendiente entre la Zarzuela y la editorial. Afirmaban que, al parecer, hubo algún error en la redacción de un documento y que el gobernador civil intentó subsanarlo sin éxito, aunque su cargo no le dotara de las atribuciones necesarias para enmendar las disposiciones ministeriales<sup>198</sup>. Sin embargo, debemos incidir en que en los testimonios epistolares consultados no aparece alusión alguna a dicho error. Véase otra muestra de ello:

No olviden que, primero, las retenciones hechas en la Zarzuela representan para las tres primeras representaciones veinte por ciento y para las siguientes diez por ciento. Esto depende de una nueva orden dada ayer por el Gobernador<sup>199</sup>.

El 3 de noviembre se afirmaba que el Teatro Real había reclamado ya la indemnización por daños y perjuicios derivada de la representación de *Carmen* en la Zarzuela. Se aseguraba también que Choudens, por su parte, pediría al gobierno español una indemnización, fundada en la falta de auxilio de las autoridades españolas para la defensa de su derecho, impidiendo la representación de la ópera en cuestión<sup>200</sup>. El mismo día, se publicaba una carta de esta editorial donde incidían en el hecho de que las afirmaciones de Ducazcal no eran ciertas y reiteraba su negativa a que se ejecutase la obra en el Teatro de la Zarzuela:

París, 2 de noviembre de 1887.

Señor director de *La Época*:

Pasando por alto cuanto haya podido decir el director del Teatro de la Zarzuela, el Sr. Ducazcal, para probar que no somos propietarios de *Carmen*, y las declaraciones inexactas que ha hecho ante el Sr. Conde (léase Duque) [*sic*] de Frías, enviamos a Vd. copia del contrato relativo a la música de orquesta que había de servir para las representaciones de *Carmen* y de *Fausto* con destino a las Islas Baleares solamente.

Con esa partitura de *Carmen*, que lleva el núm. 75, distraída subrepticamente del destino que tenía, con la que el Sr. Ducazcal pretende poner en escena la *Carmen* en Madrid.

Nunca hemos tratado con dicho señor, a quien rehusamos el permiso para representar dicha obra, que habíamos concedido al Teatro Real, único que tiene el derecho de darla en público.

Enviando a Vd. anticipadamente las gracias por la publicación de esta carta y del contrato en su periódico, tenemos el honor, etc. Firmado: *Choudens Père et Fils*<sup>201</sup>.

En la misma fecha, se otorgaba al procurador Ramón Calabria y Sánchez plenos poderes para realizar todas las gestiones administrativas y judiciales necesarias para la

---

<sup>198</sup> [Anónimo]. «El conflicto de las “Cármenes”». *La Época*. 04-XI-1887, p. 3.

<sup>199</sup> Carta de Andrés Vidal a la editorial Choudens. París, 04-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 324.

<sup>200</sup> [Anónimo]. «Cartera de Madrid». *El Liberal*. Madrid, 04-XI-1887, p. 3.

<sup>201</sup> [Anónimo]. «El conflicto de las “Cármenes”». *La Época*. 04-XI-1887, p. 3.



defensa de los derechos de la casa editorial. Se aseguraban así el cumplimiento de las leyes y convenios que les concernían, puesto que Ramón Calabria se encargaría de:

Buscar todas las imitaciones que puedan hacerse por empresarios de teatros, conciertos, círculos o industriales cualesquiera de las obras publicadas por los señores Choudens padre e hijo. Para hacer todas las reclamaciones por todas las vías de [*palabra ilegible*], judiciales, administrativas o diplomáticas para la reivindicación de los derechos de editores. Enablar todos los procedimientos, querellas, demandas, apelaciones, peticiones, requerir el apoyo de la justicia y, en una palabra, hacer todo lo que sea necesario para que se respeten los derechos de los editores. Impedir y prohibir por todos los medios de derecho y que pueda disponer el mandatario, cualesquiera traducciones, imitaciones o representaciones de obras no autorizadas por los señores Choudens padre e hijo, o por sus apoderados, así como sus reimpressiones y arreglos. Perseguir ante los tribunales a cualesquiera persona que publique, reimprima o arregle partes de orquesta y hagan ejecutar sin autorización regular en los teatros, conciertos u otros establecimientos las obras musicales pertenecientes a los Sres. Choudens padre e hijo. Requerir cualesquiera sentencias, hacerlas cumplir, pedir cualesquiera daños y perjuicios, y cualesquiera indemnización, cobrarlas y recibirlas. De cualesquiera cantidades recibidas dar recibos y descargos, consentir cualesquiera desestimientos de derechos y acciones cualesquiera, hacer levantamiento de cualesquiera embargo, oposiciones y otros impedimentos, entregar cualesquiera títulos y documentos u obligar al compareciente a sus entregas<sup>202</sup>.

### 2.3.5. Continuaba el cruce de acusaciones

Choudens explicaba al Conde de Michelena cómo, gracias a este poder, podía incautar la música de *Carmen* que Ducazcal estaba utilizando ilegalmente. Parece atisbarse cierta actitud de censura cuando describe la actuación de su representante en Madrid, de quien afirmaba se creyó legalmente incapaz para requisar el material musical en cuestión. Se encomendaba entonces a la justicia española y le rogaba que hiciese pública la correspondencia intercambiada con este último:

Le enviamos un poder notarial y legalizado para que pueda usted incautar inmediatamente la música de *Carmen* que fue alquilada para las Islas Baleares, se adjuntan los tratados originales, y que sirve fraudulentamente para las representaciones de esta obra en el Teatro de la Zarzuela [*sic*]. Le ruego que haga llegar a la prensa, para su publicación, la correspondencia que hemos intercambiado con nuestro representante en Madrid, quien creyó no poder incautar el material musical de *Carmen*; pero confiamos en la justicia de su país para protegerle de las artimañas del señor Ducazcal que ha agotado todas las declaraciones falsas para robarnos *Carmen*<sup>203</sup>.

---

<sup>202</sup> Traducción jurada del poder notarial otorgado por Choudens a Ramón Calabria y Sánchez. París, 03-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 322.

<sup>203</sup> Carta de la editorial Choudens al Conde de Michelena. París, 09-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 315. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Nous vous adressons un pouvoir notarié et légalisé pour que vous fassiez saisir immédiatement la musique de Carmen qui avait été louée en destination des Îles Baléares, ci-joint les traités originaux, et qui sert frauduleusement aux représentations de cet ouvrage au théâtre de la Zarzuela. Nous vous prions de faire publier par la presse les extraits de la correspondance que nous avons eu avec notre représentant à Madrid, qui n'a pas cru pouvoir saisir le matériel musical de*

Por su parte, Andrés Vidal mostraba abiertamente su disconformidad con las acusaciones que se estaban haciendo últimamente sobre su persona y reprobaba a la editorial francesa que les diese crédito. El siguiente testimonio epistolar, del 4 de noviembre, muestra cómo no aprobaba su desconfianza y les acusaba de creerlo capaz de aliarse con «enemigos». Ante la obstinación de Choudens, volvía a insistir en que, al no haber sido robado, le resultaba imposible incautar legalmente el material de *Carmen*:

[...] no hubiera dejado de hacer lo que hago ahora, esto es, protestar enérgicamente contra una acusación absurda que se les ha dirigido por no sé quién contra mí. Me extraña que hayan Vds. podido fijarse en ella y que hayan creído útil hacérmelo conocer dejándome conocer que Vds. le han dado crédito. ¿Por quién me toman Vds.?

¿Suponen Vds. que yo, su amigo y representante había de aliarme contra Vds. con aquellos a quienes pueden Vds. considerar como enemigos suyos? Eso no es serio. He hecho en obsequio de Vds. todo cuanto la ley española me [*palabra ilegible*] contra la Zarzuela. Vds. me han pedido con repetición que saque el material y continúan pidiéndomelo como si no hubiesen recibido mis contestaciones. Lo repito: no es posible hacer ese secuestro en España sino de invocar los más graves motivos: el robo. Y Vds. no querían correr las consecuencias que indefectiblemente [*palabra ilegible*] resultarían de semejante acusación. Ni yo tampoco<sup>204</sup>.

El gran enemigo aludido era Felipe Ducazcal. Andrés Vidal afirmaba que lo único que podía reprochársele a este último era el hecho de haber utilizado los mismos ardides y argumentos de los que siempre, presumiblemente, se había servido el Teatro Real para evitar el pago de los derechos de autor. Es más, afirmaba tener intención de proceder, sirviéndose de los precedentes creados por este teatro, contra quien hubiera infringido la ley. Estas afirmaciones aparecen expuestas con claridad en la carta anteriormente citada:

Duczcal, que es en concepto de Vds. el gran culpable, no hace más que servirse de los medios que el Teatro Real ha empleado siempre todos. Todos los argumentos y todos los ardides del Director de la Zarzuela no son sino débil reproducción de los argumentos y de los ardides que han servido al Teatro Real en todos los casos para eludir el pago de los derechos. Me complace además (tanto por mí como por Vds.) de la retención que se hace sobre los productos de *Carmen*. El Teatro Real me abre el camino y gracias a los precedentes que el mismo ha creado, podré proceder contra él<sup>205</sup>.

Continuaban los reproches hacia Andrés Vidal. Según se desprende de su escrito, se le recriminaba también el hecho de no haber respetado la exclusividad del Teatro Real sobre *Carmen* y de haber actuado de forma contraria a ella. Sin embargo,

---

*Carmen; mais nous avons confiance dans la justice de votre pays pour vous protéger contre les agissements de M. Duczcal qui a épuisé toutes les déclarations mensongères pour nous dérober Carmen».*

<sup>204</sup> Carta de Andrés Vidal a la editorial Choudens. París, 04-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 324.

<sup>205</sup> *Ibid.*

criticaba dicha actitud en su contra y se defendía aludiendo a la desinformación que sufría en cuanto a las gestiones realizadas desde París con el Teatro Real y con Benito Zozaya. Resulta patente que este último medió en el conflicto como representante, realizando numerosas gestiones de las que, según Vidal, deberían haberle informado. Se trataba de unas incursiones que, en absoluto, le agradaron y que lo eximían, a su modo de ver, de cualquier responsabilidad:

Vd. me dice que yo sabía que había Vd. tratado exclusivamente con el Teatro Real, ¿pero lo que yo he hecho es contrario a ese contrato? ¿He autorizado en su nombre a la Zarzuela para representar *Carmen*? ¿En qué he intervenido por Vds. en este asunto sino para tomar las medidas que estuviesen en mi poder y que fuesen de naturaleza eficaz a proteger sus intereses? Y además, ya que hago preguntas, ¿cómo no se me ha informado por Vds. de lo que hacían directamente con el Teatro Real y con el Sr. Zozaya?

Vds. saben mejor que nadie que yo no podía entrar como tercero en esa sociedad; pero les aseguro que hubieran podido Vds. informarme de todo esto sin que yo me molestase. Al menos hubiera sabido en virtud de qué poder especial pasaba el Sr. Zozaya a los ojos de todo Madrid, como la prensa lo ha dicho, por representante de la casa Choudens. En el propio interés de Vds. me abstuve de formular ninguna protesta respecto de este particular. ¿Cómo puedo tener por ningún concepto la menor responsabilidad en todo este asunto? No la acepto de ninguna manera<sup>206</sup>.

En lo referente a la publicación en prensa de la correspondencia intercambiada sobre *Carmen*, Andrés Vidal no la autorizaba. Según se desprende de sus declaraciones, se trataba de conversaciones privadas donde emitió juicios de valor que, en absoluto, deberían ser de dominio público.

Me hablan Vds. de imprimir en los periódicos toda la correspondencia relativa a *Carmen*. Tomen de mis cartas cuanto pueda servirles bajo el punto de vista de antecedentes generales, pero quiero absolutamente que no se publiquen, Vds. comprenderán perfectamente que si a título absolutamente privado les he dado antecedentes respecto de los hechos y comunicado apreciaciones respecto de las personas, esto debe permanecer bajo el sigilo de la confidencia<sup>207</sup>.

Para terminar su exposición, les informaba de que la prensa anunciaba la renuncia del Teatro Real a representar la ópera<sup>208</sup>, que, finalmente, no sería más que un rumor. En cuanto a la indemnización del Teatro Real, les recordaba que estaban «a cubierto por la prohibición que le notificó en su nombre a Ducazcal» en un principio:

---

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Esta renuncia no se cumpliría y desde diciembre se anunciaban las representaciones de la ópera. Finalmente, el Teatro Real estrenará *Carmen* el 14 de marzo de 1888. [Anónimo]. «Teatro Real». *La Iberia*. Madrid, 08-XII-1887, p. 3.

Los periódicos anuncian que el Teatro Real renuncia a representar *Carmen* y añaden también que va a pedirles a Vds. daños y perjuicios. No se preocupen Vds. de eso y recuerden que respecto del Teatro Real están a cubierto por la prohibición que le notifiqué en su nombre a Ducazcal<sup>209</sup>.

En efecto, el Conde de Michelena pretendía cobrar la polémica indemnización. El 8 de noviembre preguntaba a Choudens si estaban «dispuestos a pagarle la cantidad a que ascendían los años y perjuicios que se le habían causado por haber puesto en escena y seguir poniendo en escena la empresa del Teatro de la Zarzuela de esta Corte, la ópera *Carmen*<sup>210</sup>». Se trataba de un derecho que se le había transmitido y por el que había pagado la suma acordada. Por tanto:

[...] estaban Vds. obligados a hacerlo efectivo y a impedir que otro teatro de Madrid representase la ópera *Carmen*.

Para disculparse dicen Vds. que no han celebrado contrato alguno con la empresa del Teatro de la Zarzuela y que si ésta, en virtud de un engaño y empleando fraudulentamente el material de música que un señor Álvarez obtuvo de Vds. con destino a las Islas Baleares, trataba de presentar la indicada ópera, yo he debido oponerme<sup>211</sup>.

El empresario hacía oídos sordos a las recomendaciones del editor y seguía negándose a presentar reclamación alguna contra el empresario de la Zarzuela. Según él, los defraudados eran los propietarios de la partitura y, por tanto, eran solamente ellos a quienes les correspondía reclamar el respeto de sus derechos vulnerados:

Están Vds. muy equivocados. Yo no he celebrado contrato alguno con el empresario del Teatro de la Zarzuela, sino con Vds., y como en derecho las acciones y las obligaciones nacen y se derivan de los contratos, es indudable que yo no podía dirigirme contra la empresa del Teatro de la Zarzuela con la que no había contratado.

Por otra parte no hay que perder de vista que yo no soy propietario de la ópera *Carmen* y que tratándose, como Vds. reconocen, de un abuso, de un engaño, de una defraudación, de un verdadero delito cometido contra la propiedad de la partitura que a Vds. pertenece, sólo a Vds. corresponderá perseguir ese delito y defender su propiedad, haciendo lo cual garantizaban mi derecho de exclusividad e impedían que éste fuese [*palabra ilegible*].

Les reprochaba duramente que «se hubieran cruzado de brazos ante un hecho punible» mientras Ducazcal «representaba seis noches seguidas la ópera *Carmen*». Michelena acusaba a los editores de haber adoptado una actitud de «incomprensible tolerancia y de completo abandono de sus acciones y derechos». No obstante, esperaban que fuese el Conde de Michelena quien persiguiese «la defraudación de una propiedad

---

<sup>209</sup> Carta de Andrés Vidal a la editorial Choudens. París, 04-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 324.

<sup>210</sup> Carta de Andrés Vidal a la editorial Choudens. París, 08-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 285.

<sup>211</sup> *Ibid.*

ajena». Por consiguiente, y dados los «cuantiosos daños y perjuicios» ocasionados a su empresa, Choudens se veía «seriamente obligado» a indemnizarle. Michelena solicitaba una respuesta afirmativa en este sentido ya que, en caso contrario, acudiría a los tribunales para obtenerla:

¿Por qué no lo han hecho Vds. así ¿Por qué no han presentado formalmente denuncia de aquel delito de defraudación ante los tribunales de Madrid, pidiendo el embargo u ocupación del material de música que era el cuerpo del delito? ¿Por qué se han cruzado Vds. de brazos ante un hecho tan grave, que Vds. mismos consideran punible y que tan de cerca les tocaba, despreciando mis repetidos y nobles avisos y consintiendo en silencio, como si nada les importase, que la empresa del Teatro de la Zarzuela venga representando seis noches consecutivas la ópera *Carmen*? Esta conducta de Vds. se presta a muchas consideraciones, porque es muy extraño que Vds. hayan desaprovechado tantos días y que teniendo noticia y conciencia de que se fraguaba un delito contra su propiedad, hayan tenido Vds. la tranquilidad inexplicable de dejar que se consumara, no acudiendo a los tribunales pretendiendo el absurdo de que yo me dedicase a perseguir la defraudación de una propiedad ajena, mientras los dueños de ella permanecían muy tranquilos, sin hacer otra cosa que dirigir un telegrama al embajador de Francia en Madrid, y eso no espontáneamente, sino en virtud de excitaciones mías. Por estas consideraciones, es indudable que la conducta de Vds., su incomprensible tolerancia y el completo abandono que hicieron Vds. de sus acciones y derechos, han sido las causas de que la empresa del Teatro de la Zarzuela haya podido representar la ópera *Carmen*. Por cuyo motivo vienen Vds. seriamente obligados a indemnizarme de los cuantiosos daños y perjuicios que se me han originado. Ruego a Vds. me digan si están Vds. dispuestos a pagarme inmediatamente indemnización para, en caso contrario, reclamársela judicialmente<sup>212</sup>.

La actitud indiferente a la que alude el Conde de Michelena se confirma en un telegrama que la casa editorial enviaba a Madrid. Aunque desconocemos la fecha de envío, así como el destinatario<sup>213</sup>, comprobamos, sin lugar a dudas que la casa editorial «rehusaba toda responsabilidad personal» y se ocupaba, pero sólo «amistosamente», del problema:

Rehúso toda responsabilidad personal, sin embargo, me ocupo amistosamente asunto Zarzuela. Por su cuenta y en su interés secuestrar posible solamente con intervención justicia criminal. No puedo decir partitura robada y correr riesgo demanda injuria. He notificado prohibición notarial representar *Carmen* y estipulado reservas para cualesquiera daños y perjuicios, con depósito obligado por Ducazcal del material Álvarez<sup>214</sup>.

El último testimonio epistolar de que disponemos corresponde al 14 de noviembre de 1887 y fue redactado por Choudens. En él, una vez más, declinaba cualquier tipo de responsabilidad, insistiendo en haber hecho todo cuanto les fue posible: habían enviado un telegrama al embajador de Francia en Madrid, habían

---

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Podría ir dirigido al Conde de Michelena.

<sup>214</sup> Traducción jurada realizada el 10-XII-1887 de un telegrama procedente de París. París, [s.f.]. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 317.

insistido a su representante para que incautara las partituras y, finalmente, habían redactado un poder notarial para que Michelena pudiera requisarlas. Sin embargo, resultaba evidente que nada de ello había surtido efecto. Aludían a la ineficacia de la legislación española que les había limitado en sus actuaciones y se lamentaba de que España no fuese como el resto de países europeos, donde un hecho similar no se habría producido nunca; con la documentación que poseía el Teatro Real habría bastado para detener definitivamente la representación fraudulenta de *Carmen*:

[...] le repetiremos que son Vds. los que tienen que defender el derecho que nosotros le cedimos de acuerdo con el Convenio Franco-Español. Cuando supimos que el material que se utilizó en la Zarzuela era, no una copia sino un material desviado de su destino, dimos las órdenes necesarias para su incautación y se hizo una protesta notarial contra la representación.

Nuestros mandatos no pudieron ejecutarse y, por tanto, dirigimos el 9 del presente un poder notarial para que Vd. pudiese incautar el material musical de *Carmen* que se encuentra en la Zarzuela. Asimismo, le pedimos también que haga llegar a la prensa nuestra correspondencia intercambiada sobre este asunto para su publicación.

Hemos actuado según el tratado que le hicimos llegar y si sus leyes no permiten actuar judicialmente con la documentación que se encuentra a su disposición, nosotros no podemos hacer nada más.

Señor Conde, lamentamos las dificultades que ha encontrado para *Carmen*, pero en ningún otro país de Europa habría acontecido tal hecho y la sola publicación de sus tratados habría evitado la representación fraudulenta de *Carmen*<sup>215</sup>.

El 21 de noviembre, *El Día*<sup>216</sup> anunciaba que, en efecto, el Conde de Michelena se proponía acudir a los tribunales para reclamar la polémica indemnización. Sin embargo, se advertía en varias publicaciones de la más que probable insolvencia de Felipe Ducazcal; un dato que, según se contaba, ignoraba el empresario del Teatro Real. Probablemente, dicha circunstancia impulsó el repliegue de este último en el conflicto. El prestigio de los involucrados en el asunto de las dos *Cármenes* estaba en juego. Políticos, diplomáticos, editores, empresarios e incluso artistas, que habían intentado

---

<sup>215</sup> Carta de la editorial Choudens al Conde de Michelena. Bruselas, 14-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 316. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «[...] nous vous répêterons que c'est à vous à defendre le droit que nous vous avons cédé en nous basant sur la Convention Franco-Espagnole. Lorsque nous avons su que le matériel qui a servi à la Zarzuela était non une contrefaçon copiée mais un matériel détourné de sa destination, nous avons donné les ordres nécessaires pour que l'on en fasse la saisie et une protestation notariée a été faite contre la représentation. Nos ordres n'ayant pu être exécutés, nous vous avons adressé le 9 courant un pouvoir notarié pour que vous essayez à faire saisir le matériel musical de Carmen qui se trouve à la Zarzuela, ainsi que notre correspondance relative à cette affaire en vous priant de faire publier les documents par la presse. Nous avons agi conformément au traité que nous avons passé avec vous et si vos lois ne permettent pas d'agir judiciairement avec les papiers que vous avez à votre disposition, nous n'y pouvons rien. Nous regrettons Monsieur le Comte les difficultés qui vous sont arrivées pour Carmen, mais dans aucun pays d'Europe un pareil fait n'aurait pu se produire et la simple publication de vos traités aurait empêché la représentation frauduleuse de Carmen».

<sup>216</sup> [Anónimo]. «Todavía la "Carmen"». *El Día*. Madrid, 21-XI-1887, p. 3.

encontrar una solución y evitar, en la medida de lo posible, los daños colaterales, se retiraban paulatinamente:

Choudens, Ducazcal y Michelena depusieron sus belicosas actitudes, los ministros y embajadores dejaron de tomar parte en el asunto, y todo ha quedado como una balsa de aceite. [...] Las dos antiguas rivales se han dado la mano y se han ofrecido mutuamente su casa. La de la calle de Jovellanos habrá brindado una caña a su contrincante y ésta habrá devuelto la fineza con suculento timbal de macarrones<sup>217</sup>.

Numerosos interrogantes quedaban sin resolver, pero lo cierto es que, finalmente, ambos teatros ejecutaron la ópera en cuestión, como estaba previsto en un principio. Años más tarde, la zarzuela de Liern volvería a situarse en el centro de la polémica gracias al juicio de Vidal contra Cereceda donde, finalmente, se aceptaría el hecho de que la obra era de dominio público, según «una real orden de 16 de marzo del 87»<sup>218</sup>. Dicha conclusión nos induce a pensar que, si se hubiese sentado en el banquillo a Felipe Ducazcal, probablemente, el empresario habría salido, una vez más, victorioso. El exhaustivo seguimiento del conflicto de las dos Cármenes, por parte de la prensa de la época, nos ha permitido conocer en detalle la polémica y las tensiones generadas en torno, no tanto al estreno de la obra en el Teatro de la Zarzuela, sino a numerosas cuestiones relativas a la propiedad intelectual y a la traducción de la obra en sí. La intensa rumorología desatada contribuyó ampliamente a fomentar el interés del público por la ópera cómica de Bizet, lo que tendría consecuencias directas sobre su recepción. Indudablemente, «la cuestión de la *Carmen*» constituyó la mejor publicidad posible tanto para su versión italiana como para las zarzuelas de Rafael María Liern y de Eduardo de Bray.

### 2.3.6. *La recepción en el Teatro de la Zarzuela*

Desde sus comienzos, tanto el Teatro Real como el Teatro de la Zarzuela participaron de una clara división en cuanto a público. En 1887, la aristocracia prefería los espacios operísticos, mientras que la burguesía optaba por locales como el de Felipe Ducazcal. Sin embargo, estas diferencias irían diluyéndose<sup>219</sup> y la nobleza comenzaría, progresivamente en los años venideros, a acudir a otros espacios teatrales.

---

<sup>217</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 15-III-1888, p. 3.

<sup>218</sup> [Anónimo]. «El proceso de “Carmen”». *El País*. Madrid, 10-I-1892, pp. 2-3.

<sup>219</sup> Habrá que esperar a la inauguración del Teatro Apolo en 1873 y a la imposición del género chico desde 1890 hasta 1900. CASARES, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos

Las representaciones de Ducazcal se caracterizaban, en ocasiones, por resultar no muy satisfactorias, puesto que no utilizaban los medios de ejecución que desplegaban otras empresas como, por ejemplo, el Teatro Real. No obstante, lo cierto, es que la noche del estreno de la zarzuela *Carmen*, el coliseo rebosaba de espectadores de todos los sectores sociales que seguramente conocían la novela de Mérimée: «[...] grandísima era la expectación del público por conocer a la tan decentada cigarrera sevillana, y, por consiguiente, nada tiene de extraño que el teatro estuviera completamente lleno y no se encontrara anoche a última hora una localidad ni por un ojo de la cara»<sup>220</sup>.

Eulalia González encabezaba el reparto en el papel de Carmen junto a las primeras tiples Encarnación Martín y Encarnación Fabra, los tenores Eduardo Berges, Juan Martín Delgado, Ramón Guerra y los barítonos Vicente Bueso y Gustavo Belza. Luis Muriel, «un pintor de mucho porvenir»<sup>221</sup>, había pintado tres bellas escenografías y la dirección musical corrió a cargo de Jerónimo Jiménez<sup>222</sup>. «En los bailables, dirigidos por el maestro Guerrero, participaría Fuensanta Moreno<sup>223</sup>».

La crítica que, tras el estreno, seguía ocupándose más del enfrentamiento entre Michelena y Ducazcal que de la obra en sí, aparece muy dividida. Por una parte, se ensalzaban los triunfos de la noche: «[...] oyóse el primer acto con gran benevolencia y hasta con aplauso. Se volvió a escuchar el coro de niños, la habanera y parte del dúo de tenor y tiple, piezas que son indudablemente de las más notables que encierra la partitura y que hacían presagiar otros números de mayor y más decisivo efecto»<sup>224</sup>. Asimismo, un bailable del segundo fue repetido entre ruidosos aplausos y se ovacionó a Fuensanta Moreno «que bailó como ella sabe hacerlo»<sup>225</sup>. *La Correspondencia de España* destacaba el triunfo de Muriel y de varios intérpretes. De la misma manera, se insistía en que el público, con seguridad, recompensaría los sacrificios realizados por la empresa a fin de ofrecer siempre novedades y variedad en su local:

Las decoraciones del acto primero y cuarto alcanzaron una ovación para el Sr. Muriel que al aparecer aquellas fue llamado a escena. La Sra. González cantó admirablemente su parte; así como el Sr. Berges. La Sra. Fabra y los Sres. Bueso y Guerra estuvieron muy bien. La Sra.

---

fundamentales». En: *La Música española en el siglo XIX*. Edición a cargo de Emilio Casares y Celsa Alonso. Gijón, Universidad de Oviedo, 1995, p. 50.

<sup>220</sup> [Anónimo]. «Teatro de la Zarzuela». *El Liberal*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>221</sup> BOFILL, Pedro. «Veladas teatrales». *La Época*. Madrid, 09-X-1887, p. 2.

<sup>222</sup> SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Plus ultra, 1949, p. 394.

<sup>223</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «El gran lío». *La Época*. Madrid, 02-XI-1887, p. 2.

<sup>224</sup> [Anónimo]. «Los estrenos de anoche». *La Iberia*. Madrid, 03-XI-1887, p. 2.

<sup>225</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.



Fuentsanta fue aplaudida en los bailables de los actos primero y cuarto, que son lindísimos. No dudamos que el público recompensará los sacrificios que hace la empresa del teatro de la Zarzuela, deseosa siempre de ofrecer a sus numerosos favorecedores cuantas novedades y variedad en el espectáculo están a su alcance<sup>226</sup>

Por otra parte, los juicios menos entusiastas en cuanto a la *Carmen* de Ducazcal proliferaban por doquier. Las impresiones de Tomás Bretón recogidas el 2 de noviembre de 1887 en su *Diario* constituyen un testimonio excepcional. Recordamos que, como expusimos anteriormente, el compositor había escuchado la obra en Viena, en 1883. Afirmaba que el público en general no comprendía el gran revuelo desatado en esos días en torno a la partitura de Bizet y resaltaba la baja calidad artística de la ejecución:

La noche la pasé en la Zarzuela en donde se ejecutaba *Carmen* ¡al fin! El primer acto resultó muy animado y agradó; la primera mitad del segundo también, pero de aquí empezó a decaer y a aburrir sin levantarse más. La razón es obvia. Resulta la música sin carácter las más veces, ridículos los pomposos recitados con los trajes y personajes que los visten. El libro falso, torpe; la ejecución muy premiosa, mala. Todo el público estaba de acuerdo y ¡muchos preguntaban por qué había habido un conflicto internacional!<sup>227</sup>.

Según parece, diferentes circunstancias desfavorables confluyeron en la ansiada noche del estreno. Primeramente, los cantantes no brillaron como hubiesen debido: aunque hicieron laudables esfuerzos por complacer a su auditorio, lográndolo en varias ocasiones y dejando en otras algo que desear, faltaban ensayos. «La señorita Eulalia González, o porque estuviese aún enferma, o por el natural temor de la noche del estreno, nos cantó la *Carmen* a media voz», «Berges estuvo medianamente. Ni aquella era su voz de costumbre ni su escuela de canto. Veremos si otra noche lo hace mejor», «los coros detestables, y aun así y todo, hubo que aplaudir el coro de la disputa del primer acto, porque aquello es una obra magistral»<sup>228</sup>. Incluso la ovacionada escenografía de Luis Muriel no resultó lo acertada que se esperaba y cometió algún desacierto más o menos grave como el anacronismo de presentar en 1805 un puente de ferrocarril que se finalizó aproximadamente en 1874<sup>229</sup>:

La decoración, pintada por Muriel, representaba la entrada de la fábrica de cigarros de Sevilla [...]. La escena es una habitación que, según dicen, es un colmado de Sevilla, y que lo mismo puede ser una sala de posada castellana que gabinete de cura gallego [...]. La plaza de toros de Sevilla a la derecha, y en el fondo el Guadalquivir con el puente que se construyó hace diez o

---

<sup>226</sup> [Anónimo]. «A las seis de la mañana». *La Correspondencia de España*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>227</sup> BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Ed. a cargo de Jacinto Torres. Madrid, Acento, 1995, p. 660.

<sup>228</sup> [Anónimo]. «Los estrenos de anoche». *La Iberia*. Madrid, 03-XI-1887, p. 2.

<sup>229</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

doce años. La cosa no tiene malicia, si se considera que la acción de la obra es en 1805, cuando ni había puente ni había nacido el ingeniero que lo trazase, Pero, ¡quién repara en pelillos!<sup>230</sup>

En lo referente a la traducción realizada «con esfuerzo e ingenio práctico»<sup>231</sup> por el reputado dramaturgo Rafael María Liern, hemos de incidir en que los testimonios estudiados resultan, en cierta forma, dispares. Se contaba que *Carmen* estaba «perfectamente vertida al castellano»<sup>232</sup> y que, al término del estreno, «hubo quien pidió el nombre del autor (traductor querrían decir); pero éste no estimó oportuno presentarse, y es lo más acertado que hubo de hacer en la cuestión de la *Carmen*»<sup>233</sup>. De hecho, la crítica se mostraba prácticamente unánime y censuraba el trabajo de Liern, tachándolo de «desdichado»:

El traductor, persona peritísima y de fecundo ingenio, ha estado muy poco acertado en el arreglo; y no deja de extrañarnos, porque piezas mil tiene dadas a la escena, originales todas, que hacen las delicias del público que acude a los teatros de real y medio la pieza. ¿Qué ha pasado aquí? No lo sabemos; pero presumimos que algún misterio que sólo el tiempo puede revelar<sup>234</sup>.

El público madrileño esperaba que el nuevo texto fuese más un arreglo que una traducción propiamente dicha y que se eliminasen, así, gran parte de las incongruencias del libreto original. Ciertamente algunas se suprimieron, pero no todas y ésta podría haber sido la causa de las reprobaciones al trabajo del traductor. Entre las numerosas que no fueron eliminadas se encontraba «el paseo de la cuadrilla fuera del circo taurino». Liern, que había escrito extensamente sobre tauromaquia, debería haberse anticipado a las burlas que suscitarían tales escenas de su libreto. Allegro criticaba duramente dichos aspectos así como el proceder del escritor en cuanto a su escasa creatividad que «se iba por los cerros de Úbeda». Asimismo, rechazaba el respeto excesivo, en ocasiones, al texto original francés que derivó, lógicamente, en un nuevo libreto colmado de galicismos:

La opereta fracasó. Pocas veces hemos visto arreglos más desdichados en materia de libretos. Más que arreglo es una traducción, es la que sigue paso a paso el original de Meilhac y Halévy y cuando el autor pretende romper el círculo de hierro que constantemente le cerca, se va, como vulgarmente se dice, por los cerros de Úbeda.

El primer acto, por ejemplo, no halla ocasión más oportuna para hacer gala de versificador, que la carta de la madre de Josué, y allá va una tirada de versos, que así encajan en aquella epístola,

---

<sup>230</sup> [Anónimo]. «Los estrenos de anoche». *La Iberia*. Madrid, 03-XI-1887, p. 2.

<sup>231</sup> [Anónimo]. «Teatros». *El Correo Militar*. Madrid, 03-XI-1887, p. 4.

<sup>232</sup> SEPÚLVEDA, Emilio. *La vida en Madrid en 1887*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1888, p. 501.

<sup>233</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>234</sup> [Anónimo]. «Zarzuela». *La España*. Madrid, 07-XI-1887, p. 13.

como peteneras en iglesia. ¡Pero a qué vamos a detallar! Se han conservado todas o la mayor parte de las impropiedades del libreto, hasta las escenas del monte y el paseo de la cuadrilla, fuera del circo taurino. Bien que para explicarlo nos dice que el alcalde ha prohibido, no sé por qué causa, que los coches lleguen hasta la plaza, y cádate representada en pleno Madrid, la escena que tanto ha excitado nuestra hilaridad en esos teatros de allende los Pirineos. Algo mejor está salvada la corta permanencia de Joseillo en la plaza, para que se presencie a su salida la muerte de Carmen. De galicismos, no hablemos; ¡para qué! Dejando, pues, el libro como original francés claro está que la obra tenía que fracasar. Nada ha podido el esfuerzo de los artistas<sup>235</sup>.

Se decía que «sobraba el libro entero»<sup>236</sup>, que «si *Carmen* se hubiese representado en el Teatro Real, su suerte sería otra. Las atrocidades del libro, veladas por la lengua italiana, no hubiesen llegado tan al alma a nuestro público y además la interpretación de la parte musical habría sido mejor»<sup>237</sup>. El hecho de que el texto de Meilhac y Halévy se presentase traducido al castellano entrañaba una comprensión casi absoluta del texto. Si a ello le sumamos la excesiva fidelidad al texto original comprenderemos el hastío e incluso la indignación de gran parte de los asistentes. Liern mostraba a los españoles, abiertamente y sin barrera lingüística alguna, las numerosas falsedades que caricaturizaban a nuestro país ante el mundo entero:

Al leer cuanto han dicho los franceses, creeríase que es punto menos que imposible llegar hasta aquí, que nos separa de la vecina República una inmensidad, que no hay ferrocarril entre las dos naciones y que todo lo que de nosotros se escriba ha de ser creído a pie juntillo, siempre que salga a relucir la navaja manejada por mujeres, el contrabandista con su querida, y el torero por todas partes. Eso es todo. ¿No es España un país de toreros? Pues pongamos toreros hasta en la misa, y así pintaremos a lo vivo ese pueblo. Eso deben decirse a todas horas la inmensa mayoría de escritores franceses cuando en describir nuestras costumbres piensan<sup>238</sup>.

Era «imperdonable que España no se conociese mejor». Florecían las críticas al libreto, que en este caso se aplicaban tanto al traducido como al original, afirmándose que la obra de Bizet «había venido a estrellarse» a España:

No obstante, una de las circunstancias que influyó fuertemente en el hastío del público en la Zarzuela fue, de hecho, el libreto de Meilhac y Halévy. «No hay manera de conceder el pase a las falsedades de que está cuajada la obra. Meilhac y Halévy nos han pintado una España a la manera de Alejandro Dumas y sólo admisible en el extranjero, pero nunca en nuestra propia casa. Todo allí está falsificado, que ni el más amplio convencionalismo puede aceptar el género de contrabando que se ha pretendido introducir [...]. El público estaba absorto, creciendo su asombro a medida que avanzaba la representación, sin acertar a comprender la causa del entusiasmo que *Carmen* ha despertado en toda Europa [...]. La partitura de Bizet que ha recorrido los teatros de casi toda Europa ha venido a estrellarse en el nuestro [...]. ¿De qué sirve que el autor de *L'Arlésienne* haya hecho bailables inspirados y marchas para el paseo de la

---

<sup>235</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>236</sup> [Anónimo]. «Los estrenos de anoche». *La Iberia*. Madrid, 03-XI-1887, p. 2.

<sup>237</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>238</sup> *Ibid.*

cuadrilla, si habían de ejecutarse aquí, que tenemos el verdadero cante jondo y las sevillanas y pasodobles con más color que un cuadro de Velázquez?<sup>239</sup>.

Numerosos comentarios aparecidos en prensa coincidían al afirmar que *Carmen* daría buenas entradas a la empresa. Mientras, la crítica, en general, ansiaba la ejecución de la ópera en el Real. Así, por ejemplo, *La Iberia* puntualizaba que «la música de Bizet era mucha música para el Teatro de la Zarzuela»<sup>240</sup>. En este sentido, merece la pena señalar el punto de vista completamente opuesto de *El Correo Militar* que no la creía digna de ser ejecutada en el Real: «La creemos más a propósito para el teatro de la calle de Jovellanos que para el Regio coliseo, en el cual se hubiesen como despegado los personajes de esta obra, que difícilmente puede pasar los límites de una ópera cómica, agradable y entretenida, cuya música, a pesar de su innegable mérito, no debe ser puesta en competencia con las sublimes concepciones de los grandes maestros del arte»<sup>241</sup>.

*La Iberia* insistía igualmente en que «en los intermedios de la representación, circularon muchos rumores sobre la suerte que correría *Carmen*, pero, por parte del público, sólo hubo frialdad»<sup>242</sup>. Resulta sorprendente leer cómo la misma publicación expresaría días más tarde que «al público no le importaban las menudencias. Le distraía y le encantaba la música ligera, fácil y habilísima a la vez, del inspirado Bizet, y acudía todas las noches a llenar el coliseo de la calle de Jovellanos»<sup>243</sup>. Se decía que los asistentes salían entusiasmados noche tras noche. Aprendieron de memoria sus mejores números, los tararearon complacidos y repitieron los cantables con delectación<sup>244</sup>.

No obstante, a pesar de la multitudinaria acogida que tuvo el estreno de la *Carmen* zarzuelera de Liern, el éxito de la obra no correspondió a las expectativas generadas en el público por el conflicto desatado entre los poseedores de la partitura. Mientras Felipe Ducazcal regalaba a Eulalia González una pulsera de oro con su nombre en brillantes y la fecha del estreno de *Carmen* cincelada en el reverso<sup>245</sup>, la empresa atravesaba una crisis económica alarmante y hubo de volver al antiguo repertorio. *Carmen* no había generado los ingresos esperados:

La zarzuela atraviesa un período de crisis alarmante. No habiendo tenido *Carmen* el éxito que la empresa esperaba, se acudió al antiguo repertorio, y nuevamente salieron del archivo *El dominó*

<sup>239</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>240</sup> [Anónimo]. «Los estrenos de anoche». *La Iberia*. Madrid, 03-XI-1887, p. 2.

<sup>241</sup> [Anónimo]. «Teatros». *El Correo Militar*. Madrid, 03-XI-1887, p. 4.

<sup>242</sup> [Anónimo]. «Los estrenos de anoche». *La Iberia*. Madrid, 03-XI-1887, p. 2.

<sup>243</sup> [Anónimo]. «La última semana». *La Iberia*. Madrid, 06-XI-1887, p. 1.

<sup>244</sup> SUBIRÁ, J. *Historia y anecdotario del Teatro Real...*, p. 395.

<sup>245</sup> [Anónimo]. «Teatro». *Diario de avisos*. Madrid, 29-XII-1887, p. 3.

*azul, Marina, et sic de ceteris*, sin conseguir llevar el público al teatro. Era preciso jugar la última carta, librar la definitiva batalla, era necesario dar una obra que levantase el teatro o lo hundiese para toda la temporada. En esta lucha, no había más que dos nombres que pudiesen llevar la victoria; los autores de *La tempestad*. Si éstos fracasaban no había de quién echar mano. Barbieri y Arrieta duermen sobre sus laureles y no hay medio de hacerles volver al palenque<sup>246</sup>.

Una vez finalizadas las ejecuciones en el Teatro de la Zarzuela, se ponía en duda la reputación internacional de la ópera. El Marqués de Valle Alegre afirmaba que «el éxito tibio» alcanzado revelaba una composición de «mérito relativo» y que su triunfante acogida en las principales escenas europeas podía simplemente explicarse por el mérito de los artistas que la ejecutaron. Lógicamente, en el local de Ducazcal, careciendo de semejantes virtuosos, el resultado fue muy inferior y hubo de eliminarse pronto del cartel<sup>247</sup>. Esperanza y Sola, en cambio, atribuía el fracaso al desconocimiento de la obra por parte del público y celebraba que «la mala sombra que se cernía sobre dicho teatro, fue disipada merced al legítimo triunfo alcanzado por el maestro Chapí con la zarzuela *La bruja*»<sup>248</sup>.

El 22 de noviembre finalizaban las representaciones de la obra en el teatro de Ducazcal. Indudablemente, la deficiente calidad artística de la que gozó en el Teatro de la Zarzuela unida a un libreto colmado de falsos clichés y estereotipos en castellano relegaron tanto el trabajo del traductor como las cualidades de la partitura de Bizet a un menospreciado segundo plano. Sin embargo, seguiría ejecutándose en la capital años después, alcanzando una extraordinaria difusión entre el público madrileño. Subrayamos, al respecto, las funciones de la compañía de zarzuela de Guillermo Cereceda en el Teatro Circo de Price en 1889 y varios estrenos provinciales, entre los que destaca el de Barcelona en el Teatro del Tívoli en 1890. En total, la compañía ofreció 34 ejecuciones<sup>249</sup> de la zarzuela en cuestión. Asimismo, y presumiblemente, otra compañía, la de Juan Orejón, podría haber llevado la zarzuela a Argentina<sup>250</sup> y a

---

<sup>246</sup> [Anónimo]. «La Bruja». *El País*. Madrid, 11-XII-1887, p. 3.

<sup>247</sup> El Marqués de Valle Alegre. «Crónica de Madrid». *Moda Elegante*. Madrid, 06-XII-1887, p. 359.

<sup>248</sup> ESPERANZA Y SOLA, J. M. «Revista Musical». *Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22-XII-1887, p. 3.

<sup>249</sup> [Anónimo]. «"Carmen" en la audiencia». *El Liberal*. Madrid, 07-I-1892, p. 2.

<sup>250</sup> El libreto y la partitura manuscritos de la obra conservados en el archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, en adelante, SGAE, comportan dos sellos: el del archivero Ángel Povedano y el de la «Compañía de zarzuela, empresa de Juan Orejón». Ello podría significar que dicha compañía representó la obra en cuestión. Si tenemos en cuenta que el empresario se marchó definitivamente a Argentina en 1886, donde promocionaría el teatro español, y que la zarzuela de Liern se estrenó en 1887 en Madrid, todo nos induce a pensar que Orejón hubo de ejecutarla en dicho país. Además, en otro libreto manuscrito conservado en la misma institución, correspondiente a las partes habladas, aparece un impreso teatral suelto en blanco, pero en el que consta la ciudad de Buenos Aires y el año 1896. Podemos encontrarlos en la signatura: Carmen/SGAE/MMO/2234. GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Luz. «Orejón, Juan». *Diccionario de la*

Chile<sup>251</sup>. Por consiguiente, podemos considerar que la *Carmen* de Liern gozó de una amplia difusión geográfica, a pesar de las críticas negativas cosechadas en sus comienzos.

### 2.3.7. Recepción de la *Carmen italiana* en el Teatro Real

La empresa del Teatro Real no estaba subvencionada. Por consiguiente, complacer a su público aristocrático, de gustos tan dispares, pero que unánimemente anhelaba las mejores novedades lírico-dramáticas, constituía una ardua y primordial empresa para el Conde de Michelena. Un sector minoritario se decantaba por óperas desconocidas<sup>252</sup> y el otro se conformaba con el repertorio atrasado interpretado por una eminencia artística «con los efectos exagerados de la moderna escuela italiana de canto»<sup>253</sup>. Así, hubieron de retirarse obras como *Fidelio* o *Don Giovanni* «en las cuales los cantantes no tienen ocasión de lucirse»<sup>254</sup>. Sin embargo, merece la pena destacar una tónica común a todos ellos: el desinterés por el texto, aunque, al menos, «el que acudía a las alturas solía leer el libreto o por lo menos enterarse del asunto»:

Y esto sucede aún más tratándose del público de palcos y butacas que del que acude a las alturas del regio coliseo, porque este último, llevado de la afición, suele leer el libreto o por lo menos enterarse del asunto, mientras que el primero, en su mayor parte, está aún en el periodo de la verdadera *ópera concierto*, periodo anterior a Rossini, en el que el *primo nomo* [sic] o la *prima donna* encargaban al compositor una ópera con arreglo a sus gorgoritos predilectos, como se encarga a un sastre un vestido. No hay quien no haya oído explicar la estética del drama lírico italiano en tono de burla en estas o semejantes palabras: «la tiple es una joven sensible, muy bonita, vestida de blanco y con el pelo suelto, porque está loca, enamorada del tenor, que es también muy guapo, vestido de terciopelo y con flequillos de oro hasta en las botas, con un sombrero o gorra con gran pluma y el barítono y el bajo son rivales, traidores, padres crueles, etcétera»<sup>255</sup>.

Prueba de ello fueron las críticas, que se realizarían años después, al estreno de la comedia lírica *Falstaff* de Verdi. Mientras que críticos como Morphy o Peña y Goñi se deshacían en elogios tales como «oasis fabuloso en el helado desierto de la

---

zarzuela Española e Hispanoamericana, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. II, p. 378.

<sup>251</sup> En el libreto citado de partes habladas aparece una anotación manuscrita en el margen superior derecho donde reza: «Piragua (Chile)». Podría referirse a alguna representación dada en la colonia española de Piragua.

<sup>252</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. «Nuestros grabados». *Ilustración Española y Americana*. Madrid, 08-XI-1891, p. 3.

<sup>253</sup> MORPHY, G. «A propósito de la representación del “Falstaff” de Verdi en el Teatro Real». *La Correspondencia de España*. Madrid, 20-II-1894, p. 1.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> MORPHY, G. «A propósito de la representación del “Falstaff” de Verdi en el Teatro Real». *La Correspondencia de España*. Madrid, 20-II-1894, p. 1.

estación»<sup>256</sup>, el éxito alcanzado en el auditorio se resumía como fiasco. *La Correspondencia* afirmaba hacerse eco del público profano y proclamaba abiertamente: «no nos gusta el Falstaff»<sup>257</sup>, «sentimos toda la noche efecto igual al que se experimenta cuando un buen tañedor de vihuela se pasa hora tras hora respuntando la guitarra y arrancando del pecho un lánguido y prolongado quejido, que anuncia una copla que nunca llega»<sup>258</sup>. En este sentido, resulta imprescindible destacar el desconocimiento absoluto de la obra por parte de la gran mayoría del público que no prestaba atención al texto, que además era italiano, y que, en consecuencia, fue incapaz de comprender los enredos de los que es víctima Falstaff:

El idioma italiano es letra muerta para nuestro público. Pase en los dramas líricos, donde la pasión campea, y cuyas situaciones más culminantes pueden juzgarse en conjunto; pero siendo cuestión de una comedia lírica, de la cual se halla descartado el amor como principal elemento, y en la cual todo se reduce a una serie de bromas, de que es víctima Falstaff, es necesario, es indispensable que el oyente perciba y comprenda la palabra, si ha de darse idea exacta de lo que el poeta dice y el maestro traduce al lenguaje musical. Despilfarro de ingenio por parte de Boito y despilfarro de ingenio por parte de Verdi, toda la labor de ambos resulta estéril desde el momento en que el público no es apto para entender lo que dicen el músico y el poeta [...]. Y como aquí, las más de las veces, por no decir todas, lo mismo da que se cante en italiano como en chino, por este lado *Falstaff* ha sufrido un perjuicio enorme y de incalculable consideración<sup>259</sup>.

### 2.3.7.1. *El triunfo de una Carmen «impúdica»*

Veinticuatro óperas se cantaron en la trigésimo octava temporada del Teatro Real desde el 1 de octubre hasta el 22 de marzo<sup>260</sup>. Hubo 120 funciones reglamentarias y seis fuera de abono: «una a beneficio de los Asilos de noche, otra para conmemorar el centenario de *Don Juan* de Mozart, otra a beneficio de Mancinelli, las dos últimas de las seis [*sic*] para las cuales se escrituró a la Patti y la primera representación de la *Carmen* a beneficio de los Asilos del Pardo»<sup>261</sup>. La temporada había sido muy variada: no solamente en lo referente a obras sino también a artistas. Sin embargo, se recurría a la indiferencia y al hastío para definir el abono de los últimos seis meses:

<sup>256</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Estreno de Falstaff». *La Época*. Madrid, 11-II-1894, p. 1.

<sup>257</sup> [Anónimo]. «La nueva ópera de Verdi». *La Correspondencia de España*. Madrid, 11-II-1894, p. 3.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Estreno de Falstaff». *La Época*. Madrid, 11-II-1894, p. 1.

<sup>260</sup> Léase el número de representaciones de cada una: *Gli Ugonotti*: 10, *La Traviata*: 6, *La Gioconda*: 13, *I Puritani*: 4, *L'elisire d'amore*: 8, *L'Ebreo*: 3, *Il profeta*: 5, *Saffo*: 1, *Il Trovatore*: 1, *Un ballo in maschera*: 1, *Il barbiere di Siviglia*: 6, *Guglielmo Tell*: 5, *Roberto il diavolo*: 9, *Mefistofele*: 10, *Crispino e la comare*: 6, *Lucrezia Borgia*: 4, *La Favorita*: 4, *La Stella del Nord*: 10, *Lohengrin*: 6, *Linda di Chamounix*: 1, *Romeo e Giulietta*: 3, *Aida*: 2, *Carmen*: 5. PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Teatro Real». *La Época*. Madrid, 27-III-1888, p. 2.

<sup>261</sup> *Ibid.*

Y, sin embargo, la nota dominante en el abono ha sido la del cansancio, la de la saciedad, una indiferencia letal que recordaba la frase del posadero sordo de *El postillón de la Rioja*: «a mí me han traído a la juerza [*sic*].». Se ha aplaudido algo, se ha soportado mucho y se ha amortizado una temporada más entre el brillo de las *toilettes* y el *venticello* de las murmuraciones<sup>262</sup>.

El 15 de marzo de 1888, el Conde de Michelena estrenaría la ópera *Carmen* de Bizet en italiano. El empresario demostraba así que decía la verdad, cuando afirmaba meses antes «haber construido lujoso atrezzo y rico decorado para la *mise en scène* de *Carmen*, y deseoso de que no pudiera atribuirse su propósito a afán de lucro, resolvió entregar a los Asilos del Pardo el producto líquido de la entrada»<sup>263</sup>.

A pesar de no haber localizado referencias al respecto, suponemos que se utilizó la traducción de Achille de Lauzières<sup>264</sup>, marqués de Thémines, quien también realizaría las versiones italianas de *Hamlet*, *Don Carlo* o *Le domino noir*. En 1876<sup>265</sup>, la casa editorial Choudens publicaba la partitura vocal<sup>266</sup> de la obra con la versión alemana de «D. Louis»<sup>267</sup> y con la traducción italiana aludida. Merece la pena destacar cómo, sólo un año antes, Lauzières criticaba duramente en *La Patrie* la ópera de Bizet: la tachaba de increíblemente inmoral y acusaba al compositor de haber plagiado la melodía de la *Canción del toreador*<sup>268</sup>.

En el Teatro Real, la dirección estaría a cargo de Luigi Mancinelli. Giuseppina Pasqua interpretaría el papel de «Carmen», Bibiana Pérez el de «Micaela» y Emilio Metellio el de «Don José»<sup>269</sup>. La puesta en escena estaría muy cuidada: «Bussato y Bonardi habían pintado cuatro decoraciones que representaban la fábrica de tabacos de

---

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> [Anónimo]. «Teatro Real». *La Iberia*. Madrid, 15-III-1888, p. 2.

<sup>264</sup> Se trata de la primera traducción al italiano, estrenada el 28 de febrero de 1878 en San Petersburgo. Se utilizará en numerosas ocasiones: 1878 en Dublín, Filadelfia y Nueva York, 1879 en Nápoles, 1883 en Buenos Aires, 1885 en Lisboa, 1919 en Yokohama, etc. LOEWENBERG, Alfred. *Annals of opera*, vol. I. Genève, Text Societas Bibliographica, 1955, p. 1875.

<sup>265</sup> No aparece fecha de edición. Mary Dybbert afirma que el número de plancha A.C. 3554 podría indicar que el grabado se realizó en 1876 aunque el depósito legal se realizó en 1877. DYBBERT, Mary. *Carmen: a performance guide*. Hillsdale, Pendragon Press, 2000, p. 15. La BNE toma como fecha de publicación 1876, según el *Dictionnaire des éditeurs de musique français de 1820 à 1914*. Ed. a cargo de Anik Devriés. Genève, Minkofft, t. 2, 1988.

<sup>266</sup> Incluía los recitativos. BIZET, Georges. *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy, paroles italiennes de A. de Lauzières, paroles allemandes de D. Louis. Paris, Choudens père et fils, 1876.

<sup>267</sup> Pseudónimo de Julius Hopp.

<sup>268</sup> WRIGHT, Lesley. «Rewriting a reception: thoughts on *Carmen* in Paris, 1883». En: *Journal of Musicological Research*, nº 28, 2009, p. 291.

<sup>269</sup> Los restantes participantes fueron: Lizárraga como «Frasquita», Garrido como «Mercedes», Vaselli como, «Escamillo», Cabrer como «Zúñiga», Ponsini como «Morales», Ziliani como «Dancairo» Gianini como «Remendado». Programa de mano con el reparto de la obra que se conserva en el Museo del Teatro de Almagro. Prg.168, p. 2.



Sevilla, la plaza de toros, una hostería y una montaña»<sup>270</sup> y «el Sr. París se encargaría del vestuario»<sup>271</sup>. Se aplaudía la decisión del coliseo de estrenar la ópera y, entre líneas, se tachaban de precarias las ejecuciones de Ducazcal. En ellas, no se rendía el tributo merecido a la ópera de Bizet y su público no pudo ratificar el éxito internacional alcanzado:

Lo dijimos cuando la *Carmen* se estrenó en el Teatro de la Zarzuela después de no pocos pleitos [...]. Cuando esta obra se presente bien decorada y se vista con lujo, y se cante con esmero, y la dirija al frente de una orquesta tan notable como la del Real, maestro tan insigne como Mancinelli, por seguro tenemos que el público madrileño convendrá con nosotros en que la *Carmen*, como obra musical, es una verdadera joya y en que por algo más que por ver en la escena toreros y bandidos se ha puesto de moda en todos los teatros de Italia. Por esto aplaudimos antes de ahora que la empresa del Teatro Real determinase estrenar *Carmen* en la función a beneficio de los Asilos del Pardo<sup>272</sup>.

Allegro, quien lanzó duras críticas a la refundición en zarzuela, anhelaba contemplar la versión del Real. «*Carmen*, que es la misma en la ópera que en la zarzuela, como ópera gustará siempre», puesto que «en la ópera la música es el todo, lo demás no tiene ninguna importancia; como la partitura sea buena lo demás marcha sobre ruedas»<sup>273</sup>. «Habrà quien diga que la música no tiene sabor español, que no está siempre adecuada a la situación ni a los personajes, que cualquiera de nuestros maestros ha hecho más en ese género»<sup>274</sup>.

Grandísimo, por consiguiente, era el deseo de escucharla en el Teatro Real. Primeramente, para establecer la comparación oportuna de la obra como ópera y como zarzuela. Se menospreciaba la traducción de Liern y la correspondiente representación, al tiempo que se atribuía gran parte de su éxito al interés que despertó el enfrentamiento entre las dos empresas:

A Madrid ha llegado tarde; y la Zarzuela nos dio a principios del invierno un *facsimile* de la composición. No muy bien traducida, no muy bien representada, obtuvo únicamente *un succès d'estime*<sup>275</sup>, y los que la oyeron iban animados, más bien que por verdadero interés, por curiosidad, inspirada por la lucha entre aquella empresa y la del Real para dar a conocer entre nosotros *Carmen*.<sup>276</sup>

---

<sup>270</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Época*. Madrid, 05-III-1888, p. 3.

<sup>271</sup> Programa de mano con el reparto de la obra que se conserva en el Museo del Teatro de Almagro. Prg.168, p. 2.

<sup>272</sup> [Anónimo]. «La *Carmen* en el Real». *El Liberal*. Madrid, 15-III-1888, p.3.

<sup>273</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 15-III-1888, p. 3.

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> Éxito provocado más por la curiosidad, la polémica y el respeto al compositor que por la ejecución en sí.

<sup>276</sup> El Marqués de Valle Alegre. «Teatros». *La Moda Elegante*. Madrid, 22-III-1888, p. 87.

En segundo lugar, había de comprobarse hasta qué punto era legítima la fama alcanzada en casi todo el mundo por la producción de Bizet. Merced a estas dos circunstancias y a la muy atendible de que los productos de la función eran a beneficio de los Asilos del Pardo, la concurrencia fue numerosísima, distinguida y se podía contar el número de localidades vacantes<sup>277</sup>. «Casi todos los números fueron aplaudidos y algunos tuvieron que repetirse: la habanera del acto primero; el himno y el dúo de contralto y tenor del segundo y la introducción y el aria de tiple del tercero»<sup>278</sup>. En definitiva, la crítica se mostraba prácticamente unánime congratulando la labor del empresario y la ejecución de los artistas que intervinieron en el estreno:

Ahora, en las postrimetrías de su temporada, el teatro Real la ha presentado con un esmero, con un lujo que no podía esperarse, dado lo avanzado de la época [...]. Pintaron cuatro hermosas decoraciones Bussato y Bonardi, hizose un nuevo vestuario y encargóse de dirigir la orquesta el maestro Mancinelli. Con tales recursos, con semejantes atractivos, el resultado ha sido completo. La Pasqua canta bien y caracteriza admirablemente el personaje; nuestra compatriota la señorita Pérez ha obtenido un legítimo triunfo en su romanza, que dice con expresión y sentimiento; Metelio –muy conocido en coliseos de segundo orden y en el repertorio italiano– ha conseguido generales aplausos; y, por último, Vasselli, en la única pieza de empeño que tiene su parte, no ha estado inferior a sus compañeros.

Para todos ha habido palmadas y ovaciones; para los pintores, llamados a las tablas; para Mancinelli, que ha logrado el mismo honor; para los coros, que estuvieron perfectos. En suma, un éxito notable, que explotará el Conde de Michelena el año próximo, ya que éste no ha podido sino iniciarlo<sup>279</sup>.

La *Carmen* del Real caló en el auditorio como no lo había hecho otra obra en mucho tiempo<sup>280</sup>. Antonio Peña y Goñi afirmaba que el coliseo había despertado al final de la temporada<sup>281</sup>. Describía el estreno como «una toma de amoniaco para el público del Teatro Real, que parecía gemir bajo el poder de un anestésico formidable»<sup>282</sup> y apostaba por el éxito rotundo de la ópera si volvía a representarse en la próxima temporada. En su crónica, hacía una sugerente descripción de la cigarrera protagonista:

Ella, tan pitillera, tan airosa y tan *barbiana*, ella, personificación garbosísima de la despreocupación y de la travesura, encarnación del amor con coleta, quinta esencia del tabaco nacional con vitola de ópera cómica; ella, contrabandista juncal y cuartelera empecatada, tuvo que presentarse anoche humilde, modesta y caritativa, dando de mano a sus ingénitas inclinaciones y cobijando bajo su seno amoroso nada menos que a los infelices asilados de El Pardo<sup>283</sup>.

---

<sup>277</sup> [Anónimo]. «Teatro Real». *El Imparcial*. Madrid, 15-III-1888, p. 3.

<sup>278</sup> [Anónimo]. «La *Carmen* en el Real». *El Liberal*. Madrid, 15-III-1888, p. 3.

<sup>279</sup> El Marqués de Valle Alegre. «Teatros». *La Moda Elegante*. Madrid, 22-III-1888, p. 87.

<sup>280</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Teatro Real. *La Época*. Madrid, 27-III-1888, p. 2.

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> *Ibid.*

Si bien se deshacía en elogios hacia la *Carmen* de Michelena, Peña y Goñi ponía también de manifiesto algunas carencias e incongruencias del libreto original que se repetían en el libreto italiano:

¡El Dancaire y Lilas Pastia! Deberíamos abrir en Madrid un concurso filológico, etnográfico, heráldico, etimológico y genealógico para tratar de averiguar de dónde demonios han salido ese Dancaire y ese Lilas Pastia (¡cuidado con Lilas Pastia!) perpetrados por Mérimée, Meilhac y Halévy o immortalizados por la adorable música de Bizet<sup>284</sup>.

*El Liberal* censuraba también las incoherencias del texto y lo inadecuado del vestuario, en ciertos momentos. Asimismo, tachaba la interpretación de la protagonista que no supo imprimir a su personaje la picardía y la gracia que cabría esperar:

Aparte de anacronismos e inverosimilitudes, aparte de lo increíble que ha de parecernos a nosotros que un torero se llame Escamillo y un contrabandista Le Dancaire, y un posadero andaluz [*palabra ilegible*] Pastia, en el libreto de *Carmen* hay un drama tan conmovedor por lo menos como el que encierran la mayoría de los libretos de ópera que, como es sabido, no tienen ni pies ni cabeza [...].

Los trajes propios de Sevilla y de la época en que la escena tiene lugar, muy bonitos. Una impropiedad notamos en el traje que viste la protagonista en el acto primero. Carmen es una cigarrera no una maja de rumbo. Además no se explica que salga de liar cigarrillos [*palabra ilegible*] y liarse a puñaladas con una compañera de oficina, con mantilla de blonda [...].

Hablemos ahora de la presentación. La señora Pasqua es una artista de tanto mérito y raya tan alto como actriz y como cantante en otras óperas, que no pueden molestarse si nos permitimos hacerla de vez en cuando algunas respetuosas observaciones. A nuestro juicio, no da el tipo de Carmen toda la animación, gracia, frescura y picardía que requiere. En los pasajes dramáticos estuvo muy bien. En los demás sólo puso de manifiesto su buen deseo, no siempre bien encaminado. Seríamos injustos, sin embargo, no diciendo que cantó bien la mayoría de los números de su parte y que fue en ellos muy aplaudida<sup>285</sup>.

Allegro insistía en la escasa atención que el público del Real, deslumbrado por la música de Bizet, prestó al texto italiano y añadía que «lo único nuevo son los recitativos que el autor tuvo que añadir al llevar su obra al teatro italiano, recitativos que, dicho sea de paso, no brillan por su originalidad ni por su mérito. Son verdaderos rellenos. Afortunadamente para *Carmen*, se han escatimado lo más posible». Allegro loaba el trabajo de Lauzières y menospreciaba las ejecuciones del teatro de la Zarzuela por presentar una imagen de España inventada en París. Se destacaba incluso algún error de la traducción italiana:

Ambas a dos seguirán exhibiéndose, la una hablando el lenguaje de Cervantes, si así puede llamarse al arreglo hecho en español del libro de Meilhac, y la otra cantando el idioma de Dante, suponiendo que el Dante pudiese haber hecho versos por el estilo [...]. Bueno será que no se

<sup>284</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Carmen». *La Época*. Madrid, 15-III-1888, p. 2.

<sup>285</sup> [Anónimo]. «La *Carmen* en el Real». *El Liberal*. Madrid, 15-III-1888, p. 3.

lleve todos los placeres el *toreador* y queden algunos para la traducción; porque la verdad es que lo merece. Peores se han visto. Yo conocí a un literato francés que entretenía sus ocios vertiendo a su idioma la inmortal obra de Cervantes, y escribía: «*dans ce moment il était à cheval Saintcho Panse aidé de Don Quichsote de la tâche*». Después de esto, cualquier libreto de ópera resulta un monumento literario.

Y pasan, y se cantan, y se aplauden algunos que ¡Dios me valga! Y es que en la ópera, la música es el todo, lo demás no tiene ninguna importancia. Como la partitura sea buena, la cosa marcha sobre ruedas. Claro está que hay libretos de libretos y que sobre ellos no hay música posible [...]. En un teatro donde se habla y se canta en español, no pueden presentarse toreros falsificados y cigarreras sevillanas inventadas en París. Pero en la ópera sí; sería una convención más, una partitura sobre un asunto español que está sancionada por todos los públicos del mundo, y que no hemos de rechazar nosotros. Y oiremos impasibles lo de *poi lo spadon la fina lama colui che [palabra ilegible] la norte dar*. Y hasta lo aplaudiremos si se canta bien, sin acordarnos de que llamarse *spadon* a un matador, es casi un denigrante mote<sup>286</sup>.

El mismo día del estreno se relataba también el hallazgo y la devolución por parte de la Sra. de Cánovas, que también había asistido al estreno, de dos pulseras de brillantes, perdidas a la entrada del teatro por la Condesa de Santovenia, que había entrado poco antes. José Subirá afirmaba que «las letras de molde aplaudieron el rasgo de la devolución y el alto mundo concedió mayor importancia, tal vez a ese incidente privado que a la música bizetiana»<sup>287</sup>.

El 22 de marzo se llevó a cabo la quinta y última representación que ponía fin a la temporada en el Teatro Real. Se verificó a beneficio de Giuseppina Pasqua, que no actuaría en la próxima temporada del coliseo y de la que quisieron despedirse sus admiradores entusiastas. En el intermedio del tercer al cuarto acto cantó, sin éxito, la canción española *Lo que está de Dios* de Barbieri «con la dulce pronunciación italiana que no hizo desaparecer su estancia en Madrid»<sup>288</sup>:

[...] *Lo que está de Dios* fue compuesta por Barbieri para la Sase [*sic*] que no llegó a cantarla por haberse marchado enferma antes de celebrar su beneficio. Pasado algún tiempo la cantó la Theodorini en su beneficio y agradó tan poco al público como anoche. La música, del corte de *Pan y toros*, necesita ser interpretada por artistas españoles que sepan comprenderla y darle intención y gracia. La señora Pasqua hizo todo lo que de su parte estaba para que fuera recibida con agrado la canción del maestro español y el público aplaudió su buen deseo<sup>289</sup>.

Merece especial atención el testimonio de Antonio Peña y Goñi en cuanto a la fría recepción de *Carmen* por parte de los sectores más conservadores de abonados del Teatro Real. Lo «impúdico» y «desvergonzado» de la obra, ya en 1875, suscitó numerosas reticencias que mermaron profundamente el éxito de su estreno parisino y,

---

<sup>286</sup> ALLEGRO. «Carmen». *El País*. Madrid, 15-III-1888, p. 3.

<sup>287</sup> SUBIRÁ, J. *Historia y anecdotario del Teatro Real*, p. 396.

<sup>288</sup> [Anónimo]. «Real». *El Día*. Madrid, 23-III, 1888, p. 3.

<sup>289</sup> *Ibid.*

doce años más tarde, en Madrid, acontecía, aunque en menor medida, un hecho muy similar:

Los verdaderos aficionados han gozado tanto con las bellezas finas, delicadas y atractivas de la música de Bizet que no piensan sino en la próxima temporada para darse un hartazgo de *Carmen*, ya que ahora se han quedado con la miel en los labios. Algunos abonados han puesto mala cara a la cigarrera impúdica y desvergonzada que tiene la debilidad de poseer un corazón que Bizet ha traducido con rasgos inmortales [...]

El abonado, en general, está acostumbrado a la valona, los gregüescos, las plumas, las sandalias y el traje talar. Le gusta lo que él llama grande y serio, y como va a darse aires de clásico, reflexivo y formal, es natural que haya estimado abdicación aplaudir a majos, toreros, dragones y contrabandistas, y ponerse en contacto con el mundo heteróclito e intérlope. Pero, como el andaluz del cuento, ya se irá *jasiendo* y acabará por rendirse ante la admirada música de Bizet, que ha conquistado en poco tiempo los entusiastas sufragios de todos los públicos de Europa<sup>290</sup>.

Los mismos sectores afirmaban no comprender por qué Michelena mostraba tanto interés en ejecutar la ópera. Su carácter cómico la hacía impropia de «teatros de la importancia del Real» y sugerían que, en su lugar, se diesen obras de Mozart, Wagner o Meyerbeer, que aún constituían una novedad para los madrileños:

No nos explicamos por qué la empresa del Teatro Real ha mostrado tanto empeño por llevar a la escena, invirtiendo para ello sumas considerables, una obra de las condiciones de *Carmen*; no porque pongamos en duda el mérito de la música de Bizet, sino porque su marcado carácter de ópera cómica no la hace a propósito para figurar en teatros de la importancia del Real.

Hay otra razón además. Nuestro público apenas conoce a Mozart y a Wagner, y de Meyerbeer no lo conoce todo, puesto que las empresas suelen cortar por donde les parece, y suprimir trozos, y hasta actos enteros. Esto aparte de las impropiedades que en la *mise en scène* suelen cometerse al tratar de las obras de los citados maestros. Todo esto aconsejaba que se hubiese dejado a *Carmen* para otro teatro más propio, dando en cambio música que, no por haber sido oída mucho en muchas partes, dejaría de ser una gran novedad para los madrileños<sup>291</sup>.

A pesar de las críticas, *Carmen* cuajó profundamente en el repertorio. Desde su estreno hasta 1925 se dieron en total 134 funciones. Constituye una cifra muy elevada si la comparamos, por ejemplo, con el aludido anteriormente *Don Giovanni*, que entre 1863 y 1902, gozó en el Real únicamente de 32 representaciones<sup>292</sup>. Hemos podido comprobar cómo la crítica madrileña fue más generosa con la representación de color local español ofrecida por el Teatro Real que con la disfrutada en la Zarzuela. En este sentido, la prensa fue tan dura con la versión de Liern, que, probablemente, cuando se presentó la italiana, los intelectuales se sentían, en cierta forma, resarcidos.

Sorprende comprobar que las críticas al texto se limitaron a aspectos muy conocidos del libreto original que se repetían en la versión italiana. No obstante, son

---

<sup>290</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Teatro Real. *La Época*. Madrid, 27-III-1888, p. 2.

<sup>291</sup> [Anónimo]. «Teatro Real». *El Día*. Madrid, 15-III-1888, p. 3.

<sup>292</sup> TURINA, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997, p. 317.

muy escasos los comentarios acerca de aspectos concretos de la traducción, lo que no significa, en absoluto, que el texto escuchado en el Real fuese de mejor ni de peor calidad que los traducidos y tan extremadamente cuestionados en otros teatros. La recepción de *Carmen* en dicho coliseo pone de manifiesto, una vez más, la falta de interés del auditorio aristocrático en un texto del canto que se tornaba incomprensible para la mayoría de los abonados. Unos abonados que con frecuencia enaltecieron las ejecuciones de la ópera cómica de Bizet, dejándose llevar no solamente por el buen hacer de la empresa sino también por las innumerables bellezas de la partitura.

El éxito y las polémicas, amén de la fama internacional de la ópera, provocaron la aparición de parodias de *Carmen*. El nombre de la protagonista en el título se convirtió en numerosas ocasiones, en un importante reclamo para el público, aunque su argumento fuese absolutamente diferente. Pensemos, por ejemplo, en *Los pretendientes de Carmen*<sup>293</sup> original de Manuel Cuartero y con música de Mariano Blázquez, publicada en 1882 o en *Carmen y Marieta*<sup>294</sup>, con libreto de Luis Almayor Beinat, compuesta por Francisco A. de San Felipe y Cayo Vela. El 24 de enero de 1891, se estrenó con extraordinario éxito en el Teatro Principal de Barcelona *Carmela*<sup>295</sup>, la «parodia lírica de la ópera *Carmen*», con libreto de Salvador María Granés y música de Tomás Reig. En este sentido, merece también la pena destacar otra parodia más tardía de la ópera: *Carmen la sevillana*<sup>296</sup>:

Y para el martes se prepara un acontecimiento de calidad, con el estreno de «Carmen, la sevillana», zarzuela en tres actos, original de Pascual Guillén y el maestro Francisco Balaguer, que será presentada con toda propiedad y de la que hacen una creación el barítono Antón Navarro, Josefina Canales y toda la laureada compañía del Calderón<sup>297</sup>.

La obra, que había sido previamente estrenada, el 24 de septiembre de 1943, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, con música de Francisco Balaguer y texto de Pascual Guillén., llegó a España en 1949, donde disfrutó de una calurosa y duradera acogida. También aparecerán reacciones operísticas a la *Carmen* de Bizet. Es el caso,

---

<sup>293</sup> CUARTERO, Manuel. *Los pretendientes de Carmen. Zarzuela en un acto y en verso*. Madrid, M. P. Montoya y Compañía, 1882. BN, sign. MC/3897/27

<sup>294</sup> Fue estrenada en el Teatro de Novedades de Madrid el 29 de octubre de 1907. ALMAYOR, Luis. *Carmen y Marieta. Zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros, en prosa de costumbres valencianas*. Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1907. BN, sign. T/16790.

<sup>295</sup> Estrenada con éxito en Barcelona por la compañía de Julián Romea y el 20 de abril en Ruzafa, en Valencia, por la compañía de Cereceda. GRANÉS, Salvador María. *Carmela. Parodia lírica de la ópera Carmen*. Madrid, R. Velasco, 1891.

<sup>296</sup> Puede consultarse una copia en el ICCMU.

<sup>297</sup> [Anónimo]. «Calderón. *Marina* por Antón Navarro». *La Vanguardia Española*. Madrid, 03-VIII-1951, p. 2.

por ejemplo, de *La Dolores*, uno de los principales logros de Tomás Bretón, estrenada en el Teatro Novedades de Barcelona, en 1892. En *La Dolores*, encontramos elementos muy similares a *Carmen*: detalles del mundo tauromáquico, militares, seducción, pasión y un acuchillamiento como desenlace<sup>298</sup>. El compositor tomará como base para su ópera un drama rural de Feliú y Codina, cuya fuerza y ambientación realista se enmarcan en los modelos del verismo operístico europeo, en pleno apogeo, a finales del siglo XIX<sup>299</sup>.

### 2.3.8. *Carmen en la Audiencia*

El 26 de octubre de octubre de 1889, la compañía de Guillermo Cereceda<sup>300</sup>, después de haber cosechado grandes éxitos en provincias y tras dos meses y medio de ensayos, volvía a dar vida a la *Carmen* zarzuelera de Rafael María Liern. Atrás quedaba el fracaso en el local de Ducazcal y el público madrileño asistía a su exitoso estreno, con «un lleno exorbitante», donde «no había ni un palco vacío», en el Teatro Circo de Price. Sobraban motivos para tal concurrencia: se estrenaba en el coliseo la función de moda en el momento<sup>301</sup>. Las tiples Montañés y Alfaro y el tenor Llorens junto a Pinedo, entre otros, darían vida a los personajes de la obra:

Anteanoche se ha cantado en este teatro la ópera *Carmen* de Bizet obteniendo un gran éxito. La deliciosa partitura del malogrado músico francés ha recibido la sanción del público que asiste a las gradas de aquel teatro y, por lo tanto, puede decirse que Carmen ha tomado la carta de naturaleza entre nosotros. Todos los artistas encargados de su interpretación hicieron verdaderos milagros para sacar adelante con lucimiento, como lo consiguieron, la obra oída en el Real. Seguramente *Carmen* se hará vieja en los carteles del Circo de Price<sup>302</sup>.

La obra estuvo presentada con esmero, así en las decoraciones como en el vestuario. «La señora Montanés nos hacía la alta merced de presentarnos una Carmen tal y como podíamos haberla soñado», «es una de nuestras mejores Cármenes» y «al

---

<sup>298</sup> La protagonista será un personaje muy diferente a Carmen. La Dolores es una joven y guapa española muy honrada y caritativa que resulta seducida por el barbero Melchor y que es pretendida, a la vez, por Patricio, un mercader ricachón, por el sargento Rojas y por el seminarista Lázaro. Un complejo entramado de pasiones desencadena la lucha por la protagonista entre Lázaro y Melchor, con el fatal desenlace de la muerte de este último de una puñalada.

<sup>299</sup> SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002, pp. 230-243.

<sup>300</sup> Compositor, director de orquesta y empresario. Fue director musical del Teatro del Circo, del Teatro de la Zarzuela en 1871, del Apolo en 1876-1877 y del Price. También fue empresario teatral en Valencia, Barcelona, Cádiz y Sevilla. CASARES, E. *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana...*, pp. 443-444.

<sup>301</sup> [Anónimo]. «Price». *Diario de avisos de Madrid*. Madrid, 27-X-1889, p. 3.

<sup>302</sup> *Ibid.*

final del primer acto la *Carmen* de Price había adquirido a nuestros ojos proporciones colosales»<sup>303</sup>. Aunque «Pinedo fue un torero discreto y el tenor insuficiente»<sup>304</sup>, el éxito fue unánime tanto para la primera tiple como para Cereceda, de quien se decía que «a su voz de mando obedecía todo el mundo; era un empresario ordenancista, siempre en activo servicio» y «ojalá duraran sus representaciones, como duran los cuentos de la princesa Scheherezada»<sup>305</sup>. Las críticas a la traducción fueron casi inexistentes.

Meses más tarde, el 11 de abril de 1890, la compañía Cereceda llevaba la zarzuela de Liern al Teatro Tívoli de Barcelona, cuyo «arreglo no carecía de mérito» y en el que el escritor «se ha atenido en varios pasajes, más bien a la novela de Prospero Mérimée que al libreto de ópera que escribieron Meilhac y Halévy»<sup>306</sup>. La primera tiple Consuelo Montañés<sup>307</sup> se esmeraría una vez más en el papel de la protagonista, junto a Mariscal, bajo la batuta de Berecedo. De nuevo, la crítica volvía a mostrarse dividida en cuanto a la representación y prestaba atención a la traducción del libreto donde el autor «ha tenido la mala inspiración de acentuar la nota flamenca» del texto original, añadiendo elementos que resultaron «extravagantes». Asimismo, empezaba a desatarse la rumorología sobre la oposición de Andrés Vidal a las representaciones que de la obra venía dando Cereceda.

*La Carmen* es también del repertorio de la compañía Cereceda, que anoche la puso en escena con todos los [*palabra ilegible*] de su interesante argumento [...]. Nos limitaremos a decir que el señor Liern en su arreglo ha tenido la mala inspiración de acentuar la nota flamenca que tiene el libreto de la ópera. Además ha añadido algunas cosas que resultan inverosímiles y extravagantes. De la representación no puede decirse que fuera buena. El público si bien aplaudió después de algunos números musicales y hasta hizo repetir uno o dos, se mostró generalmente frío. El de las alturas numerosísimo, se entregó a ciertas expansiones que el carácter de la obra parece justificar. Lo cierto es que la famosa obra de Bizet ha producido mucho ruido y amenaza aún producir más. Según oímos anoche, la casa editorial del señor Vidal se opone a que la compañía Cereceda represente el arreglo del señor Liern y al efecto ha invocado la autoridad del gobernador para que la ampare en lo que dice ser su derecho. De manera que de ser esto cierto, cosa que no aseguramos, tenemos otro conflicto en puerta<sup>308</sup>.

Efectivamente, dichos rumores no eran infundados, ya que en el mes de octubre de 1889, el apoderado y representante en España de la casa editorial Choudens, propietaria de *Carmen*, había presentado querrela criminal en el Juzgado de Instrucción

---

<sup>303</sup> BOFILL, Pedro. «Veladas Teatrales». *La Época*. Madrid, 26-X-1889, p. 2.

<sup>304</sup> [Anónimo]. «Diversiones públicas». *El Liberal*. Madrid, 26-X-1889, p. 3.

<sup>305</sup> BOFILL, Pedro. «Veladas Teatrales». *La Época*. Madrid, 26-X-1889, p. 2.

<sup>306</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 14-IV-1890, p. 3.

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> [Anónimo]. «Tívoli». *La Vanguardia*. Barcelona, 13-IV-1890, p. 5.



del Este contra Guillermo Cereceda y contra Ángel Povedano<sup>309</sup>. En ella denunciaban cómo el último había facilitado un material fraudulento de partes y orquesta de la ópera cómica al primero, mediante acuerdo entre ambos. Dicho material había sido utilizado en varias ejecuciones por la compañía Cereceda en el Teatro Circo de Price de Madrid y, en varios teatros de provincias, hasta que en octubre de 1890, el juez instructor, dispuso el secuestro del material, considerándolo como cuerpo de delito, a la vez que decretó el procesamiento de Cereceda y de Povedano.

Andrés Vidal y Llimona<sup>310</sup> se veía, de nuevo, envuelto en una polémica relacionada con la propiedad literaria. Se trataba de un conflicto similar, aunque no de tal trascendencia, al conflicto de las *Cármenes*. El apoderado hubo de reiterar, una vez más, que *Carmen* aparecía registrada en el Ministerio de Fomento con fecha de 25 de mayo de 1875, según el Convenio de Propiedad Literaria celebrado con Francia en 15 de noviembre de 1853. Afirmaba también que ninguno de los querellados tenía permiso del propietario para copiar el material musical citado y fundamentaba su querrela en diferentes artículos de la Ley de Propiedad Intelectual, relacionados con el artículo 552 del Código Penal. Cereceda y Povedano, y especialmente el primero, destacaban que la obra era de dominio público y negaban a la casa editorial Choudens el carácter de propietaria de la obra según expresaban los autos.

El 8 de enero, a las una de la tarde, daría principio el juicio oral en la sección cuarta de la Sala de lo criminal. El Ministerio Fiscal pedía para los procesados la pena de dos meses<sup>311</sup> de arresto mayor, multa y la consiguiente indemnización. El querellante, por su parte, solicitaba la imposición de tres meses de arresto legal y la

---

<sup>309</sup> Actor, tenor cómico y dramaturgo. Fue el más conocido archivero musical de la capital de España que podía decidir el futuro de cualquier zarzuela sólo con su decisión de copiarla o de dejar de hacerlo. En el *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, se afirma que murió en 1886. Sin embargo, queda constancia, tras lo expuesto, que hubo de fallecer después de 1890. GONZÁLEZ, M<sup>ª</sup> Luz. «Povedano y Vidal, Ángel». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana...*, p. 497.

<sup>310</sup> EL 20 de marzo de 1889, la casa editorial Choudens, «como propietarios de las más afamadas obras lírico-dramáticas», dirigen a las empresas teatrales y a los editores de música de España una circular donde se informaba de que la empresa «había reivindicado la propiedad de nuestro repertorio conforme con las leyes y convenios que, sobre la propiedad literaria artística rigen en ese noble país». Asimismo, en ella se rogaba «a los señores empresarios que cesen en la representación de cualquiera de las obras de nuestro repertorio sin que antes medie el indispensable contrato con nuestra casa editorial y suplicamos de igual modo a los señores editores excluyan de su catálogo las obras de nuestra pertenencia. Nuestro representante y apoderado en España, D. Andrés Vidal y Llimona, es el encargado por nosotros para tratar de cualquier asunto que se refiera a esta Casa». VIDAL Y LLIMONA, Andrés. «Anuncios». *Gaceta de Madrid*. Madrid, 29-III-1889, p. 918.

<sup>311</sup> *La Correspondencia de España* sostenía que se pedían dos meses y un día de arresto mayor. [Anónimo]. «Tribunales». *La Correspondencia de España*. Madrid, 09-I-1892, p. 3.

multa de 5.000 pesetas<sup>312</sup> equivalente al importe del perjuicio relativo al alquiler del material de orquesta fraudulento. Además, se prefería la condena de Cereceda a la pérdida del producto de todas las entradas que hubiese proporcionado *Carmen* en las 34 representaciones dadas, sin permiso, tanto en Madrid como en diversas capitales de provincia. Dicho producto sería entregado, en su caso, a Choudens. Por su parte, las defensas solicitaban la absolución de sus clientes y la correspondiente «responsabilidad para los que han llevado a los banquillos de los acusados a los señores Cereceda y Povedano, personas de cuya honradez nadie duda»<sup>313</sup>.

Ángel de la Guardia representaría a la casa editorial francesa, Pablo Rózpide a Guillermo Cereceda y un letrado nombrado de oficio defendió a Ángel Povedano. Entre los testigos que declararían en el proceso figuraban Andrés Vidal, el dramaturgo Rafael María Liern, el director Jerónimo Jiménez, el editor y empresario Florencio Fiscowich y los compositores Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y [¿Tomás?] Fernández Grajal<sup>314</sup>.

Llegó el día esperado. La prensa había creado una gran expectación ante el juicio y la sala estaba completamente llena de personalidades relacionadas con el mundo teatral:

La sala totalmente ocupada. Muchos literatos, muchos artistas formando nutridos grupos. Entre todos destaca Vital Aza. Aquí y allá se ven traspuntes, apuntadores, directores de escena. No parece sino que van a hacer los últimos preparativos para que se levante el telón. El proceso ha despertado grandísimo interés. Aquí los procesos literarios o artísticos son muy raros, y curioso ver reunidos en el juicio oral personajes que sólo aparecen en escena... cuando pueden salir<sup>315</sup>.

Al contrario de lo que hacían presagiar diferentes periódicos, el juicio se desarrolló sin incidente alguno que llamara la atención. La primera sesión se dedicó a averiguar si la obra era de dominio público o no y a determinar si los archiveros de teatros podían facilitar el material de orquesta de las obras a otras empresas. No obstante, y a pesar del intenso careo entre Cereceda y Vidal, ambos puntos quedaron sin resolver al término de dicha sesión. Cereceda reconoció no haber pagado los derechos de representación por desconocimiento del propietario de éstos, aunque destacaba su intención de satisfacerlos. Povedano, por su parte, admitió haber copiado la obra y

---

<sup>312</sup> *La Época* señalaba que se solicitaban dichas 5.000 pesetas y 51.000 más. [Anónimo]. «La ópera Carmen». *La Época*. Madrid, 09-I-1892, p. 3.

<sup>313</sup> [Anónimo]. «La ópera Carmen». *La Época*. Madrid, 09-I-1892, p. 3.

<sup>314</sup> [Anónimo]. «"Carmen" en la audiencia». *El Liberal*. Madrid, 07-I-1892, p. 2.

<sup>315</sup> [Anónimo]. «La ópera Carmen». *La Época*. Madrid, 09-I-1892, p. 3.

haberla cedido a Cereceda gratuitamente para «hacerle un favor». Sin embargo, lo más sorprendente fue el reconocimiento del editor, tras la lectura de una carta de este último dirigida a Choudens<sup>316</sup>, donde afirmaba que *Carmen*, efectivamente, era de dominio público y que estaba dispuesto a hacer un gran sacrificio económico para ocultarlo:

En primer lugar, declaró Cereceda, manifestando que no pagó los derechos de representación de la ópera *Carmen* porque no sabía quién era el verdadero propietario de la obra; pero que siempre había estado dispuesto a satisfacer esos derechos a quien legítimamente le correspondiera. Ángel Povedano, anciano de 72 años, conocido archivero copista de la Zarzuela, declaró acto seguido. Afirmó que estaba contratado en el teatro de la Zarzuela con un sueldo fijo, con la obligación de copiar la música de las obras que le ordenaran; que, en virtud de este deber y por mandato del Sr. Ducazcal, copió la música de la ópera *Carmen*, y creyendo no pertenecía a nadie, prestó esa copia al Sr. Cereceda sin remuneración alguna y sólo por hacerle un favor. En cuanto a Andrés Vidal, fue sometido a un minucioso interrogatorio por las acusaciones y defensas. Sin embargo, lo más importante de su declaración fue el reconocimiento prestado a una carta leída por el defensor del Sr. Cereceda, y dirigida por el declarante a la casa Choudens, en la que manifestaba que la ópera *Carmen* era de dominio público, que para ocultar esta circunstancia estaba dispuesto a hacer un sacrificio de tres mil pesetas. Terminada la declaración de este testigo se suspendió la vista algunos minutos<sup>317</sup>.

En la segunda sesión, la sala volvía a encontrarse llena de público ávido de conocer los pormenores del conflicto entre Vidal y Cereceda. Se presentó la prueba documental: el certificado del registro de la propiedad intelectual de *Carmen*, entre otros documentos. Ángel de la Guardia explicó cómo se legislaba la propiedad literaria en Francia, sosteniendo que en España nos asombrábamos ante las ejecuciones de una obra como, por ejemplo, *La Gran Vía*, «de la que se dieron 300 o más, mientras que, en Francia, había obras que llevaban dos años sin descansar una noche». Fundándose en la prueba documental, de la que dijo pendía el resultado del juicio, rebatió la declaración de Cereceda en lo referente a que *Carmen* fuera de dominio público y afirmó que resultaba extraño que el empresario ignorase su registro en el Ministerio de Fomento y que necesitara, por tanto, para representarla el permiso de la casa propietaria. «Hablando después de la forma en que la obra ha sido transcrita al castellano, dice que esto es lo mismo que si un español que quitara un gabán a un francés, se hiciera de él una americana, se creyese por ello propietario legítimo de la prenda»<sup>318</sup>.

El letrado de Cereceda defendió el derecho de Liern a traducir la obra. Sostenía que no existía delito porque la ópera en cuestión era de dominio público. Sútilmente se burló de la forma en que Choudens facilitaba los ejemplares de sus obras y, citando

---

<sup>316</sup> Dicha carta no ha sido localizada hasta el momento.

<sup>317</sup> [Anónimo]. «Tribunales». *La Correspondencia de España*. Madrid, 09-I-1892, p. 3.

<sup>318</sup> [Anónimo]. «El proceso de “Carmen”». *El País*. Madrid, 10-I-1892, pp. 2-3.

«una real orden de 16 de marzo de 1887», negaba, en 1892, a Choudens, y, de acuerdo con la legislación francesa también a Bizet, el derecho de propiedad de *Carmen*:

Negó personalidad a la parte acusadora, porque el Sr. Vidal, que recibió poderes de Choudens, los transmitió, por sí, a un procurador, que no puede, por tanto, representar a la casa francesa. Afirmó que Liern tuvo perfecto derecho a traducir la obra, puesto que los autores no lo hicieron en el plazo de cinco años, que la ley les daba. Por tanto, dijo, el Sr. Vidal cobró indebidamente los derechos del libro. Negó terminantemente que la casa francesa fuese propietaria de la obra, fundándose en que está registrada, constando como propietario Bizet y los editores Choudens. A este propósito citó una real orden de 16 de marzo del 87 en la que se declara que no pueden inscribirse obras extranjeras en tanto que no se acredite por aquél a cuyo nombre se inscriban el derecho de propiedad. Es así, dijo, que la casa Choudens no es propietaria, luego no puede hacer la inscripción. Citó en apoyo de su afirmación que la casa francesa no es propietaria de la obra, el hecho de que en el Ministerio de Fomento existe una comunicación de Vidal pidiendo la inscripción de *Carmen*, comunicación en la que se cita como propietario a Bizet. Dijo después que éste murió sin dejar hijos, y que su viuda volvió a contraer matrimonio, perdiendo, con arreglo a la legislación francesa, el derecho de propiedad de las obras de su primer marido<sup>319</sup>.

El 9 de enero, finalizaba la causa instruida contra Cereceda y Povedano. En la sentencia se absolvió finalmente a los procesados, declarándose las costas de oficio. *El Liberal* destacaba que en ella «no se prejuzgaba la cuestión de propiedad, reservando a las partes las acciones civiles de que se creen asistidas, para que puedan ejercitarlas ante el tribunal competente. Parece que la sala se fundó para absolver, en que la ópera en cuestión es de dominio público»<sup>320</sup>.

El estudio de la recepción de la ópera *Carmen* de Georges Bizet subraya los numerosos e importantes conflictos entre el teatro lírico y los editores en el siglo XIX. Unos conflictos que involucraban con frecuencia a la traducción y que ponen de manifiesto, una vez más, la inadecuada gestión en la época de los derechos autorales por parte de las casas editoriales y de los archivos musicales. A pesar de los numerosos intentos realizados, como el Congreso Literario Internacional de 1887, para legislar y conseguir así el respeto internacional de la propiedad intelectual, estrenos de obras musicales, como los de *Carmen*, se vieron distorsionados, en esos años, por las polémicas y pugnas legales desatadas en torno a la propiedad de las partituras en cuestión y el derecho de traducción. Habremos de aguardar, durante unos años, el fructífero e inesperado encuentro<sup>321</sup> entre Sinesio Delgado<sup>322</sup> y Ruperto Chapí<sup>323</sup>, donde

---

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> [Anónimo]. «"Carmen" en la audiencia». *El Liberal*. Madrid, 16-I-1892, p. 2.

<sup>321</sup> DELGADO, Sinesio. *Mi teatro*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1960, pp. 75-81.

<sup>322</sup> «Escritor, periodista y director de teatros. La razón esencial de su dura vida artística hay que buscarla en su lucha contra los editores de música, capitaneados por Florencio Fiscowich. Concibió la idea de

comenzaría a fraguarse una «empresa titánica»: la Sociedad de Autores Españoles, antecesora de la actual SGAE, «[...] que dignificó y liberó a los escritores y músicos de la esclavitud a la que estaban sometidos por los editores»<sup>324</sup>.

---

crear una Sociedad de Autores que se administrasen por sí mismos». GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Luz. «Delgado García, Sinesio». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana...*, p. 622.

<sup>323</sup> «El más popular de los compositores de la época, hombre enérgico, tenaz, irreducible contra los halagos más aparentemente atractivos de las “sirenas empresariales”, y que administraba directamente los derechos de su magna y popular obra lírica». SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos. «La S.G.A.E. Medio siglo de labor fecunda y feliz». *Autores*. Madrid, 1982, p. 14.

<sup>324</sup> GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> L. «Delgado García, Sinesio». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana...*, p. 623.



## CAPÍTULO III

### VÍNCULOS TRADUCTOLÓGICOS ENTRE LA *OPÉRA-COMIQUE* Y LA ZARZUELA: LAS PRIMERAS DOS *CÁRMENES* EN ESPAÑOL

Introducción.....	213
3.1. De la <i>opéra-comique</i> , la <i>comédie</i> y el <i>vaudeville</i> a la zarzuela .....	214
3.2. Dos traductores para una misma <i>Carmen</i> .....	216
3.3. Génesis de los libretos meta de Liern y de Bray .....	220
3.3.1. Dos encargos de traducción muy similares .....	220
3.3.2. El factor diacrónico, cultural y lingüístico: una superposición cultural.....	221
3.3.3. Presentación de las zarzuelas.....	222
3.3.4. Estrategia general .....	225
3.4. Fuentes y metatextualidad .....	225
3.4.1. Las fuentes originales en <i>Carmen</i> .....	226
3.4.2. Textos y fuentes en sus versiones españolas .....	228
3.5. Aspectos lingüísticos y literarios en las versiones zarzueleras.....	233
3.5.1. Delimitación y división .....	234
3.5.2. La traducción del referente cultural: el tratamiento del tópico literario.....	234
3.5.3. Fidelidad en otros campos semánticos y aspectos.....	259
3.5.4. Formalidad en el nuevo libreto.....	270
3.5.5. Sentido y naturalidad.....	278
3.6. La traducción de los aspectos lingüísticos y literarios en ambos libretos .....	282





### CAPÍTULO III

#### VÍNCULOS TRADUCTOLÓGICOS ENTRE LA *OPÉRA-COMIQUE* Y LA ZARZUELA: LAS PRIMERAS DOS *CÁRMENES* EN ESPAÑOL

En la segunda mitad del siglo XIX, la zarzuela se fortaleció como género lírico español, gracias a la relevancia adquirida por la burguesía en la época isabelina. Desde los albores decimonónicos, la zarzuela –que se fundamentaba en modelos populares de la tonadilla escénica<sup>1</sup> del XVIII– se impregnó de influencias foráneas como la opereta francesa o la ópera cómica rossiniana. Así, desde finales de los años cuarenta, la zarzuela grande –que se había convertido en el género por excelencia del teatro lírico nacional– se nutrió de un gran número de libretos procedentes de la *opéra-comique*, bien en forma de traducciones, adaptaciones o refundiciones. Los vínculos con el mundo lírico francés se intensificaron en la etapa de madurez de la zarzuela grande (1851-1868) y se fortalecieron aún más gracias a la compañía de los «Bufos Madrileños», hasta aproximadamente 1898. Tras la Revolución del 68, el género, que había ido perdiendo adeptos, se encontraba, al igual que la sociedad española, en crisis y el público se refugió en nuevos moldes teatrales como el teatro por horas. La sociedad experimentará un cambio de gustos y se decantará por espectáculos más breves de temáticas frívolas que le permitirán evadirse de la realidad.

En este período de final del siglo XIX, coexistirán, por tanto, antiguos géneros como la zarzuela grande y la zarzuela en un acto con nuevos como la revista y el género bufo –manifiestos deudores de los modelos galos– y el género chico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Breve parodia, con música sencilla, a menudo relacionada con la música popular.

<sup>2</sup> CORTIZO, María Encina. «Zarzuela y ópera bufa. Modelos estilísticos del teatro lírico español a finales del siglo XIX». En: *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. Ed. a cargo

### 3.1. De la *opéra-comique*, la *comédie* y el *vaudeville* a la zarzuela

Compositores y críticos españoles defenderán, como una necesidad unánime para el desarrollo del movimiento musical romántico, la creación de una ópera nacional. Dicha necesidad se refleja constantemente en la prensa general y musical de los siglos XIX e incluso del XX en España. Son varios los problemas que aquejan la cuestión y que se citan en las fuentes: los elementos necesarios para la creación del género nacional –y dentro de éste, por ejemplo, la validez del idioma español para ser puesto en música–, su relación con la zarzuela o la necesidad de contar con los intérpretes adecuados, entre otros. El debate en torno a la ópera española aparecerá casi siempre unido a la zarzuela y al interrogante de si el desarrollo de la segunda podría conducir a la génesis del anhelado teatro lírico nacional.

Los modelos galos impregnarán nuestro género no solamente en lo referente a los aspectos literarios o musicales, sino también en cuanto a espectáculo. Francisco Asenjo Barbieri destacaba el valor que habían adquirido varias *opéras-comiques* al transformarse en zarzuelas. Sin embargo, llama la atención su insistencia en el hecho de que las denominadas «zarzuelas» eran «esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas»:

Todo el mundo sabe que en el Teatro del Circo se han representado últimamente, entre otras, las zarzuelas *El valle de Andorra*, *Los diamantes de la corona* y *Catalina*. Compárense estos libretos con sus originales franceses, que llevan el nombre de ópera cómica y se verá claramente que en nada se ha menguado la importancia literaria de los expresados originales, antes al contrario, opino y conmigo varios inteligentes, que han mejorado mucho al trasladarse al español: en cuanto a su música, ya que en valor artístico no puede competir la española con la de Halévy, Auber y Meyerbeer, en cambio, no se ha perdido nada en desarrollo. De aquí se desprende que las llamadas zarzuelas que se ejecutan actualmente en el Teatro del Circo, son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española, con que se las engalana<sup>3</sup>.

En una época donde la traducción masiva del francés colma los teatros españoles, los dramaturgos de la zarzuela especificarán<sup>4</sup> habitualmente en la portada del

---

de Louis Jambou. Actas del Coloquio Internacional celebrado en París, del 14 al 16 de mayo de 2001. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musique/Écritures», serie «Études», 2003, pp. 59-61.

<sup>3</sup> BARBIERI, Francisco Asenjo. «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos». En: *La Zarzuela. Periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*, nº 1, 1856, pp. 2-3 y nº 2, 1856, pp. 9-11; cit. en: CASARES, Emilio. *Emilio Asenjo Barbieri: Escritos*. Vol. II. Madrid, ICCMU, 1994, p. 215.

<sup>4</sup> Los dramaturgos de la zarzuela grande se cuidaron mucho de especificar el tipo de traducción o adaptación desde la acusación de plagio sufrida por Ventura de la Vega. El dramaturgo afirmaba ser el

libreto si nos encontramos ante «una zarzuela original», «arreglada para la escena española», «arreglada del francés», «adaptada», «imitada», «traducida» o «basada en», utilizando a tal efecto las variantes morfológicas de los diferentes términos. La música que acompañará estas zarzuelas será la original, de nueva creación o inspirada en la inicial y en lo referente a los textos y autores originales, es necesario reseñar que, con frecuencia, no se citan en los libretos o en las partituras, aunque es probable que sí se reflejen en otras fuentes como, por ejemplo, en la prensa.

Muchos teóricos consideran la zarzuela como la adaptación a España de la *opéra-comique*, sin embargo, numerosas divergencias las distancian. El drama lírico español, independientemente de su género, se fundamenta en una serie de convenciones nacionales que lo definirán como único. Sus textos plasmarán el costumbrismo literario, se valdrán del realismo poético de la lengua del pueblo y las partituras se asentarán en la tradición popular<sup>5</sup>. Así, el proceso de transformación en zarzuela habrá de entrañar numerosos cambios sustanciales con respecto a la obra original, aunque similitudes entre ambos, como la alternancia de fragmentos declamados y cantados o la utilización de casi los mismos elementos formales vocales, con tipologías muy similares de voces femeninas y masculinas, facilitaron la labor a los dramaturgos. El público de la zarzuela, del último tercio decimonónico, comprende todos los estratos de la sociedad y no solamente las clases más adineradas o las más humildes. Recordemos que nos encontramos en pleno apogeo del género. Lo castizo, el sentimentalismo, músicas pegadizas y fáciles de tararear emocionarán e involucrarán a un público deseoso de escuchar y de comprender la controvertida ópera *Carmen* en español. Y así, en plena crisis política, social y económica, aparecen dos versiones que sus traductores y empresarios definen como «zarzuelas» de la ya internacionalmente aplaudida ópera de Georges Bizet:

1. La realizada por Rafael María Liern.
2. La versión de Patricio Eduardo de Bray.

---

autor del libreto de *El marqués de Caravaca* de Barbieri cuya partitura data de 1853. En realidad, se trataba de una traducción del *vaudeville* de Scribe *Encore un Pourceaugnac*.

<sup>5</sup> Puede encontrarse una definición detallada y cronológica de la zarzuela en: CASARES, Emilio. «Zarzuela». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. II, pp. 963-983.

### 3.2. Dos traductores para una misma *Carmen*

Rafael María Liern y Cerach, escribirá la primera versión del libreto que se estrenará en 1887 y que nunca llegará a publicarse, a pesar de su gran impacto popular. Otra traducción más tardía, la realizada por Patricio Eduardo de Bray, que subirá a los escenarios en 1890, sí se publicará<sup>6</sup>, aunque ésta pasó más desapercibida que la anterior. Puesto que ambos libretos constituyen dos versiones zarzueleras diferentes de la misma ópera original, nos parece conveniente –dado su carácter ilustrativo– realizar una confrontación de ambos libretos para su estudio, que comenzaremos con una introducción a las figuras de ambos traductores.

*Rafael María Liern y Cerach: «un ilustre y fecundo escritor cómico»*

El 2 de noviembre de 1887, rodeada de incontables avatares legales y teatrales descritos en capítulos anteriores, se estrenaba la zarzuela *Carmen* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. El dramaturgo elegido para traducir el libreto al español fue el valenciano Rafael María Liern y Cerach, un distinguido literato al que la revista de humor *Madrid Cómico* dedicaba en su portada las siguientes líneas:

Es fecundo como cuatro  
y tiene sal como doce  
y nadie como él conoce  
los resortes del teatro<sup>7</sup>.

Rafael María Liern nació en Valencia, en 1832. Fue un reputado cronista taurino<sup>8</sup>, libretista, periodista, funcionario del estado, secretario de importantes empresas mercantiles y director de teatros. Fue uno de los hombres integrales de teatro al que dedicó toda su vida. Se trasladó a Madrid desde muy joven. Escribió teatro en valenciano al principio de su carrera, aunque luego escribió casi siempre en castellano. Cultivó la amistad de los principales personajes teatrales y políticos de su tiempo.

---

<sup>6</sup> A lo largo de nuestro estudio haremos referencia a ella: BRAY, D. P. Eduardo de. *Carmen. Zarzuela en 4 actos y en verso basada en la ópera del mismo nombre*. Barcelona, José Cunill, 1890.

<sup>7</sup> [Anónimo]. «Rafael María Liern». *Madrid Cómico*. Madrid, 09- VI-1888, p. 1.

<sup>8</sup> Fue el primer cronista taurino que tiene el suficiente valor para firmar las crónicas con su verdadero nombre. Sus escritos pueden leerse, por ejemplo, en el *Diario Mercantil de Valencia* o en *La Moma*. Su estilo en este género es conciso pero sumamente informativo, haciendo escasas concesiones a expansiones ajenas a la plaza. Hasta tal punto eran valoradas sus crónicas taurinas que, cuando apareció el diario *Las Provincias*, en 1866, se estampa su nombre en la primera revista de toros que publica el periódico.

Además de su labor creadora, fue también director escénico de varias compañías en diversas ciudades, como en el Real y ocupó el mismo cargo en teatros de tercer orden,

como el de Recoletos.

Cuando María Guerrero se puso al frente de la compañía del Teatro Español de Madrid, llevó consigo a Liern.

El talento y la gracia desbordada de este prolífico autor se desarrollaron en la parodia, tan bien escrita que a veces logró superar a la obra parodiada. Supo mostrar ingenio y talento en sus creaciones escénicas, tanto en valenciano como en castellano. En suma, Liern es uno de los más prolíficos autores del género<sup>9</sup>. Entre ellas, hay que destacar: *Dos pichones del Turia* de Barbieri (1863), *Artistas para La Habana* (1877)

también con Barbieri y una

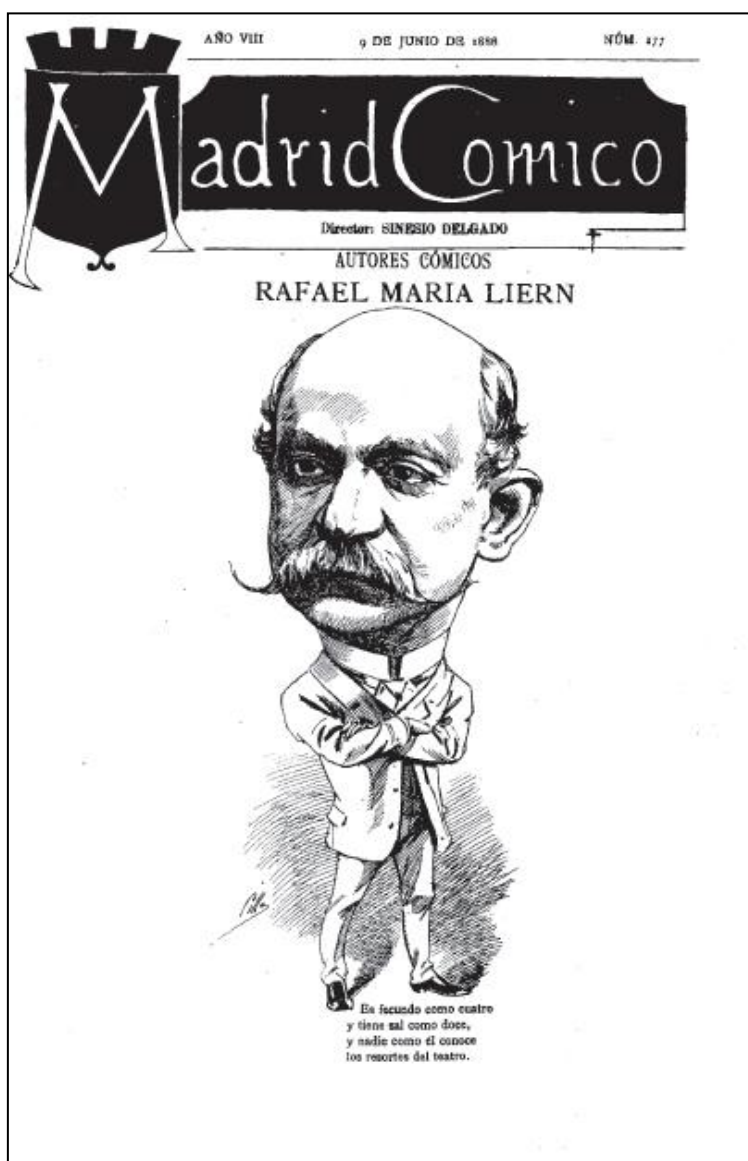


Figura 7: Caricatura del dramaturgo Rafael María Liern. *Madrid Cómico*. Madrid, 09- VI-1888, p. 1.

de las escritas a raíz del éxito de *La Gran Vía*, *Efectos de La Gran Vía* (1887), compuesta por Isidoro Hernández. Aunque colaboró con Chueca, Isidoro Hernández, Fernández Caballero, Oudrid y otros, los más habituales fueron Benito Monfort, con títulos en castellano y en valenciano y Ángel Rubio, con quien escribió gran cantidad de obras, entre las que sobresale *Dos canarios de café*. También proporcionó libretos al

<sup>9</sup> La mayoría de sus libretos o manuscritos se encuentran en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, aunque también pueden leerse algunos de ellos en la Biblioteca Nacional de Madrid, en adelante BN, o en la SGAE.

género bufo, como *Telémaco en la Albufera*, parodia con música de José Rogel (1868), intentando recuperar el gran éxito de *El joven Telémaco* y *¡El demonio de los bufos!* de Oudrid (1874). Podemos reseñar también numerosas parodias como: *Doña Juana Tenorio* (1875), *El senserro de Moncá* de Faubel y Mora (1872), *Ball de Torrent* o *El peixcaor y les llauradores* y *Un cañamó mal dormit*, original de Bernat Ferrer<sup>10</sup>. En 1897, se estrenó *Cavallería chulapona* o *La misa del gallo*<sup>11</sup> y, dos años más tarde, *Don Juan Treneta*<sup>12</sup>. Por último, tenemos noticia también de su autoría en *La señorita Tenorio* de Antonio Paso y José Silva Aramburu, cuyo debut tuvo lugar el 31 de octubre de 1919 en el Teatro Regués de Valencia.

Escribió la versión española de obras en francés como *Margarita* o *La azucena del prado* o *Carmen*<sup>13</sup> de Georges Bizet (1887), en forma de zarzuela. Asimismo, tradujo del inglés algunas como *Adiós mi único amor* (1876) y *Amor y fe* (1876) de L. M. Gottschalk. Numerosas alusiones en prensa a Liern dejan constancia de su reputación como literato y dramaturgo:

[...] de Liern en las manos  
cualquier obra es buena.  
Sabrá, de seguro,  
ponerla en escena<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Parodia de *La verbena de la Paloma*. Se desconoce la fecha de su estreno pero, lógicamente, hubo de ser después de 1894, fecha en que se estrenó la zarzuela.

<sup>11</sup> Parodia de *Caballería rusticana*, original de Flores Cerbón.

<sup>12</sup> Parodia de *Don Juan Tenorio*, original de Vicente Peydró.

<sup>13</sup> En la SGAE, existen varios documentos con la signatura: Carmen/ SGAE/MMO/2234, procedentes del archivo de los empresarios Arregui y Aruej, que la SAE, antecesora de la SGAE, compró en 1901. Agradecemos esta información a María Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, en adelante, CEDOA. En esta referencia, encontramos un libreto manuscrito anónimo, que se define como: «*Carmen*. Zarzuela en cuatro actos», en el que basaremos nuestro estudio de la traducción del texto del canto al castellano. Numerosas referencias en la prensa de la época identifican el libreto, indudablemente, como la versión de Rafael María Liern y Cerach. Algunas de ellas pueden leerse en el capítulo II. En la misma referencia, encontramos también otro libreto anónimo y manuscrito que se corresponde con el anterior y que contiene únicamente las partes habladas y algunas indicaciones escénicas de dicha obra y la partitura correspondiente. Los tres documentos comportan el sello de la «Compañía de Zarzuela: Empresa Juan Orejón». No se ha localizado ninguna edición publicada ni de los libretos ni de la partitura en cuestión. Tanto Sentaurens como Christoforidis y Kertesz aluden en sus trabajos al primer libreto citado: KERTESZ, Elisabeth y CHRISTOFORIDIS, Michael. «Confronting *Carmen* beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888». En: *Cambridge Opera Journal*, nº 20, 2008, p. 96; SENTAURENS, Jean. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887». En: *Bulletin Hispanique*, nº 104-2, 2002, p. 860.

<sup>14</sup> Versos referentes a la revista *El año pasado por agua*. DE LA VEGA, Ricardo. «A Sinesio». *Almanaque del Madrid Cómico para 1889*. Madrid, 5-I-1889, p. 10.

En 1894, según declaración propia hecha en su autobiografía escrita en verso<sup>15</sup>, había producido 300 actos, y su trabajo, mal vendido, enriqueció a los editores. Falleció en Madrid, tras una penosa enfermedad, en 1897<sup>16</sup>.

*Patricio Eduardo de Bray: «un ilustrado literato y periodista»*

Patricio Eduardo de Bray<sup>17</sup> fue un reputado literato que trabajó como periodista en *La Vanguardia*, *El Diario Mercantil* y en *Barcelona Cómica*. En 1894, fue nombrado Presidente de la Sección de Literatura, Historia y Antigüedades del Ateneo Barcelonés. Escribió *Los exploradores por fuerza* y, junto a Ramón Sempau, *El capitán Dreyfus*. Tradujo del francés la comedia *El enigma* y las novelas *El collar sangriento* o *Noches de luna*. Del italiano, versionó al castellano: *Después del divorcio* y *Entre la fe y el amor* de Gracia Deledda<sup>18</sup>. La prensa de la época califica a Eduardo de Bray como «un distinguido escritor»<sup>19</sup>.

En el ámbito musical, tenemos constancia de su labor como traductor del libreto de la zarzuela *El señor feudal*<sup>20</sup>, cuya traducción fue ovacionada por la crítica:

El autor del arreglo del francés, don P. Eduardo de Bray, fue llamado al palco escénico en unión de los artistas al final del segundo y tercer actos. Ha empleado un lenguaje correcto y castizo, como no acostumbramos a ver en los arreglos que se hacen en Madrid de las obras francesas como, por ejemplo, el de *Ali Babá*<sup>21</sup>.

Asimismo, trasladó al castellano la ópera *Carmen* y tenemos constancia de su autoría en la obra *Un meteco*, que contenía «páginas de caricaturas y música»<sup>22</sup>.

---

<sup>15</sup> LIERN, Rafael María. «Autores cómicos». *El Liberal*. Madrid, 11-III-1894, pp. 1-2.

<sup>16</sup> Datos extraídos del catálogo de la BN; GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> Luz. «Liern y Cerach, Rafael María». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, p. 88; SANMARTÍN Y AGUIRRE, J. F. «Rafael María Liern». *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 30-XI-1897, pp. 327-328; LIERN, Rafael María. «Autores cómicos». *El Liberal*. Madrid, 11-III-1894, pp. 1-2 y de ÍÑIGUEZ, Francisca. *La parodia teatral en España (1868-1914)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 67.

<sup>17</sup> Desconocemos las fechas de su nacimiento y de su fallecimiento.

<sup>18</sup> La mayoría de estos títulos pueden consultarse en la BN.

<sup>19</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 08-IV-1890, p. 2.

<sup>20</sup> «Se ha puesto a la venta el argumento de la nueva zarzuela *El señor feudal*, original de don P. Buroni y don M. Boucheron, arreglada a la escena española por don P. Eduardo de Bray. *El señor feudal* se estrenará en el Tívoli el sábado próximo». [Anónimo]. «Notas locales». *La Vanguardia*. Barcelona, 14-XI-1889, p. 3.

<sup>21</sup> [Anónimo]. «Los espectáculos». *La Dinastía*. Barcelona, 18-XI-1889, p. 1.

<sup>22</sup> [Anónimo]. «Publicaciones recibidas». *La Vanguardia*. Barcelona, 21-III-1914, p. 6.

### 3.3. Génesis de los libretos meta de Liern y de Bray

En el capítulo I, hemos descrito y analizado diferentes características de la fuente literaria original y su relación con el libreto de Meilhac y Halévy. Asimismo, se ha estudiado la difusión en España de la novela de Mérimée, centrándonos en la traducción de Cristóbal Litrán, que resulta posterior a los dos libretos que articulan el presente capítulo, por lo que descartamos cualquier influencia de ésta sobre los dos textos metas<sup>23</sup>. Presentaremos a continuación el estudio de ambas traducciones, su vinculación con el libreto francés y con el contexto traductológico y musical en el que se hayan inmersas.

#### 3.3.1. *Dos encargos de traducción muy similares*

En el capítulo II, expusimos las circunstancias en las que surge la zarzuela *Carmen*, con libreto de Rafael María Liern. Aunque no hemos localizado detalles explícitos referentes al encargo de traducción, sí conocemos las razones que fomentaron la traducción de la obra de Georges Bizet y las premisas que había de cumplir. Recordemos, a modo ilustrativo, que Felipe Ducazcal pretendía crear la ópera cómica española sobre la base de la antigua zarzuela y así, el Teatro de la Zarzuela en su temporada 1887-1888, decidió ejecutar óperas extranjeras de fama universal, con libretos expresamente traducidos al castellano y adaptados al género zarzuelero. De esta manera, gracias a la alternancia de obras tanto de compositores españoles como de extranjeros, la empresa podría afrontar económicamente la escasa rentabilidad que le suponía la producción nacional. El empresario encargó el nuevo texto a un reputado dramaturgo y así, ya en el panfleto de presentación a los abonados del Teatro de la Zarzuela, aparecía el nombre de Liern<sup>24</sup>. En septiembre, se anunciaba que Ducazcal pretendía «dar a conocer algunas obras maestras, literaria y fielmente traducidas al castellano, pero tales como nacieron; es decir, en su forma primitiva de óperas cómicas»<sup>25</sup>. El encargo consistiría en la redacción de una versión fiel española y zarzuelera del libreto original de la *opéra-comique Carmen*.

---

<sup>23</sup> Ambas aparecen el mismo año pero la novela de Litrán es posterior a la zarzuela, pues ésta aparece en diciembre de 1890 y la versión de Bray se estrena el 7 de abril del mismo año.

<sup>24</sup> Panfleto de presentación a los posibles abonados que se conserva en el Museo del Teatro de Almagro. Prg. 1129, p. 1.

<sup>25</sup> [Anónimo]. *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid, 13-IX-1887, p. 2.



Tampoco en el caso de Bray hemos podido localizar datos concretos a dicho encargo. El 7 de abril de 1890, se estrenó su versión en el Teatro Circo Alegría<sup>26</sup> de Barcelona. El hecho de que se encargara una nueva traducción pudo obedecer, en primer lugar y a nuestro parecer, a la iniciativa del «incansable señor Alegría» que siempre intentaba ofrecer espectáculos novedosos. Probablemente, tuvo en cuenta no solamente el hecho de que ese año se representó la obra en varios teatros barceloneses sino también la popularidad y el éxito cosechados por la traducción de Liern. En segundo lugar, opinamos que, quizás, se decantó por la realización de una nueva traducción, como la solución menos problemática, para evitar los «habituales» conflictos que venían surgiendo en los últimos tiempos en torno a las ejecuciones de *Carmen* y sus derechos de autor.

### 3.3.2. *El factor diacrónico, cultural y lingüístico: una superposición cultural*

Mientras que la novela original y la traducción de *Carmen* de Cristóbal Litrán contextualizaban la narración en un momento muy concreto, en 1830, el caso de los libretos es muy diferente. Tanto en el original<sup>27</sup> como en el libreto meta<sup>28</sup> de Bray, se contextualiza la acción en 1820. Sin embargo, en el de Liern, la fecha es más imprecisa: «la acción en España [*sic*] a principios del siglo 19 [*sic*]» (2)<sup>29</sup>. En cuanto a las referencias de tipo espacial, destacamos que en la hoja de reparto, tanto en el caso de Meilhac y Halévy como en el de Liern y en el de Bray se nos emplaza en: «en España».

Cobrará especial interés el estudio del emplazamiento geográfico y la cultura meta, ya que el contexto receptor de los textos en castellano determinará las normas y las estrategias traductoras que habrán de emprenderse para traducir el libreto original, puesto que encontramos:

- Un libreto original ambientado en España, escrito por franceses y dirigido a una audiencia, en principio, francófona que desconoce muchas de las referencias culturales, que se presentan frecuentemente en castellano.
- Dos libretos traducidos por dos españoles, ambientados en España y dirigidos al público del mismo país, conocedor de estas referencias.

---

<sup>26</sup> El apelativo «Alegría» se debe, probablemente, a su empresario, conocido como «el incansable Alegría», ya que siempre se afanaba en presentar novedades para atraer al público.

<sup>27</sup> En adelante, LO.

<sup>28</sup> En adelante, LM.

<sup>29</sup> Página 2.

Estudiaremos cómo procedió el traductor ante la compleja tarea de transformar primeramente, una *opéra-comique* en zarzuela y, a continuación, las estrategias adoptadas ante un texto escrito originalmente por y para extranjeros sobre nuestra cultura y, finalmente, cómo éste se dispuso sobre la partitura.

### 3.3.3. *Presentación de las zarzuelas*

En ninguno de los casos –tal y como solía hacerse en la época– se presenta los la obra como una «traducción» propiamente dicha. Ni en los libretos, ni casi nunca en prensa se la define como tal. Sin embargo, sí que aparece siempre en los diferentes periódicos y revistas el nombre de su autor español. Probablemente, el hecho de contar con literatos de prestigio era un reclamo más. En la prensa, podemos leer cómo a Liern, por ejemplo, se le cita como el «traductor»<sup>30</sup> de la obra pero, sin embargo, se anuncia a Bray como: «libro español de D. P. E. Bray»<sup>31</sup> o «vertida al español por nuestro querido compañero en la prensa don Patricio Eduardo de Bray»<sup>32</sup>. También nos llama la atención que, en ocasiones, se define su trabajo como un libreto original: «con un nuevo libreto, original de don Eduardo de Bray»<sup>33</sup>.

#### 3.3.3.1. *Presentación de los libretos*

Anteriormente, expusimos que en la época no solían calificarse como «traducciones» a las zarzuelas basadas en *opéras-comiques* francesas. Podemos leer así en las cubiertas de ambos libretos «arreglada» y «basada en», respectivamente: «Zarzuela en 4 actos y en verso basada en la ópera del mismo nombre. Letra de D. P. Eduardo de Bray» y «Zarzuela en cuatro actos arreglada a la escena española. Obra escrita sobre el asunto de una novela de Prosper Mérimée». En las cubiertas de los libretos originales publicados consultados suelen aparecer los siguientes datos<sup>34</sup>:

- *Carmen*
- Opéra-Comique en cuatro actos

---

<sup>30</sup> [Anónimo]. «Zarzuela». *La España*. Madrid, 07-XI-1887, p. 13.

<sup>31</sup> [Anónimo]. «Espectáculos». *La Dinastía*. Barcelona, 13-IV-1890, p. 3.

<sup>32</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 6-III-1890, p. 3.

<sup>33</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 2-IV-1890, p. 3.

<sup>34</sup> Sin embargo, el libreto presentado a la censura posee una cubierta diferente donde se consigna el título de la ópera, la fecha del «12 février 1875» y la aclaración: «Pour être représentée sur le Théâtre National de l'Opéra-Comique». En la contraportada se reflejan los personajes y en la primera página comienza el primer acto. Puede consultarse en los Archives Nationales, en adelante, AN, sign. F<sup>18</sup> 699.

- Basado en la novela de Prosper Mérimée
- Por Henry Meilhac & Ludovic Halévy de la Académie Française
- Música de Georges Bizet
- Datos referentes al editor
- Paris
- En algunos casos, se consigna el precio<sup>35</sup> y datos referentes a derechos de reproducción, etc.

• **La cubierta**

Las cubiertas de ambas traducciones son muy diferentes. Lógicamente, tendremos en cuenta el hecho de que la versión de Liern es manuscrita. Intentaremos reproducir las tipografías utilizadas, en la medida de lo posible, para que la tabla resulte lo más ilustrativa posible. En ellas, destaca siempre, por encima de los demás elementos, el título de la ópera y el hecho de que la música es obra de Georges Bizet. Merece la pena también destacar que el nombre del traductor y el de Prosper Mérimée sólo se consignan en la versión de Bray.

<b>LIBRETO MANUSCRITO DE LIERN</b>	<b>LIBRETO PUBLICADO DE BRAY</b>
[Sello]: Compañía de Zarzuela. Empresa Juan Orejón	<b>LA PROPIEDAD INTELECTUAL</b> REPERTORIO MODERNO LÍRICO-DRAMÁTICO
<i>Carmen</i>	<b>CARMEN</b>
Zarzuela en cuatro actos, arreglada a la escena española, obra escrita sobre el asunto de una novela de Prosper Mérimée, música del Maestro Georges Bizet	<b>ZARZUELA EN 4 ACTOS Y EN VERSO</b> BASADA EN LA ÓPERA DEL MISMO NOMBRE
Acto 1º	letra de D. P. EDUARDO DE BRAY
Sin datos	música del maestro GEORGES BIZET
Sin datos	<b>MADRID</b>
Sin datos	ANDRÉS VIDAL Y LLIMONA. ALAMEDA DE MADRID EDUARDO HIDALGO. Cedaceros, 4, 2º
Sin datos	1890

<sup>35</sup> Así ocurre, por ejemplo, en: MEILHAC, Henry y HALÉVY, Ludovic. *Carmen. Opéra-comique en quatre actes. Musique de Georges Bizet (1838-1875). Livret de Henry Meilhac et Ludovic Halévy tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée.* Paris, Calmann Lévy, [s. f.]. BMO, sign. livr 116.

Como puede observarse, el único que posee fecha de publicación es la versión de Bray: 1890. En el caso de Liern, a pesar de que no se consigna, se ha localizado gracias al estudio de otras fuentes. En el reverso de la contraportada de Bray, aparece una nota sobre la propiedad intelectual<sup>36</sup>:

La propiedad de esta obra pertenece a los Sres. Choudens, fils, editores de música de París. La de la versión española de la misma a D. Andrés Vidal y Llimona. Cumplidos los requisitos que marca la ley, nadie podrá representar esta obra total o parcialmente en España ni en sus provincias de Ultramar, sin permiso de sus propietarios. *D. Andrés Vidal y Llimona* es el encargado del cobro de todos los derechos de representación; y asimismo de los de alquiler de material de música, como representante de los citados Sres. Choudens, fils, de Paris.

En ella, queda patente que el propietario de los derechos de la obra original es la casa Choudens y de la traducción, Andrés Vidal y Llimona. Además, deja constancia de que el editor ejerce como el representante en España de los propietarios franceses.

La siguiente página que podríamos denominar «contracubierta» es muy similar a la cubierta. Las únicas diferencias residen en el hecho de que desaparecen los datos sobre «La propiedad intelectual», «Repertorio Moderno [...]» y «basada en la novela [...]». Además, se incluye información sobre el estreno y lo define como un «extraordinario éxito», por lo que deducimos que el libreto se publicó con posterioridad a éste: «Representada por primera vez con extraordinario éxito, en el *Teatro Circo Alegría*, de Barcelona, la noche del 7 de abril de 1890».

#### • La hoja de reparto

En el libreto de Liern, únicamente se enumeran los personajes y se añade al final: «Coro de ambos [*palabras ilegibles*] y acompañamiento» y se sitúa la acción, como describimos anteriormente. Sin embargo, en el texto de Bray, además de consignar la lista de personajes, contempla los actores que interpretaron la zarzuela el día de su *première*. También se contextualiza la acción: «La acción en España. 1820» y junto a ésta aparece la nota: «Derecha e izquierda, las del espectador [*sic*]».

---

<sup>36</sup> En los libretos franceses consultados suele aparecer, aunque no siempre, una referencia también, en este sentido, donde se hace constar que se trata de «derechos de traducción, de reproducción y de representación reservados».

### 3.3.4. *Estrategia general*

Para poder profundizar en los procedimientos traductológicos utilizados, debemos observar los mecanismos de los literatos en cuanto a extensión se refiere. Podemos encontrarnos ante una versión literal, parcial o amplificada de los diferentes aspectos que componen el libreto. Suponemos, dado el carácter de subordinación a la música que posee nuestro objeto de estudio, que la estrategia de la amplificación será la menos frecuente en el texto del canto, si no ausente, en las dos obras.

Debido el carácter universal del título de la ópera, no resulta necesario incluir una versión española ni aclaración alguna al respecto, como ocurre en otros casos. Llama la atención siempre el título sobre los demás elementos de la página. *Carmen* captará por sí mismo, instantáneamente, la atención del receptor.

Hemos también de insistir en el hecho de que en las dos cubiertas se identifica la obra como «zarzuela» y se omiten los autores del LO. Un último aspecto que hemos de destacar es la inclusión del párrafo citado, en la versión castellana más tardía, sobre derechos de autor. Lógicamente, nos referimos, en este caso, a una ampliación del libreto original en este punto, puesto que se especifica que la propiedad de la versión española de Bray corresponde a los editores Andrés Vidal & Llimona.

## **3.4. Fuentes y metatextualidad**

La aproximación histórica a las versiones lingüísticas de un libreto lírico puede resultar muy compleja en lo referente a la localización de las fuentes. Frecuentemente, nos encontramos ante documentos inéditos y desconocidos que el investigador habrá concienzuda y pacientemente de localizar, identificar y analizar antes de proceder a la calificación de un texto determinado como una traducción determinada.

Por otra parte, numerosos elementos o fuentes pueden contribuir a dilucidar las razones que motivaron la aplicación de las diferentes estrategias traductorales. Entre ellas, podemos citar, por ejemplo, las notas a pie de página o las introducciones al TM en cuestión. Dichos elementos permitirían al traductor solventar ciertas dificultades que no puede expresar dentro de su discurso y contribuyen, sin duda alguna, a la comprensión de su trabajo.

### 3.4.1. Las fuentes originales en Carmen

En el caso de la ópera *Carmen* de Bizet, las fuentes han constituido uno de los principales obstáculos de la investigación. Veremos cómo no solamente las que conciernen a las diferentes traducciones al castellano que estudiamos sino también las correspondientes a la obra original presentan una singular problemática.

Inicialmente, la muerte prematura de Georges Bizet entraña un serio conflicto ya que desde su estreno en París, se han conocido varias versiones de la partitura de la ópera que constituyen documentos imprescindibles en la investigación:

1. La partitura autógrafa del compositor, que fue donada por la viuda de Bizet, Geneviève Strauss, a la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, en 1926. Actualmente se encuentra en la Bibliothèque nationale de France<sup>37</sup>. Este manuscrito no resulta completamente fiable puesto que presenta correcciones de Guiraud<sup>38</sup>, quien lo utilizó para su edición posterior de 1877 en la que incluiría sus recitativos. Asimismo, suprimió fragmentos escritos por Bizet que, afortunadamente, pueden leerse en las dos fuentes que exponemos a continuación.
2. La partitura para canto y piano de 1875 que Bizet publicó para Choudens apenas dos semanas después de la *première*, conservada en la Bibliothèque de l'Opéra y en la Bibliothèque nationale y que pone de manifiesto las divergencias surgidas e ideadas por Bizet tras los ensayos de la obra. Parece la más próxima a las intenciones del compositor. De hecho, en la contraportada se especifica: «Partition chant et piano arrangée par l'auteur»<sup>39</sup>. Quedan muy pocos ejemplares aunque uno de ellos puede consultarse en la Bibliothèque nationale de France<sup>40</sup>.
3. El material utilizado en el estreno parisino, descubierto por Fritz Oeser en los archivos de la Opéra Comique. En 1964, el musicólogo alemán publicó una edición crítica de *Carmen*<sup>41</sup>, realizada a partir de los diferentes materiales existentes. Expertos en la materia como Winton Dean<sup>42</sup> o Michel Poupet<sup>43</sup> han criticado duramente algunos

---

<sup>37</sup> BnF, sign. Mus. 436-439.

<sup>38</sup> Guiraud añadió 654 compases: 365 de recitativos y 289 de ballet. STRICKER, Rémy. *Georges Bizet*. Paris, Gallimard, 1999, p. 317.

<sup>39</sup> Partitura de canto y piano arreglada por el autor.

<sup>40</sup> BnF, sign. Mus. Rés. 2694.

<sup>41</sup> BIZET, Georges. *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy. Édition critique de Fritz Oeser. Bärenreiter, Kassel, 1964.

<sup>42</sup> DEAN, Winton. «The corruption of *Carmen*: The Perils of Pseudo-Musicology». En: *Musical Newsletter*, nº 4, 1973, pp. 7-12.

aspectos de su trabajo<sup>44</sup>. Sin embargo, desde su primera grabación en 1971, dirigida por Maazel, importantes directores como Abbado, Solti o Karajan la han utilizado, aunque no íntegramente, en sus ejecuciones.

Por otra parte, merece la pena destacar que, tradicionalmente, los teatros han utilizado la edición con diálogos hablados que Choudens publicó en 1877, en un principio para canto y piano y posteriormente, en versión orquestal. Aunque dicha partitura no coincide en ciertos aspectos con las fuentes primarias mencionadas, suponemos que las «zarzuelas» de Liern y de Bray se fundamentaron en ella. Además, en el caso de ambas versiones queda patente la vinculación existente con la casa editorial en cuestión. Por consiguiente, nos parece oportuno sustentar nuestro estudio del TO cantado en la partitura de Choudens citada<sup>45</sup>.

Un segundo problema, relativo a las fuentes originales y que plantea, de nuevo, *Carmen*, es el hecho de que en el siglo XIX, las partituras para canto y piano no solían incluir normalmente los diálogos hablados de las *opéras-comiques*. Existen incontables ediciones del libreto de *Carmen* y muchas de ellas difieren entre sí. Sin embargo, podríamos fundamentar nuestras investigaciones en dos de ellas:

1. El libreto manuscrito presentado a la censura el 12 de febrero de 1875<sup>46</sup>.
2. El libreto publicado por Michel Lévy, Frères para las ejecuciones en la Opéra-Comique, en marzo de 1875<sup>47</sup>.

Por consiguiente, y teniendo en cuenta que el libreto presentado a la censura, sufrirá ciertas modificaciones que especificamos en capítulos anteriores, utilizaremos la edición de Lévy en nuestro estudio<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> POUPET, Michel. «La controverse des éditions de la partition de *Carmen*». En: *L'Avant Scène Opéra*, nº 25, 1993, pp. 90-93.

<sup>44</sup> Le reprochan, por ejemplo, sus carencias en lengua francesa que lo indujeron a cometer numerosos errores.

<sup>45</sup> BIZET, Georges. *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris, Choudens père et fils, 1877.

<sup>46</sup> AN, sign. F-Pa.

<sup>47</sup> MEILHAC, Henri y Halévy, Ludovic. *Carmen. Opéra-comique en quatre actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée par Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de Georges Bizet*. Paris, Michel Lévy frères, 1875.

<sup>48</sup> La revista *Avant Scène Opéra* publicó en 2007 un interesante número consagrado a *Carmen*. En él se incluye el texto integral con los diálogos hablados del libreto original editado por Lévy en 1875 y los textos de los catorce recitativos compuestos por Ernest Guiraud. Tras una exhaustiva comparación de los diferentes documentos, en la que hemos comprobado que el libreto presentado por la revista resulta fiel a las fuentes aludidas, hemos decidido, por razones prácticas, utilizarlo para el estudio de los diálogos hablados y de las indicaciones escénicas. MEILHAC, Henry y HALÉVY, Ludovic. «Carmen». En: *Avant Scène Opéra*. nº 26, 2007, pp. 7-79.

### 3.4.2. *Textos y fuentes en sus versiones españolas*

Comenzaremos analizando los diferentes textos y fuentes relativos, en primer lugar, al libreto de Rafael María Liern y, en segundo lugar, al correspondiente de Eduardo de Bray:

#### • **El libreto de Liern**

Anteriormente, citamos los diferentes documentos que sobre la «zarzuela» *Carmen* de Rafael María Liern pueden consultarse en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE<sup>49</sup>. Sin embargo, en ninguno de ellos aparecen datos sobre el traductor en cuestión, ni fecha alguna. Enumeramos, a continuación, cada uno de ellos y los rasgos más relevantes para nuestro estudio:

- Un primer libreto manuscrito donde solamente se reflejan las partes habladas de la zarzuela y ciertas indicaciones escénicas. Comporta el sello: «Compañía de Zarzuela. Empresa Juan Orejón» y en su portada puede leerse únicamente: *Carmen*. A nuestro parecer, se trata de un borrador puesto que presenta numerosas tachaduras y enmiendas.
- Un segundo libreto, también manuscrito, que posee las mismas características que el anterior en lo referente a correcciones pero en el que podemos leer el texto del canto y la mayor parte de indicaciones escénicas. Sin embargo, este texto difiere en gran medida del que aparece en la partitura: faltan numerosas intervenciones y, tal y como mostraremos a continuación, las divergencias con respecto a ésta surgen continuamente. Por ello, pensamos que también estamos ante un esbozo o borrador del texto de la partitura. Se indica el lugar de los diálogos hablados y se exponen las partes cantadas, se denomina *Carmen* y se define como una «zarzuela en cuatro actos arreglada a la escena española», con «música del maestro Georges Bizet». También se ha estampado en la cubierta el sello de la Compañía de Juan Orejón.
- Una partitura dividida en cuatro actos, con «música del maestro Georges Bizet» y titulada *Carmen*, «Parte de apuntar». Posee el sello de la Compañía de Juan Orejón y el de «Ángel Povedano. Archivero de Música». Está, sin duda escrita por un copista,

---

<sup>49</sup> Todos los documentos son inéditos y pueden consultarse en la signatura: Carmen/ SGAE/MMO/2234.



contiene las modificaciones citadas<sup>50</sup>. Hemos de destacar que resultan muy numerosas y que han sido realizadas por diferentes personas.

Las incontables críticas por parte de la prensa de la época y, en concreto, las referencias explícitas al libreto nos permiten identificar, sin duda alguna, los tres documentos como correspondientes a la traducción de Rafael María Liern y Cerach. Tal y como expusimos en el capítulo II, parece bastante probable que la Compañía de Juan Orejón interpretara la zarzuela *Carmen*. Ello explicaría la presencia de los sellos en cuestión, en las tres fuentes.

Ahora bien, nuestro trabajo se centra en este punto en el estreno de la zarzuela de Liern en 1887, en el Teatro de Ducazcal y no en las representaciones de la compañía de Orejón. Aparecen ciertas divergencias en el texto del canto de la partitura con respecto al libreto mencionado: unas primeras que refleja directamente el copista y, en segundo lugar, ciertas modificaciones manuscritas hechas a posteriori sobre la partitura. El estudioso Jean Sentaurens asienta su investigación en el libreto mencionado que, desde nuestro punto de vista, constituye un mero borrador del texto definitivo que se cantará posteriormente en la Zarzuela. Para comprobarlo, basta con observar el anexo 2, en el que se muestran las numerosas divergencias existentes entre ambas fuentes. El experto afirma que se mutilan escenas enteras como, por ejemplo, el quinteto del acto segundo<sup>51</sup>. Sin embargo, en la partitura podemos observar cómo dicho pasaje no ha sido reducido. Veamos un extracto del texto:

<b>TEXTO DEL CANTO DEL BORRADOR DEL LIBRETO DE LIERN</b>	<b>TEXTO DEL CANTO DE LA PARTITURA DE ÁNGEL POVEDANO</b>
Tengo un negocio listo y arreglao; lo digo de mi pesqui [sic] haciendo gala, que con el Remendado ni el oro de la América se iguala. Para llevarlo a cabo de vosotras, muchacha necesito; el corazón más bravo, se rinde cuando encuentra un buen palmito [nº 15: II] <sup>52</sup> .	[Tachado: Tengo entre manos] un negocio. Es cosa buena, de verdad. Pero hace falta más de un socio; hay de vosotras necesidad. De mí, de ti, de mí también. Porque te lo confesaré con gran respeto y buena fe. Cuando un negocio hay que hacer, sea de engañar, sea de robar, es necesario disponer

<sup>50</sup> No aparecen números de página. Hemos establecido la siguiente numeración continua omitiendo las portadas de cada acto: la página 1 corresponde a la primera página del preludio y la última, la p. 523, a la última de la partitura.

<sup>51</sup> SENTAURENS, J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 865.

<sup>52</sup> Texto perteneciente al número 15 del segundo acto.

<p style="text-align: center;"><b>TEXTO DEL CANTO DEL BORRADOR DEL LIBRETO DE LIERN</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>TEXTO DEL CANTO DE LA PARTITURA DE ÁNGEL POVEDANO</b></p>
	<p>de la astucia de la mujer. Pues sin ellas y muy bellas, nada bueno se puede hacer. Que no tenéis esta opinión, yo sí que soy de esta opinión. Por mi fe, sí, sin la mujer nada se puede hacer (pp. 203-223)<sup>53</sup>.</p>

A continuación, citamos también un fragmento expuesto por el autor<sup>54</sup>, destacado en gris, y perteneciente a dicho libreto. Incluimos el párrafo que lo precede en éste:

Combaten ambos por la gloria  
y campo de ella es el redondel  
y nombres de ambos en la historia  
vense ornados de laurel.  
Matador con guapeza,  
tiende el toro a tus pies;  
porque tu gloria empieza  
cuando acaba la res (860)<sup>55</sup>.

El texto del copista, es decir, el que podemos observar en la partitura, difiere en gran medida de este último. Destacamos los cambios con respecto al anterior en negrita y subrayados. Observamos que se incluyen, además, no solamente cuatro versos que no aparecían inicialmente, sino también ligeras alteraciones en el fragmento señalado en gris:

Combaten ambos por la gloria  
y campo de ella es el redondel  
y nombres de ambos en la historia  
vense ornados de laurel.  
**En la plaza los pechos laten,**  
**El torero tranquilo está**  
**Porque hay decoro y dignía.**  
**¡Citó! Y el toro dando va, ¡ah!**  
El matador con guapeza,  
**el toro tienda a sus** pies  
porque su gloria empieza, **sí,**  
cuando acaba la res (184-185).

<sup>53</sup> En adelante, (203-223).

<sup>54</sup> SENTAURENS, J. «Carmen: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 860.

<sup>55</sup> Entre paréntesis se indicará la página de la fuente correspondiente donde puede leerse la referencia citada.

Y, finalmente, vemos las enmiendas manuscritas sobre la partitura del copista que dan lugar a un nuevo fragmento que nada tiene que ver con los dos anteriores expuestos y que, seguramente, constituyó el texto del canto de algunas ejecuciones:

Combaten ambos por la gloria  
y campo de ella es el redondel  
y nombres de ambos en la historia  
vense ornados de laurel.  
En la plaza los pechos laten,  
El torero tranquilo está  
Porque hay decoro y dignía.  
¡Citó! Y el toro dando va, ¡ah!  
**Del matador el norte es el valor,**  
**Del redondel el norte es él.**  
**A su valor unido va el amor**  
**y es amante muy fiel** (184-185).

Desconocemos si estas correcciones se realizaron en 1887 o posteriormente, por la Compañía de Juan Orejón. Lo que sí queda patente, a nuestro modo de ver, es el hecho de que la partitura en cuestión fue copiada por Ángel Povedano y que esta misma fue utilizada en el Teatro de la Zarzuela, en 1887. Así lo afirmó el archivero en 1892, durante el proceso judicial de Vidal contra Cereceda estudiado igualmente en el capítulo II:

Ángel Povedano, anciano de 72 años, conocido archivero copista de la Zarzuela, declaró acto seguido. Afirmó que estaba contratado en el teatro de la Zarzuela con un sueldo fijo, con la obligación de copiar la música de las obras que le ordenaran; que, en virtud de este deber y por mandato del Sr. Ducazcal, copió la música de la ópera *Carmen*, y creyendo no pertenecía a nadie, prestó esa copia al Sr. Cereceda sin remuneración alguna y sólo por hacerle un favor<sup>56</sup>.

Por consiguiente, nos parece más acertado fundamentar nuestro estudio mayormente en la copia de Povedano y no en las correcciones posteriores, aunque éstas se reflejarán en la transcripción, dado su interés. Así, en el anexo 2 presentaremos, primeramente, el texto del borrador, a continuación las alteraciones, respecto a éste que se consignaron en la partitura y, por último, las correcciones manuscritas realizadas sobre ella. En lo referente a los diálogos hablados, aludiremos a la única fuente que poseemos en este sentido: el libreto manuscrito de la SGAE, aludido anteriormente.

A pesar de no contar con testimonios directos como cartas o escritos del traductor, los documentos presentados nos muestran diferentes fases del proceso

---

<sup>56</sup> [Anónimo]. «Tribunales». *La Correspondencia de España*. Madrid, 09-I-1892, p. 3.

traductológico que nos guiarán en el estudio de la zarzuela *Carmen* escrita por Rafael María Liern y Cerach. Sin duda, su análisis enriquecerá profundamente la investigación.

#### • El libreto de Eduardo de Bray

El caso del libreto de Eduardo de Bray constituye un caso relativamente similar al anterior:

- En primer lugar, aparece la mayor divergencia: disponemos del libreto editado en 1890, previamente mencionado. Este libreto contiene los diálogos cantados, hablados y las indicaciones escénicas.
- En segundo lugar, encontramos, en el CEDOA, la partitura<sup>57</sup> correspondiente de los editores Arregui y Aruej<sup>58</sup> que también difiere ampliamente de dicho libreto. Sin embargo, esta partitura no presenta enmiendas manuscritas. Así se ha reflejado en el anexo 4. No sorprende la presencia de dicho sello puesto que Luis Aruej y Enrique Arregui<sup>59</sup> fueron durante una época «representantes en España por delegación de D. Andrés Vidal y Llimona, de la de Mr. Choudens fils [*sic*], de París, que ostentaba la representación del célebre maestro Bizet»<sup>60</sup>.

De nuevo, Jean Sentaurens sustenta su estudio en el libreto editado sin prestar atención a la partitura. De esta manera, afirma, por ejemplo, que la declaración final de *Carmen* «jamais Carmen ne cédera: libre elle est née et libre elle mourra»<sup>61</sup> (342-343), se traduce por «un intranscendente»: «Jamás, jamás no cederé»<sup>62</sup>. Ahora bien, en la partitura podemos leer una declaración tan intensa como la original: «Jamás, no cederé. Libre he nacido y libre moriré» (69).

Por otra parte, encontramos en el libreto de Bray dos notas del traductor que posibilitan diferentes posibilidades de ejecución de la obra. En primer lugar, en la

---

<sup>57</sup> SGAE, sign. *Carmen*/ SGAE/MMO/2234. Esta partitura sí posee numeración manuscrita de páginas en la parte inferior, que utilizaremos en la investigación. En esta ocasión, cada acto se enumera independientemente. Es decir, en cada uno de ellos se vuelve a empezar por la página 1 y en ocasiones se utiliza el mismo número, añadiendo la expresión «bis».

<sup>58</sup> En el sello estampado en la portada y en repetidas ocasiones a lo largo de la partitura puede leerse: «Gran Archivo Musical y Copistería. Arregui y Aruej Editores. Greda, 15, Madrid».

<sup>59</sup> Sus nombres se encuentran también estrechamente vinculados al Teatro Apolo de Madrid puesto que se convirtieron en acérrimos impulsores de su vida lírica y del género chico. Formaron siempre un dúo inseparable hasta que en 1913, tras la muerte de Arregui, Aruej cedió el teatro a Enrique Chicote. CASARES, Emilio. «Aruej, Luis». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. I, pp. 164-165.

<sup>60</sup> [Anónimo]. «Complemento de la noche». *La Correspondencia de España*. Madrid, 6-XI-1890, p. 4.

<sup>61</sup> *Carmen* nunca cederá: libre nació y libre morirá.

<sup>62</sup> SENTAURENS, J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 861.

página 11 del libreto, se indica con una «nota del autor» en un diálogo hablado que «los versos marcados con asterisco podrán suprimirse en la representación» y en la página 41, observamos que ha desaparecido un quinteto. En la parte inferior, puede leerse una «nota del autor» en la que se explica que «las empresas que así lo deseen, podrán sustituir en esta escena los versos marcados con asterisco, por el quinteto señalado con el nº 13 en la partitura original». Se trata del quinteto del segundo acto, que corresponde al nº 15 donde intervienen: Frasquita, Mercedes, Carmen, el Remendado y el Dancaïre. No aparece la traducción del quinteto en la publicación. Sin embargo, en la partitura de Arregui y Aruej comienza así: «Pues sabed que viene una partida. Si es cosa buena hay que ver [...]» (56-102).

### **3.5. Aspectos lingüísticos y literarios en las versiones zarzueleras**

A continuación, analizaremos el vertido de los diferentes aspectos lingüísticos del LO a los LM. Dividiremos los diferentes apartados, siempre que resulte oportuno, en dos secciones: cantado y hablado. En el caso de la primera, tendremos siempre en cuenta su carácter de subordinación a la partitura, puesto que en los diálogos hablados esta subordinación desaparece y la labor traductora se hace más sencilla. El texto correspondiente a la línea del canto no será un texto traducido al castellano en plena libertad, sino que como cualquier traducción lírica, estará sometido a los dictados musicales<sup>63</sup>. Para su estudio, prestaremos atención al «equilibrio» entre las diferentes premisas, tal y como enuncia —y expusimos previamente— el autor Peter Low<sup>64</sup> en sus escritos. Dada la perspectiva histórica adoptada en nuestro trabajo, generalmente nos limitaremos a estudiar las estrategias traductoras de los dramaturgos e intentar dilucidar las razones que motivaron su utilización. Por ello, únicamente en aquellos casos que consideremos necesario, aportaremos una traducción alternativa, que en ningún caso pretenderá sentenciar ni ofrecer la nuestra como la única válida, sino simplemente como una versión más.

---

<sup>63</sup> Resulta curiosa la siguiente publicación del siglo XVIII en la que se establece la traducción al español para listados de vocablos y estructuras problemáticos franceses: DE CAPMANY, Antonio. *Arte de traducir el idioma francés al castellano*. Madrid, Antonio de Sancha, 1776.

<sup>64</sup> LOW, Peter. «The Pentathlon Approach to Translating Songs». En: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2005, pp. 193-199.

### 3.5.1. *Delimitación y división*

La ópera *Carmen* se divide básicamente en cuatro actos que, a su vez, se dividen también en escenas y en diálogos hablados<sup>65</sup>. Estos diálogos no se identifican como tales, sino que se insertan directamente en el texto sin ningún distintivo particular.

La versión de Liern también se divide en cuatro actos y en escenas. Aparecen, como es de ley en la zarzuela, fragmentos que se identifican como «hablado» y que se corresponden con los diálogos hablados originales de Meilhac y Halévy. En cuanto al LM de Bray, presenta la misma división y la mencionada utilización del «hablado». Por consiguiente, podemos afirmar que la versión utilizada como TO en ambos casos fue la original, en la que se incluían los diálogos hablados y no los recitativos más tardíos de Guiraud.

### 3.5.2. *La traducción del referente cultural: el tratamiento del tópico literario*

El ambiente romántico de las cigarreras, el folklorismo sevillano, bandoleros, toreros y militares convierten a la ópera *Carmen* en el paradigma del tópico español por excelencia, tan reprobado por la crítica, y el público español esperaba que las versiones de Rafael María Liern y Patricio Eduardo de Bray adoptasen, en cierta forma, una actitud correctora frente a las numerosas falsedades que colmaban la obra de Bizet. Veremos, a continuación, las estrategias traductoras empleadas en el tratamiento de los diferentes referentes culturales y la postura adoptada por los dramaturgos españoles ante uno de los aspectos más controvertidos de la obra original. Por supuesto, habremos de tener en cuenta que los libretos de Meilhac y Halévy están salpicados de elementos cómicos y de alusiones a la actualidad literaria, política, al teatro romántico y a la antigüedad clásica; unas características que acrecentarán la dificultad para traducirlos a cualquier idioma.

#### • **Antropónimos**

La mayor parte de los nombres de los personajes son españoles; por ello, observamos escasos cambios al trasladarlos a las nuevas versiones. Se mantienen: don

---

<sup>65</sup> Recordemos que estos diálogos hablados del LO fueron reemplazados por recitativos, en 1875, por Ernest Guiraud.

José, El Remendado, Zúñiga, Morales, Carmen, Micaela, Mercedes y el guía. Por el contrario, cambian:

ORIGINAL	LIERN	BRAY
Escamillo	Joselillo	Escamillo
La Dancaïre	El Capitán	El Donaire
Lillas Pastia	Sebastián	Curro Flores
Frasquita	Currilla	Frasquita
Don José	José	Don José

Liern transforma a «Escamillo» en «Joselillo»<sup>66</sup>, confiriéndole un perfil, quizás, excesivamente español. «Le Dancaïre»<sup>67</sup> pasa a ser incomprensiblemente «el Capitán» y «el Donaire» en la versión de Bray, perdiéndose la información que aportaba el término original. Un caso muy especial lo constituye el tabernero Lillas Pastia<sup>68</sup>, cuya denominación inicial puede resultar incluso ridícula e inapropiada. El primer traductor opta por un calificativo más hispano: «Sebastián», aunque Bray se inclina por un apelativo mucho más andaluz: «Curro Flores». Frasquita se españoliza aún más si cabe, a través del personaje de «Currilla» de Liern, mientras que Bray opta una vez más por conservar el original. Por último, «Don José» perderá su «don», muestra de su hidalguía<sup>69</sup> en la versión de Liern e incluso se llamará, en ocasiones, «Pepe», en la versión de Bray, rebajando aún más el status que le imprimía el «don» del personaje original.

#### • Lugares

No aparecen muchos topónimos a lo largo del libreto y, en lo que a *Carmen* se refiere, el estudio de su utilización en el LO podría considerarse incluso más interesante que en el LM. Los utilizados están localizados siempre en España y algunas de ellas

<sup>66</sup> En el libreto original, se cita en el segundo diálogo hablado a un torero llamado «Pepo Illo» (41). «Probable alusión al imprescindible “Pepe Hillo” de los romances populares». SENTAURENS, J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 860.

<sup>67</sup> «Este apodo es un término de germanía que significa: el que juega por otro y con su dinero». MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Traducción al castellano de Mauro Armiño. Madrid, Edaf, 2003, p. 122.

<sup>68</sup> En ciertos libretos franceses, algunos personajes presentan diferentes ortografías. Así podemos leer, por ejemplo, «Micaëla» o «Lilas Pastia».

<sup>69</sup> En su momento, el «don» suscitó numerosas burlas de los comentaristas españoles. Jean Sentaurens afirma que dichos comentarios constituían una prueba más de que no habían leído correctamente el texto de Mérimée ni los diálogos de Meilhac y Halévy. El autor comenta al respecto que «Mérimée justifica esta reivindicación de hidalguía por la tradición observada en ciertos pueblos del reino de Navarra, de donde era oriundo don José. Meilhac y Halévy repiten semejante justificación en algunas réplicas del acto 1º de su libreto». SENTAURENS, J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 860.

constituyen referencias que, seguramente, pueden resultar desconocidas para un auditorio francohablaante como, por ejemplo, los originales «Etchalar» (32) o «Alcalá»<sup>70</sup> (186).

En el primer caso, el lugar aparece en un diálogo hablado, por lo que su traducción al castellano no posee limitación alguna. «Etchalar» desaparece en el texto de Bray pero se castellaniza y se transforma en «Echalar» [10ª esc. – I], en el de Liern. Lo mismo ocurre en otro hablado: «c'est le costume de la Navarre» (19), refiriéndose al personaje de Micaela. Dicha referencia se pierde en la versión de Liern y se traduce por «se trata de una paisana mía» [3ª esc. –I] y en la de Bray, desaparece completamente. En los diálogos hablados del LO, se afirma que el torero «s'est fait remarquer aux dernières courses de Grenade»<sup>71</sup> mientras que Liern establece otra procedencia: «como que llega de Madrid» [1ª esc. -II]. No obstante, otros lugares como «Gibraltar» (45), «Grenade» (41) o «Séville», en las indicaciones escénicas, se conservan en los LM, adoptando su forma castellana, si procede, y contextualizando perfectamente la obra.

En cuanto a los edificios, encontramos, por ejemplo, los célebres versos cantados: «Près des remparts de Séville, chez mon ami Lillas Pastia»<sup>72</sup> (95), que hacen referencia a una taberna, según se especifica en las indicaciones escénicas y se emplaza «a las afueras de Sevilla». Tanto Liern como Bray optan por dos lugares donde se sirven comidas: un «colmado» que se encuentra «junto a las tapias de Sevilla» (137), en el primer caso, y un «figón» —establecimiento muy común en el siglo XVII— que podemos leer en la página 162 del primer acto<sup>73</sup> del que solamente se dice que se encuentra en dicha ciudad, en el segundo.

#### • Gastronómicas

Los términos relacionados con la gastronomía del TO pertenecen en su mayoría a la cultura española, por ello, su vertido al castellano y su ensamblaje en la partitura en las partes cantadas será más fácil que en otros aspectos:

---

<sup>70</sup> También se cita en ciertos originales como «Almanza». «Alcalá» se mantiene en la versión de Bray pero se omite en la de Liern.

<sup>71</sup> Destacó en las últimas corridas de Granada.

<sup>72</sup> A las afueras de Sevilla, en casa de mi amigo Lillas Pastia.

<sup>73</sup> En adelante, (p. 162: I).



### *Cantado*

Suelen mantenerse y ocurre de esta manera, por ejemplo, con el vino «manzanilla» (35) de Liern. En otras ocasiones, se reescriben los versos, como es el caso de Bray que mostramos, incluyéndose referencias que no aparecían en el original y que podrían haber sido desconocidas para los libretistas franceses. Así ocurre cuando el dramaturgo traslada: «Les spectateurs, perdant la tête, les spectateurs s'interpellent à grand fracas»<sup>74</sup> (130), que se transforma, añadiendo «una bota de vino»: «arde la sangre, grita la gente y la bota con el vino, viene y va» [p. 30: III].

Resulta curiosa la enumeración que realizan los vendedores ambulantes en la plaza, al principio del cuarto acto, entre la que se incluyen diferentes golosinas: «éventails», «oranges», «le programme», «du vin», «de l'eau», «des cigarettes»<sup>75</sup> (305). Liern elimina los abanicos y añade otras nuevas como «los almendraos» o «el anís»: «naranjitas», «almendraos», «agua», «anís», «cigarrillos» (432-440). Bray suprime «el vino», «el agua» y «los cigarrillos» y ofrece dos novedades, «el abanico quita-sol» y «azucarillos»: «el abanico quita-sol», «naranjas», «el programa» y «azucarillos» [pp. 10-15: IV].

### *Hablado*

Carmen le pide a Pastia que traiga: «des fruits confits, apportez-nous des bonbons, apportez-nous des oranges, apportez-nous du manzanilla»<sup>76</sup> (51). Las dos versiones resultan mucho más castizas que el original. En el texto de Liern, la protagonista pide «toda la manzanilla que haya en la casa, una fuente de almejas, otra de bocas de la Isla, pescadillas y tres botellas de amontillado» [6ª esc. -II]<sup>77</sup>. Se trata de un fragmento que contextualiza la acción aún más si cabe en Andalucía, con «las bocas» y el «amontillado». Suponemos que cuando nombra «las bocas de la Isla», se hace referencia a la ciudad gaditana de San Fernando, denominada así hasta principios del siglo XIX. Asimismo, en la ironía de José sobre la manera de comer de Carmen: «tu croques des bonbons comme un enfant de six ans»<sup>78</sup> (51) se vuelve a incluir la

---

<sup>74</sup> Los espectadores que pierden la cabeza, los espectadores se interpelan a grandes gritos.

<sup>75</sup> Abanicos, naranjas, el programa, vino, agua, cigarrillos.

<sup>76</sup> Frutas confitadas, tráenos caramelos, naranjas, manzanilla.

<sup>77</sup> Haremos referencia a la localización de las indicaciones escénicas siguiendo la manera en la que aparecen consignadas en el borrador: en primer lugar se consignará la escena y en segundo lugar el acto correspondiente.

<sup>78</sup> Devoras caramelos como un niño de seis años.

referencia citada a la gastronomía andaluza: «¡Qué afán! Parece que en tu vida hayas comido bocas» [7ª esc.-II].

En la versión de Bray, la lista de platos que se piden al tabernero es la siguiente: «aceitunas, boquerones bien fritos, morcillones y buen vino» (45). Como puede comprobarse, los referentes gastronómicos utilizados no son tan típicamente andaluces.

#### • Militares

Uno de los protagonistas de *Carmen*, don José, pertenece al ámbito militar y posee el rango de cabo. Por ello, no es de extrañar que el TO se vea continuamente salpicado de referencias al respecto.

#### *Cantado*

Vocablos como «retreta», «cuartel» o «soldado», entre otros, se conservan siempre en los textos meta. No obstante, aparecen algunas alteraciones sutiles. Por ejemplo, Micaela busca originalmente «un cabo»<sup>79</sup> (11), sin embargo, las zarzuelas de Liern y de Bray son más vagas, en este caso, y en ellas, se conforma simplemente con «un militar»: (15) y [p. 12: I].

El texto del canto de Rafael María Liern, al contrario que el de Bray, omite muchas de las alusiones militares de Meilhac y Halévy como la «caserna»<sup>80</sup> (177) o «la guerre c'est la guerre»<sup>81</sup> (201). Asimismo, observamos ciertas alteraciones en su versión como el «dragon»<sup>82</sup> (170), que Bray traduce por «dragón» [p. 103: II] pero que se transforma en un «soldadito» (253) para Liern. Veamos el siguiente fragmento original:

Mon officier n'est pas un capitaine:  
pas même un lieutenant, il n'est que brigadier;  
mais c'est assez pour une bohémienne,  
et je daigne m'en contenter (101-102)<sup>83</sup>.

Recordemos que el rango original de «dragón» de don José equivaldría al de «cabo». En la versión de Liern, *Carmen* asciende el grado original de su amante y lo define como «sargento»:

---

<sup>79</sup> «Un brigadier».

<sup>80</sup> Caserna. Bray lo traduce por «cuartel» (48).

<sup>81</sup> La guerra es la guerra.

<sup>82</sup> Soldado de caballería que servía a pie o a caballo.

<sup>83</sup> Mi oficial no es un capitán; ni siquiera teniente, sólo es cabo; pero es bastante para una gitana y me contento con eso.

No es capitán el que yo digo,  
ni teniente, José, sargento no más  
pero su amor en mi alma  
encuentra abrigo y lo adoro como ves (146).

A continuación, mostramos la versión de Eduardo de Bray, en la que se degrada el «officier» a un simple «militar»:

Mi militar, no es un comandante,  
Tampoco un capitán, no tiene graduación  
Mas para mí, su amor es lo bastante,  
Busqué no más su corazón [pp. 157-159: I].

El «capitaine»—que se traduce por comandante— se omite, aunque al utilizarlo en el segundo verso como versión española de «lieutenant»<sup>84</sup>, podría compensar la pérdida semántica primera. Asimismo, en el TO, Carmen afirma que su amado es «cabo»; información que se omite, puesto que su militar «no tiene graduación».

#### •Presencia de la raza gitana

La presencia de la raza y de la cultura gitana en el libreto de Meilhac y Halévy constituye uno de los elementos integrantes del tópico romántico más controvertidos y polémicos. Si los traductores españoles hubiesen pretendido «suavizarlo» o «edulcorarlo», éste habría sido uno de los principales aspectos que deberían haberse eliminado. Habremos de tener en cuenta que, debido a la complejidad de la técnica vocal en el canto lírico, aquellos elementos que aparezcan en los pasajes cantados resultarán menos inteligibles y evidentes que los que se escuchan en los diálogos hablados o los que se ejecuten y se dispongan según se exprese en las indicaciones escénicas.

#### *Cantado*

En la Habanera original, aparece una alusión al mundo de los gitanos: «L'amour est enfant de Bohême»<sup>85</sup> (52-53), que se perderá en ambos libretos: para Liern se transforma en: «Amor es un ave que, a su gusto» (58) y para Bray en: «Amor es déspota y cruel» (15).

---

<sup>84</sup> Cabo.

<sup>85</sup> Podría traducirse por: «El amor es hijo de Bohemia» o «El amor es hijo de gitanos». Sin embargo, el significado real sería: «El amor no conoce reglas» o «El amor no respeta reglas».

Un segundo ejemplo, en este sentido, aparece en la *Chanson Bohème*: «et cet éblouissant tapage ensorcelait les zingaras! Sous le rythme de la chanson, ardentes, folles, enfiévrées, elles se laissaient, éivrées, emporter par le tourbillon»<sup>86</sup> (120-121). En ambas versiones, desaparece completamente dicha referencia. En el texto de Liern, podemos escuchar: «oliendo el ambiente a reseda, fatigas huyen yo [*sic*] dolor, placer, el pecho ardiente espera, no respira más que amor» (171). Y en el de Bray: «perdida la calma y el tino en el amor no más pensar. Con el compás de la canción y aquel vaivén de nuestra danza, veréis que grata bienandanza» [pp. 16-19: II]. Sin embargo, en la primera estrofa original, aparece: «Les zingarellas se levaient»<sup>87</sup> (114). Mientras que Liern opta por suprimir la presencia de las gitanas, Bray sí la incluye, aunque no exactamente en el mismo lugar, sino algunos versos antes, compensando así la pérdida semántica: «veréis cómo bailan ligeras las gitanillas, ¡venid!» (31).

### *Hablado*

Observamos que en el LO se define a la protagonista como gitana: «Et quant à cette bohémienne, avec ses fleurs qui ensorcellent»<sup>88</sup> (27); una definición que se respeta literalmente en la versión de Liern: «y en cuanto a esa gitana que hechiza con flores...» [7ª esc. -I] pero que se pierde en la de Bray: «Podré olvidar mujeres, flores, todo» (23). Pocas intervenciones antes, concretamente durante la lectura por parte de José de la carta de su madre, Liern vuelve a destacar que Carmen es una gitana:

Yo no quiero a esa gitana  
que hechiza con estas flores,  
que en el punto que la vi,  
prendiéndome en sus cadenas,  
todo un infierno de penas  
supo levantar aquí [...] [7ª esc.-I].

Asimismo, en el segundo acto, tanto Liern como Bray dejan entrever la pertenencia de Carmen a la raza en cuestión. En el primer caso, José afirma: «tú eres gitana» [10ª esc. -I] y, en el segundo:

Pues bien, gitana soy, cual tú me llamas,  
pero has de hacer, y por la cruz lo juro,  
cuanto yo pediré, ¡porque me amas! (27).

---

<sup>86</sup> Y ese ensordecedor alboroto, ¡embruja a las gitanas! Al ritmo de la canción, ardientes, locas, enfebrecidas, se dejaban, embriagadas, ¡llevar por el torbellino!

<sup>87</sup> Las gitanas se levantaban.

<sup>88</sup> Y en cuanto a esa gitana, con sus flores que embrujan.

Las referencias a la raza gitana son constantes y aparecen de muy diversas maneras a lo largo de ambos textos meta. Pensemos, por ejemplo, en la utilización de la lengua romaní o en las numerosas indicaciones escénicas que contribuyen a contextualizar la acción en un ambiente de gitanos. Mientras que en el libreto de Liern, estas últimas aparecen frecuentemente como, por ejemplo: «Carmen y José encienden una hoguera con algunos gitanos» [2ª esc. –III], en el caso de Eduardo de Bray, son notoriamente menos numerosas: «Militares y gitanos fuman» (31).

#### • Vida al margen de la ley

Veremos cómo se traslada el tópico del bandolerismo que se encuentra presente a lo largo de todo el libreto y que constituye uno de los ejes centrales en la obra de *Carmen*, tanto en la novela como en la ópera.

#### *Cantado*

En el quinteto correspondiente al número 15 del segundo acto (144-169), el Dancaire y el Remendado proponen un negocio de dudosa legalidad a Mercedes y a Frasquita. Sin embargo, como expusimos anteriormente, dicho quinteto aunque se suprime en la versión de Bray, sí que aparece en la de Liern donde la «tromperie», la «duperie» y la «volerie»<sup>89</sup> se transforman, fusionando los dos primeros términos en uno que engloba los dos: «engañar» y «robar» (209).

En el segundo acto, encontramos tres versos definitorios del ideal de la vida errante que llevarían los dos enamorados, según Carmen, si José la amara realmente:

Sur ton cheval tu me prendrais  
Et comme un brave à travers la campagne,  
En croupe, tu m'emporterais (190-191)<sup>90</sup>.

Liern cambia el tiempo verbal del condicional por un futuro simple, lo que convierte la hipótesis original de Carmen en un proyecto más cercano y más realista. Se omite la consideración de don José como «un valiente». La pareja ya no recorrerá «los campos», sino «selvas y montañas», aunque las primeras no existan en España y la presencia de un bandolero resulte extraña en ellas. Además, se respeta la rima consonante del original:

---

<sup>89</sup> Engaño, timo y ratería.

<sup>90</sup> Sobre tu caballo me tomarías y como un valiente a través de los campos, a la grupa me llevarías.

A tu caballo ensillarás  
Y atravesando selvas y montañas  
a tu grupa me llevarás (275).

En la versión de Bray, además de utilizar la misma rima, los amantes no se marchan en un simple caballo, sino «en un corcel», recorriendo, en este caso el galicismo: «la campaña», que encajará fácilmente en la partitura:

En tu corcel me subirás,  
Y cual un bravo toda la campaña,  
Siempre a la grupa tendrás [pp. 128-129: II].

Al final del segundo acto, se enaltece y se idealiza la vida errante:

Comme c'est beau la vie errante;  
Pour pays l'univers, pour loi ta volonté,  
Et surtout la chose enivrante,  
La liberté! La liberté! (202-203)<sup>91</sup>.

Liern sustituye «el universo» por un sinónimo: «el orbe» y la ley que guiará sus vidas ya no será «tu voluntad», es decir, la de José, sino «la voluntad», que implica a los dos protagonistas. También se destaca sobremanera, aunque no hasta el punto que lo hace el TO, «la libertad» que regirá sus vidas:

Cuán bella es la vida errante.  
Por país el orbe entero y por ley, la voluntad.  
Descollando siempre radiante  
¡la libertad, la libertad! (303-305).

Para enfatizar la belleza de la vida errante, Bray incluye la interjección «por Dios» y, en su caso, los enamorados «gozarán» anhelantes «la libertad»:

Bella es por Dios la vida errante  
Por patria el universo, por ley tu voluntad:  
Bello es gozar anhelante,  
¡la libertad! ¡la libertad! [p. 134: II].

La violencia aparece como un elemento prácticamente indisoluble de las relaciones amorosas de estos bandidos. Observamos cómo Escamillo y José, al final del tercer acto, se disputan en duelo el amor de Carmen. En el original, el protagonista

---

<sup>91</sup> Qué bella es la vida errante, por país el universo, por ley tu voluntad y sobre todo lo más embriagador, ¡la libertad!, ¡la libertad!

expresa que Carmen bien vale «coups de navaja»<sup>92</sup> (275), lo que Liern refleja fielmente y de forma más castiza: «se paga con una puñalá» (399). Sin embargo, este carácter violento se pierde casi completamente cuando Bray opta por: «el precio aquí se paga, luchando con gran fe» [p. 86: III]. Por último, destacamos la célebre y última intervención de la ópera, en la que José se entrega tras haber asesinado a Carmen: «Vous pouvez m'arrêter... C'est moi qui l'ai tuée. ¡Ah! ¡Carmen! ¡Ma Carmen adorée!»<sup>93</sup> (351). Liern mantiene el sentido del original e incluso concreta sus sentimientos. Además, especifica el motivo de su asesinato: «Detenerme podéis. Con delirio la amé y por celos la maté» (522-523). En cambio, Bray opta por una traducción más fiel al original, describiendo a la protagonista en masculino como «mi dueño adorado»: «¡Me podéis arrestar, soy yo quien la ha matado! ¡oh, mi Carmen! ¡oh, mi dueño adorado!» (81).

### *Hablado*

En la versión de Liern se utiliza tanto terminología como elementos propios del bandolerismo con más frecuencia que en el LO. Podemos leer, por ejemplo, «con buen alijo», en la cuarta escena del segundo acto<sup>94</sup>, «os necesito para un trabajo muy fino» [4ª esc. –II], «voy a ver si hay modo de alijar» [1ª esc. –III], «me han dado el soplo» [1ª esc. –III], «se ha dejado sobornar» [1ª esc. –III] o «monta la carabina» [5ª esc. –III].

El libreto de Bray no es tan concreto en este aspecto. Podemos leer: «se podrá hacer el alijo» (40), «y al monte nos correremos» (40), pero no utiliza vocablos tan específicos como en el de Liern.

### • **Música y bailes**

Carmen pertenece a la raza gitana. Dada su vinculación con la música y con el baile no es de extrañar que aparezcan numerosas alusiones a ambos artes a lo largo del libreto. Aunque frecuentemente se traducen de forma literal, llaman nuestra atención las traducciones que exponemos a continuación.

---

<sup>92</sup> Navajazos.

<sup>93</sup> Podéis arrestarme... he sido yo quien la ha matado. ¡Ah! ¡Carmen! ¡Mi Carmen adorada!

<sup>94</sup> En adelante, [4ªesc. -II].

### *Cantado*

En primer lugar, «la trompette éclatante»<sup>95</sup> (30) del coro de pilluelos desaparece en la versión de Liern (31), mientras que en la de Bray se sustituye por otro instrumento de la misma familia: «la trompa vibrante» [p. 33: I]. Más tarde, Carmen asegurará que en casa de Lillas Pastia bailará «séguedilles»<sup>96</sup> (96); un baile que traduce fielmente Bray por su singular «seguidilla» [p. 161: I]. Sin embargo, Liern las cambia por «corraleras» (136), un tipo de sevillana que se cantaba en los corrales de vecinos.

En el segundo acto, Carmen aparece sentada en la taberna de Lillas Pastia. Se levanta y comienza a bailar y a cantar:

Les tringles des sistres tintaient  
Avec un éclat métallique,  
Et sur cette étrange musique les zingarellas se levaient.  
Tambours de basque allaient leur train,  
Et les guitares forcenées  
grinçaient sous des mains obstinés;  
même chanson même refrain<sup>97</sup> (114-115).

Se trata de un texto salpicado de referencias musicales que Liern suprime casi completamente reescribiendo un nuevo texto, donde únicamente encontramos los «bailes» y el palo flamenco denominado «caña»:

Cuando canto la alegría,  
Cuando canto soledad  
yo no adivino el alma mía  
lo que le da, lo que le da.  
Desde el momento que nací  
como en jaleos me crié,  
bailes y cañas me dan a mí  
las fatiguillas que yo sé (163-164).

Por el contrario, Eduardo de Bray consigue, en cierta forma, reflejar la esencia del original:

Venid, amigos, venid;  
cantad del amor las quimeras  
veréis cómo bailan ligeras  
las gitanillas, ¡venid!  
Que las guitarras suenen ya;

---

<sup>95</sup> La trompeta estridente.

<sup>96</sup> Seguidillas. Género del que proceden las sevillanas.

<sup>97</sup> Las varillas de los sistros resonaban con un sonido metálico y con esta extraña música las gitanas se levantaban. Las panderetas las acompañaban y las guitarras arrebatadas rechinaban en manos obstinadas; la misma canción, el mismo estribillo.



Es su sonido arrullo blando  
pues en sus cuerdas, murmurando  
tierna canción, amor está [pp. 4-7: II].

Se mantiene el campo semántico del canto aunque se eliminan tanto «el sistro» como «las panderetas» y «las guitarras» se adelantan un verso.

A continuación, la fusión inicial del canto y del baile: «d'orange et de rouge zébrées; la danse au chant se mariait»<sup>98</sup> (117), se transforma en un momento espectacular, ya que para Liern, hasta los santos se asomarán «pa escuchar cómo se cantan las tonás [*sic*] del andaluz» (166).

### *Hablado*

En el original, a finales del segundo acto, en la taberna, Carmen se dispone a bailar y busca sus castañuelas: «Où sont mes castagnettes?... qu'est-ce que j'ai fait de mes castagnettes?»<sup>99</sup> (51). En el texto de Liern, la protagonista afirma, de la misma manera que hace el original, que ha «bailado y cantado» [7ª esc. –II] y que «voy a bailar para ti solo» [7ª esc. –II] pero no hace referencia al instrumento en cuestión.

En el libreto de Bray tampoco se mencionan las castañuelas pero Carmen propone bailarle a José: «un polo» o «seguidillas» (46).

### • **Tauromaquia**

Comenzaremos este apartado con la discusión sobre el dilema: «toreador» o «torero». Meilhac y Halévy los utilizaron indistintamente a lo largo del libreto francés: «Vivat! Vivat le toréro! Vivat! Vivat Escamillo!»<sup>100</sup> (126) y «Toréador, en garde, toréador, toréador, toréador»<sup>101</sup> (132). Tradicionalmente se ha criticado la utilización de «toreador»<sup>102</sup> y se ha considerado como un galicismo, probablemente debido a su presencia en el libreto de Meilhac y Halévy. De hecho, si consultamos, por ejemplo, el Diccionario de María Moliner, el término en cuestión no aparece. El Diccionario de la RAE lo incluye pero no hace distinción alguna sustancial entre ambos, puesto que define «torero» como la «persona que por profesión ejerce el arte del toreo»<sup>103</sup> y

<sup>98</sup> De naranja y rojo listadas las telas flotaban al viento.

<sup>99</sup> ¿Dónde están mis castañuelas?... ¿Qué he hecho con mis castañuelas?

<sup>100</sup> ¡Viva! ¡Viva el torero! ¡Viva! ¡Viva Escamillo!

<sup>101</sup> Toreador, en guardia, toreador, toreador. Optamos por el término «toreador» en nuestra traducción porque nuestro estudio tratará las intenciones de los libretistas originales.

<sup>102</sup> SCHAUB, Jean-Frédéric. *La Francia española: las raíces hispanas del absolutismo francés*. Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 39.

<sup>103</sup> Puede consultarse en: <http://buscon.rae.es> [Último acceso el 31-I-2012].

entiende por «toreador» «hombre que torea»<sup>104</sup>. El único matiz que los diferenciaría, por tanto, sería la dedicación profesional en el primer caso.

No obstante, merece la pena destacar lo habitual de la utilización de «toreador»<sup>105</sup> no solamente antes del estreno parisino de *Carmen* sino previamente también a la publicación de la novela de Mérimée. Ya en 1651, se utilizó en la comedia burlesca *El Caballero de Olmedo*:

Mi amo es toreador; viniendo  
por este campo esta noche,  
oyó decir que había encierro  
en tu casa, y le ha traído  
de toreador el buen zelo<sup>106</sup>.

Y era habitual en las publicaciones periódicas, como en la de 1772 que se reseña a pie de página<sup>107</sup>. Encontramos también, por ejemplo, el sainete que se representó durante más de veinte años titulado *El alcalde toreador*<sup>108</sup> y que se anunciaba desde 1807<sup>109</sup>. Lo mismo ocurre en el siguiente fragmento de 1840 donde se destaca de nuevo la utilización del «toreador» por parte de los franceses «para dar colorido» a sus obras:

Hasta hace pocos años no se conocían en París más castañuelas que el sonsonete que con cachos de pizarras hacían los pilluelos para acompañar el baile de los monos o las habilidades de los perros sapientes; y este instrumento español era para los franceses uno de aquellos recursos románticos, que como el *toreador* [*sic*] y la espada toledana les sirven para dar colorido a toda novela o viaje de los que pasan por peninsulares entre nuestros amables vecinos<sup>110</sup>.

---

<sup>104</sup> Puede consultarse en: <http://buscon.rae.es>.

<sup>105</sup> José Carlos de Torres deja constancia de que en 1690, se utilizaba, por ejemplo, el término «toreador de a pie» y cita también la figura del «toreador a banda» del siglo XVIII. Asimismo ofrece una definición de 1788 en la que define «toreador» como «el caballero en plaza que torea a caballo con rejón largo». TORRES, José Carlos de. *Léxico español de los toros: contribución a su estudio*. Madrid, C.S.I.C., 1989, pp. 197-244.

<sup>106</sup> Parodia de la obra de Lope de Vega del mismo título. De MONTESER, Francisco. «El Caballero de Olmedo». En: *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Colección escogida y titulada por don Ramón de Mesonero Romanos. Madrid, Rivadeneyra, 1859, p. 159.

<sup>107</sup> «Amigo, a que sólo tienes de gran toreador no tener miedo a los toros». [Anónimo]. «Chiste». *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*. Barcelona, 20-VI-1772, p. 2.

<sup>108</sup> «Sainete en el que se figurará una plaza y se correrá un becerro que será picado por Blas Moreno, lidiado y banderillado por José Montes.» [Anónimo]. «Teatros». *Diario de Madrid*. Madrid, 01-I-1822, p. 4.

<sup>109</sup> [Anónimo]. «Teatros». *Minerva o el Revisor general*. Madrid, 03-XI-1807, p. 192.

<sup>110</sup> [Anónimo]. «Las castañuelas en París». *Semanario pintoresco español*. Madrid, 07-XII-1840, p. 220.

Por supuesto, tampoco podemos obviar su presencia en el *Diccionario de autoridades* de la RAE, donde se definía, en 1739 como: «El que torea. Aplícase regularmente al que lidia los toros a caballo a distinción del torero»<sup>111</sup>.

Queda patente, por tanto, que la lista de referencias que incluyen el controvertido vocablo y que podríamos citar es interminable, lo que pone de manifiesto, desde nuestro punto de vista, lo erróneo de su consideración como galicismo y su correcta utilización por parte de Meilhac y Halévy. La decisión de los traductores españoles de sustituirlo por «matador» o «torero» podría obedecer a un intento de renovación lingüística, ya que a finales del siglo XIX su utilización ya no era tan habitual.

### *Cantado*

Las alusiones al mundo taurino se repiten constantemente a lo largo de la obra. Muchas de ellas poseen una traducción prácticamente obligada, como el «toril» o «los banderilleros» pero incluso así se proponen otras variantes o simplemente se eliminan. Por ejemplo, cuando Escamillo hace su aparición y afirma que «le cirque est plein»<sup>112</sup>, desconocemos la razón por la que no se emplea en ninguna de las dos versiones el «circo» taurino, que es muy similar al original y, por el contrario, se cambia por «plaza» (184), en el caso de Liern y por «arena» [p. 29: II], en el de Bray.

No podemos olvidar que Rafael María Liern era un reputado cronista taurino, por ello, no nos extraña el respeto de la terminología específica del tema en su versión, así como la inclusión de elementos propios de la tauromaquia. Respeta los originales «toril», «picador» y «banderillas» (142-143), añadiendo además otras expresiones como, por ejemplo, «el pañuelo blanco», «a matar», «las mulillas» que, desde el siglo XVII, se encargan de retirar el toro muerto de la plaza y el toque del «clarín» que suena para anunciar que el toro va a morir:

Buen paseo: brilla el oro.  
¡Brava cuadrilla! ¡Oh, qué gentil!  
Pañuelo blanco y sale el toro  
echando chispas del toril.  
Arranca, embiste  
y al caballo hace rodar y al picador.  
Yo listo siempre al quite me hallo;  
a un hombre salvo y gano honor.

---

<sup>111</sup> Puede consultarse en: <http://buscon.rae.es>. [Último acceso el 31-I-2012].

<sup>112</sup> El circo está lleno.

Puestas ya las banderillas,  
a matar toca el clarín.  
Que prevengan las mulillas,  
llevo yo las de Caín (192-194).

Por ello, si comparamos este fragmento con el que escribió Eduardo de Bray, podemos constatar que el de Liern resulta más específico y más fiel al original. Bray se centra en el público y enfatiza su manera de disfrutar de la fiesta bebiendo de la «bota de vino»:

Tal honor, yo puedo devolveros  
mi buen señor, pues todo militar  
pronto se entiende con los toreros;  
ambos tienen profesión igual, ¡el pelear!  
La arena tuesta el sol ardiente;  
La plebe, el circo llena ya;  
arde la sangre, grita la gente  
y la bota, con el vino, viene y va.  
Se promueve el gran ruido, allí se bebe sin temor;  
siempre al pueblo ha divertido  
esta fiesta del valor [pp. 30-32: II].

Veamos, a continuación, el texto original de Meilhac y Halévy:

Tout d'un coup on fait silence;  
on fait silence, Ah, que se passe-t-il?  
Plus de cris c'est l'instant.  
Le taureau s'élançe en bondissant hors du toril...  
Il s'élançe, il entre, il frappe,  
un cheval roule entraînant un picador.  
«Ah, bravo toro!» hurle la foule.  
Le taureau va... il vient...  
il vient et frappe encore!  
En secouant ses banderilles,  
plein de fureur, il court!  
Le cirque est plein de sang;  
on se sauve,  
on franchit les grilles,  
c'est son tour maintenant (135-136)<sup>113</sup>.

Podemos comprobar que se trata de un concepto absolutamente diferente al que refleja Eduardo de Bray, quien omite gran parte de la terminología propia del toreo y adopta una perspectiva que poco tiene que ver con la ideada por los libretistas franceses.

---

<sup>113</sup> De repente, se hace el silencio, se hace el silencio, ¡eh!, ¿qué pasa? Ya no hay gritos, es el instante. El toro sale saltando fuera del toril... Se arranca, embiste, derriba un caballo que arrastra a un picador. «¡Bravo, toro!», grita la multitud. El toro va... viene... ¡vuelve y embiste otra vez! Sacudiendo sus banderillas ¡lleno de furor corre! El ruedo está lleno de sangre; se ponen a salvo todos, saltan la barrera. Ahora te toca a ti.

Por último, analizaremos el anuncio de la entrada del alguacil que canta el coro de niños:

Voici, débouchant sur la place,  
Voici d'abord, marchant au pas.  
L'alguazil à vilaine face <sup>114</sup> (315).

Liern recrea esta entrada y compara al alguacil «a la antigua usanza» con «Sancho Panza», probablemente para destacar su fealdad. Además, algunas líneas más tarde, se alienta al público a «echar flores» a los picadores:

Mirad a la antigua usanza  
el alguacil. ¡Qué bueno vas!  
El retrato es de Sancho Panza  
[...] Echadles flores (470-474).

Sin embargo, Bray presenta a un alguacil completamente opuesto a los dos anteriores:

La gente va a entrar en la plaza,  
el bravo alguacil ya llegó;  
airosa y gentil es su traza (25-26).

Se trata de un alguacil «bravo» y de traza «airosa y gentil» que contrasta con el «Sancho Panza » que describía Rafael María Liern.

### *Hablado*

Liern utiliza también en los fragmentos hablados terminología y expresiones específicamente taurinas como: «en los vuelos de mi muleta» [2ª esc. –II], «el matador de toros más grande que ha tenido er [sic] mundo» [6ª esc. –III], «se desbocaron los caballos» [1ª esc. –IV], «dos paseos» [1ª esc. –IV]. Por su parte, Bray introduce menos: «en cuanto mate algún toro» (37), «los toros que ha de lidiar» (61).

Michael Christoforidis y Elisabeth Kertesz afirman que Liern quiso adelantarse a las numerosas reprobaciones al libreto por parte de la crítica local y, por ello, añadió ciertos elementos irónicos e incluso humorísticos. Por ejemplo, la afirmación del original donde se afirma y se deja entrever que el torero Escamillo es una figura muy

---

<sup>114</sup> Aquí están, entrando al ruedo, aquí está primero, marchando al paso, el alguacil de feo rostro.

importante porque ha triunfado en Granada<sup>115</sup>, es traducida por Liern de la siguiente manera: se trata del «primer matador del mundo», a lo que Carmen responde: «Como que llega de Madrid» [1ª esc. –II]<sup>116</sup>. Podemos leer otro sarcasmo similar, en la misma escena, cuando el teniente invita al matador de toros a beber junto a ellos en la taberna:

Voy a invitarlo. No se renuncia fácilmente a hombres de esa clase. ¡Alto! ¡Alto! Sí, la gloria de España. Si el señor Joselillo quiere tomar dos cañas de vino con los oficiales del ejército español, no tiene más que entrar en el colmado [1ª esc.–II].

Constatamos cómo, de nuevo, Rafael María Liern describe sarcásticamente la situación, haciendo especial hincapié en las implicaciones políticas<sup>117</sup> de juntar a toreros y a soldados<sup>118</sup>. Asimismo, el dramaturgo intenta remediar las falsedades tauromáquicas que Meilhac y Halévy consignaron en el cuarto acto de su libreto e introduce así «una larguísima digresión dialogada destinada a explicar lógicamente dos detalles del original francés que él considera absurdos: el desfile de las cuadrillas fuera de la plaza de toros»<sup>119</sup>:

Teniente: [...] como en la corrida pasada se desbocaron los caballos del Marqués del Cerro y ocurrieron tantas desgracias en el sitio donde estamos, ha prohibido el señor Corregidor que lleguen hasta aquí los coches.

Mercedes: Pero no veremos llegar a los toreros.

Teniente: Al contrario. Ahora vendrán ya formados desde allí. Dos paseos, uno aquí y otro en la plaza [1ª esc. –IV]<sup>120</sup>.

Y, en segundo lugar, «la salida del ruedo de Joselillo inmediatamente después de la muerte de su primer toro<sup>121</sup>»:

Teniente: [...] porque a las tres y media en punto, él y su cuadrilla salen escapados para Ronda.

Mercedes: Pero no matar más que un toro...

Teniente: Algo es algo. Ya está anunciado. En cuanto arrastren el primero, sale Joselillo para Ronda. Allí tendrá la calesa [1ª esc. –IV].

---

<sup>115</sup> «C'est Escamillo... Un toréro qui s'est fait remarquer aux dernières courses de Grenade».

<sup>116</sup> KERTESZ, Elisabeth. y CHRISTOFORIDIS, Michael. «Confronting *Carmen* beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888». En: *Cambridge Opera Journal*, nº 20, 2008, p. 99.

<sup>117</sup> Suponemos que las implicaciones políticas aludidas se refieren a la gran influencia que ejerció el militarismo en la historia española del siglo XIX; una influencia que se ejerció, frecuentemente, desde posiciones progresistas canalizando las demandas populares.

<sup>118</sup> KERTESZ E. y CHRISTOFORIDIS, M. «Confronting *Carmen* beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888», p. 99.

<sup>119</sup> SENTAURENS, J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 865.

<sup>120</sup> El original puede leerse en las indicaciones escénicas: «On entend de grands cris au dehors... des fanfares, etc. C'est l'arrivée de la cuadrilla», p. 71.

<sup>121</sup> El original puede leerse en las indicaciones escénicas. «Escamillo paraît sur les marches du cirque... », p. 78.

## • Amor

Desde el primer acto hasta el cuarto, el campo semántico del amor resulta muy frecuente en el TO. Veamos cómo se traslada tanto en las partes habladas como en las cantadas.

### *Cantado*

-Los jóvenes preguntan a la protagonista: «Carmen, dis-nous quel jour tu nous aimeras»<sup>122</sup> (47). Liern, reduce el amor al «cariño»: «¿Cuándo tu cariño conseguiré?» (56). Bray es más fiel: «dinos qué día tu amor nos darás» [p. 64: I].

- En el LO, Carmen llevará a su enamorado a Sevilla: «J'emmènerai mon amoureux»<sup>123</sup> (97). Para Bray, el «enamorado» adopta otro rol diferente, ya que se transforma en «amante»: «pues a mi amante llevaré» [p. 147: I]. En la versión de Liern también aparece un «amante» (139) pero Carmen no se plantea ir con él lugar alguno.

-Carmen insiste en que: «Mon cœur est libre comme l'air»<sup>124</sup> (97). Para Liern, «libre de amor mi pecho está» (140) y en la segunda versión: «mi corazón está vacante».

-José le confiesa a Carmen: «j'étais une chose à toi, Carmen, je t'aime»<sup>125</sup> (185). Estos lazos adquieren un carácter más perpetuo en la versión de Liern con: «tu esclavo al fin me hizo el amor. Carmen, yo te amo» (272) y de propiedad para Bray: «de mi pasión la dueña eres» [p. 124: II].

-Escamillo le cuenta a José: «je suis amoureux, mon cher, à la folie»<sup>126</sup> (372), aunque en la traducción de Liern se pierde gran parte de la pasión del original: «enamorado estoy de una hermosa querida» (396) y en la de Bray se mitiga aún más: «más llegué para ver gentil mujer querida» [p. 82: III].

Finalmente, José, desesperado, se rinde ante Carmen y le promete someterse a su entera voluntad, incluso convertirse en «bandido»:

Je resterai bandit, tout ce que tu voudras.  
Tout, tu m'entends...  
tout, mais ne me quitte pas, ô ma Carmen  
¡Ah! Souviens-toi du passé.  
Nous nous aimions naguère!<sup>127</sup> (341).

---

<sup>122</sup> Carmen, dinos, ¿cuándo nos amarás?

<sup>123</sup> Llevaré a mi enamorado.

<sup>124</sup> Mi corazón es libre como el viento.

<sup>125</sup> Era parte de ti, Carmen, te amo.

<sup>126</sup> Estoy enamorado, querido amigo, hasta la locura.

<sup>127</sup> Continuaré siendo un bandido, todo lo que tú quieras. Todo, ¿me oyes? Todo, pero no me dejes, ¡Oh, mi Carmen! ¡Ah! Acuérdate del pasado ¡Nos queríamos no hace mucho!

Sin embargo, para Liern, José está dispuesto a convertirse en «criminal» y hasta en «ladrón», pero nada más y no hace alusión alguna al pasado:

Pues bien, si tú lo quieres,  
bandido yo seré y asesino, ¿qué más?  
No me abandones, Carmen,  
no olvides a José (506).

En la segunda versión, José promete volver a ser «bandido», su «esclavo» y sí se refiere a su reciente historia de amor:

Pues bien, si así te place,  
bandido vuelvo a ser, tu esclavo seré yo y mucho más, sí.  
Tal vez tu amor renace,  
Carmen, no me dejes.  
Recuerda aquel ayer [pp. 67-68: IV].

Además, José conserva la esperanza de que, «tal vez su amor» vuelva a surgir cuando Carmen recuerde «aquel ayer».

### *Hablado*

Liern enfatiza también en las partes habladas el tópico del amor introduciendo nuevos elementos: «la flor, en el corazón me ha dado» [6ª esc. –I], «sí, le daré mis amores» [7ª esc. – I], «eres bonita como un ángel» [9ª esc. –I], «me amas, me amas locamente» [10ª esc. – I], «con ese acento de pasión que abre en mi alma todo un volcán de amores» [7ª esc. –II], o la pasión que «la perfuma el aliento del amor» [7ª esc. –II], «a ver a la mujer más bonita que ha nació [*sic*] de madre» [6ª esc. –III].

Bray también intensifica la pasión y el amor del original añadiendo: «en su amante pecho encierra para ti pasión sincera» (22) y leemos que Escamillo utiliza numerosos apelativos para demostrar su amor a Carmen que no aparecen en el LO: «niña mía, di tu nombre» (37), «por mi honor te lo juro, mi tesoro» (37), «¿qué contestarás, mi bien?» (37), aunque se omite la exclamación de José del segundo acto donde afirma: «Ah!, que je t'aime, Carmen, que je t'aime!»<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> ¡Ah! Cómo te amo Carmen, ¡cómo te amo!



## • **Magia y superstición**

Magia, brujería y superstición aparecerán profundamente vinculadas a la vida cotidiana de la protagonista y de numerosos personajes. Veremos cómo se ha reflejado en el LM uno de los componentes más relevantes del tópico romántico: si se han suprimido los diferentes referentes, se han mantenido o, por el contrario, se han amplificado.

### *Cantado*

Después del tumulto en la fábrica de tabacos, durante la canción y el melodrama del primer acto, Carmen responde al interrogatorio del teniente. En las indicaciones escénicas, se especifica que «Carmen, en lugar de responder, se pone a canturrear»<sup>129</sup>. Para ello, utiliza dos coplas irónicas en las que alude a sus habilidades diabólicas para resistir las torturas más insufribles:

Tra, la, la.  
Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien;  
Tra, la, la.  
Je brave tout, le feu, le fer et le ciel même [...]  
Tra, la, la.  
Mon secret, je le garde et je le garde bien!  
Tra, la, la.  
J'en aime un autre et je meurs en disant que je l'aime!  
Tra, la, la (93-94)<sup>130</sup>.

Rafael María Liern las incluye en su partitura, al igual que hizo Bizet, pero omite el matiz del amor eterno y enfatiza el hecho de que jamás dirá su nombre:

Tra, la, la.  
Pégame, quéname, nada responderé.  
Hierro y fuego, tal vez. Resistir yo sabré.  
Tra, la, la.  
El secreto que guardo a ti no lo diré.  
Tra, la, la.  
El que adoro yo su nombre no diré (130-132).

Jean Sentaurens afirma que el traductor prácticamente anula las facultades demoníacas de la protagonista, expresadas por Meilhac y Halévy en las coplas: «Liern se contenta con indicar, en una acotación: “Carmen, en vez de contestar, tararea

---

<sup>129</sup> «Carmen, au lieu de répondre, se met à fredonner» (31).

<sup>130</sup> Tra, la, la. Córta-me, quéname, no te diré nada. Tra, la, la. Todo lo desafío, el fuego, el hierro y el mismo cielo. Tra, la, la. Guardo mi secreto ¡y lo guardo bien! Tra, la, la. Amo a otro y muero diciendo que lo amo.

cualquier motivo”». Sin embargo, constatamos que el dramaturgo simplemente respeta la manera de proceder del TO. Así, dichas indicaciones escénicas aparecen en el libreto denominado «borrador» y, en la partitura, no observamos el más mínimo indicio de «tarareo» o cualquier otro que pudiese diferenciar musicalmente la escena de la original, a excepción de las sílabas «tra, la, la» que preceden cada una de las intervenciones tanto en el TO como en el TM<sup>131</sup>.

En el libreto de Eduardo de Bray, dichas coplas se insertan también en un diálogo hablado. En él, se suprime «tra, la, la» y se indica en cursiva, al contrario que en el de Liern: «cantando y con ironía» y «también cantando» (25). En la partitura, se reflejan como cualquier otra escena, es decir, sin indicación sobre tarareo alguno, aunque se incluye el «tra, la, la» que se había eliminado en el libreto:

Tra, la, la.  
Rájame, quémame, que nada te diré.  
Tra, la, la.  
Antes que hablar mil veces la muerte prefiero.  
Tra, la, la.  
Mi secreto lo guardo y lo guardaré.  
Tra, la, la.  
No vencerás jamás mi pecho fiero [pp. 143-143 bis: I].

Se aprecia, por tanto, que ninguno de los traductores merma la faceta demoníaca de Carmen puesto que, simplemente, se limitan a respetar los dictados de la ópera original. Nótese, por el contrario, que Eduardo de Bray incluso podría acentuarlos ya que afirma que el pasaje en cuestión ha de ejecutarse «cantando».

A continuación, al comienzo del segundo acto, comprobamos cómo la música hechiza a las gitanas: «et cet éblouissant tapage ensorcelait les zingaras! Sous le rythme de la chanson, ardentes, folles, enfiévrées, elles se laissaient, éniivrées, emporter par le tourbillon»<sup>132</sup> (120-121). En el libreto de Liern, desaparece completamente esta alusión: «oliendo el ambiente a reseda, fatigas huyen yo [*sic*] dolor, placer, el pecho ardiente espera, no respira más que amor» (171). Para Bray, la escena resulta, en cierta forma, ligeramente embriagadora pero se pierde el matiz de locura y brujería del LO: «perdida la calma y el tino en el amor no más pensar. Con el compás de la canción y aquel vaivén de nuestra danza, veréis que grata bienandanza» [pp. 16-19: II].

---

<sup>131</sup> SENTAURENS, J. «Carmen: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 861.

<sup>132</sup> Y ese ensordecedor alboroto, ¡embujaba a las gitanas! Al ritmo de la canción, ardientes, locas, enfebrecidas, se dejaban, embriagadas, ¡llevar por el torbellino!

El trío de las cartas entre Frasquita, Mercedes y Carmen muestra una de las prácticas habituales de las gitanas: la adivinación a través del tarot. Los imperativos «mêlons», «coupons»<sup>133</sup> (237) se traducen en una referencia mucho más concreta y en una alusión directa a la baraja española para Bray: «Bastos, oros» [p. 22: III], mientras que para Liern serán simplemente: «a ver, corta» (339).

El texto inicial resulta muy concreto e implacable con las predicciones de las cartas. La muerte que depara el destino, que está escrito «en el libro de allá arriba», aunque baraje «veinte veces», «la temible palabra» se repetirá una y otra vez en «la carta despiadada»: «Dans le livre d'en haut si ta page est heureuse, mêle et coupe sans peur»<sup>134</sup> (245-246) «mais si tu dois mourir, si le mot redoutable est écrit par le sort, recommence vingt fois, la carte impitoyable répétera: la mort!»<sup>135</sup> (246).

En la versión de Liern, el destino está simplemente «escrito» y se aconseja que no se baraje más, puesto que «la baraja la muerte dirá»: «Lo que escrito está... sólo eso ha de cumplirse, que barajes o no» «Si tal fuera tu suerte no más barajes ya, que cien veces y mil... la muerte, sí, la muerte la baraja dirá» (354-357). Para Bray, el destino «impenetrable» podrá leerse «en el libro de Dios» y se reflejará en «la carta implacable»: «si en el libro de Dios tu página es hermosa, baraja sin temor» [p. 40: III] «Mas si tu muerte, ya destino impenetrable quiso al fin escribir, bien puedes barajar, la carta, implacable, ¡repetirá morir!» [p. 41: III].

Finalmente, Carmen confirma a José en el último acto: «je sais bien que c'est l'heure, je sais bien que tu me tueras»<sup>136</sup>, tal y como habían anunciado previamente las cartas. Sin embargo, en el texto de Liern, se pierde el matiz de inmediatez del original: «no, no es posible que te quiera. A tus manos moriré» (499-500), al igual que en el de Bray: «¡No! Negativa postrera, pues ya sé que me matarás» [p. 62: IV].

### *Hablado*

Frecuentemente, Liern respeta las alusiones originales a la superstición y a la magia y se limita a reflejarlas en su texto. Sin embargo, llama la atención la descripción con tintes mágicos que realiza Bray de las andaluzas y que no aparece ni en el libreto original ni en la versión de Liern. Los tres libretos coinciden al afirmar que «ces

---

<sup>133</sup> Barajemos, cortemos.

<sup>134</sup> En el libro de allá arriba, si tu página es feliz baraja y corta sin miedo.

<sup>135</sup> Pero si has de morir, si la temible palabra está escrita por el destino, vuelve a comenzar veinte veces... la carta despiadada repetirá: ¡la muerte!

<sup>136</sup> Sé bien que es la hora, sé bien que me matarás.

Andalouses me font peur»<sup>137</sup> (19) pero el razonamiento se limita a dos líneas. Bray idea, además, una serie de 26 versos rimados que comienzan así:

Por mi honor  
La mujer, en esta tierra,  
con franqueza, a mí me aterra,  
no la entiendo, no, señor.  
Ese rictus sempiterno  
que marcan sus labios rojos,  
tan pronto nos causa enojos  
del alma haciendo un infierno,  
cual levanta de improviso  
el amor a lo sublime,  
y nos llama y nos redime,  
y nos lleva al paraíso.  
Si en el corazón de mujer  
resulta siempre un arcano  
hondo cual el Océano,  
aún lo es más a mi entender,  
sin que la cosa os asombre,  
el de las aquí nacidas,  
insensible a las heridas  
que hacerle no puede el hombre,  
pero que goza en soplar  
el fuego de las pasiones,  
y después, los corazones  
a su gusto destrozar.  
Me fascina, y me da miedo  
la andaluza (11)<sup>138</sup>.

Las alusiones al hechizo que ejercen las mujeres sobre los hombres vuelven a repetirse en el libreto.

[...] en su aroma embriagador  
encuentro yo, por mi mal,  
un no sé qué de anormal  
que me conturba y marea;  
me estremece y me recrea  
ese tósigo infernal (17).

Vemos así cómo José se siente «embriagado» por la flor que le ha arrojado Carmen y lo expresa añadiendo los versos mostrados, que constituyen únicamente una muestra representativa de la intervención en cuestión.

### • Religión

La estrategia traductora aplicada en el traslado al castellano de los referentes religiosos será muy diferente en cada una de las versiones. Intentaremos conocer las

---

<sup>137</sup> Estas andaluzas me dan miedo.

<sup>138</sup> Con una nota del traductor se advierte que el texto señalado podrá suprimirse en la representación.

razones que determinaron su amplificación o su reducción en los libretos meta y tanto en los pasajes cantados como en los hablados.

### *Cantado*

Encontramos así, «au diable»<sup>139</sup> (84) y «la chapelle»<sup>140</sup> (65) que se traducen tal cual en ambas versiones. Sin embargo, veremos cómo Eduardo de Bray eliminará la mayoría de los referentes originales en su texto:

-«Je crois, Dieu me pardonne»<sup>141</sup> (176). Bray suprime completamente la alusión religiosa mientras que Liern utiliza «Dios» dos veces en la misma intervención, aunque en diferente lugar: «por Dios que fui muy necia» y «anda allá con Dios» (260-262).

-«Mon Dieu... c'est la retraite»<sup>142</sup> (179). Bray la omite de nuevo y Liern cambia a «Dios» por «Jesús»: «Jesús, que es la retreta» (264).

-«Pour la dernière fois, démon»<sup>143</sup> (349). Liern opta por un sinónimo: «por última vez, di, Luzbel» (519-520). Una vez más, Bray la excluye.

-«Qui sait de quel démon j'allais être la proie?»<sup>144</sup> (70). Vuelve a tratarse de la misma forma en Bray y en Liern se cambia «demonio» por «el infierno»: «Sin duda, del infierno iba a ser la presa» (102).

Por su parte, Rafael María Liern suma un gran número de referentes religiosos que no aparecían en el libreto francés:

-«Sí, por Dios, sí le conozco» (16).

-«¡Jesús, entre soldados yo!» (20).

-«De orar un poco ante el Señor» (84).

-«Hasta las santas se asoman y hasta el mismito Jesús pá escuchar cómo se cantan las tonás del andaluz [...] y el propio Dios nos dice olé» (166-167).

-«Que prevengan las mulillas, llevo yo las de Caín» (194).

Y un sinfín de interjecciones en las que aparece «Dios», «Señor» o «Jesús»: «Espera, por Dios» (256), «Por Dios, que fui muy necia» (260) «Anda allá con Dios» (261), «Ay, Jesús» (264), «Señor, protégeme, Señor» (390), etc.

No obstante, Eduardo de Bray incorpora también nuevos referentes aunque siempre en menor medida que Liern:

---

<sup>139</sup> Al diablo.

<sup>140</sup> La capilla.

<sup>141</sup> Creo, Dios me perdone.

<sup>142</sup> Dios mío, es la retreta.

<sup>143</sup> Por última vez, demonio.

<sup>144</sup> ¿Quién sabe de qué demonio yo iba a ser la presa?

-«Por Dios» [p. 108: II] y [p. 166: II], se repite en varias ocasiones aunque no en tantas como en el texto de Liern.

-«¡Oh, Dios, ya me perdí!» [p. 148: II]

-«Y a solas a Dios le pedía» [p. 122: II].

-«Si en el libro de Dios tu página es hermosa» [p. 40: III].

### *Hablado*

En los fragmentos hablados, Rafael María Liern continúa sumando un número importante de elementos religiosos: «Dios le guarde» [7ª esc. -I], «gracias a Dios» [1ª esc. -II], «tu virgensita [*sic*] me proteja» [2ª esc. -II], «nos incorporaremos al cortejo para ir deteniéndonos en algunas sacristías» [2ª esc. -II], «a la paz de Dios» [3ª esc. -II], «a un pobre diablo a quien debo el favor más grande de la vida» [4ª esc. -II], «catequízale para que viniera con nosotros» [4ª esc. -II], «gracias a Dios que vienes a verme» [5ª esc. -II], «un escapulario» [1ª esc. -IV], «de la Virgen de Regla, ella guardará tu vida» [1ª esc. -IV], «Dios te lo pague» [1ª esc. -IV], «que la Virgen te ampare» [1ª esc. -IV], «¡Carmen, por Dios!» [2ª esc. -IV].

Eduardo de Bray suma menos referencias: «no es por Dios para un soldado» (8), «que todo lo que más amo después de Dios en el mundo» (12), «a ejercer el sacerdocio» (12), «y que es un ángel» (13), «ese tósigo infernal» (17), «la fiel esposa que al cielo para ti pidiera tanto» (21), «Jesú [*sic*]» (35), «vete al diablo» (35), «vive Dios» (54), «Dios mío» (62).

Constatamos que mientras que Eduardo de Bray suprime casi la totalidad de las alusiones religiosas que pueden leerse en el libreto original, Liern hace un esfuerzo por mantenerlas. Observamos también que, aunque ambos dramaturgos las amplifican en ciertos momentos, el caso de Liern sobrepasa en gran medida al de Bray en este aspecto. Tales estrategias traductoras podrían obedecer a varias intenciones. Podríamos vincular la opción de eliminar las referencias originales o de idear otras nuevas simplemente con la necesidad de ensamblar el nuevo texto a la partitura. Sin embargo, no podemos obviar que la novela *Carmen* de Mérimée constituye un exponente del romanticismo literario, profundamente vinculado a la religión, el mundo de los espíritus o las ánimas, por ejemplo, y que escritores españoles, como Rosalía de Castro o Gustavo Adolfo Bécquer en sus *Leyendas*, ilustran perfectamente esta tendencia. Por consiguiente, todo ello pone de relieve el hecho de que, ya fuese consciente o inconscientemente, los traductores

imprimieron a sus zarzuelas un carácter más romántico incluso que el original —en el caso de Rafael María Liern— u optaron por alejarlo del romanticismo si pensamos en la versión de Patricio Eduardo de Bray.

### 3.5.3. *Fidelidad en otros campos semánticos y aspectos*

La dedicación en este momento de un punto a la fidelidad podría parecer redundante ya que se ha estudiado parcialmente, aunque no de manera explícita, en el punto relativo a los referentes culturales. Sin embargo, creemos necesario su tratamiento para el estudio de aspectos más generales del texto, que no hemos incluido hasta el momento. Los ejemplos que se exponen no pueden considerarse meros «errores de traducción», ya que el proceso de elaboración de la traducción lírica puede conducir a lo que consideramos tradicionalmente en otras tipologías de traducción como «inadecuaciones». Sin embargo, cabe destacar las limitaciones impuestas por la música que reducen en gran medida las posibilidades; una premisa que tendremos siempre en cuenta incluso aunque consideremos frecuentemente que muchas de las soluciones adoptadas son mejorables. Nos parece oportuno incluir en este punto el estudio de la fidelidad con respecto al lenguaje de las dos zarzuelas ya que, como veremos, difiere en múltiples aspectos del utilizado por Meilhac y Halévy.

Dada la extensión del libreto y el elevado número de ejemplos relativos a este punto que podemos leer en ambas versiones, expondremos únicamente algunas de las muestras más representativas en cada caso.

#### • **Los pasajes hablados**

El primer rasgo de los pasajes hablados traducidos que llama poderosamente nuestra atención es el hecho de su versificación por parte de Bray. Veamos el siguiente fragmento en el que José explica el tumulto de la fábrica de tabacos a Zúñiga:

Para acabar;  
de lo que a duras penas allí he averiguado,  
parece desprenderse que a poco de surgir  
entre las dos mujeres vivísimo altercado,  
Carmen sacó un cuchillo por fin a relucir  
y a la otra acometiendo con saña y furia rara,  
henchido de coraje su débil corazón,  
prodújole una herida en medio de la cara  
y entonces sobrevino la alarma y confusión (24-25).

Un segundo aspecto que merece la pena destacar es la divergencia en cuanto a extensión de los pasajes hablados de ambas versiones con respecto al LO. Frecuentemente, se reducen o se amplifican incluyendo o suprimiendo información e intervenciones del texto francés. Mostraremos algunos pasajes donde pueden constatarse dichas diferencias.

Comenzaremos confrontando el primer diálogo hablado del cuarto acto de la traducción de Rafael María Liern [1ª esc. –IV] con el TO (71):

Diálogo hablado original Acto IV		Traducción de Rafael María Liern	
<b>Zúñiga</b>	Qu'avez-vous fait de la Carmencita? Je ne la vois pas <sup>145</sup> .	<b>Curriya</b>	Es mucho Sevilla ésta, en día de toros.
<b>Frasquita</b>	Nous la verrons tout à l'heure... Escamillo est ici, la Carmencita ne doit pas être loin <sup>146</sup> .	<b>Mercedes</b>	¡Sevilla de mi alma! Y luego, cómo torea Joselillo.
<b>Zúñiga</b>	Ah! c'est Escamillo, maintenant?... <sup>147</sup>	<b>Curriya</b>	¿Y cómo es que hoy no mata más que un toro?
<b>Mercédès</b>	Elle en est folle... <sup>148</sup>	<b>Teniente</b>	¿No has visto el cartel? porque a las tres y media en punto, él y su cuadrilla salen escapados para Ronda.
<b>Frasquita</b>	Et son ancien amoureux, José, sait-on ce qu'il est devenu?... <sup>149</sup>	<b>Mercedes</b>	Pero no matar más que un toro...
<b>Zúñiga</b>	Il a reparu dans le village où sa mère habitait... L'ordre avait même été donné de l'arrêter, mais, quand les soldats sont arrivés, José n'était plus là <sup>150</sup> ...	<b>Teniente</b>	Algo es algo. Ya está anunciado. En cuanto arrastren el primero, sale Joselillo para Ronda. Allí tendrá la calesa.
<b>Mercédès</b>	En sorte qu'il est libre? <sup>151</sup>	<b>Curriya</b>	¡Por eso habrán silbado tanto alregonero!
<b>Zúñiga</b>	Oui, pour le moment <sup>152</sup> .	<b>Teniente</b>	Ha sido por otra cosa... como en la corrida pasada se desbocaron los caballos del Marqués del Cerro y ocurrieron tantas desgracias en el sitio donde estamos, ha prohibido el señor Corregidor que lleguen hasta aquí los coches.

<sup>145</sup> ¿Qué habéis hecho con la Carmencita? No la veo.

<sup>146</sup> La veremos dentro de poco. Escamillo está aquí, la Carmencita no debe estar lejos.

<sup>147</sup> ¡Ah!, ¿es Escamillo ahora?...

<sup>148</sup> Está loca...

<sup>149</sup> Y su antiguo enamorado, José, ¿sabemos qué ha sido de él?...

<sup>150</sup> Ha reaparecido en el pueblo donde vivía su madre... Se había dado incluso la orden de detenerle pero cuando los soldados llegaron, José ya no estaba allí.

<sup>151</sup> ¿Así que está libre?

<sup>152</sup> Sí, por el momento.



Diálogo hablado original Acto IV		Traducción de Rafael María Liern	
<b>Frasquita</b>	Hum! Je ne serais pas tranquille à la place de Carmen, je ne serais pas tranquille du tout <sup>153</sup> .	<b>Mercedes</b>	Pero no veremos llegar a los toreros.
		<b>Teniente</b>	Al contrario. Ahora vendrán ya formados desde allí. Dos paseos, uno aquí y otro en la plaza. Pero, ahora que me acuerdo, ¿y Carmen?, ¿qué habéis hecho de ella? Yo no la veo.
		<b>Curriya</b>	No tardará en venir. Toreo Joselillo. Ya andará por ahí, porque ya se sabe... Joselillo en puerta...
		<b>Mercedes</b>	Carmen, a la vuelta.
		<b>Teniente</b>	Como decimos los jugadores.
		<b>Otro</b>	¿Y qué ha sido de José su antiguo amante?
		<b>Mercedes</b>	Según se cuenta, se supo que se guarecía en el cortijo que tiene su madre en el camino de Carmona... pero cuando los carabineros fueron a prenderle, el pájaro había volado.
		<b>Teniente</b>	¡De suerte que anda [ <i>tachado</i> : suelto] en libertad! –
		<b>Curriya</b>	Así parece.
		<b>Teniente</b>	¡Malo! Yo, en lugar de Carmen, no andaría tan tranquila.
		<b>Mercedes</b>	Le diremos a Carmen, si viene, que entre a ver la corrida.
		<b>Curriya</b>	¿Toreando Joselillo? ¡Ea!, ¿Ves lo brava que es? Pues por nada en el mundo vería matar un toro a su amante. Tiembla como una chavala.
		<b>Mercedes</b>	¿Qué es eso?
		<b>Teniente</b>	¿Qué ha de ser? La cuadrilla que llega.

Lo mismo ocurre en la versión realizada por Eduardo de Bray. Veamos la traducción de un breve diálogo correspondiente al primer acto (16):

Diálogo hablado original Acto I		Traducción de Eduardo de Bray	
<b>Carmen</b>	Eh! compère, qu'est-ce que tu fais là? <sup>154</sup>	<b>Carmen</b>	¡Eh! ¡Compadre!
<b>José</b>	Je fais une chaîne avec du fil de laiton, une chaîne pour attacher mon épinglette <sup>155</sup> .	<b>José</b>	¡Carmen!

<sup>153</sup> No estaría tranquila si yo fuese Carmen. No estaría tranquila en absoluto.

<sup>154</sup> ¡Eh! amigo, ¿qué haces ahí?

Diálogo hablado original Acto I		Traducción de Eduardo de Bray	
<b>Carmen</b>	Ton épinglette, vraiment! Ton épinglette, épinglier de mon âme <sup>156</sup> ...	<b>Carmen</b>	Sí, la misma soy, no te asombre; ¡de poco se asusta el hombre!, ¿Qué es lo que haces ahí? ¿se puede saber?
		<b>José</b>	Estoy fabricando, aunque con pena, una pequeña cadena; ¡ya lo ves!
		<b>Carmen</b>	Pues por quien soy, que tu cadena ha de atar con el tiempo corazones, sin sujetar las pasiones que en ellos han de brotar.

En ambos casos, se respeta el sentido del original, sin embargo, no solamente observamos un número mayor de intervenciones en cada caso, sino que se añade un volumen importante de información que no se consigna en el texto francés. Por ejemplo, en el diálogo de Liern, se explican las razones por las que Joselillo matará solamente un toro y por qué que se silba al pregonero, unos aspectos que no se contemplan en el texto de Meilhac y Halévy.

Encontramos otro ejemplo relevante en este sentido, aunque contrario en lo referente a extensión, en el monólogo del acto primero donde José lee la carta de su madre. Ambos traductores escriben un texto que supone prácticamente el doble de palabras que el original: «Nueve redondillas por parte de Liern y cinco octavas reales por la de Bray, todo ello en completo desacuerdo con la discreta emoción de este momento de añoranza íntima»<sup>157</sup>:

*Leyendo* Prenda del alma querida,  
José adorado, ¡otra vez!  
*Besa la carta respetuosamente.*  
Lentamente la vejez  
va destruyendo mi vida.  
Ningún mal grave me aqueja  
pero pudiera ocurrir.  
Ven cuando puedas venir  
a ver a tu pobre vieja.  
Para su salud que es poca,  
para el mal que se avecina,  
no habrá mejor medicina  
que los besos de tu boca.  
Ellos, que mi vida son  
de ausencia, curando enojos,  
luz prestarán a mis ojos

<sup>155</sup> Hago una cadena con alambre de latón, una cadena para atar mi gubia.

<sup>156</sup> Tu gubia, ¿de veras? Tu gubia, alfiletero de mi alma...

<sup>157</sup> SENTAURENS, Jean. «Carmen: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 862.

y sangre a mi corazón.  
*Deja de leer*  
 Continúa siendo honrado  
 cual tu padre, ¡pobre viejo!  
 El honor es el espejo  
 en que ha de verse el soldado.  
 Es modesta y virtuosa  
 la discreta mensajera  
 de esta carta. Yo quisiera  
 que fuera tu, dulce esposa...  
 Digna es de tal galardón.  
 Nada a tu mano prefiere  
 y además sé que te quiere  
 con todo su corazón.  
*Deja de leer.*  
 Sí, le daré mis amores.  
 Será mi esposa mañana.  
 Yo no quiero a esa gitana  
 que hechiza con estas flores,  
 que en el punto que la vi,  
 prendiéndome en sus cadenas,  
 todo un infierno de penas  
 supo levantar aquí.  
*Señalando al corazón [7ª esc.-I]*

Estas amplificaciones del TO crean «pausas insufribles, refrenan el ritmo de la acción y provocan un decaimiento de la acción dramática»<sup>158</sup>. Por consiguiente, podríamos hablar más bien de reescrituras del LO en los pasajes hablados que de una simple traducción.

#### • Otros campos léxicos y expresiones

Incluiremos en este punto aquellas diferencias constatadas entre las dos versiones y el LO. Insistimos en el hecho de que la traducción de los fragmentos hablados se ha realizado de manera muy libre, por consiguiente, expondremos en la mayoría de los apartados únicamente una muestra representativa. Atenderemos tanto a los campos semánticos diferentes de los incluidos anteriormente en los referentes culturales como a las divergencias en las expresiones:

#### *Cantado*

-Mercedes especula sobre «un château presque royal»<sup>159</sup> (240), donde su futuro marido la instalará. Bray afirma que poseerá un «parque y castillo feudal» (57), mientras que para Liern, la anhelada vivienda será ligeramente menos suntuosa: «una mansión casi

<sup>158</sup> SENTAURENS, Jean. «Carmen: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 862.

<sup>159</sup> Un castillo casi real.

real» (345). Micaela, por otra parte, relata a José que su madre le espera en una «chaumière»<sup>160</sup> (288), sin embargo, Bray resta dramatismo a la escena y le cuenta que su madre le espera en su hogar: «allá tu hogar espera» (pp. 93-94: III).

-El coro de niños canta: «avec la garde montante nous arrivons, nous voilà»<sup>161</sup> (30). En Liern se añade un grado de veteranía: «con el relevo venimos como veteranos ya» (31) y en Bray se opta por una versión más parecida a la primera: «pues llegó la guardia entrante todos juntos vednos ya» [p. 33: I].

-«À son secours il faut aller»<sup>162</sup> (11), se reescribe en Liern perdiendo el matiz del socorro: «pues la debemos abordar» (15) y adopta un carácter más sentimental en Bray: «su corazón hay que animar» [p. 11: I].

-Manolita afirma que iba a comprarse un burro y Carmen le responde irónicamente: «un âne, pour quoi faire? Un balai te suffira»<sup>163</sup> (82). Liern acentúa el sarcasmo y el coloquialismo: «siendo tú borrica, qué buenas migas haréis» (119).

-En el tercer acto, Escamillo le dice a don José: «je ne vous dis pas non»<sup>164</sup> (271) y en la traducción de Bray algo completamente opuesto: «ha poco que lo vi» [p. 82: III].

### *Hablado*

-Morales describe a Micaela simplemente como: «une jolie fille»<sup>165</sup> (10) pero en la traducción de Liern se hace referencia a ella como: una joven hermosísima» [2ª esc. -I] y, además, como «una buena persona» [2ª esc. -I]. Bray resulta más fiel: «reparad esa jovencita» (6).

-Micaela afirma que «je viens de là-bas... c'est votre mère qui m'envoie»<sup>166</sup> (24), sin embargo, se reescribe en la versión más temprana como un asunto mucho más crucial: «vengo a cumplir un sagrado encargo de vuestra señora madre» [7ª esc. -I]. Bray continúa haciendo una traducción más fiel: «vuestra madre me ha enviado» (18).

-Carmen explica a José que se conoce a ella misma<sup>167</sup> en el original, sin embargo, en el nuevo texto de Liern la protagonista se revela mucho más intuitiva: «leo en tu alma como en un libro» [10ª esc. -I]. Para Bray, Carmen muestra el poder que ejerce sobre José: «pero has de hacer, y por la cruz lo juro, cuanto yo pediré» (27).

---

<sup>160</sup> Choza.

<sup>161</sup> Con la guardia entrante llegamos, ya estamos aquí.

<sup>162</sup> Habrá que ir a socorrerla.

<sup>163</sup> ¿Un burro?, ¿para qué? Te bastará con una escoba.

<sup>164</sup> No le digo que no.

<sup>165</sup> Una chica bonita.

<sup>166</sup> Vengo de allí... es vuestra madre quien me envía.

<sup>167</sup> Je m'y connais (32).

-Carmen explica que derribará a José «por el camino»<sup>168</sup>. En el libreto de Bray le empujará «al salir»: «al salir, yo le empujaré» (29). Sin embargo, Liern concreta el lugar: «cuando nos hallemos sobre el puente» [11ª esc. –I].

-Zúñiga detalla la taberna de Lillas Pastia como «le rendez-vous ordinaire de tous les contrebandiers de la province»<sup>169</sup> (39). Mientras que dicha información se pierde en el texto de Bray, la traducción de Liern aporta un carácter mucho más clandestino: «más que colmado es la madriguera donde se reúnen todos los contrabandistas de la provincia» [1ª esc. –II].

-Pastia responde que «je suis obligé de prendre garde... Or, je vous répète, il commence à se faire tard»<sup>170</sup> (39) y en el nuevo texto se concreta: «farsos [*sic*] testimonios que me obligan a andar muy listo como es natural. Por eso tengo que cerrar mi establecimiento antes que los otros» [1ª esc. –II].

-Al torero Escamillo se le describe: «C'est Escamillo... un torero qui s'est fait remarquer aux dernières courses de Grenade et qui promet d'égaliser la gloire de Montes et de Pepo Ilo»<sup>171</sup> (41). Para Liern, es una figura mundial: «Es Joselillo el torero, el primer matador del mundo» [1ª esc. –II]. Bray vuelve a optar por un texto más fiel aunque suprime algunos datos y establece una comparativa con otro torero diferente, además de Pepo Ilo: «Es el célebre Escamillo, un torero, cuya gloria oscurece la memoria de Romero y de Pepo Ilo» (35).

-José interpela a Escamillo: «qui êtes-vous? Répondez»<sup>172</sup> y Escamillo responde: «eh là... doucement»<sup>173</sup> (66). En el texto de Liern se cambia el diálogo y José le pregunta: «¿A qué viene usted aquí?». Joselillo afirma: «pues a ver a la mujer más bonita que ha nacido [*sic*] de madre» José le pide. «su nombre» y Joselillo dice simplemente. «Carmen, no pue [*sic*] ser otra» [6ª esc. –III]. Bray vuelve a optar por una versión más fiel: «¿Quién sois vos?» A lo que Escamillo responde incomprensiblemente: «sin gran trabajo» (63).

---

<sup>168</sup> En chemin je te pousserai (37).

<sup>169</sup> La cita ordinaria de todos los contrabandistas de la provincia.

<sup>170</sup> Estoy obligado a tener cuidado... Ahora bien, les repito, empieza a hacerse tarde.

<sup>171</sup> Es Escamillo... un torero que se ha hecho notar en las últimas corridas de Granada y que promete igualar la gloria de Montes y de Pepo Ilo.

<sup>172</sup> ¿Quién es usted? Responda.

<sup>173</sup> Eh, esto... despacio.

## • Dialectos y lenguas en los textos meta

Mientras que los autores emplearon un francés estándar en su libreto, los dos libretistas españoles optaron por la inclusión del romaní en sus textos con mayor o menor frecuencia, al igual que en el original, y por acentuar el carácter andaluz de muchos de los personajes como Carmen o Escamillo pero de manera diferente:

1. En los fragmentos cantados, Liern utiliza un lenguaje que podríamos calificar simplemente como informal, en el caso de Carmen, José y Joselillo que hablan como se muestra: «pá escuchar cómo se canta» (166), «las tonás» (166), «atontás» (167), «puñalá» (399), «camará» (406), «almendraos» (434), «arrendá» (480-481). Sin embargo, esta informalidad se concretará y se acentuará en los pasajes hablados, definiéndose como un dialecto andaluz en el caso de Curriya, Sebastián, el Capitán y Remendado: «en cuanto se junde er sol» [1ª esc. –II], «farsos testimonios» [1ª esc. –II], «tu virgensita» [2ª esc. –II], «llegamos de Gibraltá» [4ª esc. –II], «naíta» [4ª esc. –II], «olé las hechuras» [4ª esc. –II].

Un fenómeno parecido ocurre en la versión de Eduardo de Bray, aunque en esta ocasión el andaluz aparece solamente en las secciones habladas. En ellas podemos leer un dialecto todavía más profundo que en la traducción anterior aunque en este caso roza incluso la vulgaridad en ciertas ocasiones, en las intervenciones de Curro y del Remendado: «zeñores» (32), «sargo» (32), «jablando» (32), «por carriá» (37), «divertío» (39), etc.

2. Meilhac y Halévy utilizaron el romaní en varias ocasiones como, por ejemplo, en un diálogo hablado del primer acto. Carmen afirmaba: «je te donnerai un morceau de la barlachi»<sup>174</sup> y «avec son béret bleu et son maquila»<sup>175</sup> (32). En la versión de Liern, en un fragmento cantado, aparece el romaní únicamente en la palabra «gaché»<sup>176</sup> y la pronuncia Joselillo: «hallé este gaché» (402). Podemos leer un derivado de ésta en la sexta escena del tercer acto: «gachó».

En la versión de Bray, sin embargo, los términos pertenecientes al idioma caló resultan más numerosos aunque el único personaje que los utiliza es Curro, en pasajes hablados: «que no abiyelo lobén»<sup>177</sup> (33), «mi canguelo»<sup>178</sup> (33), «chimuyar dun asunto»<sup>179</sup> (39), etc.

---

<sup>174</sup> Te daré un trozo de la barlachi.

<sup>175</sup> Con su gorro azul y su maquila.

<sup>176</sup> Nombre con el que los gitanos designan a los que no pertenecen a familias gitanas. ROPERÓ, Miguel. *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, p. 160.

<sup>177</sup> «Abiyelar» significa «tener» o «venir». Desconocemos el término «lobén». *Ibid.*, p. 98.

### • **Tratamientos de cortesía**

En el LO cantado, se utiliza el pronombre formal «vous» cuando se dirigen a una persona que se acaba de conocer o a alguien de rango superior. Es el caso de la primera aparición de Micaela, cuando le preguntan: «que cherchez-vous, la belle?»<sup>180</sup> (11) y de la relación entre Zúñiga y José: «Prenez, José, deux hommes avec vous»<sup>181</sup> (84). Sin embargo, Carmen y José se tutean desde el primer momento: «Tais-toi, je t'avais dit de ne pas me parler»<sup>182</sup> (100).

Liern, respeta el tratamiento de cortesía del original en el caso de Micaela y en los dos de Zúñiga expuestos y elige el pronombre «vos» en el primer caso, por «usted» en el segundo y por «vos», de nuevo, en el tercero: «¿con vos?» (23) y «A ver, José, dos hombres con usted» (121-122), «esta orden, cumplid» (151). En lo referente a la relación entre Carmen y José, se establece una vez más con la utilización del pronombre «tú»: «Pues bien, me escucharás» (266).

En cuanto a Bray, elige también «vos» para dirigirse a Micaela, aunque, en ocasiones, lo alterna con usted: «os juro que seréis atendida y respetada» (6), «aquí llega su galán» [p. 17: I], «calmar podréis vuestro afán» [pp. 17-18: I]. Zúñiga utiliza el pronombre «tú» para dirigirse a don José: «Toma, José dos hombres sin tardar» [p. 133: I] o «Ved la orden, ¡marchad!» [p. 165: I]. Carmen y José también se tutean pero, inexplicablemente, en una ocasión aparece un tratamiento de cortesía como «usted» que se alterna con «tú», rompiendo la coherencia que sigue el texto en este aspecto: «Al salir yo le empujaré, con vigor, todo el que podré: déjate escurrir»<sup>183</sup> [p. 167: I], «tu esclavo seré yo» [p. 67: IV].

### • **Falsos sentidos**

Con el término «falso sentido» se entiende que el texto traducido refleja un mensaje comprensible y aceptable en el contexto pero que no se corresponde con el ideado por el autor del TO. Veamos algunos de los falsos sentidos más relevantes que pueden leerse en los libretos meta.

---

<sup>178</sup> «Mi miedo». *Ibid.*, p. 46.

<sup>179</sup> «Hablar de un asunto». *Ibid.*, p. 122.

<sup>180</sup> ¿Qué busca usted, hermosa?

<sup>181</sup> Tome, José, a dos hombres.

<sup>182</sup> Cállate, te había dicho que no me hablaras.

<sup>183</sup> Probablemente se trate de un error de imprenta ya que no se utiliza en ninguna otra ocasión.

### *Cantado*

-«Voyez, elle tourne, elle hésite»<sup>184</sup> (10-11). Para Liern, la acción de Micaela es completamente opuesta: «se fue» (14).

-Zúñiga ordena a don José: «Prenez, José, deux hommes avec vous»<sup>185</sup> (84). Mientras que Bray respeta el original, en el texto de Liern, los «dos hombres» se transforman en cuatro: «a ver, José, cuatro hombres con usted» (121-122).

-Mientras que en el original don José espera a Carmen y «dans la foule il se cache»<sup>186</sup> (331), en el texto de Liern el protagonista no se oculta: «allí apostado le ves» (491).

-Carmen afirma de sí misma: «Carmen n'a jamais menti»<sup>187</sup> (335), una idea que Bray reduce solamente a José: «Carmen nunca te mintió» (p. 60: IV) y Liern transforma en una falta de habilidad: «yo jamás supe mentir» (498).

-José describe su trabajo como un «affaire d'honneur, affaire de cœur»<sup>188</sup> (170) y Liern lo expresa como: «si es hombre de honor probaré el valor» (251), que no guarda relación alguna con el texto francés.

### *Hablado*

-Zúñiga explica sobre las cigarreras que: «elles n'y sont pas maintenant; tout à l'heure, après leur dîner, elles vont revenir»<sup>189</sup> (19). Sin embargo, Liern altera los horarios y traslada la acción al día: «las cigarreras salen a comer a las doce y vuelven al trabajo a las una» [3ª esc. -I].

-José describe el conflicto que hubo de resolver en la fábrica y sus consecuencias: «un X qu'on venait de lui marquer en deux coups de couteau»<sup>190</sup> (29). En el texto de Liern la agresión se produce con otro arma: «con las tijeras» [9ª esc. -I].

-Escamillo pregunta a Carmen qué ocurriría si ambos se amaran. Ella responde que «tu peux aimer tout à ton aise, mais que, quant à être aimé de moi, pour le moment, il n'y faut pas songer»<sup>191</sup> (45). En el libreto de Liern, Joselillo le pregunta: «¿qué harías tú si yo te quisiera con fatigas?» [2ª esc. -II] y, sorprendentemente, Carmen afirma: «dejarme querer» [2ª esc. -II].

---

<sup>184</sup> Fijaos, vuelve, duda.

<sup>185</sup> Tome, José, a dos hombres.

<sup>186</sup> Entre la multitud se esconde.

<sup>187</sup> Carmen nunca ha mentido.

<sup>188</sup> Asunto de honor, asunto de corazón.

<sup>189</sup> Ahora no están; volverán pronto, después de cenar.

<sup>190</sup> Una X que acababan de marcarle con dos navajazos.

<sup>191</sup> Puedes amarme cómo quieras pero si quieres que yo te ame, por el momento, no hay ni que pensarlo.



-José dice en el LO que Micaela tiene «dix-sept ans»<sup>192</sup> (19). Sin embargo, Bray parece describirla como una persona más mayor. «veinte años no ha cumplido» (13).

-José vuelve tras disolver el tumulto en la fábrica y afirma que encontró «trois cents femmes hurlant»<sup>193</sup> (29). Sin embargo, en la traducción de Bray cuenta que había: «cien mujeres» (24).

#### • Vacíos semánticos

Aludiremos con el término «vacío semántico» a la carencia semántica producida durante el proceso de vertido de información de una lengua a otra. Se trata de un tipo de error difícil de identificar en el TM si no se cuenta con el original, aunque éste no es nuestro caso.

#### *Cantado*

-«La fleur que tu m'avais jetée»<sup>194</sup> (182) se omite completamente y se transforma para Liern en un recuerdo más sombrío: «Aquella flor que en negro día robó mi encanto» (267) y finalmente es traducido por Bray como: «La flor que tú ya has olvidado» [p. 119: II], perdiéndose en ambas el recuerdo de la escena donde Carmen arroja la flor a su amado.

-Esta misma flor, descrita como «flétrie et sèche»<sup>195</sup> (182) y que Bray traduce literalmente (p. 120: II), para Liern pierde estas características que denotan el paso del tiempo: «no se apartó del corazón» (268).

-José adelanta: «Moi, je m'en vais faire, mordre la poussière, à mon adversaire»<sup>196</sup> (170). Sin embargo, ninguno de los traductores respeta esta intención violenta y se limitan a afirmar, en el caso de Liern, «soldado soy yo a la lista presto voy» (251) y en el de Bray: «con tenaz querella persigo la huella que trazó mi bella» [p. 104: II].

#### *Hablado*

Tal y como hemos expuesto anteriormente, las dos versiones del LO resultan traducciones, en cierta forma, libres del original. Por consiguiente, no debe extrañarnos

---

<sup>192</sup> Diecisiete años.

<sup>193</sup> Trescientas mujeres chillando.

<sup>194</sup> La flor que me tiraste.

<sup>195</sup> Marchita y seca.

<sup>196</sup> Voy a hacer morder el polvo a mi adversario.

el hecho de que los pasajes hablados lo sean aún más todavía. En este punto nos limitaremos, así, a incluir únicamente una muestra representativa de ellos:

-El Dancaire afirma que antes de acercarse a la muralla: «je ne trouve pas mauvais de m'assurer moi-même»<sup>197</sup> (59) y ordena al Remendado que venga con él: «tu vas venir avec moi»<sup>198</sup>. En la versión de Liern se omite dicha información.

-Morales describe a Micaela de la siguiente manera: «gentiment habillée, une jupe bleue, des nattes tombant sur les épaules»<sup>199</sup> (17). Para Liern, es simplemente: «Hermosísima repito. Una buena persona» (2ª-I).

-Zúñiga cuenta a José que nunca ha estado en Sevilla: «Je ne suis dans le régiment que depuis deux jours et jamais je n'étais venu à Séville»<sup>200</sup> (19). Tampoco se reflejan estos datos en el libreto de Liern.

-Zúñiga explica que vienen muchos a ver pasar a las cigarreras: «il y aura du monde pour les voir passer»<sup>201</sup> (19) y que los hombres no pueden entrar en la sala donde trabajan: «mais les hommes ne peuvent pas entrer dans cette salle sans une permission»<sup>202</sup> (19). Se omiten dichos datos en la traducción de Bray.

-José critica el comportamiento de Carmen: «Quelle effronterie!... Tout ça parce que je ne faisais pas attention à elle!... Alors, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, elle est venue...»<sup>203</sup> (25). Se suprime todo el párrafo en la versión de Bray.

#### 3.5.4. *Formalidad en el nuevo libreto*

La finalidad de los tres libretos que analizamos determina su pertenencia a la categoría de textos orales que pueden presentar, a su vez, rasgos de más o menos formalidad dependiendo de sus características. Meilhac y Halévy utilizaron en su texto un francés estándar con rasgos propios de la oralidad como algunas interjecciones y numerosos signos de puntuación. Sin embargo, dicho francés estándar adquiere, en ocasiones, tintes literarios como, por ejemplo, en el segundo acto: «Les tringles des

---

<sup>197</sup> No me parece errado asegurarme yo mismo.

<sup>198</sup> Vas a venir conmigo.

<sup>199</sup> Bien vestida, con una falda azul, trenzas que le caen sobre los hombros.

<sup>200</sup> Sólo estoy en el regimiento desde hace dos días y nunca había venido a Sevilla.

<sup>201</sup> Muchos vendrán a verlas pasar.

<sup>202</sup> Pero los hombres no pueden entrar en esta sala sin un permiso.

<sup>203</sup> ¡Qué descaró! ¡Todo eso porque no le prestaba atención!... Entonces, siguiendo la costumbre de las mujeres y de los gatos que no vienen cuando se les llama y que vienen cuando no se les llama, ella ha venido...

sistres tintaient avec un éclat métallique [...]», aunque no se utilice, por ejemplo, el «passé simple», característica inconfundible del lenguaje literario. Por ello, podríamos definirlo como un lenguaje coloquial formal.

A continuación, veremos cómo proceden Rafael María Liern y Eduardo de Bray ante la traducción del registro del LO<sup>204</sup>. Queda patente que el primero dota a su texto de una gran informalidad o coloquialidad que no estaba presente en el texto inicial, incluyendo numerosos elementos del tipo que citamos a continuación y de los que reflejamos sólo una muestra. En lo referente a Eduardo de Bray, podemos afirmar que el grado de formalidad de su libreto resulta mucho más equivalente y similar al utilizado por Meilhac y Halévy en los pasajes cantados. Sin embargo, en los diálogos hablados se adopta un procedimiento diferente: su escritura en verso contrasta fuertemente con ciertos pasajes que escribe en un registro vulgar. Puesto que el libreto de la ópera original es un texto coloquial, expondremos únicamente aquellos elementos que acentúan aún más la coloquialidad del TO en la traducción y que lo desvían hacia un mayor grado de informalidad e incluso de vulgaridad.

#### • El nivel coloquial

Clasificaremos los resultados obtenidos en: elementos fonológicos y entonación, morfosintaxis y rasgos léxico-semánticos:

##### *Elementos fonológicos y entonación en las partes cantadas*

-Interrogaciones enfáticas:

1. «¿Ves ya?» (265), «¿entiendes tú?» (399-400), etc.
2. No aparecen.

-Interrogaciones retóricas:

1. «¿Con vos?» (23), «¿que cuándo os amaré?» (57), «¿desertar?» (283), etc.
2. «¿Don José?» [p. 13: I], «¿quién no compra?» [p. 9: IV].

-Exclamaciones e interjecciones:

1. «¡Jesús!» (20), «¡Ay, Jesús!» (264), «¡al diablo!» (121), «¡Oh!» (191), «¡por Dios!» (256), «¡olé y olé!» (510), etc.

---

<sup>204</sup> Dividiremos cada punto en dos partes. El número 1 corresponderá a Rafael María Liern y el número 2 a Eduardo de Bray. Incluiremos el vocablo «etcétera» cuando los ejemplos localizados sean muy numerosos.

2. «¡No!» [p. 18: I], «¡Olé!» [p. 32: II], «¡Viva Escamillo» [p. 45: IV], «¡Infierno!» [p. 148: II], etc.

### *Elementos fonológicos y entonación en las partes habladas*

#### -Interrogaciones enfáticas:

1. «¿Una joven?» [2ª esc. -I], «¿De veras?» [3ª esc. -I], «¿Yo?» [7ª esc. -I], «¿Tú?» [10ª esc. -I], «¿Gitana?» [10ª esc. -I], «¿Preso?» [1ª esc. -II], etc.

2. «¿Una niña?» (8), «¿Vos?» (11), «¿Sí?» (33), «¿En la cárcel?» (34), «¿Yo?» (37), etc.

#### -Interrogaciones retóricas:

1. «¿Ha visto usted?» [9ª esc. -I], «¿Qué menos has de hacer por una paisana?» [10ª esc. -I], «¿No quiere usted que hable?» [10ª esc. -I], «¿Quieres dejarnos el alma quieta?» [1ª esc. -II], etc.

2. «¿No es eso?» (33), «¿No tienes para mí ni una palabra?» (55), «¿Y qué?» (58), «¿Es verdad o desvarío?» (62).

#### -Exclamaciones e interjecciones:

1. «¡Ja!» [7ª esc. -I], «¡Madre mía!» [7ª esc. -I], «¡Ay!» [10ª esc. -I], «¡Pobre de mí!» [10ª esc. -I], «¡Mal corazón!» [10ª esc. -I], «¡Que no!» [2ª esc. -II], etc.

2. «¡Por mi honor!» (9), «¡Buen favor!» (10), «¡Eh!» (16), «¡Ay!» (17), «¡Mi madre!» (18), «¡Cosa rara!» (24), etc.

### *Morfosintaxis en las partes cantadas*

#### -Uso repetitivo de los pronombres personales de primera persona con valor enfático:

1. «Yo soy Joselillo» (394), «yo me escapo» (24), «resistir yo sabré» (130-131), «amante yo le eché del nido» (139), etc.

2. «Yo busco a un militar» [p. 12: I], «si te amo yo» [p. 87: I], «que yo le quiero» [p. 101: I], «y yo soy libre» [p. 149: I], «yo puedo devolveros» [p. 28: II], etc.

#### -Utilización del pronombre personal de segunda persona con valor de la tercera:

1. «¿Ves el ave que tú creíste ya presa?» (69), «cuando quieres cogerla escapa» (70), etc.

2. «Si tú no me amas» [pp. 70-71 I+], «si lo llamas» [p. 79: I], etc.

#### -Formas derivadas de verbos de movimiento que actúan como interjecciones:

1. «Allá va» (254), «andando, pues» (400), «vaya, pues, en guardia» (402).

#### -Abundancia de imperativos de percepción sensorial:

1. «Ya ves» (254), «a ver» (288-289), «oye bien» (423).

-Frecuencia de vocativos con diversos valores:

1. «No las escuche usted, señor» (116), «¿qué busca la hermosura?» (15), «entrad sin miedo, niña» (20), «escucha, dulce mensajera» (104), «haces muy mal, amor» (262-263), «tú verás, mi salero» (488), etc.

2. «Más en tanto, niña hermosa» [p. 17: I], «entrad, niña» [p. 19: I], «vete pues, bien mío» [p. 102: I], «mas dime tú, fiel mensajera» [p. 111: I], «venid, amigos» [p. 4: II], «muy bien, hermosa» [p. 146: II], «alerta, compañero» [p. 5: III], etc.

-Oraciones sin finalizar suspendidas o incompletas:

1. «¿A más?» (82), «Una carta» (82), «No más... ¿quieres callar?» (143), «No hablo contigo yo...» (144), etc.

2. «Mas... verá» [p. 20: I] «mas lo que es por hoy...» [p. 66: I], «estoy dudosa...» [pp. 95-96: I], «¡Carmen!... » [p. 157: I], «ya la veréis subir...» [p. 12: II], etc.

-Pérdida del valor habitual de los nexos:

1. «Puedo hacerlo, que libre nací» (144), «Que no tenéis esta opinión, yo sí que soy de esta opinión» (212), etc.

2. «Pues él, mi bien... ¿mas que vi?» [p. 32: III], «y pues presume de galán» [p. 51: III], «pues lo queréis, se sonreirá» [p. 62: III], etc.

### *Morfosintaxis en las partes habladas*

-Uso repetitivo de los pronombres personales de primera persona con valor enfático:

1. «Yo voy a ver si hay manera de alijar» [1ª esc. -III], «Tú no eres para esta veda» [1ª esc. -III], «yo vengo precisamente a hablar con...» [4ª esc. -III], «¿quién me mete a mí en estos vericuetos» [6ª esc. -III], etc.

2. «¡Qué sé yo!» (54), «ve tú delante» (54), «tú me has soñado» (55), «tú no sabes quién es» (56), «pues yo no me esconderé» (60), «yo me alejo» (61), etc.

-Utilización del pronombre personal de segunda persona con valor de la tercera:

1. No aparecen.

2. No aparecen.

-Formas derivadas de verbos de movimiento que actúan como interjecciones:

1. «Ya, vamos» [3ª esc. -I], «¡Vaya una desenvoltura!» [3ª esc. -I], «vaya, sepamos lo que ha pasado» [8ª esc. -I], «vamos, hombre» [4ª esc. -I], etc.

2. «Pero, vamos» (61), «vamos, deja los temores» (32), «vamos, que al rayar el alba dejaremos a Sevilla» (43), «venga ya» (47), etc.

-Abundancia de imperativos de percepción sensorial:

1. «Oídme» [4ª esc. -I], «pues perderías, oye!» [4ª esc. -I].

2. «Oídme, por piedad» (24), «Oye, Carmen» (38).

-Frecuencia de vocativos con diversos valores:

1. «No, hombre, no» [3ª esc. -I], «Prenda del alma querida, José adorado» [7ª esc. -I], «Larga eres de mano, condenada» [9ª esc. -I], «Cállate, maldita» [6ª esc. -I], «Más calma, gachó» [6ª esc. -III], etc.

2. «Hijo del alma» (21), «Hermosa cigarrera, tu audacia es inmensa» (25), «Está bien, militar» (28), «Buen mozo, yo estimaré» (25), «Zeñore, por caría [*sic*]» (37), etc.

-Oraciones sin finalizar suspendidas o incompletas:

1. «Siempre me ha gustado hacer esta guardia, por... por...» [3ª esc. -I], «vengo a cumplir un sagrado encargo de vuestra señora madre...» [7ª esc. -I], «y en cuanto a esa gitana que hechiza con flores...» [7ª esc. -I], «Ante una operaria herida he encontrado...» [9ª esc. -I], etc.

2. «que é ya tarde y... [*sic*]» (33), «lo que es yo...» (33), «no chimuyé [*sic*]» (35), «convenid en que si aquí sola os dejo...» (61), «tal vez hice un disparate...» (61), etc.

-Pérdida del valor habitual de los nexos:

1. No aparece.

2. «Pues déjalos para mí» (58).

### *Rasgos léxico-semánticos en las partes cantadas*

-Formas idiomáticas enfáticas de cantidad:

1. «Cigarrillo» (44), «calorcito» (141), «fatiguillas» (164), «mismito» (166), «mulillas» (193), «soldadito» (253), etc.

2. «Gitanilla» (p. 83: III), «jovencita» (p. 10: I), «pobrecita» (p. 11: I).

-Secuencias de *que* + *sustantivo* o *adjetivo*:

1. «¡Qué bueno es» (434), «¡qué fresco es!» (434), «¡qué bueno vas!» (463-464), «¡qué bien vestidos que van» (467), etc.

2. «¡Qué bien saben todas fumar el cigarrito» (p. 51: I).

-Empleo generalizado de hipocorísticos<sup>205</sup>:

1. «Manolilla» (118), «Joselillo» (176), «Carmencita»<sup>206</sup> (55).

<sup>205</sup> Nombres en forma diminutiva, abreviada o infantil que se usan como designaciones cariñosas, familiares o eufemísticas. Puede consultarse en: <http://buscon.rae.es> [Último acceso el 20-II-2012].

<sup>206</sup> Aparecía en el LO.

2. «Carmencita» (p. 129: I), «Manolita» (p. 128: I).

-Utilización de palabras *ómnibus*<sup>207</sup>:

1. «Ha encargado otra cosa» (83), «¿esa cosa?» (83), «no es cosa buena la aventura» (373), «con niña bonita» (253), «dijo» (119), «nos dice» (168), «yo no le quiero» (61-62), «yo quiero, yo» (276), «sabes» (263), etc.

2. «Me dijo así» (p. 99: I), «dile también que le perdono» (p. 101: I), «pues le dirás» (p. 112: I), «decidnos quién nos venderá» (p. 27: III), etc.

-Comodines, muletillas y tics lingüísticos:

1. «Pues que vendrá» (18), «le quieres pues» (514), «pues bien» (518), «por mi fe» (21), «Oh, Carmen» (498), «olé, mi Carmencita» (408), etc.

2. «Tal vez está allí, qué alegría» (p. 13: I), «jamás, no, no» [p. 18: I], «mas, ay de ti, si te amo yo» [p. 71: I], «pues él se esconde» [p. 79: I], «habla pues» [p. 97: I], «¡ay!, del mal me desvía» [p. 109: I], «y yo soy libre, sí» [p. 149: I], etc.

-Términos y expresiones coloquiales:

1. «Borríca» (119), «chipé» (167), «me arranco y ya está» (194), «vaya una partida donde me colé» (401), «yo listo siempre al quite me hallo» (192).

2. «¿Qué sucede ahí, pardiez?» [p. 124: I], «que es muchacha muy guasona» [pp. 129-130: I], «bien va» [pp. 22-23: III].

-Formas de cortesía además de las ya expuestas:

1. «Carmen, por favor» (56), «hablad, por favor» (103), «gracias» (405), «adiós, yo me escapo» (23), «para siempre, adiós» (285).

-Expresiones irónicas, afectivas, exclamativas, etc.:

1. «Por Dios» (16), ¡Jesús, entre soldados yo! (20), «Jesús, que es la retreta» (264), etc.

2. «Oh, Dios» [p. 65: I], ¡no, no, jamás! [p. 140: II], «¡viva Escamillo!» [p. 45: IV], «¡victoria!» [pp. 77-78: IV], etc.

### *Rasgos léxico-semánticos en las partes habladas*

-Formas idiomáticas enfáticas de cantidad:

1. «Una joven hermosísima» [2ª esc. -I], «floreциllas» [3ª esc. -I], «viejecita» [7ª esc. -I], «vueltecita» [9ª esc. -I], «las almitas de ustedes» [2ª esc. -II], «personitas» [2ª esc. -II], «cariñito» [4ª esc. -II], «solita» [7ª esc. -II], «tamañitos los vamos a dejar» [3ª esc. -III], «perrillos» [3ª esc. -III], «pechito» [1ª esc. -IV].

---

<sup>207</sup> Ponen de manifiesto la pobreza léxica del texto.

2. «Cigarreritas» (10).

-Secuencias de *que* + *sustantivo* o *adjetivo*:

1. «¡Qué caprichosa es!» [3ª esc. -I], «¡qué honor para nosotras!» [1ª esc. -II], «¡qué soledad!», [5ª esc. -III], «¡qué silencio!» [5ª esc. -III].

2. «Qué buen viento!» (9), «¡qué manía!» (37), «¡qué apuro!» (38), «¡qué tontería!» (41).

-Empleo generalizado de hipocorísticos:

1. «Joselillo» [1ª esc. -II], «Bartolillo» [3ª esc. -III].

2. «Carmencita» (37), «Joselito» (45).

-Palabras *ómnibus*:

1. «Está muy bien» [10ª esc. -I] «eso sí que no» [10ª esc. -I], «ya nos vamos» [2ª esc. -II], «tienen que hablaros» [2ª esc. -II], «no soy mala» [2ª esc. -II], «esto es natural» [6ª esc. -II], «monta la carabina» [6ª esc. -III], etc.

2. «Me habéis hecho su retrato» (9), «eso sí» (10), «y nos lleva al paraíso» (11), «sino que la cosa os asombre» (11), «¿Qué es lo que haces ahí?» (16), «¿qué es de Carmen?» (68), «según eso» (68), etc.

-Comodines, muletillas y tics lingüísticos:

1. «Sí» [2ª esc. -I], «pero» [2ª esc. -I], «¡vaya!» [9ª esc. -I], «¿qué?» [9ª esc. -I], «¡ea!» [9ª esc. -I], «a ver» [9ª esc. -I], «pues» [1ª esc. -II], etc.

2. «Mas» (10), «pero» (11), «¡ay!» (19), «ajajá» (54), «sí» (56), «pues» (58), «y» (60), «bien» (60), etc.

-Términos y expresiones coloquiales:

1. «Si yo te quisiera con fatigas» [2ª esc. -I], «más bonita eres que las flores de mayo» [2ª esc. -I], «te metería en harina» [2ª esc. -II], «yo no me achico» [2ª esc. -II], «ya se empapará usted [*sic*» [2ª esc. -II], «A la paz de Dios» [2ª esc. -II], «ya estoy como las grullas» [1ª esc. -III], «tamañitos los vamos a dejar» [3ª esc. -III], «como perrillos de lana van a quedar» [3ª esc. -III], etc.

2. «¡Caracoles!» (10), «chitón» (39), «sonsoniche» (45), «tu garbo me embelesa» (47), «id con tiento» (60), etc.

-Formas de cortesía además de las ya expuestas:

1. «Hasta luego» [7ª esc. -I], «adiós» [7ª esc. -I], «su merced» [1ª esc. -II], «A la paz de Dios» [4ª esc. -II], «Bienvenido capitán» [4ª esc. -I], «Dios te lo pague» [1ª esc. -IV].

2. «Gracias» (22), «gracias sin fin» (22), «por favor» (59).

-Expresiones irónicas, afectivas, exclamativas, etc.:



1. «¡Vaya una desenvoltura» [3ª esc. –I], «¡Madre mía!» [7ª esc. –I], «¡que no!» [2ª esc. –II], «¡mardita sea [sic]!» [4ª esc. –II], «¡ojalá!» [4ª esc. –II], «¡Sevilla de mi alma!» [1ª esc. –IV], etc.

2. «¡Por mi honor!» (9), «¡oídmme, por piedad!» (25), «¡Jesú [sic]!» (35), «¡por caria [sic]!» (37), «¡basta, Joselito!» (45), «¡bueno va!» (46), etc.

### • **Vulgarismos**

Se trata de un registro que no se utiliza con frecuencia en el libreto de Liern. Sin embargo, sí aparece esporádicamente, dotando, por ejemplo, al personaje de Carmen de un carácter más andaluz y definiendo otros sociológicamente. Indicamos primeramente los vulgarismos localizados en las partes cantadas.

#### *Cantado*

-Reducción de grupos consonánticos y pérdida de sonidos intervocálicos:

1. «Pá escuchar cómo se canta» (166), «las tonás» (166), «atontás» (167), «puñalá» (399), «camará» (406), «almendraos» (434), «arrendá» (480-481).

-Alteración en el género de los sustantivos.

1. «El agua, qué bueno, qué fresco es» (434),

-Uso de palabras vulgares:

1. «Parné» (367).

#### *Hablado*

-Uso de palabras y expresiones vulgares:

1. «Yo no me achico» [2ª esc. –II], «Sebastián es un lila forrao en lo mesmo» [3ª esc. –III], «pimpollos» [3ª esc. –III], «al que te estorbe me lo tumbas» [3ª esc. –III], «su miagita de escama me dan a mí los carabineros» [3ª esc. –III], «nagencia» [4ª esc. –III].

2. «Denguno» (32), «chitón» (39), «yo barrunto» (39), «es de butén» (47).

-Empleo de apodos o motes:

1. «Eusebio el bizco, Tomás el chato y Bartolillo el narigudo» [3ª esc. –III].

-Vacilaciones en el timbre de las vocales:

1. «Mesmo» [3ª esc. –III].

-Adición de consonantes iniciales:

2. «Dirse pronto» (37).

-Pérdida de consonantes iniciales:

2. «Pa alante» (32).

-Pérdida de consonantes intervocálicas:

1. «A la luz de las teas» [1ª esc. -II], «forrao» [3ª esc. -III], «naíta» [4ª esc. -II].

2. «Corregior» (33), «por carriá» (37), «ná» (37), divertió» (39), «distinguío» (40).

-Pérdida de consonantes finales:

1. «No son mala» [4ª esc. -II], «Gibralta» [4ª esc. -II], «usté» [6ª esc. -III].

2. «È» (32), «seño» (32).

-Vacilaciones *l / r*:

1. «er sol» [1ª esc. -II], «farsos» [1ª esc. -II], «mardita» [4ª esc. -II].

2. «Sargo» (32), «murtaso» (32).

-Aspiración de *h*:

1. «se junde» [1ª esc. -II], «me quiere de lo jondo» [4ª esc. -II].

2. «Jablando» (32).

-Reducción de grupos consonánticos y pérdida de sonidos intervocálicos:

1. «Pà que te brinde el primer toro» [2ª esc.-II], «pá tóo» [4ª esc. -II].

2. «Dun asunto» (39).

-Seseo:

1. «Tu virgensita» [2ª esc. -II], «sin descabesarlo» [1ª esc. -III].

-Ceceo:

2. «Zeñores» (32).

### 3.5.5. *Sentido y naturalidad*

Todas aquellas opciones traductorales que acentúen las dificultades de comprensión de cualquier traducción lírica deberían intentar evitarse, en la medida de lo posible. Por ello, consideramos la naturalidad y el sentido del TM como un principio de ley. As-Safi establece una doble distinción en la naturalidad de la expresión y afirma que las características primarias de la naturalidad son «buena formación, aceptabilidad, idiomática, autenticidad y contemporaneidad [...] y características secundarias son inteligibilidad, accesibilidad, o legibilidad»<sup>208</sup>.

Algunos de estos problemas podrían estar relacionados con la falta de comprensión del LO, con el desconocimiento de la propia lengua o con lo estricto de los

---

<sup>208</sup> AS-SAFI, A. B., I. S. ASH-SHARIFI. «Naturalness in Literary Translation». *Babel*. Vol. 43, 1, 1997, pp. 60-61.

dictados musicales. Se trata del tipo de errores que el traductor ha de intentar evitar a toda costa, ya que podrían carecer de sentido y de significado con relación a cada una de las intervenciones que los alberguen y, por supuesto, dificultarían la función comunicadora que todo texto ha de cumplir. Veremos cómo Liern incurre más frecuentemente en este tipo de errores que Bray.

#### • Faltas de comprensión

En este apartado incluiremos uno de los errores más graves que puede cometer un traductor. Según Valentín García Yebra, la falta de comprensión del TM puede producirse en el receptor por «atribuciones erróneas de significados a palabras que no los tienen y especialmente por atribuir a una palabra usada en el habla, es decir, en un texto concreto, uno de los varios significados que tiene potencialmente en la lengua, pero no en el acto de habla del que se trata [...]»<sup>209</sup>.

#### *Cantado*

-La célebre: «sur la place chacun passe, chacun vient, chacun va; drôles de gens que ces gens là»<sup>210</sup> (6), para Liern se traduce en un párrafo carente de sentido, sobre todo en lo referente a «por la traza» y que nada tiene que ver con el original: «a la plaza por la traza se citó la ciudad. Debe haber fraternidad».

-El coro canta: «et nous vous suivrons, brunes cigarières, en vous murmurant des propos d'amour»<sup>211</sup> (38). En la zarzuela de Liern se utiliza «sentidos» que no concuerda en la oración: «y al paso a decir sentidos de veras con labio procaz mil frases de amor» (42-43).

-El coro de niños describe la posición del cuerpo de los militares: «les bras de cette manière tombant tout le long du corps»<sup>212</sup> (33). Liern incurre en un vacío semántico al perderse la descripción de la posición de los brazos y escribe una exclamación incomprensible: «¡soy un bravo que hasta allí!» (32).

-«Vraiment je n'ose, et puis... »<sup>213</sup> (64). No comprendemos la traducción de Liern: «A más. El labio no osa» (82-83).

---

<sup>209</sup> GARCÍA YEBRA, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos, 1982, p. 66.

<sup>210</sup> Por la plaza todos pasan, todos vienen, todos van; qué gente tan extraña es ésta.

<sup>211</sup> Y os seguiremos, morenas cigarreras, susurrándoos palabras de amor.

<sup>212</sup> Los brazos de esta manera cayendo a lo largo del cuerpo.

<sup>213</sup> Realmente no me atrevo y además...

-«Le mien est très riche et très vieux mais il parle de mariage»<sup>214</sup> (239) que Liern refleja como: «un viejo me ofrece su amor pero me habla de casaca» (345). No comprendemos la utilización ni el sentido de «casaca».

-«Prenez, José, deux hommes avec vous et voyez là-dedans qui cause ce tapage»<sup>215</sup> (61) se transforma en el libreto de Bray en: «Toma José dos hombres, sin tardar, y mirad por ahí quién movió tal ruido» (pp. 133-134: I). En castellano, el ruido se provoca o se genera pero no se mueve.

-«Les Bohémiens à tour de bras, de leurs instruments faisaient rage, et cet éblouissant tapage, ensorcelait les zingaras!»<sup>216</sup> (120-121), que Eduardo de Bray traduce libremente añadiendo un último verso que no guarda relación con los anteriores: «Es por mi fe, placer sin par moverse en raudo torbellino; perdida la calma y el tino en el amor no más pensar» [pp. 15-16: II].

-«Si tu m'aimes, Carmen, tu pourras tout à l'heure être fière de moi»<sup>217</sup> (329). Además de perderse en la traducción de Liern la intención de Joselillo de honrar a Carmen y cambiarla por la promesa de permanecer juntos, se inserta incorrecta e incomprensiblemente el sustantivo «entrañas»: «Si me quieres entrañas, tú verás, mi salero, que a mi vera estarás» (488).

### *Hablado*

-«Carmen, no viven en paz porque tú no quieres y si hablas de arrojarme de tu lado, si no te conduces como hasta aquí» [2ª esc. –III]. La última parte de la intervención ideada por Liern e introducida por «si no» es incomprensible, no concuerda con lo anteriormente expuesto y resulta en una oración inacabada.

-«Y hube de escapar muy luego» (12). Bray debería haber utilizado, por ejemplo, «mucho más tarde», ya que los adverbios «muy» y «luego» no pueden combinarse en castellano.

### • Irregularidades morfosintácticas

En este punto prestaremos atención a las irregularidades apreciadas en ambos libretos, desde el punto de vista de la sintaxis, teniendo en cuenta el orden natural de los

---

<sup>214</sup> El mío es muy rico y muy viejo, pero habla de boda.

<sup>215</sup> Coja, José, a dos hombres y vaya a ver quién causa ese alboroto.

<sup>216</sup> Los gitanos con todas sus fuerzas, tocaban sus instrumentos rabiosamente y ese deslumbrante alboroto, ¡embrujaba a las gitanas!

<sup>217</sup> Si me amas, Carmen, podrás dentro de poco estar orgullosa de mí.

elementos en la oración en la LM. Observamos que Bray altera constantemente la estructura gramatical habitual en la lengua. Debemos destacar que, por ejemplo, en las partes habladas el traductor no se encuentra sometido al rigor que impone la partitura. Por ello, pensamos que, probablemente, el autor pretendía aportar embellecimiento y elegancia a su texto, caracterizándolo, en cierta forma, como un lenguaje literario. Se trataría de la figura retórica conocida como «hiperbatón». Veamos algunos ejemplos extraídos de las secciones cantadas:

-«Os traigo de su amor, humilde mensajera, esta carta» [pp. 94-95: I]. El objeto directo, «esta carta» debería situarse entre el verbo y «de su amor»

-«Y veces mil, ¡ay! te soñé» [p. 121: II]. «Mil» debería preceder al sustantivo plural «veces».

-«Es por mi fe, placer sin par moverse en raudo torbellino; perdida la calma y el tino en el amor no más pensar» [pp. 15-16: II].

En la versión de Liern, encontramos también en los diálogos cantados, por ejemplo:

-«Es amor ave que rebelde jamás se deja aprisionar» (58): se pospone el adjetivo detrás de la conjunción, en lugar de precederla.

-En: «¿Entiendes tú?» (399-400), -¿Qué peligros dices tú? (103) o «No hablo contigo yo» (144) se altera el orden habitual sujeto verbo sin causa aparente alguna.

-«Hay de vosotras necesidad» (204-205): se interpone el complemento entre los dos elementos integrantes de la expresión: «hay necesidad».

#### • **Incorrecciones lingüísticas**

Veremos que Rafael María Liern incurre habitualmente en graves e ininteligibles incorrecciones lingüísticas. El trabajo de Eduardo de Bray, sin embargo, resulta infinitamente más escrupuloso en este aspecto. De hecho, apenas encontramos ejemplos en este sentido. Uno de ellos es el siguiente, donde se omite el complemento indirecto construyendo una oración incomprensible: «y cual un bravo toda la campaña siempre a la grupa tendrás» [p. 129: II]. El texto que se publicó en el libreto era: «y cual un bravo en la campaña, siempre a la grupa me tendrás» (49). Por ello, suponemos que se incurrió en el error cuando el copista procedió al ensamblaje del canto con la partitura. Observamos otro en la última intervención de José, cuando tras haberla asesinado, afirma sobre ella: «¡oh, mi Carmen! ¡oh, mi dueño adorado!» (81), describiendo a su amada en masculino.

Por otra parte, en ambos casos, la frecuente ausencia de tildes y de adecuados signos de puntuación dificulta la comprensión de los libretos. No prestaremos atención a dichos aspectos en el estudio por considerarlos representativos y característicos, en cierta forma, de la época en la que se escribieron.

### *Cantado*

-«El secreto que guardo a ti no lo diré» (131). Debería haberse sustituido por «no te lo diré».

-«Cuando sobre el puente esté derribarte fingiré. Déjate derribar y nos hemos salvado» (152-153). El último tiempo verbal habría de sustituirse por un futuro simple para expresar la feliz consecuencia que tendrían sus actos.

-«La cosa en verdad nos admira» (233), en la que se debería utilizar cualquier otro vocablo en lugar de «la cosa». Tampoco se comprende «nos admira».

-«¡Qué gran oficio es teniendo fe en el corazón! Yo de él no me denigro» (323-324). El verbo denigrar no tiene sentido en este caso, ya que significa desprestigiar a alguien. Podrían haber elegido «reniego» que posee el mismo número de sílabas.

-«Si me quieres entrañas si me quiero entrañas, tú verás mi salero» (488). No comprendemos la utilización del sustantivo «entrañas» ni de «si me quiero entrañas».

-«A tus manos moriré» (503). La preposición «a» debería reemplazarse por «en».

### **3.6. La traducción de los aspectos lingüísticos y literarios en ambos libretos**

Los estudios realizados por Jean Sentaurens, Michael Christoforidis y Elizabeth Kertesz se han fundamentado tanto en el estudio del libreto editado de Eduardo de Bray como en los manuscritos citados y conservados en la SGAE pero no en las partituras. Queda patente, tras el análisis de todas estas fuentes, que numerosas conclusiones enunciadas por los autores son erróneas e incompletas. De esta manera, por ejemplo, Jean Sentaurens afirma que Carmen, el personaje más polémico, pierde algunos de sus rasgos más subversivos y que resulta «considerablemente edulcorada»<sup>218</sup>. Sin embargo, hemos comprobado que, en ambas versiones y gracias al imprescindible análisis de las correspondientes partituras, se mantiene su pertenencia a la raza gitana, el esoterismo, los pactos con el diablo, su forma de vida al margen de las leyes establecidas y su

---

<sup>218</sup> SENTAURENS, J. «Carmen: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», pp. 860-861.

declaración heroica al final de la ópera, entre otros aspectos, como se expresaba en el original. Por tanto, no podemos afirmar que las traducciones adopten un carácter correctivo de la ópera de Bizet, tal y como concluye el teórico, ni que se haya suavizado el carácter de la protagonista. Así lo hacía patente también la prensa de la época:

Pocas veces hemos visto arreglos más desdichados en materia de libretos. Más que arreglo es una traducción, es la que sigue paso a paso el original de Meilhac y Halévy y cuando el autor pretende romper el círculo de hierro que constantemente le cerca se va, como vulgarmente se dice, por los cerros de Úbeda<sup>219</sup>.

La amplificación de los referentes religiosos y sobre tauromaquia por parte de Liern constituye otra óptima muestra de ello puesto que el dramaturgo, aunque subsane algunos errores del original, sumerge su libreto aún más en el tópico romántico. Sin embargo, hemos constatado que Bray adopta una postura absolutamente contraria, en lo referente a estos aspectos, ya que suprime la mayoría de los originales al respecto.

El lenguaje utilizado constituye otro aspecto muy controvertido en ambas traducciones. El realismo de Mérimée –que Meilhac y Halévy se encargaron escrupulosamente de reflejar en el libreto de *Carmen*– se adecuará a las convenciones zarzueleras lingüísticas y estilísticas de la época. Lo coloquial, el dialecto andaluz, una mayor presencia del romaní y los vulgarismos, en mayor o menor medida de ambas versiones, contrastan fuertemente con el francés estándar del LO. Sin embargo, observamos que el texto de Eduardo de Bray adquiere, con frecuencia, tintes literarios y que su redacción resulta infinitamente más esmerada y cuidada que la de Liern que, salvo en contadas ocasiones, se ve salpicada constantemente por numerosas incorrecciones, barbarismos y frases sin sentido. Ello, por supuesto, no entró en gran contradicción con los libretos que podían escucharse en los teatros. Recordemos que la habitual utilización de «monstruos» para su redacción propiciaba la utilización de las incorrecciones citadas<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> ALLEGRO. «En el Teatro de la Zarzuela: *Carmen*». *El País*. Madrid, 03-XI-1887, p. 3.

<sup>220</sup> «El método de colaboración del compositor y el libretista solía ser que el músico escribía unos cantables hechos de palabras sin sentido (o con un sentido más o menos caótico, azaroso) pero que representaban exactamente la métrica y la prosodia deseadas y que recibían el nombre, humorístico y preciso de “monstruos”. El libretista, entonces, rellenaba aquel esquema de palabras y frases con sentido, al menos en lo posible, pues no siempre se podía llegar a una solución razonable en sí misma y también en relación con la situación escénica y el argumento de la obra. Es por esto por lo que muchos de los monstruos o de ulteriores retoques del compositor sobre los versos del libretista. A veces éste se sentía en desacuerdo con el músico y lo hacía notar. En la edición de 1917 de *La tarasca del barrio* de José Mesa Andrés, el autor, en una nota a pie de página al primer número musical, advierte: “De ciertas licencias poéticas y hasta gramaticales que se notan en la versificación de estos cantables, responda el cielo, yo

Por último, hemos de contemplar el calificativo de «zarzuela» con el que ambos traductores definen sus TM. Mientras que la obra de Liern se anunciaba en la prensa como tal, desconocemos los motivos por los que la versión de Bray se denominaba «ópera cómica», al igual que su original. Veamos los siguientes textos publicados: «Inauguración de la temporada de primavera y estreno de la ópera cómica en cuatro actos, música del maestro Bizet, libro arreglado al español por don P. E. Bray»<sup>221</sup> o «La empresa [...] ha dispuesto dar esta tarde una única representación de la ópera española *Carmen*»<sup>222</sup>. El hecho de que *La Vanguardia* calificase la traducción como «ópera cómica» e incluso «ópera española» o «zarzuela española» podría obedecer simplemente a una confusión con la obra original o, quizás, se debió a las numerosas similitudes detectadas entre la obra original y el libreto meta. No obstante, aspectos como, por ejemplo, el lenguaje de ambas traducciones e incluso las numerosas incongruencias e incorrecciones del trabajo de Liern se corresponden perfectamente con los que podían escucharse en los escenarios zarzueleros más populares del momento. Ahora bien, según podemos observar, el desenlace trágico de la trama con el asesinato de Carmen a manos de José distanciará a ambas versiones de las zarzuelas costumbristas y popularistas que solían terminar con un final feliz. Así, y si tenemos en cuenta el hecho de que las obras de Liern y de Bray poseen además pasajes hablados, podríamos calificarlas inicialmente como *opéras-comiques*. Sin embargo, todo ello no resultará determinante para su identificación como pertenecientes a dicho género ya que encontramos obras con las que se pretendió restaurar la zarzuela grande<sup>223</sup> y que también finalizan de manera trágica como *La cortijera* o *Curro Vargas* de Chapí<sup>224</sup>. Por

---

no»; con lo que, evidentemente, descarga su responsabilidad literaria sobre el compositor, Eugenio Úbeda». CASARES, Emilio *et al.* *La música española en el siglo XIX*. Madrid, Universidad de Oviedo, 1995, p. 230.

<sup>221</sup> [Anónimo]. «Espectáculos». *La Vanguardia*. Barcelona, 02-IV-1890, p. 7.

<sup>222</sup> [Anónimo]. «Noticias de Teatros». *La Vanguardia*. Barcelona, 20-IV-1890, p. 3.

<sup>223</sup> Emilio Casares, afirmaba que Ruperto Chapí, al igual que sus coetáneos, «en su afán por la gran construcción operística española, se fijó en el modelo francés de la gran ópera y de la *opéra-comique*, el equivalente a la zarzuela grande, dado que en la primera se hablaba además de cantar como ocurre, por ejemplo, en *Carmen* de Bizet». [Anónimo]. «Chapí arquitecto de un modelo lírico español». Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.elpais.com](http://www.elpais.com). [Último acceso el 29-I-2012].

<sup>224</sup> *Curro Vargas*, con libreto de Joaquín Dicenta y Antonio Paso, fue estrenada con éxito en 1898. El dramatismo del texto lo emparenta, en cierta forma, con la tragedia. Aunque en algunos aspectos no está muy lejos del espíritu de obras como *Carmen* de Bizet, una de cuyas hijas es la Soledad de *Curro Vargas*, los personajes de este drama tienen un contenido lírico más cercano a *Romeo y Julieta* que a la obra de Giovanni Verga, autor de *Cavallería rusticana*. El público será consciente, desde el principio, que algo grave va a ocurrir y la música que lo acompaña así lo subraya. Al final de la obra, Soledad se deja matar por Curro, que la acuchilla, y Mariano, al ver el hecho, asesinará a este último también. GARCÍA IBERNI, Luis. «Curro Vargas». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. I, pp. 602-603.



consiguiente, el final dramático citado no excluye, en absoluto, a ambas versiones del género zarzuelero.

Asimismo, llamaremos la atención también sobre la importancia de otra característica que identifica irremediamente las versiones de Liern y de Bray como zarzuelas grandes. Se trata de la extrapolación de la división original en cuatro actos de Bizet a los LM que también existe, por ejemplo, en *Las mil maravillas* de Chapi<sup>225</sup> o en *El sargento Federico* de Barbieri<sup>226</sup>.

En suma, y tras el estudio de la versión de los aspectos lingüísticos y literarios y la presentación de las obras en cuestión, no podemos considerar los trabajos de Rafael María Liern y Eduardo de Bray simplemente como traducciones interlingüísticas del texto dramático. Las entenderemos, primeramente, en un contexto en el que los dramaturgos españoles trasladaron, para su representación, incontables libretos de la *opéra-comique* a la zarzuela respetando «la tradición dramática y escenográfica, los gustos, la moral social, etc.»<sup>227</sup> que imperaban en nuestros teatros decimonónicos.

A continuación, constatamos una ausencia en los textos de ambas *Cármenes* de calificativos como «adaptación», «imitación», «arreglo a la escena española», etc. que acompañaban habitualmente las traducciones zarzueleras. Desde una perspectiva más amplia, podríamos entender ambos libretos, en principio, como interpretaciones de la obra de Bizet que se apropiaron de la *Carmen* original y la desplazaron tanto hacia nuestra cultura como hacia nuestra lengua meta. Así, y de forma más precisa, nos parece acertada la aplicación de la idea de Loren Kruger a nuestro análisis, quien concibe la traducción no como la búsqueda de la equivalencia entre dos textos, sino más bien como la apropiación de una fuente por parte de un texto de destino. «El significado del texto traducido surgirá no tanto de lo que pueda extraerse del TO sino de lo que se haga con él»<sup>228</sup>. Por consiguiente, y teniendo en cuenta las numerosas alteraciones infligidas al libreto de Meilhac y Halévy, consideraremos la traducción de los aspectos lingüísticos y literarios en los LM de Rafael María Liern y de Eduardo de Bray como «apropiaciones» de la *opéra-comique Carmen* de Georges Bizet.

---

<sup>225</sup> Zarzuela en cuatro actos estrenada en el Teatro Apolo, en 1908.

<sup>226</sup> Zarzuela en cuatro actos estrenada en el Teatro del Circo de Madrid, en 1855.

<sup>227</sup> ESPÍN, María Pilar. «El teatro lírico español respecto del francés». En: *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*. Edición a cargo de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Berna, Peter Lang AG, 2006, pp. 126-127.

<sup>228</sup> KRUGER, Loren. *Translating for the Theatre: the Appropriation, «mise en scène» and Reception of Theatre Texts*. Tesis doctoral. Cornell, Cornell University, 1986, vol. I, p. 54.



## **CAPÍTULO IV**

### **LA TRADUCCIÓN MUSICAL EN LAS ZARZUELAS DE LIERN Y DE BRAY**

Introducción.....	289
4.1. La traducción rítmica.....	290
4.1.1. La traducción de la «e» muda francesa .....	290
4.1.2. Rima .....	296
4.1.3. Cantidad silábica .....	301
4.1.4. Acentuación.....	307
4.1.5. Ritmos y acentuación .....	311
4.2. La repercusión en la línea del canto: un cambio en la sonoridad del texto .....	318
4.2.1. El sistema vocálico y consonántico en castellano .....	319
4.2.2. La traducción y su repercusión en la línea del canto.....	323
4.3. La traducción de las indicaciones escénicas.....	335
4.4. Recepción de la traducción de Eduardo de Bray y su simultaneidad con la de Rafael María Liern .....	339



## CAPÍTULO IV

### LA TRADUCCIÓN MUSICAL EN LAS ZARZUELAS DE LIERN Y DE BRAY

La realización del análisis de la traducción del texto del canto en una obra lírica exclusivamente desde un punto de vista lingüístico y literario resultaría incompleta sin su correspondiente versión musical. Si se pretenden analizar los procedimientos y estrategias utilizadas en la traducción de una obra lírica deberemos tener en cuenta que cada obra y cada lengua poseerán unas características muy concretas que determinarán los diferentes aspectos analizables desde la doble perspectiva musical y traductológica. Para ello, el conocimiento y estudio de la partitura correspondiente será imprescindible. El 5 de julio de 1857, el crítico musical Castil-Blaze afirmaba en la revista *La France musicale* lo siguiente al hilo del proceso de traducción de la ópera:

Un libreto de ópera deja de existir en su forma y contenido desde el momento en el que el compositor le pone música. Por tanto, hay que traducir sobre la partitura. En ella, y solamente en ella, un libretista puede captar con un solo vistazo todos los detalles del edificio armónico. En la citada partitura, este último puede combinar los acentos fuertes, semifuertes, artificiales de sus versos con los de los versos de la música, con el objetivo de que una fraternidad constante reine en el conjunto. El libreto únicamente os presenta palabras, sin advertiros que dichas palabras se repetirán de tal o cual manera, en grupos o aisladamente<sup>1</sup>.

Lo que afirma Castil-Blaze puede extrapolarse fácilmente a nuestro análisis propiamente dicho. Así, el estudio que presentamos habrá de fundamentarse no

---

<sup>1</sup> CASTIL-BLAZE. «L'Art des vers lyriques». En: *La France musicale*, nº 27, 21<sup>e</sup> année, 1857, p. 217. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Un livret d'opéra cesse d'exister en sa forme et teneur au moment où le compositeur l'a mis en œuvre. C'est donc sur la partition qu'il faut traduire. C'est là, seulement là, qu'un parolier musicien peut saisir d'un coup d'œil tous les détails de l'édifice harmonique. C'est là qu'il peut combiner les accents forts, demi-forts, artificiels de ses vers avec ceux des vers de la musique, afin qu'une fraternité constante règne dans cet ensemble. Le livret ne vous présente que des mots, sans vous avertir que ces mots seront répétés par le compositeur de telle ou telle manière, par groupes ou séparément*».

solamente en el libreto sino también en la partitura. Comenzaremos con un minucioso examen de la traducción rítmica que comprenderá los siguientes aspectos: la traducción de la «e» muda francesa, la rima, la cantidad silábica, la acentuación y la relación entre esta última y el ritmo prosódico. Proseguiremos con el tratamiento de las repercusiones sobre el canto que dicha transformación tendrá para el público y para el cantante. En tercer lugar, observaremos el proceso de traducción de las indicaciones escénicas y concluiremos el capítulo con el estudio de la recepción de la versión de *Carmen* llevada a cabo por Eduardo de Bray y su simultaneidad con las representaciones de la traducción de Rafael María Liern.

#### 4.1. La traducción rítmica

Uno de los aspectos más complicados para el traductor de un libreto de ópera será la traducción rítmica. A Liern y a Bray se les planteaba la ardua tarea de encontrar para sus versiones españolas los esquemas rítmicos adecuados que pudieran encajar con la partitura y con las intenciones tanto de Meilhac y Halévy como de Georges Bizet. Cada lengua presentará un ritmo prosódico diferente. Por consiguiente, cuanto más difiera el ritmo del libreto original del inherente a la lengua meta, más dificultades habrá de vencer el traductor.

##### 4.1.1. La traducción de la «e» muda francesa

Uno de los principales rasgos fonéticos de la lengua francesa es la sonoridad de la «e» muda. Su incidencia y su utilización en la prosodia poética y musical ha sido un asunto controvertido y polémico a lo largo de la historia, tal y como demuestran las innumerables reflexiones existentes al respecto. Tradicionalmente, el tratamiento de este recurso privativo en el texto del canto consistía en la pronunciación de todas las sílabas, incluyéndose la citada «e» muda y no será hasta principios del siglo XX cuando, por primera vez, Ravel las suprima en su obra *L'Heure espagnole*. Veamos el primer coro de *Carmen* (p. 6)<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> Nos referimos a la anteriormente citada partitura de Choudens: BIZET, Georges. *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris, Choudens père et fils, 1877, p. 6. En adelante, (6).

Sur la pla - ce, cha-cun pas - se. Cha-cun vient, cha-cun va; —

En general, Liern y Bray<sup>3</sup> respetan literalmente la métrica impuesta por la pronunciación de la «e» muda en la partitura original y la hacen corresponder con una sílaba en castellano:

Sur la pla - ce, cha-cun pas - se. Cha-cun vient, cha-cun va —  
 A la pla - za por la tra - za se ci - tó la ciu - dad —  
 Por la pla - za, to - do pa - sa, vie-ne y va ca - da cual —

Sin embargo, con frecuencia, aparece un fenómeno singular directamente vinculado con la elisión de la e muda. Se trata del emplazamiento en el TO de dos sílabas fonológicas sobre un solo sonido. La última de ellas contendrá la «e» en cuestión que aparecerá seguida de otra sílaba que comienza por vocal, produciéndose así una sinalefa con el siguiente vocablo. Su amplia utilización pudiera deberse simplemente a cuestiones métricas o, quizás, a un deseo de lograr una dicción más ágil. Veamos los siguientes fragmentos donde se exponen diversas problemáticas observadas al respecto:

ACTO	PÁGINA	FIGURACIÓN RÍTMICA
I	11	<p>Moi, je cherche un bri - ga - dier.</p>
II	114	<p>sur cette é - tran - ge mu</p>

<sup>3</sup> Ambas partituras pueden encontrarse en el: CEDOA, sign. Carmen/ SGAE/MMO/2234.

ACTO	PÁGINA	FIGURACIÓN RÍTMICA
III	255	
IV	341	

Habremos de estudiar, por tanto, cómo proceden los traductores ante esta peculiaridad y cuáles son los recursos empleados por Liern y por Bray para trasladar el fenómeno del TO al TM.

- En numerosas ocasiones, simplemente, lo ignoran y sitúan una sola sílaba en cada sonido:

- No obstante, aparece también la intención de respetar los dictados del LO, probablemente por motivos sonoros. Vemos la unión de dos sílabas fonológicas constituyentes de sinalefa con cualquiera de las vocales, cuando en francés aparece el tratamiento citado de la «e» muda sobre una nota larga. Este será uno de los recursos más utilizados ya que permite agrupar varias sílabas en un solo sonido:



En francés se emplazan las dos sílabas fonológicas señaladas sobre el primer sonido. Para escribir las dos versiones, dada la inexistencia del fenómeno de la «e» muda en castellano, será necesario generalmente proceder de manera contraria en nuestra lengua. Es decir, una primera sílaba ocupará el primer sonido y una segunda más la constituyente de sinalefa, es decir, dos, se cantarán en la segunda nota. Sin embargo, el efecto sonoro será el mismo. Los siguientes compases presentan dos muestras seguidas: «Entre elle et». Mientras que Liern únicamente refleja el efecto de la primera «e», Bray, con una traducción muy literal y valiéndose de la similitud entre ambas lenguas, lo hace con las dos (336):

Entre elle et toi\_\_ tout est fi - ni.  
*To-do a - ca - bó, de - bes par - tir.*  
 En-tre e-lla y tú\_\_ to-do a-ca - bó.

- En el cuarto ejemplo de la tabla, observamos la utilización de dos sílabas sobre un sonido prolongado gracias a una ligadura de unión, conteniendo la última de ellas la controvertida «e» muda. Se trata de una situación también muy frecuente en el LO por lo que resultará interesante analizar las estrategias utilizadas en ambos TM:

pour te plaire,\_\_\_ je res - te

Expusimos en capítulos anteriores las razones que nos inclinaban hacia la utilización de la partitura del editor Choudens como base para la elaboración de la traducción. Por ello, nos sorprenden las alteraciones de los copistas españoles con respecto a la original y, precisamente, en el momento señalado, ligando de manera expresiva las dos corcheas de «pour te», transformando las dos correspondientes al original «plaire» en una negra y situando en esta última una sola sílaba en ambos casos (506) y (67):

quie - res  
pla - ce      ban - di - do  
ban - di - do

- En el siguiente ejemplo, Liern respeta las dos sílabas del original (115):

el - le! Elle a por  
re - lla / cuan - do se ar -

Pero Bray cambia la partitura y la métrica del mismo compás (127):

sí, la que los

- Aunque, por supuesto, también encontramos ocasiones donde en las tres versiones se emplazan dos sílabas fonológicas sobre un solo sonido largo, al igual que en el LO (67):

Qu'el-le re-grette et qu'elle es - pè - re. Qu'el-  
que le per - do - no y mi a - le gri - a  
que le per - do - no y que le es - pe - ro

- O, de nuevo, una sola sílaba en ambas traducciones sobre un sonido largo, omitiendo las intenciones de Meilhac y Halévy (74):

Sa mè - re, il la re  
Su ma - dre, es su  
Pa ré - ce-me ya

Queda patente, por tanto, la dificultad de adaptación rítmica de la «e» muda al castellano. Además, como destacaba Jean-François Marmontel, cada vez que la vocal

señalada no resulta atenuada por la elisión, la sílaba que la precede se alarga automáticamente:

Una propiedad esencial de la e muda [...] es la de alargar, a final de palabra, la sílaba que la precede. Ello casi no se percibe en el lenguaje coloquial pero cuando el acento oratorio o poético se hace oír, no hay nadie que no perciba que la penúltima de las palabras con final mudo se prolonga y se acentúa. Cuando digo que se prolonga, no digo que se altere y el hecho de que posean mayor o menor duración no cambia en nada su calidad [...] solamente antes de la e muda, estos sonidos adquieren mayor valor. La música sobre todo, que aporta a todos los sonidos una cantidad apreciable, muestra lo que quiero expresar. Desde Lambert y Lully hasta nuestros días, y en el simple vaudeville, como en los cantos más meliosos, los más hábilmente compuestos, casi no existe precedente en el hecho de que nos hayamos distanciado de esta regla de prosodia y cada vez que la e muda final no se suaviza por la elisión, la sílaba que la precede será larga <sup>4</sup>.

Por ello, y tras la realización de un minucioso análisis del libreto de *Carmen* y sus traducciones, podemos afirmar que la estrategia dispuesta para conseguir, en cierta forma, este efecto sonoro de alargamiento de la sílaba anterior a la «e» muda francesa en las traducciones españolas, es hacerla corresponder con una sílaba o un vocablo tónico dentro del grupo fónico, ya sea mediante las normas de acentuación lingüística o mediante la partitura. Sin embargo, esta regla no siempre se cumple. Veamos el caso de algunos de los fragmentos que hemos expuesto recientemente (74):

Sa mè - re il la re  
 Su ma — dre, es su  
 Pa - ré - ce-me ya

En este compás, la sílaba que se alargaría en francés «mère» de «mère», se corresponde con la tónica «ma» de «madre» y «ré» de «paréceme». Además, se cantan en un tiempo fuerte del compás, por lo que el efecto es muy similar al francés. Lo mismo ocurre en el que acabamos de mostrar (67):

<sup>4</sup> MARMONTEL, Jean- François. *Éléments de littérature*. Paris, Institut de France, 1856, vol. II, p. 407. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «Une propriété essentielle de l'e muet [...] c'est de rendre longue, à la fin des mots, la syllabe qui le précède. Cela n'est presque pas sensible dans le langage familier, mais lorsque l'accent oratoire ou poétique se fait entendre, il n'est personne qui ne s'aperçoive que la penultième des mots à finale muette se prolonge et porte l'accent. Quand je dis qu'elle se prolonge, je ne dis pas qu'elle s'altère, et le plus ou moins de durée n'en change point la qualité; [...] seulement avant l'e muet ces sons prennent plus de valeur. La musique surtout, qui donne à tous les sons une quantité appréciable, fait sentir ce que je veux dire. Depuis Lambert et Lully jusqu'à nous, et dans le simple vaudeville, comme dans les chants les plus mélodieux, les plus savamment composés, il est presque sans exemple qu'on se soit écarté de cette règle de prosodie, et toutes les fois que l'e muet final n'est pas éteint par l'élision, la syllabe qui le précède s'allonge».

Qu'el-le re-grette et qu'elle es - pè - re. Qu'el-  
 que le per-do-no y mi-a-le - gri - a  
 que le per-do-no y que le es - pe - ro

Pero dicho procedimiento no se aplica en otros momentos como en el siguiente (114):

sur cette é - tran - ge mu  
 y se quie - bra la cin -  
 di - da la cal - ma y el\_

Ya que ni el pronombre reflexivo «se» ni la sílaba «da» de «perdida» son tónicas y tampoco reciben acentuación musical puesto que ocupan una fracción débil del compás, se pierde el citado efecto de alargamiento vocálico.

#### 4.1.2. Rima

El libreto de *Carmen* de Bizet se escribió en verso, con escenas habladas en prosa, como era habitual en la *opéra-comique*. En sus habituales colaboraciones, Meilhac escribía los diálogos en prosa y Halévy los fragmentos en verso. Suponemos, por tanto, que éste fue el procedimiento seguido en la redacción de la obra en cuestión que cambiaría sustancialmente cuando, años más tarde, Guiraud hizo desaparecer los diálogos hablados y los sustituyó por sus célebres recitativos.

Encontramos las mismas formas de rima en las tradiciones literarias francesa y española. No obstante, mientras que la española consiste en una identidad de fonemas que no siempre se presentan en el discurso con los mismos alófonos, en francés, son raros los casos en los que las vocales que se vinculan a través de la rima se pronuncian con diferentes variantes alofónicas<sup>5</sup>. La mayor complejidad del sistema fonológico francés frente al español, facilitará la búsqueda de rimas al traductor, puesto que al existir en la segunda lengua un menor número de sonidos vocálicos, aumentará el

<sup>5</sup> MARÍN, David. *La recepción y traducción de Les fleurs du mal en España*. Málaga, Miguel Gómez, 2007, pp. 138-142.

número de palabras que pueden utilizarse potencialmente en una determinada rima en castellano.

Veamos cómo han resuelto, primeramente, Rafael María Liern y, a continuación, Eduardo de Bray la problemática de la traducción de la rima. Cada momento habrá de analizarse individualmente. Habrá versos en los que ésta pueda eliminarse sin que ello entrañe una pérdida trascendental mientras que en otros su correspondiente supresión ocasionará un vacío irreparable. Cuanto más corto sea el verso, mayor importancia poseerá la rima. Sin embargo, dicha importancia no significa, en absoluto, que la rima deba ser exacta a su original. Excepto en los finales de estrofa, en el resto de ocasiones pueden utilizarse otras más imperfectas, para evitar versiones extravagantes o forzadas, como la asonante, la aliteración, etc.<sup>6</sup>.

Para comenzar, presentamos el primer coro de la ópera. Dada la brevedad de sus versos la conservación de la rima revestirá una gran importancia. El esquema rítmico «a b b» se repite a lo largo de la estrofa de manera asonante o consonante. Ciertamente, observamos que ambos traductores se afanaron en respetar tanto la métrica como la rima del libreto de Meilhac y Halévy.

Sur la place  
chacun passe,  
chacun vient, chacun va;  
drôles de gens que ces gens-là (6).

} a a b b

A la plaza  
por la traza  
se citó la ciudad.  
Debe haber festividad (8).

} a a b b

Por la plaza,  
todo pasa  
viene y va cada cual.  
Gente de humor y muy cabal (4).

} a a b b

Veamos otro ejemplo similar. En este caso, encontramos versos más largos. Eduardo de Bray sacrifica el modelo de rimas original, suprimiendo la tercera, pero cuidando la redacción de su TM. Liern, una vez más y al igual que en el ejemplo anterior, procede de forma contraria, anteponiendo los criterios métricos a la corrección

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 198-199.

del texto. Así, repite el verbo «seguir» en los dos últimos versos y termina la intervención de José con una exhortación incorrecta: «a mí has de seguir».

Ainsi le salut de mon âme,  
Je l'aurai perdu pour que toi,  
Pour que tu t'en ailles, infâme!  
Entre ses bras rire de moi.  
Non, par le sang, tu n'iras pas,  
Carmen, c'est moi que tu suivras (348).

} a b a b c c

¡Te di la existencia, la calma!  
¡Oh, infame! ¿por qué te las di?  
Para que las lleven mi alma  
Y que os moféis los dos de mí.  
No, juro a fe que no has de seguir.  
Carmen, a mí has de seguir (517-518).

} a b a b c c

Dejar que ese hombre te ame  
Cuando yo tu amor ya perdí  
Permitir que puedas, ¡infame!  
Feliz con él reír de mí.  
¡No! por mi fe, con él no irás  
A mí, ¡a mí me seguirás! (75-76).

} a b a b a a

Un fenómeno diferente ocurre con el esquema consonante «A B A B» del coro de las cigarreras original del primer acto. Tanto los cuatro versos del francés como sus respectivas cuatro rimas se respetan en el caso de Liern, pero Bray las fragmenta en ocho versos de arte menor, formando dos estrofas de cuatro versos que siguen perfectamente la intención del texto francés: «a b a b», en este sentido:

La cloche a sonné, nous, des ouvrières,  
nous venons ici guetter le retour;  
et nous vous suivrons, brunes cigarières,  
en vous murmurant des propos d'amour (38).

} A B A B

La hora ya sonó, a las cigarreras  
venimos a ver con afán de amor  
y al paso decir, sentidos de veras,  
con labio procaz mil frases de amor (42-43).

} A B A B

Ya podéis llegar,  
la campana oíd,  
Para trabajar,  
todas acudíd.  
¡Bellas son a fe!  
nuestro corazón  
quema, bien se ve,  
singular pasión (47-48).

} a b a b a b a b

Destacamos sobre la partitura con un círculo el lugar que ocupan las rimas originales. Encuadramos las rimas que suma Bray y las contrastamos con las dos de las traducciones. El resultado es el siguiente:

9 La cloche a son - né; — nous, des ou - vri - è - res, nous ve - nons i - ci gue - tter le re - tour;  
 ¡La hora ya so - nó! A las ci - ga - rre - ras ve - ni - mos a ver con a - fán de a - mor...  
 Ya po - déis lle - gar la cam - pa - na oíd pa - ra tra - ba - jar to - das a - cun - díd.  
 et nous vous sui vrons, bru - nes ci - ga - riè - res, en vous mur - mu - rant des pro pos d'a - mour...  
 y al paso a de - cir sen - ti - dos de ve - ras con la - bio pro - caz mil fra - ses de a - mor.  
 Be - llas son a fe, nues tro co - ra - zón que - ma, bien se ve sin - gu - lar pa - sión.

Llama poderosamente nuestra atención, una vez más, el trabajo de Liern, que sacrifica el sentido del texto, en favor de la forma y del respeto a los dictados rítmicos y métricos del original francés. Eduardo de Bray, sin embargo, consigue un equilibrio entre los dos parámetros ya que opta por un esquema de rimas similar, aunque divide en dos cada uno de los versos franceses, resultando ocho versos con sus correspondientes rimas, en lugar de las cuatro de Meilhac y Halévy.

En último lugar, analizaremos la primera parte de la romanza de Micaela, compuesta de dieciocho versos rimados, casi siempre de manera consonante, de arte menor y mayor:

VERSOS ORIGINALES	RIMAS
Je dis que rien ne m'épouv <u>ante</u> ,	A
Je dis, hélas! Que je répons de <u>moi</u> .	B
Mais, j'ai beau faire la vaill <u>ante</u> ,	A
Au fond du coeur je meurs d'effroi...	b
Seule, en ce lieu sauv <u>age</u> ,	c
Toute seule, j'ai <u>peur</u> ,	d
Mais j'ai tort d'avoir <u>peur</u> ,	d
vous me donnerez du cour <u>age</u> ,	C
vous me protégerez, Seign <u>eur</u> ...	d
Je vais voir de près cette fem <u>me</u>	E
dont les artifices maud <u>its</u>	f
ont fini par faire un infâ <u>me</u>	E
de celui que j'aimais jad <u>is</u>	F
Elle est dangereuse, elle est <u>belle</u> ,	G
mais je ne veux pas avoir <u>peur</u> ,	d
Je parlerai haut devant <u>elle</u> ,	g
ah!, Seigneur...	d
vous me protégerez (264-270).	-

TRADUCCIÓN DE LIERN	RIMAS
De los contrabandistas es esta la <u>guarida</u> .	<b>A</b>
Aquí a José podré yo <u>ver</u>	<b>B</b>
Y el deber que me impuso su madre tan <u>querida</u>	<b>A</b>
le cumpliré, no debo <u>temer</u> .	<b>B</b>
Yo dije: «el miedo me <u>espanta</u> ».	<b>C</b>
Yo dije: «que en mí esconde el <u>valor</u>	<b>D</b>
y tengo un nudo en la <u>garganta</u>	<b>C</b>
y en mi interior nace el <u>pavor</u> ».	<b>D</b>
Sola aquí en sitio <u>agreste</u> ,	<b>e</b>
siento horror, siento <u>horror</u> ,	<b>D</b>
¡invádeme el <u>terror</u> !	<b>d</b>
Valor la Virgen me <u>preste</u> ,	<b>e</b>
Protégeme tú, <u>señor</u> .	<b>d</b>
Veré por fin a la <u>gitana</u>	<b>F</b>
que un miserable supo <u>hacer</u>	<b>B</b>
de aquel hombre a quien tan <u>ufana</u>	<b>F</b>
llegué con delirio a <u>querer</u> .	<b>B</b>
Sé que hace <u>temblar</u> ,	–
Sé que es bella, gentil y hermosa	–
mas no temblaré delante de <u>ella</u> ,	–
Señor, <u>protégeme</u> (383- 394).	–

TRADUCCIÓN DE BRAY	RIMAS
Llegué presurosa, <u>anhelante</u> ,	<b>A</b>
pensé tal vez, ay, responder de <u>mí</u> ,	<b>B</b>
y mi valor, ya <u>vacilante</u> ,	<b>A</b>
desapareció por fin <u>aquí</u> .	<b>B</b>
Al verme sola <u>siento</u>	<b>c</b>
grande, mudo <u>terror</u> ;	<b>d</b>
mas vano es mi <u>temor</u>	<b>d</b>
porque vos me daréis <u>aliento</u> ,	<b>C</b>
¡vos me protegeréis <u>señor</u> !	<b>D</b>
He de ver, así que la <u>llame</u> [ <i>sic</i> ],	<b>E</b>
la mujer que supo <u>lograr</u>	<b>f</b>
con su amor, hacer un <u>infame</u> ,	<b>E</b>
del que yo no podré <u>olvidar</u> .	<b>F</b>
Mujer peligrosa es y <u>bella</u> ,	<b>G</b>
mas quiero mostrarle <u>valor</u> :	<b>D</b>
ha de escuchar mi <u>querella</u> ,	<b>g</b>
¡ah!, vos me protegeréis, <u>señor</u> (III: 71-80).	<b>D</b>

En la siguiente tabla, se exponen los tres esquemas de rimas utilizados en el TO, en las dos versiones de la romanza de Micaela, destacándose en gris las divergencias constatadas en cada uno de los versos:



<b>Texto original</b>	A	B	A	b	c	d	d	C	d	E	f	E	F	G	d	g	d	-			
<b>Versión de Liern</b>	A	B	A	B	C	D	C	D	e	D	d	e	d	F	B	F	B	-	-	-	-
<b>Versión de Bray</b>	A	B	A	B	c	d	d	C	D	E	f	E	F	G	D	g	D				

Inicialmente, llama nuestra atención el hecho de que Liern suma tres versos que no aparecían en el LO, mientras que Bray utiliza uno menos. Queda patente tanto la amplia utilización de rimas consonantes como el hecho de que la segunda versión respeta casi íntegramente esquema de rimas dispuestas en el libreto francés. Además, esta última presenta, una vez más, una redacción más correcta y cuidada que la primera traducción señalada de la romanza de Micaela.

#### 4.1.3. Cantidad silábica

Podríamos definir la escritura vocal de *Carmen* como silábica en su *quasi* totalidad. El número de sílabas por verso constituirá, aparentemente, un aspecto fundamental dentro de la traducción lírica. Sin embargo, tal y como Antonio Pamies<sup>7</sup> afirma, afortunadamente, los criterios de la métrica literaria y los del código musical no siempre coinciden por los motivos que exponemos a continuación y ello facilitará ampliamente la tarea traductora:

- Todo aquello que sería irregular desde un punto de vista métrico, puede ser regular en música y viceversa. Basta con observar los siguientes ejemplos pertenecientes a la página 31 y 60, respectivamente del primer acto de Liern:



Con el re-le - vo ve-ni - mos, so-mos ve-te - ra-nos ya, -

<sup>7</sup> PAMIES, Antonio. «La traduction de la chanson: problèmes rythmiques». En: *Sendebarr*, n° 1, 1990, pp. 47-63.



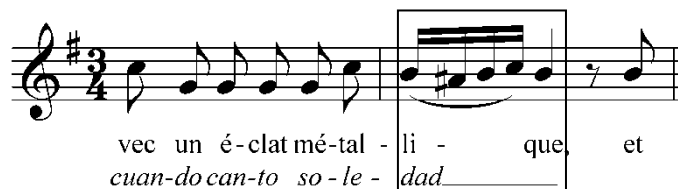
Se trata de dos fragmentos anisosimétricos<sup>8</sup> distribuidos en cuatro compases de dos por cuatro. El primero consta de 15 sílabas fonéticas mientras que en el segundo, que posee la misma duración musical, se cantan solamente cuatro. Por tanto, dos fragmentos irregulares desde el punto de vista métrico, se regularizan sobre la partitura.

- De la misma manera, aparece el caso contrario. Es decir, versos o fragmentos que, a pesar de contar con el mismo número de sílabas, difieren en su duración. Antonio Pamies afirma que las sílabas se tornan «elásticas» al cantarlas. Así, en la página 37 del mismo acto vemos cómo el melisma de la sílaba «vi» ocupa un compás completo, mientras que en otros del mismo fragmento aparecen tres con la misma duración:



A continuación, examinaremos los recursos empleados por los traductores para adecuar desde un punto de vista cuantitativo el TM a la partitura original:

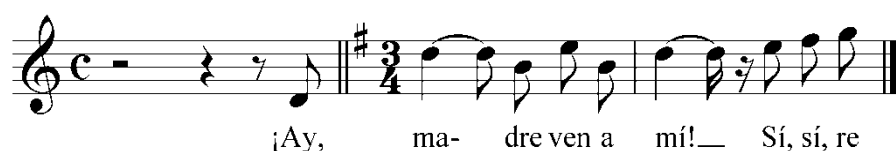
- En primer lugar, aparece la prolongación de una sílaba durante varias notas seguidas. Por ejemplo, Liern, en la página 162, utiliza una sola sílaba mientras que los libretistas de Bizet dispusieron dos:



- En segundo lugar, aparece habitualmente en el texto de Liern la inserción de muletillas, interjecciones, exclamaciones, monosílabos, pronombres, etc. Dicha inserción dará lugar a una traducción cuya redacción resulta forzada, carente de fluidez

<sup>8</sup> Utilizaremos la terminología de Antonio Pamies. *Ibid.*

y, en ocasiones, incorrecta, pero que facilita al traductor el ensamblaje de la traducción con la partitura. Así ocurre en la página 83:



¡Ay, ma- dre ven a mí!— Sí, sí, re

El texto del LO, «Ma mère, je la vois! Oui, je revois mon village!»<sup>9</sup> se traduce por «¡Ay, madre! ¡Ven a mí! Sí, sí, recuerdos de mi aldea». Añadiendo la interjección «ay» y utilizando la afirmación «sí» dos veces en lugar de una. El caso de la traducción de Bray es muy diferente ya que el empleo de este recurso no resulta tan abusivo: «Parécele ya ver aquella pobre estancia, recuerdo fiel del ayer» (117-118).

- Como hemos explicitado previamente, en ambas versiones, se utilizan sinalefas para unir dos sílabas pertenecientes a palabras diferentes sobre un mismo sonido. Veamos los siguientes compases pertenecientes a las páginas 55 y 57 del primer acto de Eduardo de Bray:



lle-na el hu - mo



El tier-no ha- blar, la mu - cha

- Ya hemos mencionado las numerosas modificaciones localizadas, con respecto a la partitura original, llevadas a cabo por el copista en la música de la versión de Liern de los que reflejaremos únicamente una muestra representativa. Ignoramos si fue él mismo quién los realizó para adaptar el texto de Liern a la partitura o, si por el contrario, dichas modificaciones proceden de algún otro borrador que el traductor pudo haber utilizado y del que, por el momento, no tenemos noticia. Comenzaremos con un fragmento procedente de la página 162, en el que se ha suprimido el comienzo en anacrusa de la obra original. Expondremos siempre la traducción y, a continuación, los compases correspondientes de la partitura original:

<sup>9</sup> ¡Mi madre, la veo! Sí, ¡veo mi pueblo!

Cuan-do can-to la a-le - grí - a

Les trin-gles des sis-tres tin - taient\_\_\_\_\_

De nuevo, en la página 167 del mismo número, vuelven a suprimirse:

Has-ta las san-tas se a - so - man y has-ta el mes-mi-to Je

Les an-neaux de cui-vre et d'ar - gent\_\_\_\_\_ Re - lui-saient sur les peaux bi

Y lo mismo ocurre, una vez más, en la página 78:

Car - men, por fa - vor, has de con - tes - tar\_\_\_\_\_

Car - men! sur tes pas nous nous pres- sons tous!\_

También aparece la alteración de la figuración de las notas en medio de frase para adecuarla al TM. Podemos observarlo en la página 25:

pues a ver cru - zar\_ si a la

nons no-tre passe - temps et re - gar -

También se eliminan ligaduras de unión la partitura, como en la página 19 del primer acto de Liern. De esta manera, el texto percute más intensamente sobre dos notas que en el LO:

Mien-tras lle-ga e - se mo-men-to

Vou-lez-vous pren - dre la peine

Una vez más, en la página 339, se modifica la figuración y desaparece el silencio de semicorchea. Sobre el primer Mi se emplaza la primera sílaba de la palabra «así»:

¡A - sí va bien!

Bien! c'est ce -la!

- Sin embargo, las correcciones sobre la partitura, no se limitan a la versión de Rafael María Liern. En la realizada por Eduardo de Bray, también constatamos una serie de modificaciones con respecto a la música del TO reflejadas por el copista. Sin embargo, aparecen muy esporádicamente si las comparamos con las detectadas en la primera traducción.

En primer lugar, y una vez más, observamos una supresión frecuente de las ligaduras de unión. Así ocurre, por ejemplo, en la página 95 del primer acto de la traducción:

U-na car - ta

U-ne let- tre!

También, en la página 89 del primer acto, una corchea ligada a la negra con puntillo anterior reemplaza el silencio de corchea inicial, resultando cuatro sílabas en el nuevo compás en lugar de tres:

¡Oh! Car - men de tus pa - sos ve - ni - mos en pos\_\_\_

Car - men! sur tes pas nous nous pres - sons tous!\_

Por último, hemos de hacer mención a una serie de cambios que aparecen muy puntualmente y que afectan a las notas propiamente dichas. Así, por ejemplo, en la página 459, se han reducido las dos corcheas iniciales a una negra sobre la nota Mi<sup>4</sup> al final de la frase musical:

¡Oh!; Quién fue - ra ma - ta - dor!

La qua - dril - le des to - ré - ros!

Y, en el siguiente ejemplo correspondiente a la página 13 del cuarto acto, destaca el cambio de nota en el comienzo de la intervención de las segundas triples. Al no observarse cambio alguno en la armonía, podríamos pensar que, probablemente, se trata de un error del copista:

Se - ñor, gra-cias se-

Mer - ci, mon of-fi-

Haciendo una valoración general, advertimos que en los tres libretos existe un paralelismo prácticamente constante en lo que a cantidad silábica se refiere. Ahora bien, hemos de tener en cuenta las divergencias en cuanto a densidad informacional entre el LO y los LM puesto que con el mismo número de sílabas, el francés transmite más datos que el español en este sentido<sup>10</sup>. Ello podría explicar la ausencia de fidelidad detectada en muchos de los pasajes que analizamos en el capítulo anterior.

#### 4.1.4. Acentuación

La música será el elemento primordial de la ópera hasta el siglo XIX. En una obra compuesta según las normas convencionales, el libreto se escribía antes que la partitura, con muy pocas excepciones. Tanto el libretista como el compositor solían ponerse de acuerdo sobre la temática y, una vez redactado el libreto, los compositores realizaban los cambios oportunos que podían ir desde un vocablo suelto hasta largos

<sup>10</sup> Según un reciente estudio, las lenguas que tienden a hablarse más lentamente suelen ser también «informacionalmente más densas». Para llegar a tal conclusión, se midió, entre otros aspectos, la «densidad informacional» de varias de ellas, es decir, la cantidad de información que se transmite con el mismo número de sílabas. Así, por ejemplo, el japonés es la lengua de habla más rápida, en la que se pronuncia un mayor número de sílabas por segundo (7,84), sin embargo, su densidad de información es también la más baja (0,49). El español es también muy rápido en su pronunciación (7,82 sílabas por segundo) y, de nuevo, tiene una densidad informacional bastante baja (0,63). El francés, sin embargo, posee una alta velocidad silábica (7,18 sílabas por segundo) y una alta densidad informacional (0,74). Comparadas con el español, lenguas como el inglés (6,19 sílabas por segundo) o el alemán (5,97 sílabas por segundo) son más lentas pero compensan este hecho con densidades informacionales de las más altas (0,91 y 0,79 respectivamente). Finalmente, el idioma más lento de los analizados, el mandarín, con tan sólo 5,18 sílabas por segundo, es también el de mayor densidad informacional (0,94). VALENZUELA, Javier. «¿Son más eficaces unas lenguas que otras?». Puede consultarse en: <http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva> [Último acceso el 29-IV-2012].

pasajes. De hecho, diferentes compositores decimonónicos, entre los que se encuentra Georges Bizet, proveerán a sus libretistas de los tradicionales «monstruos» aludidos previamente<sup>11</sup>.

Estos procedimientos se encontraban tan profundamente arraigados en la mentalidad que resultaba impensable para la mayoría de los músicos franceses del siglo XIX distanciarse de ellos. Tanto los libretistas como los compositores utilizaban formas y estructuras simétricas sin cuestionarlas, sin buscar, muy a menudo, su adaptación a los esquemas acentuales o a la expresión y sin ni siquiera saber si es la partitura o el libreto quien impone sus estructuras<sup>12</sup>. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, comienzan a surgir en Francia posturas que abogan por la obtención del paralelismo absoluto entre prosodia lingüística y musical y así podemos constatarlo, por ejemplo, en las ediciones sucesivas de la ópera *Faust* de Charles Gounod<sup>13</sup> o en obras de, por ejemplo, Bizet, Massenet, Charpentier o Debussy.

Entre todas las relaciones que se establecen entre el texto y la partitura, el respeto de la declamación justa y apropiada constituye una de las más importantes en este sentido. Por ello, la congruencia entre el acento prosódico y el ritmo y la medida de la música será uno de los pilares fundamentales que habrán de regir toda traducción lírica. La transposición de una obra lírica a otra lengua entrañará una serie de dificultades inherentes al cambio de prosodia. Aparecerán diferentes tipos de versos, estrofas e incluso otros criterios poéticos que el traductor habrá de conjugar hábilmente con los imperativos musicales. Antes de proceder a su análisis en la partitura sintetizaremos, en la medida de lo posible, los rasgos prosódicos fundamentales de las lenguas implicadas en nuestro estudio.

Para comenzar, atenderemos al hecho de que dependiendo de la posición que la sílaba acentuada ocupe en la frase distinguiremos entre lenguas de acento libre, es decir aquellas en las que la posición de éste resulta imprevisible y lenguas de acento fijo, donde su emplazamiento es siempre previsible. Una muestra del primer tipo constituye el inglés donde aparecen vocablos como «accent», cuyo significado dependerá de la sílaba enfatizada. Es decir, si se acentúa la primera sílaba significará

---

<sup>11</sup> SCRIBE, Eugène-AUBER, Daniel-François-Esprit. *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*. Ed. a cargo de Herbert Schneider. Sprimont, Mardaga, 1998, pp. 13-15.

<sup>12</sup> LACOMBE, Hervé. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard, 1997, p. 132.

<sup>13</sup> En cada una de las ediciones se va mejorando progresivamente la unión de la prosodia lingüística y musical en los versos 5 y 6 del *Chant du veau d'or*. MARSCHALL, Gottfried R. «Traduire l'opéra: quel défi!». En: *La traduction des livrets*. Ed. a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 21-22.



«acento» y si se trata de la segunda: «acentuar». El acento libre concederá una gran movilidad y flexibilidad que permitirá cambios semánticos según la sílaba acentuada. Una muestra del segundo tipo podemos encontrarla en el francés, donde casi todas las palabras son agudas. Aunque se considere un idioma de acento fijo también posee una acentuación débil o de insistencia, es decir, que existe la posibilidad de desplazar la sílaba tónica de una palabra para producir un efecto determinado. Por ello, la traducción hacia el francés, será más sencilla en lo referente a este aspecto. También encontramos, por ejemplo, el finés y el checo, donde siempre se enfatiza la primera sílaba o el polaco cuya sílaba con mayor intensidad es siempre la penúltima.

En tercer lugar, aparecen lenguas que no se corresponden exactamente con ninguno de los dos tipos como, por ejemplo, el español que podría definirse como una lengua de acento libre. Pensemos, por ejemplo, en las oposiciones «máscara, máscara, mascarará». No obstante, sus leyes acentuales son muy estrictas y, además, merece la pena destacar que la mayor parte de su léxico está compuesto por palabras llanas. Estadísticamente, suponen aproximadamente casi el 80% de los vocablos acentuados. La traducción de un verso al español, al inglés o a lenguas como al alemán, al italiano o al ruso será más complicada cuanto más rigurosas sean sus normas en este sentido.

Por último, hemos de hacer mención a la acentuación del enunciado<sup>14</sup>. En español, para describir la entonación se emplea el término «grupo fónico» que podría definirse como el fragmento prosódico emitido entre dos pausas, formado por una sola o por varias palabras y un «acento de grupo fónico» que recaerá sobre una determinada vocal tónica. En lo que concierne a la acentuación dentro del grupo fónico en francés, encontramos, al igual que en castellano, una división del enunciado en grupos fónicos. Dichos grupos fónicos se componen, a su vez, de unidades fonético-rítmicas más pequeñas denominadas «grupos rítmicos» cuyo eje prosódico lo constituye un solo acento espiratorio. A su vez, cada grupo rítmico, conformará una unidad sintagmática y estará constituido por un número de sílabas que, normalmente, oscila entre tres y siete. Dado que el francés se caracteriza, generalmente, por una situación fija del acento, lo encontraremos siempre, a diferencia del castellano, sobre la última sílaba pronunciada del grupo fónico.

Comenzaremos analizando el primer coro del primer acto. Primeramente, se muestra el TO, a continuación la versión de Liern y finalmente la de Bray. Se han

---

<sup>14</sup> Preferimos utilizar el término «enunciado» al de «frase» por considerar este último como descriptivo exclusivamente del lenguaje oral.

señalado en negrita las sílabas que resultan enfatizadas gracias a la partitura y se han subrayado las que deberían serlo dentro del grupo fónico correspondiente, según las normas prosódicas francesas. En el fragmento francés, se observa que los libretistas han respetado dichas normas y, además, cómo se valieron del acento de insistencia, por ejemplo, en «chacun». Ambas traducciones siguen el patrón francés, respetando las normas españolas y enfatizando, debido a la figuración rítmica, vocablos que habitualmente no lo son dentro del grupo fónico como «por», «se», «la» o «muy»:

Sur la **pl**ace  
**chacun** **pas**se,  
**chacun** **vient**, **chacun** **va**;  
drôles de gens que **ces** gens-là.

A la **pl**aza  
**por** la **tra**za,  
**se citó** la ciudad;  
**debe haber** festividad.

Por la **pl**aza  
**todo** pasa,  
**viene y va** cada cual.  
**Gente de humor y muy** cabal.

Y así se refleja la estrofa sobre la partitura:

Sur la pla - ce, cha-cun pas - se. Cha - cun vient, cha - cun va;  
A la pla - za por la tra - za, se ci - tó la ciu - dad  
4 Por la pla - za, to - do pa - sa vie - ne y va ca - da cual  
— Drô - les de gens que ces gens - là! Drô - les de gens que ces gens - là!  
— De - be ha - ber fes - ti - vi - dad De - be ha - ber fes - ti - vi - dad.  
— Gen - te dehu - mor y muy ca - bal, gen - te dehu - mor y muy ca - bal.

Al final del primer acto, Carmen entona su canción y melodrama en la que hace gala de sus poderes mágicos con una dicción muy particular. En ella, la música enfatiza «moi», «rien», «feu» o «**même**» y vuelve a utilizar el acento de insistencia, por ejemplo, en «**coupe-moi**», «**brûle-moi**» o en «**brave**». En ambas traducciones, sigue destacándose el pronombre reflexivo «**me**» o la sílaba «da» en «**nada**», ambos inacentuados según nuestras normas prosódicas:

Tra la la la la la la la  
 Coupe-**moi**, brûle-**moi**, je ne **te** dirai **rien**,  
 Tra la la la la la la la  
 Je **brave** tout, le **feu**, le fer **et** le ciel **même**.

Tra la la la la la la la  
 Pégame, quéname, nada responderé.  
 Tra la la la la la la la  
 Hierro y **fuego** tal **vez**, resistir yo sabré.

Tra la la la la la la la  
 Rájame, quéname, que nada te diré.  
 Tra la la la la la la la  
 Antes **que** hablar mil veces la **muerte** prefiero.



la. Cou-pe - moi brû - le - moi, je ne te di - rai rien, Tra  
 la. Pé - ga - me, qué - ma - me, na - da res - pon - de - ré... Tra  
 la. Rá - ja - me, qué - ma - me que na - da te di - ré Tra



la, Je bra - ve tout le feu, le fer et le ciel mê - me  
 la. Hier - ro y fue - go tal vez, re - sis - tir yo sa - bré, sa - bré  
 la. An - tes que ha - blar mil ve - ces, la muer te pre - fie - ro

#### 4.1.5. Ritmos y acentuación

Utilizaremos el término «canto a contrapelo»<sup>15</sup> para definir aquellos pasajes musicales donde un ritmo de danza o periódico y característico domina un texto que, imperativamente, se subordina a la partitura. En ocasiones, dicha subordinación entrañará una alteración de los esquemas acentuales prosódicos habituales, mermando, en mayor o menor medida, la inteligibilidad por parte del público. Dado que la ópera *Carmen* es rica en este tipo de recursos, habremos de observar si las traducciones la facilitan o, por el contrario, la dificultan tanto o más que la obra original.

- Uno de los casos más ilustrativos podemos observarlo en la Habanera, donde la acentuación del texto se acomoda al siguiente patrón rítmico de danza:



<sup>15</sup> «Chant à rebrousse-poil». MARSCHALL, Gottfried R. «Traduire l'opéra: quel défi!». En: *La traduction des livrets*, p. 21.

Veamos el siguiente fragmento<sup>16</sup> (52-53):

L'a-mour est en - fant de Bo - hème, il n'a ja - mais, ja-mais con-nu de loi, si tu ne  
 A - mor es a - ve que a su gus - to vue - la hoy a - cá ma - ña - ña llá; al que me  
 A - mor es dés - pota y cru - el, ja - más nin - gu - na ley re - co - no ció. Si tú no

m'ai-mes pas, je t'ai - me; si je t'ai-me, prends garde à toi! Prends garde à toi!  
 quiere yo no le qui - e - ro; si te a-mo yo ¡tiem - bla por ti! ¡Tiem - bla por ti!  
 me a - mas mi a mor te es fiel mas, ¡ay de ti si te a-mo yo! ¡Si te a-mo yo!

Para un análisis más exacto de la problemática hemos utilizado tablas divididas en tres columnas. En la primera, se refleja el verso en cuestión. En negrita, destacaremos, una vez más, la acentuación que impone el ritmo de danza y subrayaremos la prosódica. En la segunda, puede observarse el ritmo prosódico y, en la tercera, el que impone la partitura. Destacaremos en gris las divergencias musicales más relevantes de las traducciones con respecto a la obra de Bizet y aquellos casos en los que la acentuación prosódica y musical de un mismo verso difiere de manera importante.

Quedarán así patentes las alteraciones que imprime el ritmo de danza a los versos<sup>17</sup>. Cuanto más diferente sea el ritmo musical del ritmo prosódico menor será la inteligibilidad. No obstante, en el caso de la lengua francesa habremos siempre de tener en cuenta la existencia del aludido fenómeno de la acentuación débil o de insistencia que, por supuesto, no existe en castellano y que facilita, al contrario que en otras lenguas, el ensamblaje del texto del canto con la partitura.

Gracias a las tablas que mostramos a continuación constataremos que, en la mayoría de los casos analizados, las traducciones de Liern y de Bray respetan los ritmos musicales de la ópera original. En segundo lugar, observaremos que mientras que la utilización del acento de insistencia en el TO no afecta la inteligibilidad, la alteración de las reglas acentuales en ambas versiones resulta muy frecuente y sí mermará la

<sup>16</sup> La nota destacada constituye una de las alteraciones aludidas anteriormente en la versión de Liern con respecto a la partitura de Georges Bizet.

<sup>17</sup> Fundamentaremos el estudio de los esquemas rítmicos en los postulados de Navarro Tomás. En realidad, los cinco tipos de pies métricos quedan reducidos al troqueo y al dáctilo puesto que estudios fonéticos han demostrado que el pie debe iniciarse con una sílaba tónica y nunca con una átona. NAVARRO, Tomás. *Arte del verso*. México, Compañía General de Ediciones, 1965.

comprensión del texto por parte de los oyentes. Así, por ejemplo, en el siguiente verso original: «**donc, pour** me **tenir compagnie**» se enfatizan sílabas y palabras como «pour», «te» o «com» sin que ello tenga mayores consecuencias. Por el contrario, en la primera versión: «**iré** como **buena española**», la acentuación de «mo», «na» o «es» constituye un gran distanciamiento de la norma:

Versos originales	Ritmo prosódico	Ritmo musical
L' <b>am</b> our est <b>en</b> fant de Boh <u>è</u> me,	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
Il n' <b>a</b> jamais, <b>jamais</b> <b>con</b> nu de <b>loi</b> ;	Trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
si <b>tu</b> ne <b>m'</b> aim <b>es</b> pas, je <b>t'</b> aim <b>e</b> ;	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
si <b>je</b> t' <b>a</b> ime, <b>pre</b> nds <b>gar</b> de à <b>toi</b> ...	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Traducción de Liern	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<b>A</b> mor es <b>a</b> ve <b>que</b> a su <b>g</b> usto	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<b>v</b> uela <b>h</b> oy <b>a</b> cá, ma <u>ñana <b>a</b>llá;</u>	Trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
al <b>q</b> ue me <b>q</b> uiere yo <b>n</b> o le <b>q</b> uiero.	Mixto: dactílico y trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
Si <b>te</b> amo yo ¡ <b>t</b> iembla por <b>t</b> í!	Dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Traducción de Bray	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<b>A</b> mor es <b>d</b> éspota <b>y</b> <b>c</b> r <u>uel;</u>	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<b>jam</b> ás <b>n</b> inguna <b>l</b> ey <b>r</b> econoció.	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: trocaico y dactílico
Si <b>tú</b> no <b>m</b> e <b>a</b> mas mi <b>a</b> mor te es <b>f</b> iel	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<b>mas</b> , ¡ <b>a</b> y de ti si <b>te</b> amo yo!	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Ambas versiones respetan fielmente el proceder del original y puede observarse que enfatizan la segunda sílaba de «amor» y emplazan la cesura en un lugar similar. Además, tanto el texto francés como el de Liern destacan elementos que no lo estarían según las normas prosódicas habituales como, por ejemplo: «**enfant**», «**de**», «**que a**» o «**déspota y**».

L'**am**our est **en** — **fan**t de Bohème,

**A**mor es **a** — ve **que** a su **g**usto

**A**mor es **d**és — pota **y** **c**ruel;

- Encontramos una segunda muestra en la famosa «seguidilla»<sup>18</sup> del primer acto (96-97):

Versos originales	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<b>Oui, mais toute seule on s'ennuie</b>	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: trocaico y dactílico
<b>et les vrais plaisirs sont à deux</b>	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<b>donc, pour me tenir compagnie</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>j'emmènerai mon amoureux</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico

Traducción de Liern	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<b>Mas me fastidio si voy sola</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>para hacer grata la reunión</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>iré como buena española</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>¡con el que va en mi corazón!</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico

Traducción de Bray	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<b>Sí, mas yo tengo la manía</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>de que sola no gozaré</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>por lo cual tengo compañía</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>pues a mi amante llevaré.</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico

- En la Canción Bohemia del segundo acto, Carmen, Mercedes y Frasquita entonan la letra de una danza basada en armonías españolas (114-115). En primer lugar, se muestra la partitura original y la versión de Bray:

<sup>18</sup> La seguidilla es una danza y canción española escrita en compás ternario moderadamente rápido. Se acompaña de guitarra y castañuelas y su ritmo es el de un bolero rápido. La que se presenta en *Carmen* es mucho más rápida de lo habitual y no puede considerarse como una seguidilla típica.

Les trin-gles des sis-tres tin- taient a - vec un é-clat mé-tal - li- que, et  
 Ve - nid, a - mi - gos, ve - nid. Can - tad del a-mor las qui - me - ras. Ve-  
 sur cette é-tran-ge mu - si- que les zin-ga - rel-las se le - vaient  
 réis có-mo bai-lan li - ge - ras las gi - ta - ni-llas, ¡sí, ve - nid!

A continuación, dadas las alteraciones musicales en la partitura de Liern, mostramos esta última separadamente:

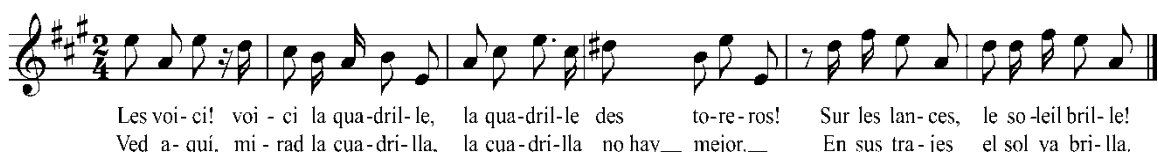
Cuan-do can-to la a-le - gri - a, cuan-do can-to so - le - dad  
 no a-di - vi-no al al-ma mi - a lo que le da, ¡lo que le da!

Versos originales	Ritmo prosódico	Ritmo musical
Les <b>trin-gles des sis-tres tintaient</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
avec un <b>é-clat métallique</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
et <b>sur cette étrange musique</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
les <b>zingarellas se levaient.</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico

Traducción de Liern	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<b>Cuando canto la alegría,</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>cuando canto soledad</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>no adivino al alma mía</b>	Trocaico	Trocaico
lo <b>que</b> me <b>da</b> , ¡lo que me <b>da</b> !	Mixto: dactílico y trocaico	Mixto: dactílico y trocaico

Traducción de Bray	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<b>Venid, amigos, venid.</b>	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<b>Cantad del amor las quimeras.</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
<b>Veréis cómo bailan ligeras</b>	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
las <b>gitanillas, sí, ¡venid!</b>	Trocaico	Trocaico

• Otra mención especial aparece en la Marcha del cuarto acto (312-313). Se trata de un número para coro, *fortissimo*, con un ritmo muy marcado y *allegro giocoso*. Todo ello mermará la inteligibilidad del número. En primer lugar, reflejamos la partitura original y la traducción de Bray:



Les voi-ci! voi-ci la qua-dril-le, la qua-dril-le des to-re-ros! Sur les lan-ces, le so-leil bril-le!  
Ved a-quí, mi-rad la cua-dri-lla, la cua-dri-lla no hay mejor. En sus tra-jes el sol ya bri-lla.

Y, a continuación, la de Liern con los correspondientes cambios en la partitura, anteriormente destacados:



A-llí es-tá, mi-rad la cua-dri-lla. ¡Oh, quién fue-ra ma-ta-dor! ¡Hoy pro-e-zas ha-rá en Se-vi-lla!

Versos originales	Ritmo prosódico	Ritmo musical
Les voi <u>ci</u> ! voi <u>ci</u> la qua <u>dril</u> le,	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
la qua <u>dril</u> le des to <u>re</u> ros!	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
Sur les <u>lan</u> ces, le so <u>leil</u> <u>bril</u> le.	mixto: dactílico y trocaico	Mixto: trocaico y dactílico

Traducción de Liern	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<u>Allí</u> <u>es</u> tá, mi <u>rad</u> la cua <u>dril</u> lla.	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: trocaico y dactílico
¡ <u>Oh</u> , <u>quién</u> <u>fue</u> ra <u>ma</u> tador!	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
¡ <u>Hoy</u> pro <u>e</u> zas <u>ha</u> rá en <u>Se</u> villa!	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: trocaico y dactílico

Traducción de Bray	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<u>Ved</u> <u>aquí</u> , mi <u>rad</u> la cua <u>dril</u> lla,	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: trocaico y dactílico
la cua <u>dril</u> lla <u>no</u> <u>hay</u> <u>mejor</u> .	Trocaico	Trocaico
En sus <u>tra</u> jes <u>el</u> <u>sol</u> ya <u>bril</u> la.	Trocaico	Mixto: trocaico y dactílico

Contrasta fuertemente la fusión entre prosodia musical y textual que se observa en la obra original y en las dos versiones. En el caso francés, aparece una óptima adecuación entre los dos elementos y se observa un esfuerzo en la conjugación de ambos elementos. Sin embargo, queda patente que las versiones españolas no resultan



en absoluto escrupulosas en este aspecto y rompen con el dogma central de la zarzuela española consistente en que: «lo vocal interprete perfectamente la letra»<sup>19</sup> y que se refleja en la siguiente carta de Barbieri a Chapí, publicada en *El Imparcial*. En ella, además enaltece la unión de la música y el texto en la ópera francesa:

En mi opinión, lo primero y principal es la poesía y a ésta debe subordinarse todo. El mérito del compositor consiste en traducir y colocar en música, no sólo el pensamiento del poeta sino también en hallar el mejor ritmo musical que corresponda al ritmo poético de cada estrofa, de cada verso y hasta de cada palabra, según la expresión o el acento que reclame la letra; en fin, que la poesía brille y campee con melodía propia y agradable, sin alterar un átomo de su ritmo prosódico ni de su acento expresivo, porque, de no hacer esto, desaparece la cadencia poética y la composición musical parece como si estuviera escrita sobre mala prosa. En esta materia tiene vd. grandes modelos que imitar. En la ópera francesa las obras del célebre Gluck (particularmente su *Orfeo*), y en la italiana, casi todas las obras modernas de autores italianos, y muy particular las de Bellini, donde la unión de la poesía con la música es tan íntima, que llega uno a dudar cuál de las dos es la que se imaginó primero<sup>20</sup>.

Sin embargo, este dogma, que supuestamente debería presidir todas las zarzuelas, en realidad, no se aplicaba. Recordemos, en primer lugar, que se trata de un género muy prolífico en la época, del que se estrenaban obras prácticamente cada semana y en el que se concederá más importancia a las cualidades de la música que a las del texto. En segundo lugar, la frecuente utilización de los «monstruos» o de las plantillas literarias<sup>21</sup> citadas anteriormente para la redacción del libreto mermaba en gran medida tanto la corrección prosódica como la literaria. Por tanto, no podemos afirmar que las traducciones de *Carmen* realizadas por Liern y por Bray se alejen del género zarzuelero al no respetar éste habitualmente la corrección de los esquemas rítmicos y de acentuación que podemos escuchar en la obra original.

Ahora bien, esta falta de respeto a dichos esquemas en ambas traducciones no solamente contradice las intenciones de Bizet sino que además fue acusada por el público y la crítica de la época se hizo eco de ello<sup>22</sup>. De esta manera, y aunque

---

<sup>19</sup> Puede encontrarse una definición detallada y cronológica de la zarzuela en: CASARES, Emilio. «Zarzuela». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. II, pp. 963-983.

<sup>20</sup> BARBIERI, Francisco Asenjo. «Carta a un joven compositor de música». *El Imparcial*. Madrid, 18-II-1878, pp. 3-4.

<sup>21</sup> «Luna cuenta que para el número del personaje Juan de León de *Benamor*, les envió este monstruo: “Las mujeres, todas tienen muebles en su casa... las mujeres, todas tienen muebles en su casa”, que dio lugar a que los libretistas escribieran: “Su recuerdo, llena mi alma de melancolía, y despierta las pasiones en el alma mía”». CASARES, Emilio. «Monstruo». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. II, p. 283.

<sup>22</sup> Así recogía, por ejemplo, *La Dinastía* en sus impresiones sobre el trabajo de Eduardo de Bray: «Claro es que éste ha debido luchar con grandes dificultades, siendo la mayor de ella la que nace de apropiarse la letra a las notas musicales. No ha vencido siempre con felicidad este escollo el señor Bray y, por ello, más

normalmente se confiaba en que la pericia del cantante solventase muchos de estos «errores», se pone de manifiesto la importancia y la trascendencia de una de las más complejas labores a las que ha de enfrentarse todo traductor lírico.

El estudio de la acentuación será siempre indisociable de la cantidad silábica. Por ello, remitiremos a la clasificación que realiza Antonio Pamies de las diferentes formas de traducción poética<sup>23</sup>. En ella, pone en relación ambos aspectos. Según el autor, la utilización del mismo número de sílabas de un idioma a otro se denomina: «mimetismo». Un concepto que aplica al ámbito de la traducción de la canción, donde realiza a su vez una subdivisión de los diferentes tipos de mimetismo atendiendo al acento y su colocación. Nos parece adecuado extrapolar el concepto de Pamies a la traducción lírica y aplicaremos la citada terminología ya que dichos conceptos afectan mayoritariamente a la métrica y al acento. No podríamos definir nuestra traducción al francés como mimética a secas sin reflejar la acentuación dispuesta en los TM.

El autor utiliza el término: «Mimetismo relativo» para aquella forma de traducir una canción según la cuál se respeta el mismo número de sílabas y se desplaza el acento lingüístico o musical dependiendo de las necesidades de la partitura. Por consiguiente, y teniendo en cuenta que en los TM se sacrifica el emplazamiento del acento lingüístico en favor de los dictados musicales, podemos afirmar que los libretos de *Carmen* escritos por Liern y por Bray han sido realizados según el método de «mimetismo relativo».

#### **4.2. La repercusión en la línea del canto: un cambio en la sonoridad del texto**

La traducción del libreto francés al castellano entrañará un cambio drástico en la sonoridad de la línea del canto. Dado que la partitura de *Carmen* fue concebida en su momento para un texto francés, será necesario analizar desde un punto de vista fonético las diferencias entre ambas lenguas para comprender el cambio de sonoridad que se producirá al cantar las nuevas traducciones en castellano.

Comenzaremos con la exposición de un breve análisis del sistema vocálico, así como del consonántico. Dentro del sistema consonántico, veremos cuáles son los sonidos similares entre ambas lenguas, y, finalmente, aquellos específicos del español y

---

de una vez resultan ingratas para el oído algunas de las palabras empleadas». [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 08-IV-1890, p. 2.

<sup>23</sup> PAMIES, Antonio. «Implications musicales de la traduction poétique». En : *turjumān* II, nº 1, 1993, pp. 79-101.

que no existen en francés. Debido a la gran variedad existente no solamente de dialectos, sino también geográfica, el cantante lírico deberá elegir la dicción más apropiada en cada momento. Si la obra en cuestión ha sido escrita en España o por compositores españoles, habrá de emplear, por supuesto, la pronunciación castellana.

#### 4.2.1. *El sistema vocálico y consonántico en castellano*

En la extensa área que comprende el idioma español es notable la uniformidad de su sistema vocálico. Se trata de un sistema muy simple ya que se reduce únicamente a cinco fonemas: [a], [e], [i], [o] y [u] frente a los dieciséis sonidos vocálicos del francés. De los rasgos fónicos vocálicos, el español sólo concede pertinencia distintiva a dos: el punto de articulación y el grado de abertura de la cavidad bucal frente a los cuatro del francés: el grado de abertura de la cavidad bucal, el punto de articulación, la labialización y la nasalización. Especial atención merece en este sentido la ausencia en nuestra lengua de las vocales nasales, un aspecto que modificará sustancialmente la sonoridad de las zarzuelas de Liern y de Bray. Por ello, la citada reducción en el sistema vocálico implicará una cierta «relajación» para el cantante puesto que la articulación no requerirá tanta precisión para establecer las diferencias oportunas.

Podemos afirmar que ninguna vocal que pudiésemos escuchar en el TO de *Carmen* será idéntica a otra española. Aunque el sonido resultase muy parecido como es el caso por ejemplo de la [a], podríamos observar diferencias en su articulación ya que su emisión supone en español mucha menos tensión articulatoria que en francés. Por consiguiente, no nos atreveríamos a decir siquiera que son equivalentes fonéticamente. En cuanto a las consonantes españolas, a diferencia del francés, se emitirán en todos los casos y nunca se enmudecerán ya que nuestra lengua se pronuncia de la misma manera que se escribe.

#### • **Sonidos comunes a ambas lenguas**

A pesar de que cada lengua cuenta con sonidos específicos, el español y el francés poseen una serie de consonantes que resultan comunes a las dos lenguas. Aunque presentan algunas diferencias desde el punto de vista articulatorio, los consideraremos meros matices. De esta forma, los sonidos comunes que exponemos a continuación constituirían la piedra angular sobre la que podría comenzar a trabajar el traductor. En un principio, si se mantienen los mismos sonidos, desde el punto de vista

fonético, estaremos respetando las intenciones del compositor. No obstante, como explicaremos más adelante, habrá otros factores musicales que determinarán la elección dentro de la «paleta» fonética de cada lengua.

- Las oclusivas: [p, t, k, b, d, g]

Un rasgo esencial de la pronunciación francesa es el carácter explosivo de las consonantes finales. En español, las consonantes que finalizan una palabra se articulan de manera implosiva, es decir, dicha palabra finaliza con el cierre de los labios, precediendo así la explosión de aire, por ejemplo: «libertad». En francés, en cambio, este tipo de palabras finalizan después de la explosión: «perfide».

[p] Oclusiva bilabial sorda: en francés se realiza con mucha más tensión articulatoria. Se avanzan más los labios y están mucho más juntos en su pronunciación: «pauvre»

[b] Oclusiva bilabial sonora: al igual que la anterior su articulación es más tensa en francés que en español: «noblesse»

[t] Oclusiva apico-dental sorda: Es muy parecido al sonido [t] español. La única diferencia es que en francés la pronunciación se produce por el contacto de la punta de la lengua con los dientes superiores. En español la punta de la lengua no se sitúa a lo largo de los dientes, sino sobre los alvéolos.

[d] Oclusiva apico-dental sonora: La [d] francesa no se relaja nunca, es decir, siempre se mantiene la misma tensión articulatoria. Así, en francés nunca se transforma en un sonido fricativo, como ocurre en español cuando la [d] no está en posición inicial absoluta o precedida de [l] o [n].

[k] Oclusiva velar o dorso-palatal sorda. Su articulación velar o palatal depende de la naturaleza de la vocal que sigue (anterior o posterior). La variante palatal es en francés más avanzada que en español. En francés [k] se realiza con una mayor tensión articulatoria que en español. Nunca se relaja, ni siquiera en posición final.

[g] Oclusiva velar o dorso-palatal sonora: Esta consonante es siempre oclusiva en francés. Es decir, su posición nunca se relaja entre vocales. En español, al contrario, el sonido [g] se articula de forma diferente dependiendo si aparece entre vocales o no. En caso afirmativo se transforma en una fricativa velar sonora.

- Las fricativas [f, s]. Se distinguen de las oclusivas por el modo de articulación. Mientras que estas últimas se realizan con un cierre completo del paso del aire seguido de una explosión, en las fricativas no se llega a cerrar completamente este paso del aire, lo que produce un ruido por el rozamiento.

- Las nasales [m, n, ɲ, ŋ]. Existen tres consonantes nasales en francés: [m,n, ɲ], aunque encontramos una cuarta, [ŋ], que se incluyó como consecuencia de los préstamos ingleses.

[m] - Posee el mismo modo de articulación que el español.

[n] La oclusión bucal se produce entre la punta de la lengua y la cara posterior de los incisivos superiores. La [n] española es normalmente apico-alveolar en lugar de apico-dental.

[ɲ]- Su articulación es idéntica a la española, aunque en nuestra lengua presenta la grafía /ñ/.

[ŋ] - Su articulación es igualmente idéntica al español cuando la [n] va seguida de [g].

- La lateral o líquida [l]. La diferencia entre ambos idiomas radica en el hecho de que en francés el contacto se realiza mucho más con los dientes que con los alvéolos.

- Las semi-vocales [j, w]. Normalmente se utiliza el término semi-consonantes. Sin embargo, en el canto estos sonidos se encuentran mucho más cerca de las vocales, por ello optamos por el término “semi-vocales”. El sonido [j] equivaldría a la [g] catalana. Igualmente tenemos en nuestra lengua una pronunciación próxima de las semi-consonantes francesas citadas. Podemos observarla en palabras que combinan /i/ + vocal, /u/ + vocal: «hierba», «pierna», «cuerda».

#### • Sonidos específicos del español

Serán precisamente los sonidos específicos del español los constituyentes de los rasgos fonéticos distintivos de las versiones españolas de *Carmen*. Además de los diptongos o los triptongos en los que todas las vocales son pronunciadas en un solo golpe de voz, existen una serie de sonidos que no existen en francés:

-El dental fricativo [θ]. Su realización en español se asimila a la del [s] francés pues sólo se oponen por el rasgo interdental alveolar. Para su realización, el ápice de la lengua se coloca entre los incisivos superiores e inferiores apoyándose suavemente contra los primeros y los lados de la lengua tocan la cara inferior de los molares superiores impidiendo la salida del aire por esa parte. Se produce una fricación en la salida del aire y las cuerdas vocales pueden vibrar o no como ocurre, por ejemplo, en «aceptar» o «juzgar», respectivamente.

-El velar fricativo sordo [x]. Su punto de articulación se sitúa en el velo del paladar que entra en contacto con el postdorso de la lengua. El ápice desciende bajo el nivel de los incisivos inferiores y el aire al salir produce fricación entre los dos órganos. Los labios y las mandíbulas ejercerán según las vocales contiguas y no existe vibración de cuerdas vocales. Lo encontramos, por ejemplo, en: «jardín» o en «juez».

-El africado palatal sordo [tʃ]. El dorso de la lengua se eleva convexo hasta el velo del paladar tocando a cada lado de la boca una zona bastante ancha del mismo y las mandíbulas se separan aproximadamente un milímetro. En la salida del aire hay dos momentos: uno de oclusión y otro inmediato de fricación. Los labios adoptarán la posición adecuada según los sonidos contiguos y no hay vibración de cuerdas vocales. Por supuesto, aparece menos tensión muscular que en las oclusivas. Lo escuchamos, por ejemplo, en: «chaleco» o en el préstamo lingüístico «Marrakech».

-El africado palatal sonoro [j]. El dorso de la lengua se aproxima al paladar duro un poco más que en el sonido [i] y vibran las cuerdas vocales. Lo encontramos, por ejemplo, en: «cayó».

-El lateral palatal sonoro [λ]. La punta de la lengua toca los incisivos con un amplio contacto y el dorso se adhiere al paladar duro. El aire sale por ambos lados de la cavidad bucal y las mandíbulas presentan una abertura de seis milímetros aproximadamente. Los labios se posicionan según las vocales contiguas y las cuerdas vocales vibran. Aparece, por ejemplo, en «llamar»<sup>24</sup>.

-La vibrante alveolar simple [r]. A pesar de que ambas lenguas poseen el fonema vibrante múltiple [r], en realidad, se trata de dos fonemas muy diferentes: en francés es velar<sup>25</sup> y en español, dental. Además, resulta mucho más suave en francés que en castellano, donde presenta dos variantes: la primera se produce gracias a la vibración simple de la punta de la lengua en la zona alveolar [r] que se corresponde con la «r» simple intervocálica o detrás de una consonante. La segunda se realiza con el mismo sonido [r] pero acompañado de una vibración lingual múltiple [rr] y se corresponde con la «r» doble o la simple que encontramos, por ejemplo, en «caro», «rata» o en «carro».

---

<sup>24</sup> PÉREZ SOLA, María Jesús. *Características fonéticas de los francófonos que aprenden español*. Memoria de investigación presentada en 1998, dentro del Máster de Formación de Profesores de Español como Lengua Extranjera. Trabajo dirigido por el Dr. Francisco José Cantero Serena. Universidad de Barcelona, 2006.

<sup>25</sup> En canto lírico utilizaremos habitualmente una [r] dental.

#### 4.2.2. La traducción y su repercusión en la línea del canto

En el momento de traducir un libreto resulta extremadamente importante tener muy en cuenta los mandatos de la partitura para elegir una determinada palabra. No basta con buscar la equivalencia a la que normalmente estamos habituados en traducción. Debemos prestar una esmerada atención a la futura correspondencia entre la nota musical y las vocales/consonantes que se cantarán sobre ella, ya que de lo contrario la línea del canto podría verse profundamente perjudicada. Así, la labor del traductor, en este sentido, consistirá en facilitar la dicción a los cantantes, ya que una buena dicción favorece una buena articulación y, por consiguiente, una buena comprensión del texto por parte del oyente. No podemos, por tanto, obviar dos elementos principales que intervienen en la articulación de cualquier sonido en el canto lírico: la lengua, el cierre de los labios, el emplazamiento de la vocal y su correspondiente espectro sonoro. Todos ellos combinados siempre en el canto lírico con la altura del paladar constituirán los factores determinantes a tener en cuenta para la elección de un vocablo determinado. El emplazamiento de la vocal dependerá del movimiento realizado por la laringe para pronunciarla. Klaus Kaindl especifica que para pronunciar, por ejemplo, la [i] o la [e] la laringe ha de subir mientras que para pronunciar los sonidos [u] y [o], ésta ha de desplazarse hacia atrás. Por el contrario, para la [a] no se mueve<sup>26</sup>. Será necesario estudiar la puesta en práctica por parte de Liern y de Bray de todas las premisas citadas, una tarea que supondrá la consideración de los siguientes aspectos:

- Las vocales y consonantes que presentan dificultades técnicas en determinados registros.
- La tesitura de los personajes del *Carmen* y la traducción del texto.
- Las decisiones adoptadas por el traductor y sus repercusiones.

Comenzaremos analizando las vocales y las consonantes que resultan más difíciles de pronunciar en notas agudas o graves. La traducción de una palabra supone en la mayoría de los casos un cambio de fonemas y no todos son igualmente realizables en una altura u otra. Por ello, resulta muy importante que el traductor posea conocimientos musicales, ya que sería imposible realizar únicamente una traducción literaria del libreto.

---

<sup>26</sup> KAINDL, Klaus. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen, Stauffenburg, 1995, pp. 125-130.

El estudio minucioso de las vocales se revela extremadamente necesario, ya que será la vocal la encargada de proyectar el sonido, mientras que las consonantes no constituirán más que un mero ornamento antes o después de ella. En general, las vocales no plantean problemas con sonidos graves; lo mismo ocurre con las consonantes. En estos registros, la articulación se hace mucho más sencilla. Solamente hay una excepción, la [a]. Es el sonido vocálico cuya colocación en registros graves se hace más complicada. En registros agudos, por el contrario, todas van a entrañar una mayor dificultad, ya que la capacidad de articulación se reduce mucho. Las más favorables en este sentido y ordenadas de menor a mayor complejidad serían: [a], [o], [i], [e], [u] y sus derivadas. Evidentemente esta dificultad a la que aludimos radica en la posición de la lengua y en un cierre de labios que no llega a realizarse. Es en las tres últimas donde este órgano obstaculiza más la emisión del sonido.

Aparece un fenómeno curioso en los registros agudos como consecuencia de la necesidad de una apertura de la boca para producir estos sonidos a la altura requerida y a su vez de la consiguiente dificultad para articular. Todas las vocales tenderán a parecerse a la [a]. Así, por ejemplo:

$$\begin{aligned} [o] &\rightarrow [a] \\ [i] &\rightarrow [e] / [a] \end{aligned}$$

De la misma manera la [u] y sus semejantes resultan extremadamente complicadas de emitir en registros agudos. No olvidemos que para su correcta dicción debemos cerrar los labios<sup>27</sup>.

El Acoustics Group de la University New South Wales de Sidney<sup>28</sup> demostró que, en registros agudos, se «afina»<sup>29</sup> la resonancia más grave del tracto vocal para igualar el tono que están cantando. Para una correcta emisión, la mandíbula desciende

---

<sup>27</sup> Agradecemos a la Dra. María del Coral Morales Villar su ayuda en este aspecto.

<sup>28</sup> Agradecemos a Joe Wolfe su colaboración en este punto. En la página web que se indica, pueden escucharse extractos de grabaciones, utilizadas en el estudio, de las diferentes vocales cantadas por sopranos profesionales. Todas ellas ponen de manifiesto la gran dificultad para diferenciarlas en registros agudos. WOLFE, Joe. «Sopranos: resonance tuning and vowel changes». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://www.phys.unsw.edu.au/>. [Último acceso el 29-IV-2012].

<sup>29</sup> Cuando se utiliza, en este caso, el término «afinar» pensamos que hace referencia también al proceso natural que se produce en las cuerdas vocales cuando se cantan notas agudas, ya que las primeras se hacen más largas y, por ende, más «delgadas». Por otra parte, la emisión de frecuencias agudas entraña una cierta relativización de la presencia de armónicos graves que, aunque no desaparecen completamente en una técnica vocal correcta, sí disminuye su presencia en beneficio de la resonancia obtenida en focos más altos que, gradualmente, se convierten en espacios más pequeños.



progresivamente conforme el sonido se vuelve más agudo y en determinadas voces como, por ejemplo, en las sopranos, se adopta la posición *ridente* de los labios. Sorprendió la consistencia y la precisión de la afinación apreciada en todas las vocales del experimento así como la calidad vocal y el volumen uniforme de la resonancia. Sin embargo, el estudio también pone de manifiesto que todos los sonidos vocálicos se vuelven muy similares por lo que las sopranos sacrifican, en parte, la inteligibilidad a favor de la calidad musical.

El proceso descrito consiste en una mera manipulación del sonido cuyo principal objetivo es favorecer tanto la emisión vocálica como la homogenización del timbre y de la resonancia. De esta manera, al cantar, no dará la impresión de que el intérprete posee diferentes voces o «usos vocales» en los diferentes registros de su voz. En cuanto al sacrificio de inteligibilidad ocasionado, hemos de destacar que procede de las diferentes posiciones que adoptan los elementos involucrados en la producción sonora. Así, por ejemplo, si «bajamos» la mandíbula, la lengua lo hace también y, por tanto, la relación de la primera con elementos como el paladar es muy diferente, desde el punto de vista de la distancia, que será mayor cuanto más abajo se emplace la mandíbula. Ello provoca la distorsión de las vocales y, por ello, algunas sopranos, cuando cantan notas que sobrepasan en altura el La bemol<sup>4</sup>, todas las vocales se convierten en una [a]. Desde nuestro punto de vista, este «sacrificio» de inteligibilidad técnico es absolutamente necesario puesto que la calidad vocal y la potencia son de ley en el registro agudo. No obstante, el intérprete habrá de realizar un esfuerzo suplementario para mantener un grado mínimo de inteligibilidad en el auditorio quien, por su parte, si escucha «amare» en lugar de «amore», habrá de recurrir a su propia inteligencia y al contexto de la obra para entrever y comprender el vocablo en cuestión.

Compositores<sup>30</sup> como Hector Berlioz ya eran conscientes de la problemática expuesta y así lo refleja y lo advierte este último en su *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* cuando trata las voces de mezzo-soprano y de contralto: «Hay que evitar, sin embargo, para ambas voces incluir muchas palabras en las frases

---

<sup>30</sup> Así lo demuestra también el citado grupo de investigación. En el siguiente artículo, los autores postulan que Wagner ayudaba tanto a ejecutantes como a oyentes, ya que tuvo en cuenta las limitaciones mencionadas en las voces de soprano: SMITH, John and WOLFE, J. «Vowel-pitch matching in Wagner's operas: implications for intelligibility and ease of singing». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://www.phys.unsw.edu.au/>. [Último acceso el 29-IV-2012].

cantadas en el agudo, puesto que la articulación de las sílabas se torna muy difícil y, en ocasiones, imposible»<sup>31</sup>.

En lo referente al espectro sonoro de cada una de las vocales, Kaindl muestra las cinco vocales, su altura y un rango de frecuencia ilustrativo en la tabla que reproducimos a continuación:

Vocal	Altura	Frecuencia
<b>U</b>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	200-400 Hz
<b>O</b>	Sol <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	400-600 Hz
<b>A</b>	Sol <sup>4</sup> -Re <sup>5</sup>	800-1200 Hz
<b>E</b>	Sol <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	400-600 Hz
	Do# <sup>6</sup> -Mi <sup>6</sup>	2200-2600 Hz
<b>I</b>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	200-400 Hz
	Fa# <sup>6</sup> -La <sup>6</sup>	3000-3500 Hz <sup>32</sup>

También debemos tener en cuenta que las tesituras correspondientes aproximadas en las diferentes voces son las siguientes:

- Soprano: 200-1200 Hz.
- Mezzosoprano: 220-880 Hz.
- Contralto: 150-600 Hz.
- Tenor: 130-530 Hz.
- Bajo: 80-330 Hz.
- Barítono: 100-400 Hz<sup>33</sup>.

Para que un texto resulte comprensible no habrá de superar la frecuencia de 350 Hz, la frecuencia correspondiente a la tesitura prácticamente completa de bajos y de barítonos. Más allá de 660 Hz, al oído humano le resulta imposible distinguir una vocal

<sup>31</sup> BERLIOZ, Hector. *Grand Traité d'instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris, Henri Lemoine, 1860, p. 243. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Il faut éviter cependant pour toutes les deux de placer beaucoup de mots sur les phrases chantées à l'aigu, l'articulation des syllabes devenant alors fort difficile, et quelquefois impossible*».

<sup>32</sup> KAINDL, K. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, pp. 125-130.

<sup>33</sup> KREIMAN, Jody and SIDTIS, Diana. *Foundations of Voice Studies: An interdisciplinary approach to voice production and perception*. Malden, Wiley-Blackwell, 2011, p. 388.

de otra<sup>34</sup>. Ello significa que una voz de soprano posee aproximadamente una décima parte de su tesitura en las frecuencias comprensibles y las de mezzo y de contralto, alrededor de un cuarto mientras que la de tenor, poseerá algo más de la mitad. El estudio de frecuencias vocálicas de Klaus Kaindl nos ayudará a descifrar si la traducción merma o, por el contrario, facilita la comprensión del texto del canto por parte del público.

En segundo lugar, y en cuanto a las consonantes, podemos afirmar que, en general, no presentan grandes dificultades a la hora de cantarlas en un registro o en otro. Por ello, enumeraremos aquellas que resultan algo más complicadas. En los agudos, muchas de las oclusivas se hacen especialmente duras en cualquier idioma. Como ya hemos explicado, los registros agudos necesitan una gran apertura de la boca. Por tanto, no olvidemos que la [s], las oclusivas [t, d], la vibrante [r] y en menor grado las [p, b,] requieren un cierre de los labios o de la parte delantera de la boca para su correcta pronunciación, lo que se opondría completamente al principio de «apertura» indispensable para la emisión de sonidos agudos. Como consecuencia de esta «contradicción», se dificultaría la comprensión del texto al oyente ya que la dicción en estos casos no resultaría lo suficientemente clara. Lo mismo ocurre con las consonantes [n, m, l].

Resulta curioso comprobar cómo, en ocasiones, se sacrifica el sentido y la coherencia del texto para facilitar la dicción. Ello ocurre, por ejemplo, en la romanza del tenor de la zarzuela *Luisa Fernanda* donde, en lugar de decir: «vuelos de águila real», el texto canta: «vuelos de águila caudal». Asimismo, en la zarzuela *La del Soto del Parral*, ciertos barítonos, para evitar la «incómoda» [j], cambian el texto original del libreto: «en tus brazos, mujer» por «en tus brazos, mi bien»<sup>35</sup>.

El segundo punto que debemos abordar son los personajes, su tesitura y la traducción del texto al francés. Los personajes en la ópera se distribuyen en función de las tesituras vocales. A lo largos de los siglos XVII y XVIII, muchos de los personajes femeninos eran interpretados por «castrati» y la mayor parte de los masculinos por mezzosopranos. No obstante, desde principios del siglo XIX, con Rossini, se empieza a crear una tipología de voces y de situaciones. Los personajes girarán en torno al héroe, que casi siempre será un tenor, y la heroína, que será desempeñada por una soprano lírica, dramática o mezzosoprano. De la misma manera, los dúos, las arias, los

---

<sup>34</sup> KAINDL, K. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, p. 23.

<sup>35</sup> Agradecemos dicha información al barítono José Julián Frontal.

concertantes y los coros también se distribuyen a lo largo de la ópera según una semántica popular y responden a situaciones preestablecidas<sup>36</sup>. En *Carmen*, observamos un esquema de cuatro personajes principales:

- Carmen (Mezzosoprano): la heroína.
- Micaela (Soprano): la rival involuntaria.
- Don José (Tenor dramático): el héroe.
- Escamillo (Barítono): el rival<sup>37</sup>.

Se han localizado aquellos pasajes cuya traducción al francés ha dificultado o facilitado la dicción del texto a los intérpretes. Podremos ver así las consecuencias de utilizar en la línea del canto un texto y un idioma distinto del original. Para ello, hemos distribuido los ejemplos más ilustrativos en dos cuadros para cada personaje. En el primero, se consignan aquellos pasajes donde la dicción se ha visto complicada por la traducción. En el segundo, aparecen aquellos casos en los que la labor del traductor ha facilitado la tarea de los cantantes. En ellos, precisamos la localización del ejemplo en cuestión, el autor de la traducción, el fragmento de texto original y su correspondiente francés<sup>38</sup>. Para destacar las sílabas objeto del análisis hemos utilizado la negrita. A continuación, observamos otra columna consagrada a las notas afectadas, es decir, aquellas con las que se cantarían las sílabas en negrita. Finalmente, exponemos las observaciones. En ellas, explicamos, en primer lugar, las repercusiones que ha tenido la traducción del texto para su dicción por parte de nuestros protagonistas y, en segundo lugar, si la sílaba o el vocablo en cuestión podría resultar más o menos inteligible para la audiencia. Para ello, tendremos en cuenta las frecuencias vocálicas de cada una de las vocales afectadas por el proceso traductológico. Así, por ejemplo, si atendemos al segundo ejemplo que exponemos correspondiente a la mezzosoprano, el sonido original [e] sobre un Si<sup>3</sup>, que posee una frecuencia dentro del rango 400-600 Hz, se transforma en [a] en el TM, cuya frecuencia estaría entre 800-1200 Hz. Teniendo en cuenta que más allá de 350 Hz el texto comienza a tornarse incomprensible, podemos afirmar que,

---

<sup>36</sup> SALAZAR, Philippe-Joseph. *Idéologies de l'opéra*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 141.

<sup>37</sup> Se mantiene el esquema en ambas traducciones aunque se alteran los calificativos. DELGADO, Arturo. *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 10-427.

<sup>38</sup> Entenderemos por correspondiente aquél que ocupa las mismas notas que el citado original.

en este caso, la traducción empeora notablemente la inteligibilidad<sup>39</sup>. No obstante, hemos de recordar que tal y como hemos especificado, en el canto lírico, la inteligibilidad se sacrifica en favor de la calidad vocal y la potencia. Por ello, la consideramos un aspecto secundario en nuestro análisis.

• **Carmen:** El personaje de Carmen será interpretado por una mezzosoprano. Su tesitura comprende habitualmente desde la nota La<sup>2</sup> hasta un Sol<sup>4</sup>. Comenzaremos analizando los fragmentos en los que la traducción ha supuesto una mayor dificultad en la línea del canto:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
IV/ Nº 27	Bray	<b>L'on m'avait avertie</b>	<b>Estaba ya advertida</b>	Mi <sup>3</sup>	1. Cambio en registro grave a la peor vocal. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
III/ Nº 20	Liern	<b>Dans le livre d'en</b>	<b>Barajas para</b>	Do <sup>3</sup> -Si <sup>2</sup> - Do <sup>3</sup> -Re <sup>3</sup> - Mi <sup>3</sup>	1. Se empeora con la vocal [a] en sonidos muy graves. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
II/ Nº 12	Liern	<b>Levaient</b>	<b>Da</b>	Mi <sup>3</sup>	1. Cambio en registro muy grave a la peor vocal. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
III/ Nº 20	Liern	<b>Mort</b>	<b>Morir</b>	Fa <sup>4</sup>	1. Nota muy aguda sobre la vocal [i]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.

<sup>39</sup> Klaus Kaindl no desglosa los rangos de frecuencias por notas sino que las especifica únicamente para un intervalo musical determinado y su realización con exactitud por nuestra parte excede nuestros intereses. Por tanto, para conocer las frecuencias en alturas no precisadas por el teórico, hemos tenido en cuenta las que se muestran y, de manera proporcional, las hemos extrapolado al resto de notas. Lógicamente los datos que expone el autor estarían sujetos a ciertas variaciones puesto que dependiendo de múltiples factores como, por ejemplo, la técnica vocal, las frecuencias pueden variar ligeramente de un cantante a otro.

Y, a continuación, aquellos pasajes en los que se facilita la dicción a los intérpretes:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
I/ Nº 5	Bray	L'amour	Amor	Fa <sup>3</sup>	1. Se favorece la emisión de un sonido largo, al cambiar la [u] por la [o]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
IV/ Nº 27	Bray	Carmen	Jamás	Si <sup>3</sup>	1. Se mejora con la utilización de la [a] en lugar de la [e] sobre una nota muy larga. 2. Merma la inteligibilidad.
II/ Nº 12	Liern	Vent	Andaluz	Mi <sup>3</sup>	1. Un sonido vocálico muy similar a la [a] se mejora con la [u]. 2. Merma la inteligibilidad.
IV/ Nº 27	Liern	L'aime	Amo	La <sup>4</sup>	1. Se cambia el sonido [e] por la [a] en una nota muy aguda. Además, se elimina la [l]. 2. Merma la inteligibilidad.

• **Micaela:** El personaje de Micaela está interpretado por una voz de soprano, cuya tesitura abarca desde un Re<sup>3</sup> hasta un La<sup>4</sup>. A continuación mostraremos aquellos pasajes cuya traducción ha entrañado mayor dificultad al cantarlos que el texto original:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
I/ Nº 2	Liern	Soldats	Adiós	Sol <sup>4</sup>	1. Se mantiene la oclusiva pero se empeora la vocal en una nota larga aguda. 2. Merma la inteligibilidad.
I/ Nº 7	Liern	Force	Dulce	Mib <sup>4</sup>	1. En el TM, se utiliza la vocal más complicada, además de una oclusiva. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
III/ Nº 22	Bray	D'effroi	Aquí	Mib <sup>4</sup>	1. Sonido muy largo y agudo sobre la vocal [a] que se complica sobre la [i]. 2. Mejora la inteligibilidad.

Veamos los compases en los que la dicción ha resultado más sencilla para Micaela:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
I/ Nº 2	Liern	<b>Alors</b>	<b>Entonces</b>	Mib <sup>3</sup>	1. Nota muy grave sobre una [a] que se mejora gracias a la [e]. 2. Mejora la inteligibilidad.
I/ Nº 7	Liern	<b>Cœur</b>	<b>Corazón</b>	Lab <sup>4</sup>	1. Sonido largo y muy agudo, en el que se mejora la vocal. 2. Merma la inteligibilidad.
I/ Nº 7	Bray	<b>Vous</b>	<b>Jamás</b>	Fa <sup>4</sup>	1. A pesar de que se empeora la consonante, la vocal facilita la dicción del agudo. 2. Merma la inteligibilidad.
III/ Nº 22	Bray	<b>Pour</b>	<b>Temor</b>	Sol <sup>4</sup>	1. Se mantiene una consonante difícil pero la vocal se torna en [o]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.

• **Don José:** El personaje de Don José fue diseñado para que fuese interpretado por un tenor. Su tesitura aproximada comprende desde un Do<sup>1</sup> hasta un Sol<sup>2</sup> y, a pesar de escribirse en clave de Sol, sonará una octava baja. Comenzaremos exponiendo algunos ejemplos ilustrativos en los que las traducciones de Liern y de Bray hacen más compleja la dicción del protagonista en cuestión:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
I/ Nº 7	Liern	<b>Pays</b>	<b>Niñez</b>	Sol <sup>4</sup>	1. En el TM, se utiliza una vocal más difícil en los agudos y en un sonido largo. 2. Merma la inteligibilidad.
IV/ Nº 27	Liern	<b>Fois</b>	<b>Di</b>	Sol <sup>4</sup>	1. Se empeora la dicción con una oclusiva y con la vocal [i] en una nota aguda. 2. Mejora la inteligibilidad.
II/ Nº 17	Bray	<b>Toi</b>	<b>Soy</b>	Si <sup>4</sup>	1. Nota muy aguda en la que se pierde la facilidad de emisión de la [a]. 2. Mejora la inteligibilidad.

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
IV/ Nº 27	Bray	Ne m'aimes	Darás	Mi <sup>3</sup>	1. En un sonido grave, se cambia a la peor vocal: la [a]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.

Y, a continuación, se muestran los fragmentos donde la dicción se ha hecho más sencilla para Don José:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
I/ Nº 7	Liern	Ma mère	Adorada	Sol <sup>4</sup>	1. La vocal [e] y la consonante [m] desaparecen a favor de la [a] en una negra muy aguda. 2. Merma la inteligibilidad.
II/ Nº 17	Liern	La	Aquella	Sol <sup>4</sup>	1. Se elimina la «incómoda» lateral sobre una negra importante. 2. Se mantiene la inteligibilidad original.
III/ Nº 23	Bray	Ici	Está aquí	Fa <sup>3</sup>	1. A pesar de sumar la consonante [t], la utilización de la [a] facilita la proyección. 2. Merma la inteligibilidad.
III/ Nº 23	Bray	Partons	Ya	Si <sup>4</sup>	1. Nota muy aguda con [t] cuya ejecución se mejora con la [a]. 2. Merma la inteligibilidad.

• **Escamillo:** La voz de barítono será la encargada de ejecutar el personaje de Escamillo. La tesitura de un barítono comprende aproximadamente desde el Fa<sup>1</sup> al Fa<sup>3</sup> y se escribe en clave de Fa en cuarta. Inicialmente, expondremos la tabla con una muestra representativa de las dificultades ocasionadas por la traducción al cantante.



Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
II/ Nº 14	Liern	Allons	Allí	Mi <sup>3</sup>	1. Nota larga y muy aguda que se dificulta al cambiar la [o] por una [i]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
III/ Nº 23	Liern	Folie	Locura	Re <sup>2</sup>	1. Nota grave larga cuya dicción empeora al utilizar la [a]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
II/ Nº 14	Bray	La fureur	Sin temor	Mi <sup>3</sup>	1. De nuevo, se empeora el agudo con la vocal y con la [s]. 2. Mejora la inteligibilidad.
IV/ Nº 26	Bray	Carmen	Entrañas	Re <sup>2</sup> -Do <sup>2</sup>	1. La [e] se convierte en la peor vocal para los graves. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.

Por último, se muestran algunos de los momentos en los que la dicción de los intérpretes de Escamillo se ha hecho más sencilla:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
II/ Nº 14	Liern	Et	Al	Re <sup>3</sup> -Mi <sup>3</sup> - Re <sup>3</sup>	1. Melisma sobre notas muy agudas, que se simplifica en el TM con la [a]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
III/ Nº 23	Liern	Vous	Estoy	Fa <sup>3</sup>	1. Nota final de número muy larga y muy aguda que en el original era extremadamente complicada con el sonido [u] y se facilita con el diptongo [oy]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
III/ Nº 23	Bray	Pauvre	Alma	Mib <sup>3</sup>	1. El sonido [o] <sup>40</sup> se torna [a] en una nota muy aguda y la consonante se simplifica ligeramente. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
IV/ Nº 26	Bray	Pourras	Verás	Re <sup>3</sup>	1. Nota aguda en la que se elimina la [u] y la [p]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.

<sup>40</sup> El barítono José Julián Frontal afirma que la [o] es la «vocal del barítono».

Todo lo expuesto a través de las diferentes tablas testimonia que ninguno de los traductores tuvo una especial consideración con los problemas vocales que puede ocasionar a los intérpretes la traducción de un LO. Así, resultan numerosos tanto los momentos en los que se facilita la dicción a los cantantes como aquellos en los que se dificulta. Al parecer, Liern y Bray centraron sus esfuerzos en aspectos musicales como el respeto de la rima o de la cantidad silábica. Suponemos que esperaban que la pericia de los cantantes solventase las problemáticas que pudiesen surgir al respecto o que cada uno de ellos realizara las modificaciones que considerase oportunas, tal y como solía ocurrir habitualmente. Asimismo, constatamos que, en aquellas voces cuya tesitura coincide en mayor medida con el ámbito inteligible como ocurre, por ejemplo, con Escamillo, lógicamente, siempre se mantiene la inteligibilidad e incluso se mejora, en ciertas ocasiones. En las demás voces con frecuencias medias superiores a 350 Hz, solamente en alrededor de la mitad de los casos analizados, mantienen o mejoran la inteligibilidad que puede escucharse en la ópera original.

Finalmente, tras un minucioso examen y comparación de la obra original y las dos versiones de Liern y de Bray, llegamos a diferentes conclusiones. En primer lugar, observamos la importancia que entraña para la dicción la conservación de los nombres propios del texto de Meilhac y Halévy. Tal y como expusimos en capítulos anteriores, Liern cambia cinco nombres de los protagonistas mientras que Bray lo hace únicamente con dos. Por ello, y teniendo en cuenta la frecuencia con la que aparecen los antropónimos en el texto del canto de libreto, resulta evidente que Liern perderá el importante «punto de apoyo» que pueden suponer estos últimos para adecuar el TM a la partitura, desde un punto de vista cualitativo. Al trasladar los nombres propios al castellano, se respetó el número de sílabas en la mayoría de ellos como ocurre, por ejemplo, en Frasquita que se transforma en Currilla o en Escamillo que se convierte en Joselillo. Sin embargo, en otras ocasiones, sí se altera como ocurre con Lilas Pastia que Liern traduce por Sebastián aunque éste se elimina del texto del canto. Así ocurre en el número 10 del primer acto donde el TO: «Près des remparts de Séville, chez mon ami Lillas Pastia» es traducido por Liern de la siguiente manera: «A las puertas de Sevilla, en un colmado que yo sé».

Observemos la importancia que reviste para la traducción la contextualización y la ambientación de *Carmen*. El hecho de que todos los referentes culturales que se citan sean españoles facilitará en gran medida el ensamblaje del nuevo texto con la partitura. Basten, a modo ilustrativo, los siguientes ejemplos extraídos del original y del texto

meta de Liern: Séville/Sevilla, manzanilla/manzanilla, toréro/torero, Alcalá/Alcalá, séguedilles/seguidillas, entre otros muchos.

Finalmente, hemos de mencionar la piedra angular de las traducciones al castellano de *Carmen*. Se trata, por supuesto, del origen común de las dos lenguas protagonistas del proceso. Dicho origen permitirá a los traductores conservar, frecuentemente, tanto el contenido semántico como la sonoridad o la cantidad del TO. Así ocurre, por ejemplo, en: sur la place/a la plaza/por la plaza, d'amour/de amor/de amor, halte/alto/alto, la fleur/la flor/la flor, à deux cuartos/a dos cuartos/por dos cuartos, etc.

### **4.3. La traducción de las indicaciones escénicas**

Dada la extensión de la ópera *Carmen*, nos limitaremos a exponer una síntesis sobre la traducción de las indicaciones escénicas en ambas versiones<sup>41</sup>. Esta parte del libreto no se encuentra sometida al rigor de la partitura y, por ello, en principio, no deberían aparecer alteraciones en este sentido. Si las hubiere, habremos de analizarlas concienzudamente.

#### **• Indicaciones extensas**

Al comienzo de cada acto y de cada escena, así como a lo largo de la ópera, podemos leer una serie de indicaciones que, al compararlas con el resto de las que se incluyen a lo largo de los diálogos, resultan mucho

más extensas. En su mayoría, presentan y contextualizan los diferentes pasajes y revisten estrategias de traducción muy diversas:

- En ocasiones, el traductor considera oportuno modificar el emplazamiento de la indicación. Ello ocurre, por ejemplo, con la siguiente del primer acto: «On entend au loin, très au loin, une marche militaire, clairs et fifres. C'est la garde montante qui arrive. Le vieux Monsieur et le jeune homme échangent une cordiale poignée de main

---

<sup>41</sup> En el caso del LO, remitiremos a la publicación anteriormente mencionada: *Avant-Scène Opéra*. Para el estudio de las indicaciones escénicas de Liern, remitiremos a las indicaciones y divisiones que encontramos en las fuentes originales, es decir, el número y el acto donde aparecen. En lo referente a la versión de Bray, fundamentaremos el análisis en el libreto publicado anteriormente especificado.

[...]»<sup>42</sup> (17). En el LO, se sitúa al final de la tercera escena y en el texto de Bray al final de la segunda: «Oyese lejos, muy lejos, una marcha militar: es la guardia que llega. Los soldados del puesto toman sus lanzas y forman en línea. Los paseantes forman un grupo a la derecha para asistir a la parada [...]» (7).

- Se amplifican las indicaciones sumando nuevos datos que contribuyen a contextualizar mejor la acción. Al comienzo del primer acto, Liern suma el hecho de que la fábrica de cigarros fue «construida bajo el reinado de Carlos III» [1ª esc.-I] y Bray utiliza la misma estrategia en el cuarto acto: «Carmen acompaña hasta la puerta a sus dos amigas y, vuelve, pensativa, al primer término derecha» (70).

- Se alteran ciertos elementos del decorado que no poseen una importancia trascendental:

- El cuerpo de guardia se sitúa detrás de «une petite galerie couverte exhausée de deux ou trois marches»<sup>43</sup> (15) que, según Liern, es «una plataforma balaustrada a la que se sube por medios de dos o tres cómodas gradas» (1ª esc.-I). Sin embargo, Bray la describe como: «una pequeña galería cubierta, adornada con dos o tres columnas» (5)

- El armero original contiene «les lances des dragons avec leurs banderoles jaunes et rouges»<sup>44</sup> (1ª esc.-I), sin embargo, el de Liern consiste en «un armero con carabinas y lanzas» (1ª esc.-I).

- Al levantarse el telón del primer acto, aparece «une quinzaine de soldats»<sup>45</sup> (15), que para Bray se transforman en «una docena» (5) y resultan más imprecisos en el texto de Liern: «un cuerpo de guardia» (1ªesc.-I).

- «On arrive à ce pont par un escalier»<sup>46</sup> (15), que en la versión de Liern es «ancha» (1ª esc.-I).

- La descripción de un mismo personaje resulta diferente en los tres textos. Veamos la de Micaela: «Jupe bleue, nattes tombant sur les épaules, hésitante, embarrassée»<sup>47</sup> (15). Liern sintetiza los detalles del original de la siguiente manera: «Viste traje azul y tocado a la navarra [...] avanza, duda y retrocede» (1ª esc.-I). Bray resulta más específico: «[...] falda y cuerpo azul, con mangas blancas; trenzas colgando sobre la espalda. Entra dudosa, turbada» (6).

---

<sup>42</sup> A lo lejos, muy lejos, se oye una marcha militar, clarines y pífanos. Es la guardia entrante que llega. El viejo y el joven intercambian un apretón de manos cordial.

<sup>43</sup> Una pequeña galería cubierta elevada por dos o tres peldaños.

<sup>44</sup> Las lanzas de los dragones con sus banderolas amarillas y rojas.

<sup>45</sup> Una quincena de soldados.

<sup>46</sup> Se llega al puente por una escalera.

<sup>47</sup> Con falda azul, trenzas cayendo sobre los hombros, indecisa, turbada [o “confusa”].

- Liern suma una apreciación personal y añade sobre el coro de pilluelos: «Cuanto más chiquitines estos pilluelos, mejor» [2ª esc.- I].
- Se suprimen varias indicaciones del LO. Ni Liern ni Bray incluyen la siguiente referencia a la novela de Mérimée: «Absolument le costume et l'entrée indiqués par Mérimée»<sup>48</sup> (21). Liern tampoco traduce: «L'alcalde est entré dans le cirque. Derrière l'alcalde, le cortège de la quadrille reprend sa marche et entre dans le cirque [...]»<sup>49</sup> (73) o «Le chœur terminé»<sup>50</sup> (77).
- Aparecen falsos sentidos: «Des hommes portent de gros ballots sur les épaules»<sup>51</sup> (58) es traducido por Liern incurriendo en un falso sentido grave: «Dos hombres traen grandes faroles sobre la espalda» [nº 19 –III].

### • Indicaciones breves insertadas en los diálogos

Ante las indicaciones escénicas breves que se insertan tanto en los diálogos hablados como cantados, Rafael María Liern adopta las siguientes estrategias traductoras:

1. Las respeta: «Le poignard à la main, s'avancant sur Carmen»<sup>52</sup> (77) se escribe en castellano: «José, puñal en mano, avanza sobre Carmen» [nº 26: IV].
2. Las amplifica y, en ocasiones, altera el TO: «Désolée»<sup>53</sup> (15) que se transforma en: «Desolada, señalando el cuartel» [nº 1: I] o «Sur ce refrain, les Bohémiennes dansent»<sup>54</sup> (38) que se traduce por: «Bailan el estribillo los gitanos. Mercedes y Currilla cantan con Carmen» [nº 11: II].
3. Agrupa indicaciones próximas en el texto alterando algún elemento: «Le bruit de la retraite cesse tout à coup»<sup>55</sup> y «regardant Don José qui remet sa giberne et rattache le ceinturon de son sabre»<sup>56</sup> (53) se funde en una sola: «Cesa el ruido de la retreta. Carmen queda mirando a José que se pone el cinturón y va a ceñirle el sable» [nº 17: II].

<sup>48</sup> Exactamente el traje y la entrada indicados por Mérimée.

<sup>49</sup> El alcalde ha entrado en el circo taurino. Le siguen el cortejo de la cuadrilla retoma la marcha y entra en el circo.

<sup>50</sup> El coro termina.

<sup>51</sup> Unos hombres llevan en la espalda grandes fardos.

<sup>52</sup> Con el puñal en la mano, avanzando sobre Carmen.

<sup>53</sup> Desolada.

<sup>54</sup> Al son de este estribillo bailan las gitanas.

<sup>55</sup> El ruido de la retreta cesa de repente.

<sup>56</sup> Mirando a don José que vuelve a ponerse su cartuchera y se ciñe el cinturón de su sable.

4. Las elimina, incomprensiblemente, tanto en los diálogos hablados como cantados: «Carmen, depuis le commencement de la scène, suivait du regard le jeu de Mercédès et de Frasquita»<sup>57</sup> (61), «montrant Don José endormi»<sup>58</sup> (61), «se précipitant»<sup>59</sup> (71) o «Pendant ce premier chœur sont entrés les deux officiers du deuxième acte, ayant au bras les deux Bohémiennes Mercédès et Frasquita»<sup>60</sup> (71) o «On entend de grands cris au dehors... des fanfares, etc. C'est l'arrivée de la cuadrilla»<sup>61</sup> (71), etc. no aparecen en la nueva versión.

5. Se añaden nuevas indicaciones que no se escribieron en el LO: «Presentando abanicos» [nº 4: IV], «Empieza el desfile de la cuadrilla precedida de los toreros» [nº 26: IV].

Eduardo de Bray procede de un modo similar:

1. Las suprime tal y como observamos con: «aux soldats»<sup>62</sup> (15), «se réveillant»<sup>63</sup> (59) o «faisant claquer ses castagnettes»<sup>64</sup> (59), «Le bruit de la retraite cesse tout à coup»<sup>65</sup> (53), etc.

2. Las amplifica: «À Micaëla»<sup>66</sup> (15) se transforma en: «A Micaela, con galantería» (6), «Paraît enfin Escamillo, ayant près de lui Carmen radieuse et dans un costume éclatant»<sup>67</sup> (73) en: «Aparece al fin Escamillo, en una manola, llevando cerca de sí a Carmen, radiante de satisfacción y lujosamente vestida» (68), «Sur ce refrain, les Bohémiennes dansent»<sup>68</sup> (38) en «Las mujeres bailan; Mercedes y Frasquita cantan con Carmen el la, la, la, la, la.» (31).

3. Las agrupa: «Cherchant à se dégager»<sup>69</sup>, «Elle s'échappe et se sauve en courant»<sup>70</sup> (16) se reescribe como: «Se escapa del círculo en que la encierran los soldados y huye» (7).

---

<sup>57</sup> Carmen, desde el comienzo de la escena, seguía con la mirada el juego de Mercedes y de Frasquita.

<sup>58</sup> Mostrando a Don José dormido.

<sup>59</sup> Precipitándose.

<sup>60</sup> Durante este primer coro han entrado los dos oficiales del segundo acto llevando del brazo a las dos gitanas Mercedes y Frasquita.

<sup>61</sup> Se oyen fuertes gritos fuera... fanfarrias, etc. Es la llegada de la cuadrilla.

<sup>62</sup> A los soldados.

<sup>63</sup> Despertándose.

<sup>64</sup> Haciendo sonar sus castañuelas.

<sup>65</sup> El ruido de la retreta cesa de repente.

<sup>66</sup> A Micaela.

<sup>67</sup> Aparece finalmente Escamillo, llevando cerca a Carmen, radiante y con un vestido resplandeciente.

<sup>68</sup> Al son de este estribillo bailan las gitanas.

<sup>69</sup> Intentando liberarse.

<sup>70</sup> Se escapa y se salva corriendo.

4. Las hace más sintéticas y evita los circunloquios: «Pendant ce premier chœur sont entrés les deux officiers du deuxième acte, ayant au bras les deux Bohémiennes Mercédès et Frasquita»<sup>71</sup> (71) se transforma en: «Durante este primer coro entran en escena Zúñiga y Morales, llevando del brazo a Frasquita y Mercedes» (67).

5. Inventa nuevas indicaciones: «Escamillo es recibido con aclamaciones y todos estrechan su mano» (36).

La enumeración de las modificaciones infligidas por ambos traductores al LO constituye una lista muy extensa. Por consiguiente, nos hemos limitados a mostrar únicamente una muestra representativa de las innumerables diferencias que pueden leerse en cada uno de los textos meta y que repercuten fuertemente, sin duda alguna, sobre la ejecución de *Carmen*

#### **4.4. Recepción de la traducción de Eduardo de Bray y su simultaneidad con la de Rafael María Liern**

El Teatro Circo Alegría<sup>72</sup> de Barcelona decidió poner en escena la ópera *Carmen* de Bizet en 1890 y, a tal fin, encargó la traducción al castellano a Patricio Eduardo de Bray. La empresa era conocida también como Teatro Circo Ecuestre, Circo Ecuestre Barcelonés, Teatro Circo o Teatro de la Plaza de Cataluña, donde se ubicó inicialmente. Se fundó, al parecer, en 1879 y tenía una capacidad de 2400 espectadores. Estuvo administrado por Fernando Guerra y alternaba espectáculos diversos: funciones zarzuelísticas<sup>73</sup> en invierno y números circenses, pantomimas y funambulistas<sup>74</sup>, en

---

<sup>71</sup> Durante este primer coro han entrado los dos oficiales del segundo acto llevando del brazo a las dos gitanas Mercedes y Frasquita.

<sup>72</sup> El apelativo «Alegría» se debe, probablemente, a su empresario, conocido como «el incansable Alegría», ya que siempre se afanaba en presentar novedades para atraer al público.

<sup>73</sup> Así, por ejemplo, en abril de 1895, la Compañía Infantil de Zarzuela de Juan Bosch cosechó incontables éxitos en el citado teatro, con obras como *La leyenda del monje*, *El gorro frigio* o *El chaleco blanco*. La prensa reprobaba la explotación infantil a la que se sometía a los niños participantes y lamentaba que la ley de protección a la infancia vigente no contemplara el trabajo en las compañías infantiles, donde los menores sufrían un desgaste considerable: «[...] la sonrisa que su gracia y su precocidad hace aparecer a los labios del espectador viene a helarse al contemplar los esfuerzos extraordinarios y continuados que, para aquellos débiles pulmones suponen las notas escritas para gargantas viriles y bien formadas. Muchos de los diminutos actores que actualmente trabajan en la Plaza de Cataluña son hoy, o serán dentro de poco, niños caducos, organismos gastados, flores ajadas antes de abrirse el capullo». FLORIDOR. «Ecos de Barcelona». *La Dinastía*. Barcelona, 07-IV-1895, p. 2.

<sup>74</sup> A modo ilustrativo, podemos citar el hecho de que, en julio del mismo año, se exhibía en un pabellón de la institución, el conocido como «hombre salvaje» o «el salvaje Rhama S'ama», «encontrado en los montes del Himalaya, en la provincia de Laos, mientras hacía vida común con los animales. Poseía doble dentadura y su mirada era estúpida. Carecía de voluntad propia. Su cuerpo estaba cubierto de cerdas que crecían hacia arriba. Parecía tener una fuerza descomunal y para cazarlo hubo necesidad de aserrar el

verano. El 29 de noviembre de 1895, se procedió a la demolición<sup>75</sup> del edificio original y la empresa se trasladó al Paralelo.

En 1890, la ópera de Bizet gozaba ya de gran popularidad y «se cantó en tres y cuatro teatros»<sup>76</sup> barceloneses. El 11 de abril de 1890, la Compañía Cereceda, dados los éxitos cosechados la temporada anterior, volvió a poner en escena en el Teatro Tívoli, la anteriormente citada versión de *Carmen* de Rafael María Liern. El 6 de marzo, ya se había ejecutado, en italiano, en el Teatro Gayarre y también pudo escucharse en el Liceo. Por ello, no sorprende que en abril del mismo año, el Teatro Circo Ecuestre estrenara una nueva versión zarzuelera de la obra. El público barcelonés esperaba con entusiasmo la obra traducida por el «distinguido escritor»<sup>77</sup> Eduardo de Bray. Incluso se anunció la suspensión de la función el día 5 de abril para realizar el ensayo general de la obra que sería «puesta con todo lujo y propiedad en el decorado y con riquísimo vestuario nuevo»<sup>78</sup>:

Parece que a últimos de mes se pondrá en escena en este coliseo la ópera *Carmen* vertida al español por nuestro querido compañero en la prensa don Patricio E. De Bray. De la parte de protagonista se encargará la aplaudida tiple cómica señorita Montes. Esta obra será puesta con todo lujo. De modo que tendremos que la ópera de Bizet se cantará en tres y cuatro teatros. Lo que ocurrió con *La Mascota*<sup>79</sup>.

El estreno de la obra en cuestión estaba previsto para el sábado 5 de abril. El director de orquesta Pérez Cabrero dirigiría la puesta en escena y la tiple Italia Giorgio desempeñaría el papel de la protagonista. Además, se destacaba un gran despliegue de medios: la participación de diferentes coros, cuerpo de baile, caballos, etc.:

Sábado 5 de abril. Inauguración de la temporada de primavera y estreno de la ópera cómica en 4 actos, música del maestro Bizet, libro arreglado al española por don P. E. Bray, titulada *Carmen* desempeñando la parte protagonista la señorita Italia Giorgio, la cual representará por primera vez en español, acompañándole en su desempeño las señoritas Sendra, Cuello (C.) y Maza y los señores García, Bassols, Tormo (M), Roca, Valldeperás y Inteutas, coro de ambos sexos, coro de

---

árbol en el que se hallaba subido». [Anónimo]. «Crónica local». *La Dinastía*. Barcelona, 31-VII-1895, p. 2.

<sup>75</sup> Fue un anhelado derribo que afectó a edificios como el Circo Ecuestre, el Casino Republicano Nacional y un parque, entre otros. Se demoró en el tiempo más de lo previsto, a causa del litigio entre el Ayuntamiento y los propietarios. *La Dinastía* afirmaba: «Vemos cumplido nuestro afán de que se proceda al derribo de los adiosos que en forma de casas, de circo y de barracones afean aquel grandioso sitio destinado a ser la admiración de cuantos en lo sucesivo visiten Barcelona». [Anónimo]. «Bien por el Alcalde». *La Dinastía*. Barcelona, 30-XI-1895, p. 1.

<sup>76</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 6-III-1890, p. 3.

<sup>77</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 08-IV-1890, p. 2.

<sup>78</sup> [Anónimo]. «Espectáculos». *La Dinastía*. Barcelona, 29-III-1890, p. 3.

<sup>79</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». ». *La Dinastía*. Barcelona, 06-III-1890, p. 3.



niños, cuerpo de baile, banda militar, numerosa comparsa, caballos y todo el aparato que su importancia requiere<sup>80</sup>.

Sin embargo, el estreno previsto para el día 5 hubo de suspenderse y, en su lugar, se puso en escena la zarzuela *La tempestad* de Ruperto Chapí que fue aplaudida en algunos de sus números<sup>81</sup>. Finalmente, fue el día 7 del mismo mes cuando se subió a escena, por primera vez, la traducción de Bray. La interpretación de la protagonista fue ovacionada y se destacaba el esfuerzo para eliminar su natural acento italiano. El tenor García también recibió grandes aplausos, aunque se destacaba una declamación deficiente por su parte. Se repitieron varios números y se destacó la calidad en el vestuario y el decorado. Por último, se llamó a escena al traductor y al director:

La señorita Giorgio, que tantos aplausos obtuvo en el Tívoli desempeñando la protagonista de *Carmen*, la desempeña ahora en español y, por cierto, que lo hace con gran cariño y salvando con más acierto del que cabía esperar las dificultades de la pronunciación. Esta artista domina ahora como siempre su parte y le da gran relieve con la donosura y riqueza de detalles que tantos aplausos le han valido.

El tenor García canta su parte con expresión y buen gusto y anoche conquistóse palmadas que compartió con la señorita Giorgio. Dicho artista, como la mayor parte de los de la zarzuela, deja mucho que desear cuando declama. Fueron también aplaudidos la señorita Sendra, el barítono señor Bassols que no estaba, empero, muy seguro de su papel y el bajo señor Torno.

Los coros cantaron ajustadamente y la orquesta se portó muy bien, dirigida por el señor Pérez Cabrera. Alguna de las piezas hubo de repetirse. La empresa ha presentado la obra con notable propiedad en trajes y decorado. Como la función terminó a la una de la madrugada, no podemos descender a detalles. Terminaremos diciendo que los señores Bray y Pérez Cabrero fueron llamados a escena diversas veces junto con los cantantes, que el teatro estaba lleno y que la *Carmen* que en él se representa es digna de verso<sup>82</sup>.

Con el transcurso de las funciones, las diferentes publicaciones se hacían eco del buen hacer de la empresa y continuaban ensalzando diferentes aspectos de las representaciones de *Carmen* en el Teatro Circo Alegría, que se describía como «el éxito de la temporada»<sup>83</sup>:

Estas dos tardes se ha cantado por primera vez la zarzuela *Carmen*, arreglada a la escena española por nuestro compañero en la prensa don Patricio E. de Bray. La contralto debutante señora Lagarda reúne buenas condiciones, lo propio que la señora Ruiz, habiendo merecido unánimes aplausos en sus respectivos papeles de *Carmen* y *Micaela*. Las señoritas Fernández y Sánchez Martínez dieron grande realce y colorido a los papeles de *Dolores* y *Frasquita*, cantando muy ajustadas el duetto del tercer acto. Carbonell tuvo que repetir los couplets del segundo acto para acallar los aplausos.

---

<sup>80</sup> [Anónimo]. «Espectáculos». *La Vanguardia*. Barcelona, 02-IV-1890, p. 7.

<sup>81</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 07-IV-1890, p. 3.

<sup>82</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 08-IV-1890, p. 2.

<sup>83</sup> [Anónimo]. «Espectáculos». *La Dinastía*. Barcelona, 16-IV-1890, p. 3.

La obra ha sido puesta con propiedad y su ejecución individual y colectiva digna de elogio. El maestro Pérez Caballero ha dirigido y concertado con el acierto de siempre<sup>84</sup>.

Las alusiones a la traducción de Eduardo de Bray se repiten constantemente. *La Dinastía* hace especial hincapié en la dificultad de ensamblar el texto traducido con la partitura. Por ello, y a pesar de reprobar ciertos fragmentos del texto tanto cantado como hablado, define su arreglo como «acertado»:

Claro es que éste ha debido luchar con grandes dificultades, siendo la mayor de ella la que nace de apropiarse la letra a las notas musicales. No ha vencido siempre con felicidad este escollo el señor Bray y, por ello, más de una vez resultan ingratas para el oído algunas de las palabras empleadas. Fuerza es decir, sin embargo, que ha sabido el señor Bray sacar excelente partido de la aplaudida ópera, pudiendo su arreglo calificarse, si no de perfecto, de muy acertado. En la parte hablada, esto es, en aquella en que el autor gozó de mayor libertad, hay varios trozos verificados con fluidez y alguno que otro que nos pareció un tanto descuidado<sup>85</sup>.

El semanario *La Tomasa*, aunque también elogia su labor, atribuye las deficiencias de la traducción a «cierta inexperiencia en el ámbito teatral» de Bray que, a su modo de ver, palia la profesionalidad del director Pérez Cabrero. El «Còmic Retirat» cita, a modo ilustrativo, la escena en la que Micaela entrega la carta a José y la define como «interminable»:

Notable éxito alcanzó la refundición en zarzuela de la ópera de Bizet: *Carmen* que con bastante acierto ha arreglado el reputado escritor señor Bray. La obra en conjunto, aunque ha sido concienzudamente arreglada, pone de manifiesto cierta inexperiencia en el ámbito teatral que hace que los personajes en algunos momentos no tengan vida ni relieve. Una buena muestra de nuestra opinión es la carta que Micaela entrega a José en el primer acto que, por ser interminable, hace que la señorita Sendra (Micaela) haya de estar poco menos que encantada. Con todo, el señor Bray merece el aplauso que con tanto agrado le prodigó el público, haciéndolo salir con insistencia al final de los actos primero, tercer y cuarto.

También en gran parte se debe el buen éxito al maestro señor Pérez Cabrero que con su batuta sabe vencer todas las dificultades, logrando en la orquesta y en la partes cantábiles notable colorido [...]. Visto el gran éxito obtenido, parece que habrá *Carmen* durante bastante tiempo. Celebraremos que siga así<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 26-IX-1892, p. 3.

<sup>85</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 08-IV-1890, p. 2.

<sup>86</sup> UN CÒMIC RETIRAT. «Teatros». *La Tomasa*. Barcelona, 12-IV-1890, p. 10. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «Notable éxit alcansá la refundició à sarzuela de la ópera de Bizet: Carmen que ab bastant acert ha arreglat lo reputat escriptor señor Bray. La obra en conjunt, encar que conciensudament arreglada se notá en lo autor certa inexperiencia del teatro que fà que 'ls personatjes en alguns moments no tinguin vida ni relleu. Una bona mostra de nostra opinió es la carta que Micaela entrega á José en lo primer acte, carta, que per ser interminable fa que la senyoreta Sendra (Micaela) hagi d'estar poch menos qu'encantada. Ab tot lo señor Bray mereix l'aplauso que abtant d'agrado li prodiga lo públich, fentlo sortir ab insistencia als finals dels actes primer, tercer y quart. També en gran part se deu lo bon éxit, al mestre seyor Perez Cabrero que ab sa batuta sabé vencer totas las dificultats, logrant en la orquesta y parts cantábils notable colorit. Acertada estigué la Empresa ab la elecció de la protagonista confiantlo á la tiple italiana senyora Giorgio, que á pesar de son natural accent italiá, lo molt carinyo que professa a la llengua espayola, feu que ne sortis bastant triunfant, y se fes acreedora al aplauso com podria lograho la mes reputada tiple española. Bé la senyoreta Sendra y

Estos días, se escuchaban así en Barcelona dos versiones españolas y «zarzueleras», según sus autores, de *Carmen*. En primer lugar, la citada de Bray en el Teatro Circo Alegría y, en segundo lugar, la traducción de Rafael María Liern, en el Teatro Tívoli. El día 15 de abril, *La Dinastía* se hacía eco de ciertos disentimientos entre los teatros Tívoli y de la Plaza Cataluña provocados «por la traducción de la ópera» de Bizet. Sin embargo, parece ser que, tal y como señalaba la publicación, una reunión celebrada con el gobernador civil, Luis Antúnez, resolvió el conflicto<sup>87</sup>. Tras una consulta pormenorizada de los principales diarios barceloneses, llama nuestra atención la ausencia completa de referencias al enfrentamiento, a excepción de la citada. A nuestro entender, y teniendo en cuenta la gran repercusión que tuvieron otras disputas en torno a los derechos sobre *Carmen*, podemos concluir que se trató simplemente de un problema menor que se solventó de inmediato y sin grandes consecuencias.

No obstante, y dado que se simultaneaban las dos versiones, las comparaciones eran inevitables. Ambas representaciones se anunciaban incluso en la misma página. «En el Tívoli *Carmen* y *Carmen* en el Circo. La *Carmen* del Tívoli, según opinión de personas competentes, bastante mediana»<sup>88</sup>. El trabajo de Liern volvía a cosechar un alejamiento del público barcelonés, debido a la acentuación de la nota flamenca y la inclusión de elementos extravagantes en el libreto:

Como las comparaciones son odiosas nos guardaremos muy bien de poner en parangón el arreglo del señor Bray con el de Rafael María Liern [...]. Nos limitaremos a decir que el señor Liern en su arreglo ha tenido la mala inspiración de acentuar la nota flamenca que tiene el libreto de la ópera. Además, ha añadido algunas cosas que resultan inverosímiles y extravagantes. De la representación no puede decirse que fue buena. El público si bien aplaudió después de algunos números musicales y hasta hizo repetir uno o dos, se mostró generalmente frío. El de las alturas, numerosísimo, se entregó a ciertas expansiones que el carácter de la obra parece justificar<sup>89</sup>.

*La Tomasa* recogió también impresiones negativas y no se comprendía cómo la versión de Liern se había ejecutado en provincias ya 68 veces. Se incidía, además, en que gran parte de la obra «les vino grande a todos los artistas, de modo que muchas escenas resultaron jocosas y las cómicas horrorizaron»<sup>90</sup>. Se decía que «por cuarta vez

---

*los senyors Garcin, Bassols y roca. [...] Vist lo franch éxit obtingut, sembla que hi ha Carmen per le temps. Celebrarém siga aixis».*

<sup>87</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 15-IV-1890, p. 3.

<sup>88</sup> P. DE S. «Teatros». *Barcelona Cómica*. Barcelona, 17-IV-1890, p. 10.

<sup>89</sup> [Anónimo]. «Teatros». *La Vanguardia*. Barcelona, 13-IV-1890, p. 5.

<sup>90</sup> UN CÒMIC RETIRAT. «Teatros». *La Tomasa*. Barcelona, 18-IV-1890, p. 10. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*L'arreglo de la ópera de Bizet, Carmen, per lo señor Liern y que dissapte últim s'executá per la troupe Cereceda, no mes se feren dignes del aplauso lo zapateado y cansó del torero en lo segon acte y tercetto de las cartas en lo tercer. Lo resto de la obra 'ls vingué gran*

ha intentado izar la vela en el Tívoli la goleta *Carmen* del capitán Liern, habiendo tenido que recalar por multitud de averías en la letra y en los cantábiles»<sup>91</sup>.

El 23 de abril se celebró el beneficio del director Francisco Pérez Cabrero en el teatro Circo de la Plaza de Cataluña con la *Carmen* de Liern que, en esta ocasión, se denomina «ópera española». Además se recitó el monólogo *Mercedes* y se interpretó la melodía *Porvenir* escrita por el homenajeado:

Hoy tendrá efecto en el teatro Circo de la plaza de Cataluña, el beneficio del maestro y director don Francisco Pérez Cabrero, poniéndose en escena la ópera española *Carmen*, concertada y dirigida por el beneficiado y desempeñando la protagonista la señorita Italia Giorgio. En uno de los intermedios recitará la niña Mercedes Pérez Cabrero el monólogo. *Mercedes*, en el que la diminuta artista canta unas peteneras y otras piezas de música. La orquesta ejecutará a telón corrido la melodía *Porvenir*, original del beneficiado<sup>92</sup>.

La versión española de Bray siguió ejecutándose en Barcelona, por ejemplo, en 1892, cuando volvió a estrenarse. En esta ocasión, paradójicamente, en el Teatro Tívoli, donde volvió a recoger elogiosas críticas:

Estas dos tardes se ha cantado por primera vez la zarzuela *Carmen*, arreglada a la escena española por nuestro compañero en prensa don Patricio E. de Bray. La contralto debutante señora Lagarda reúne buenas condiciones, lo propio que la señora Ruiz, habiendo merecido unánimes aplausos en sus respectivos papeles de Carmen y Micaela. Las señoritas Fernández y Sánchez Martínez dieron grande realce y colorido a los papeles de Dolores y Frasquita, cantando muy ajustadas el duetto del tercer acto. Carbonell tuvo que repetir los couplets del segundo acto para acallar los aplausos. La obra ha sido puesta con propiedad y su ejecución individual y colectiva digna de elogio. El maestro Pérez Cabrero ha dirigido y concertado con el acierto de siempre<sup>93</sup>.

La obra seguía representándose. Llegó a las provincias de Levante y también, en 1906, el Centro de Lectura de Reus la incluyó en su programación de primavera. Incluso, en 1897, llegó a Chile, donde fue dada sin mayor éxito, aun cuando la actuación dramática de la diva Gabriela Roca atrajo la atención unánime de la crítica que la consideraba «la Carmen por antonomasia de los tablados chilenos»<sup>94</sup>.

Ciertamente, la traducción de Rafael María Liern gozó de mayor difusión y publicidad que la de Eduardo de Bray. Sin embargo, queda patente que ello se debió, en

---

á tots los artistes, de modo que moltes escenas dramàtiques resultaren jocosas y las cómicas feyan horroritzar [...]. ¡Y pensar que en provincias l'habian feta ja 68 vegadas!».

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «Per quarta vegada ha probat de ferse á la vela en lo Tívoli la gooleta Carmen capitá Liern, havent tingut que recalar plena d'averias en la lletra y cantábils».

<sup>92</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 23-IV-1890, p. 3.

<sup>93</sup> [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 26-IX-1892, p. 3.

<sup>94</sup> PEREIRA, Eugenio. *Historia de la música en Chile, 1850-1900*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1957, p. 254.

gran parte, al escándalo que produjo el conflicto de 1887 entre los teatros madrileños del Real y de la Zarzuela y no al buen hacer de su traductor o de las diferentes empresas que la llevaron a escena.



## CAPÍTULO V

### LAS PRIMERAS TRADUCCIONES DE LA ÓPERA *CARMEN* EN ESPAÑA: EL SIGLO XX

Introducción.....	349
5.1. Teatro lírico y traducción en la primera mitad del siglo XX español.....	350
5.2. La primera y tardía traducción de la ópera <i>Carmen</i> en España.....	357
5.2.1. La <i>Carmen</i> de 1932: un encargo de traducción de la Junta Nacional de Música .....	358
5.2.2. Eduardo Marquina: ¿el primer traductor de la ópera <i>Carmen</i> al castellano? .....	360
5.2.3. Textos y fuentes.....	365
5.2.4. La <i>Carmen</i> del Teatro Lírico Nacional: ¿una «traducción» propia­mente dicha?.....	374
5.2.5. La recepción de la primera traducción de la ópera <i>Carmen</i> de Bizet.....	379
5.3. La traducción de Fernando Quiñones y de José Ramón Ripoll de 1980: «Una versión sin pretensiones de escándalo pero actualizada.....	382
5.3.1. Un encargo de traducción fallido para Rafael Alberti.....	383
5.3.2. Un poeta y un músico para la traducción al castellano: Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll .....	385
5.3.3. Proceso traductológico .....	386
5.3.4. La traducción del texto del canto y la traducción musical .....	387
5.3.5. Problemas de autoría .....	389
5.3.6. Suspensión del estreno en Las Ventas de la <i>Carmen</i> de Quiñones y Ripoll.....	391
5.3.7. Un montaje para acercar la ópera al gran público sevillano en 1981 .....	395
5.3.8. ¿Un tercer autor de la traducción?.....	398





## CAPÍTULO V

### LAS PRIMERAS TRADUCCIONES DE LA ÓPERA CARMEN EN ESPAÑA: EL SIGLO XX

El siglo XX español comienza pleno de «efervescencia dialéctica y creadora con un decidido incremento en el interés por nuestra ópera y, en consecuencia, por la producción operística»<sup>1</sup>. Nuestros compositores se encuentran marcados por «la preocupación profunda de desarrollar la música española y por conseguir, a través de ella, un papel honroso en el panorama internacional»<sup>2</sup>. Sin embargo, la situación de la ópera nacional se torna complicada. En primer lugar, el interés general se desplazará hacia la música sinfónica y de cámara y, en segundo lugar, el italianismo continúa imperando en la escena española. Tampoco la situación política, ni social, favorecerá su desarrollo y volverá a suscitarse el debate en torno al drama musical que, una vez más, dará lugar a numerosas discusiones, polémicas, proyectos teatrales y acciones en los diferentes sectores implicados. Todo ello culminará, veinte años después, con la publicación en 1931 de un decreto por parte del Gobierno de la República que impulsará la traducción en el ámbito lírico.

---

<sup>1</sup> CASARES, Emilio. «La creación operística en España». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Madrid, ICCMU, col. «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. I, p. 51.

<sup>2</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX». En: *Revista de Musicología*, XVI, n° 1, 1993, p. 647.

## 5.1. Teatro lírico y traducción en la primera mitad del siglo XX español

La defensa del idioma castellano y el deseo de creación de una ópera nacional aparecen desde sus comienzos estrechamente vinculados al ámbito de la traducción. Véase el caso de Tomás Bretón, quien ante el monopolio casi absoluto del italiano en los teatros españoles, fue un acérrimo defensor de nuestra lengua. Una de las principales dificultades que encontró fue la ausencia de libretistas en nuestro país y, por ello, él mismo escribió sus propios libretos para *Los amantes de Teruel* (1889), *Raquel* (1900) y *La Dolores* (1895). Para Bretón, la mejor lengua era «la propia, por ser al oído que la escucha la más clara y, por tanto, la más expresiva». Se inclinaba, por tanto, «en favor del componente semántico sobre el puramente fonético, incluso a costa del riesgo que conllevaba, tal como reflejaban las críticas de muchas de sus óperas»<sup>3</sup>:

[...] yo, músico, soy el más ardiente defensor de las prerrogativas de la letra y me desespero cuando la orquesta me impide oír lo que dice el personaje, cantor o actor; porque evidentemente la letra ha sido escrita para que el público la oiga y la entienda, que si no el poeta, con pensar el asunto, indicar la música convenientemente a su desarrollo y dejar al arbitrio del cantor la vocal más de su agrado, no tenía por qué preocuparse de la forma literaria<sup>4</sup>.

Se afirmaba, por ejemplo, sobre *Raquel* que «el trabajo de Bretón adolecía de grandes defectos», «es de lamentar que los compositores españoles se obstinen en escribir los libretos de sus óperas». Víctor Sánchez señala que estas afirmaciones se debieron más a los prejuicios del público que al resultado final del libreto, puesto que poseen un carácter muy anecdótico<sup>5</sup>. No obstante, lo que sí es cierto es que la labor del libretista resultaba infinitamente más patente en castellano a la crítica que en cualquier otra lengua extranjera.

Años más tarde, la citada longeva presencia del italianismo en nuestros teatros y el hecho de que numerosas obras de compositores españoles estuviesen aún sin estrenar o sin representar gestaron un intenso y dilatado debate, entre partidarios y detractores de la europeización musical, liderados por el crítico y pensador Adolfo Salazar y el

---

<sup>3</sup> SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, col. «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2001, p. 298.

<sup>4</sup> «Una interview con el maestro Bretón». *Boletín Musical de Valencia*. Valencia, 20-XII-1899. Tanto ésta como las restantes críticas expuestas a la obra de Bretón han sido tomadas de SÁNCHEZ, V. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, p. 299.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 298.

compositor Julio Gómez<sup>6</sup>, respectivamente. Tal y como expusimos en capítulos anteriores, en la *Revista musical* de 1912, este último hacía especial hincapié en uno de los puntos más importantes de su ideario artístico: la importancia de la lengua. Julio Gómez reprobaba duramente la invasión de la lengua italiana que se había «petrificado» en el Teatro Real «sin más razón que la rutina»<sup>7</sup>. Además, existía otra dificultad añadida a la problemática expuesta: la de encontrar «cantantes de talla en el género» que conociesen el castellano<sup>8</sup>:

El año 1850 se inaugura el actual Teatro Real y con este hecho la tradición italiana se petrifica y en el año 1912 continuamos tolerando que en nuestro primer teatro se emplee un idioma que no es el castellano. En la temporada de 1850-51, se cantaron catorce óperas de los maestros Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi exclusivamente; en la temporada actual, de las veinte obras que figuran en el cartel de abono, sólo seis se han escrito en italiano y quizás llegue el día en que a un público español se le den únicamente óperas alemanas y francesas, pero bien traducidas al italiano, que es el idioma que, según algunos abonados, creó Dios a propósito para las óperas<sup>9</sup>.

Uno de los principales objetivos perseguidos por Julio Gómez era la estimulación de la vida del teatro musical en España. A tal fin, consideraba como medida prioritaria el vertido al castellano legislado de las óperas extranjeras que se cantasen en el Teatro Real, en el Liceo de Barcelona y en los demás teatros españoles<sup>10</sup>. Así presentaba lo que él consideraba «el primer paso firme y seguro en el camino del drama lírico nacional»:

No es necesario que yo demuestre ahora la inutilidad de los dos sistemas, porque, desgraciadamente, un siglo de tentativas infructuosas lo ha demostrado prácticamente. Por eso, los esfuerzos de los compositores españoles deben hoy tender a la preparación del público y de los artistas por medio de lo que yo creo procedimiento único para la curación de los males que afligen hoy a nuestra música: la traducción de todas las óperas que se cantan en el Teatro Real de Madrid, en el Liceo de Barcelona y en todos los teatros de España que a la ópera se dediquen. Y esto sí que se consigue por medio de leyes [...]. Cantando, bellamente traducidas al castellano, por literatos, no por mercaderes, las obras de Wagner, de Verdi, de Saint-Saëns, de Strauss, de Puccini, de Debussy, hacemos obra duradera y asentamos cimientos robustos para el drama lírico

---

<sup>6</sup> Julio Gómez y Adolfo Salazar constituyen «figuras paralelas por el marco generacional y por su actividad crítica en dos importantes diarios de la capital española, *El Liberal* y *El Sol*, durante el mismo período (1918-1936). El antirromanticismo, la defensa de una vanguardia elitista y el rechazo del popularismo definen al crítico de *El Sol* como antagonista de *El Liberal* o a la inversa. Si Julio Gómez comparte actitudes con la generación del 98, Salazar es equivalente *espiritual* de la generación del 14, que se ha calificado de europeísta, racionalista, científica y republicana. MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez». En: *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 365-366.

<sup>7</sup> GÓMEZ, Julio. «Sobre el drama lírico nacional». En: *Revista Musical*, Año IV, nº 2, febrero 1912, p. 28.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>10</sup> GÓMEZ, J. «Sobre el drama lírico nacional». En: *Revista musical*, Año IV, nº 1 y 2, 1912, pp. 1-5 y 25-29; cit. en MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez», p. 367.

nacional, aun cuando en un año, en dos, en tres o en diez, no se estrenase ninguna ópera de actor español; estrenando una, dos, tres o diez óperas españolas en el Teatro Real tal como hoy está constituido, cantando las obras extranjeras en italiano, no hacemos nada sólido<sup>11</sup>.

En 1919, Julio Gómez vuelve a insistir desde las páginas de *La Jornada* en la necesidad de implantar la costumbre de cantar en español todas las piezas vocales extranjeras. Se incita, una vez más, a los compositores españoles a que seleccionen a poetas españoles para sus creaciones y en las críticas de conciertos se ensalzan siempre las versiones traducidas como, por ejemplo, las de *Parsifal* o *El barbero de Sevilla*. Asimismo, en 1922 se lleva a cabo una de las campañas que aspiraron a la nacionalización del Teatro Real. La Sociedad de Autores y Compositores propone que se imponga a la empresa arrendataria del Teatro la obligación de presentar cada temporada cuatro obras de repertorio extranjero traducidas al castellano, además de dos estrenos de obras españolas. Amadeo Vives encabezará un informe en este sentido en nombre de los compositores, al que se unió Julio Gómez, desde su página periodística<sup>12</sup>. Ciertamente, diferentes sectores estéticos y políticos estuvieron de acuerdo sobre la traducción de obras de repertorio como medida importante para nacionalizar y estimular la vida del teatro musical en España. Sin embargo, las diferentes propuestas tuvieron escasas consecuencias prácticas en el teatro lírico español<sup>13</sup>.

Tampoco podemos pasar por alto la intensa actividad traductora que se desarrolló a principios del siglo XX en Cataluña. Es preciso reseñar que motivos tanto económicos como socio-políticos la impulsaron. Francesc Cortés afirma que, en 1907, se interpretó en el Gran Teatro del Bosc la ópera *Rafael* del compositor ruso Arenski en catalán, con la adaptación literaria realizada por Oliva Bridgman y la versión métrica de Felipe Pedrell. Y el mismo año, el Teatro Apolo, movido probablemente por motivos comerciales, anunciaba la representación de *Caballería rusticana* cantada en castellano bajo la dirección de Pérez-Cabrero.

---

<sup>11</sup> GÓMEZ, J. «Sobre el drama lírico nacional», p. 27.

<sup>12</sup> Véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Julio Gómez, el intelectual de la Generación de los Maestros». Conferencia leída en el Ciclo «Aula Abierta: El esplendor de la música española (1900-1950)» de la Fundación Juan March. Madrid, 06-V-2004. Puede consultarse en la siguiente página: <http://www.march.es/conferencias/conferencias.asp>. [Último acceso el 24-VI-2012].

<sup>13</sup> Beatriz Martínez del Fresno afirma que, «en honor a la verdad, hay que decir que sólo Pedrell intentó definir el drama lírico desde dentro, aunque su programa tampoco tuviera consecuencias prácticas en la creación operística española. También es cierto que de poco servía hacer programas estéticos sin solucionar antes la práctica imposibilidad de llevar las obras a la escena». MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez», p. 367.

También la figura de Wagner<sup>14</sup> fue fundamental en la proliferación de traducciones en torno a su figura. La Associació Wagneriana<sup>15</sup> en Cataluña, cuya vinculación con el catalanismo de la Lliga desde el punto de vista socio político es innegable, impulsó fuertemente la traducción de los textos sobre el compositor y su posterior representación. Wagner constituyó un referente para el modernismo catalán y, por ello, la Associació tradujo al catalán la totalidad de su obra en libreto y en partitura con adaptación rítmica. En la temporada 1903-1904, el tenor Francesc Viñas interpretó un fragmento de *Lohengrin* en catalán, en un momento en el que era impensable la representación en un idioma que no fuese el italiano. En 1909, este último y Blanchart ejecutaron el tercer acto de *Tristán e Isolda* en catalán y en 1911 se cantó íntegramente el primer acto de *La Walkiria* en catalán. Asimismo, la Associació trasladó a la misma lengua los escritos del compositor, diversas obras teóricas, las conferencias pronunciadas sobre temática wagneriana de Pedrell, Pena, Doménech i Espanyol, Antoni Ribera, Adrià Gual y Xavier Viura y diferentes estudios como, por ejemplo, los de Alfred Ernst o David Irvine<sup>16</sup>.

Durante la segunda década del siglo XX apareció la última generación que se ocupó de la ópera española. Así, por ejemplo, Manuel de Falla experimentó las grandes dificultades existentes para componer ópera en nuestro país en la época y, para estrenar sus obras en otros países, hubo de traducirlas a otros idiomas. Fue el caso, por ejemplo, de *La vida breve*. Si embargo, Manuel de Falla no fue el primer compositor ya que, anteriormente, aparece la figura de Isaac Albéniz del que también se tradujeron algunas obras. Ello entrañó una gran difusión y valoración de la música española fuera de nuestras fronteras. Podemos citar la comedia lírica en dos actos con texto original en inglés, *Pepita Jiménez*, estrenada en italiano en el Gran Teatro del Liceo en 1896. Fue reescrita también en alemán para su debut en el Neues Theater de Praga en 1897 y en francés para el Théâtre de la Monnaie de Bruselas en 1905<sup>17</sup>. Asimismo, merece la pena

---

<sup>14</sup> Wagner se canta en Barcelona siempre en italiano, excepto en alguna ocasión, incluso en los años 30 y a principios de los 40. El coro del Liceu lo hacía aún en italiano en el año 1981. La primera ópera que se canta en alemán en Barcelona no es de Wagner, sino *Fidelio* de Beethoven. ENCABO, Enrique. *Música y nacionalismos en España*. Barcelona, Erasmus, 2007, p. 157.

<sup>15</sup> La Associació Wagneriana fue fundada en 1901 por el musicógrafo Joaquim Pena para estudiar y divulgar la obra musical de Wagner. Estuvo presidida por Alfons Par entre 1906 y 1936.

<sup>16</sup> CORTÉS, Francesc. «La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II, pp. 327-328.

<sup>17</sup> ALBÉNIZ, Isaac. *Pepita Jiménez*. Comedia lírica en dos actos, libreto de Francis B. Money-Coutts, traducción del libreto al castellano de José Soler. Edición y revisión a cargo de José Soler. Madrid, ICCMU, 1996, p. 14.

destacar su zarzuela *San Antonio de la Florida* que se tradujo al francés para su ejecución en 1905 en el mismo teatro.

El problema de la ópera nacional comienza a convertirse en un imposible para el que el cierre del Teatro Real en 1925 supuso el punto y final. Habrá que esperar a la instauración del gobierno de la República durante el que se acometió una nueva iniciativa para solventarlo que, de nuevo, impulsó la traducción. Apenas unos meses después de la proclamación de la II República, el Gobierno, reconociendo las precarias condiciones en que vivían los músicos en España publicó el Decreto que creaba la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y se nombraba a los miembros de dicha junta. Como presidente Oscar Esplá, vicepresidente Amadeo Vives y secretario Adolfo Salazar. Entre los vocales figuraban personalidades de gran prestigio tanto en la literatura, Eduardo Marquina, como en la música: Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Jesús Guridi, Facundo de la Viña, Ernesto Halffter o Salvador Bacarisse, entre otros. Las funciones de la Junta, que debía tanto gestionar el Teatro Nacional de Ópera como crear y administrar el de la Zarzuela, aparecen en el decreto del 16 de septiembre de 1931, del que nos interesa destacar las disposiciones siguientes:

- B) 1. En el Teatro Nacional de la Ópera se tenderá a que todas las obras se representen en castellano, confiándose la traducción de las mismas a nuestros mejores poetas versados en los respectivos idiomas, de acuerdo con un músico competente que guíe a aquél en cuanto se refiere a la adaptación métrica y al acento.
2. En el caso de que las obras se interpreten por compañías compuestas en su integridad por artistas connacionales [*sic*] de un autor extranjero, cuya sea la obra, se hace excepción de la condición de cantar en castellano. Y la misma excepción se extiende a los casos en que intervengan un divo o artistas notables, cuya excelencia justifique su actuación en nuestro teatro.
3. [...] Se estrenarán todas las obras escritas por autores españoles, examinadas previamente [...] por un Comité de Admisión, hasta un máximo de cinco obras cada temporada. Las obras serán representadas por artistas españoles preferentemente [...].
7. [...] Para facilitar la difusión de nuestra producción en el extranjero, tanto en las óperas como en las zarzuelas, serán traducidas a los idiomas de mayor circulación musical [*sic*].
- G) [...] La Junta enviará cada año, en excursión artística, fuera de España a las Corporaciones que por su perfección puedan proporcionar prestigio y gloria a la República, que las patrocina. No solamente irán orquestas y masas corales, sino también con ellas los cuadros artísticos de nuestros teatros líricos, que darán a conocer fuera, en nuestro idioma, las obras de los autores españoles. Al mismo tiempo se procurará que sean interpretadas por artistas extranjeros en sus respectivos países y que entren a formar parte de su repertorio habitual<sup>18</sup>.

Primeramente, se establecía que las obras extranjeras serían versionadas para su ejecución al castellano por reputados poetas que contarían con la imprescindible colaboración de músicos para llevar a cabo el ensamblaje del texto con la partitura. De

---

<sup>18</sup> «Decreto disponiendo que las funciones de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos se desenvuelvan con arreglo al programa que se indica». *Gaceta de Madrid*, 16-IX-1931, pp. 1845-1846.

la misma manera, las óperas, entre las que se encontraba *Carmen*, y las zarzuelas serían traducidas a los idiomas más habituales en el medio operístico para su funcionamiento en el extranjero. En el *Heraldo de Madrid*, se exponían las líneas generales del programa de la Junta y se hacía patente el hecho de que las modificaciones llevadas a cabo en los estatutos de la Sociedad de Autores permitirían traducir las obras extranjeras que se representasen en el Teatro Lírico Nacional:

Labor complementaria del Teatro Lírico Nacional será el procurar que cada obra que en él se estrene sea traducida. Los estatutos antiguos de la Sociedad de Autores, al desposeer al autor de su archivo, impedían tal expansión. Hoy felizmente se han modificado y se puede solicitar el concurso de poderosas empresas editoriales, capaces de conseguir que el repertorio español recorra el mundo<sup>19</sup>.

Asimismo, la Junta Nacional de Música nombraría a las mejores corporaciones para que difundiesen, fuera de España, las obras de los autores españoles en castellano. Se pretendía, por consiguiente, que valiéndose de diferentes iniciativas, entre las que se encontraba la traducción de libretos, pudiera solucionarse la reivindicación decimonónica en favor de la ópera nacional.

Uno de los principales problemas a los que se enfrentó la Junta Nacional de Música fue la inexistencia de un teatro de ópera. Finalmente, se eligió para su Teatro Lírico Nacional el antiguo Teatro Calderón, siendo éste «el proyecto más costoso de la Junta pero también el signo más externo de la renovación musical propuesta»<sup>20</sup>.

El escaso margen de tiempo del que dispuso la entidad para cumplir sus objetivos, antes del cambio de gobierno tras las elecciones de noviembre de 1933, imposibilitó una prolongación y el desarrollo de la mayor parte de los proyectos que estaban a su cargo. A ello debemos sumarle una situación presupuestaria muy limitada que agravó aún más la situación. Víctor Sánchez afirma que «sin duda, la continuidad del proyecto del Teatro Lírico Nacional hubiese abierto una nueva época para la historia de la ópera española que, desgraciadamente, como otras muchas cosas, quedó rota por la evolución política»<sup>21</sup>.

En 1939, encontramos otra iniciativa en el ámbito de la traducción lírica y directamente vinculada con la utilización de la lengua castellana. El Ministerio del

---

<sup>19</sup> [Anónimo]. «Un acto de gran interés para el arte español. La Junta Nacional de Música y Teatros Líricos expone las líneas generales de su programa». *Heraldo de Madrid*, 22-IV-1932, p. 6.

<sup>20</sup> SÁNCHEZ, V. «Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. *Talismán* de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional». En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Ed. a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid, ICCMU, 2009, p. 540.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 530-540.

gobierno provisional de Franco insistía en que debía «realizarse un esfuerzo para reparar el descuido de tantos años, con que la España moderna había consentido que se cantaran de otro modo que en lengua española las óperas de los grandes maestros líricos»<sup>22</sup>. Como primer paso, se promulgaba la Orden del 23 de enero de 1939, según la cual, la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales de Conciertos convocaba un concurso para premiar la traducción y adaptación al castellano de la letra a la música de cuatro óperas clásicas: *Il matrimonio segreto* de Cimarosa, *Le nozze di Figaro* de Mozart, *Tannhäuser* de Wagner y *Der Rosenkavalier* de Strauss. Ángel Medina insiste en la «intencionalidad identitaria» de dicho concurso y afirma que «no se trata de una preocupación nueva, sino tradicional en la historia del género en todos los países» y destaca «la sorprendente premura con que se adoptan este tipo de iniciativas»<sup>23</sup>. Entre las bases publicadas, subrayamos la siguiente en la que se especifican los detalles que han de regir el trabajo de los participantes:

6ª. Las traducciones deberán realizarse directamente del idioma original, sin introducir modificaciones ni alteración alguna en la parte musical de la obra original. Las traducciones deberán ser escritas en letra bien clara o a máquina sobre o debajo de la letra original impresa en el libro de canto y piano, que la Comisaría facilitará al efecto y deberán sujetarse en todo momento a la vocalización y cuadranza rítmica musical del original. Además, deberá acompañarse, por separado, un libreto con la letra de la traducción realizada [...]<sup>24</sup>.

El jurado estaba compuesto por el presidente Manuel Machado y los vocales Dionisio Ridruejo, José Cubiles, Guillermo Pettersen, Raffaello Patuelli, Joaquín Turina, Antonio E. Fantucci y Eduardo Marquina. Después de examinar detenidamente las obras presentadas, se acordó por unanimidad otorgar el premio de *Il matrimonio segreto* a la adaptación de Gerardo Diego<sup>25</sup> y el de *Tannhäuser* a la versión de Francisco Maldonado y García Bernaldt<sup>26</sup>. En lo que respecta a *Le nozze di Figaro* y a *Der Rosenkavalier*, fueron declarados desiertos por no haberse podido proporcionar a los concursantes la partitura base del concurso. Así se establecía en la Orden de 11 de noviembre de 1940, donde se aprobaba la propuesta del jurado<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> MEDINA, Ángel. «Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II, p. 373.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Boletín Oficial del Estado*, 29 de enero de 1939, pp. 519-520. Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.boe.es](http://www.boe.es). [Último acceso el 21-II-2012].

<sup>25</sup> Dotado con 4.000 pesetas.

<sup>26</sup> Fue dotado con 4.000 pesetas.

<sup>27</sup> *Boletín Oficial del Estado*, 30 de enero de 1940, p. 8208. Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.boe.es](http://www.boe.es). [Último acceso el 21-II-2012].



Tras la desaparición de las tentativas de consecución de una ópera nacional finalizarán también las iniciativas de relieve en favor de la traducción en el teatro lírico español. Los años de la Guerra Civil y del franquismo constituyeron períodos muy críticos para nuestra historia musical y de la traducción que estuvieron fuertemente determinados por la censura oficial del régimen franquista. Por otro lado, hemos de hacer referencia a la importante y posterior crisis que afectó los teatros de ópera en los años setenta pero que, afortunadamente, fue diluyéndose hasta que la afluencia de público a las representaciones fue restaurándose y haciéndose cada vez más importante. Destacan, desde entonces, numerosas iniciativas emprendidas en diferentes ámbitos que han entrañado un auge y una gran diversidad traductológica: desde la traducción del libreto a los subtítulos o los sobretítulos, por ejemplo, que pone de manifiesto, sin duda alguna, la influencia que lleva ejerciendo dicha actividad sobre el género operístico, desde prácticamente sus comienzos.

## **5.2. La primera y tardía traducción de la ópera *Carmen* en España**

El estudio de la traducción al castellano del libreto de la ópera *Carmen* realizada en 1932 ha de comenzar con el análisis preliminar de los diferentes elementos extralingüísticos que impulsaron, influenciaron y determinaron el trabajo de su autor. Dadas sus características, que expondremos a lo largo del presente capítulo, nos centraremos en el análisis de las fuentes y en su correspondiente identificación, uno de los aspectos más interesantes en este caso. Concluiremos este punto con la exposición de la recepción de la traducción por parte del público español.

Omitiremos, por considerarlo en cierta forma redundante, el estudio del texto del canto y su ensamblaje con la partitura. De la misma manera, tampoco podremos observar el proceso traductológico inherente a las indicaciones escénicas puesto que éstas no se consignan en la partitura en cuestión. Insistimos en que para todos los aspectos concernientes a la obra original, remitiremos a capítulos anteriores, en los que han sido previamente tratados.

### 5.2.1. *La Carmen de 1932: un encargo de traducción de la Junta Nacional de la Música*

Cincuenta y siete años habían transcurrido desde su estreno parisino hasta que, finalmente, en 1932, la Junta Nacional de la Música encargó y subió a los escenarios la primera traducción en nuestra lengua de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, en España. Con las diferentes iniciativas llevadas a cabo, la institución pretendía solucionar la problemática de la ópera nacional. El Teatro Lírico Nacional anunciaba una interesante temporada de Otoño-Invierno 1932<sup>28</sup>, que comenzó a principios de octubre con *Curro Vargas* y concluyó en el mes de junio con la traducción y adaptación al castellano de *Los maestros cantores* de Wagner. El repertorio combinaba obras españolas con óperas traducidas e introducía la novedad de la presentación de piezas clásicas del género chico:

Este plan está formado por obras clásicas españolas y con otras extranjeras próximas al carácter de nuestra zarzuela aunque en un nivel que, en ningún caso, le será inferior. Simultáneamente, pasarán por el escenario del Teatro Lírico Nacional obras de nuestros autores más reputados en el terreno lírico y aquellas otras de nuestros compositores más prestigiosos en el terreno sinfónico, que aportan ahora, por primera vez, una colaboración al Teatro Lírico que la Junta estima de la más alta importancia. Enseguida, la Junta ha de procurar que se conozcan las obras líricas que más le merezcan en su concepto de autores jóvenes, estimulando a éstos para que consagren su entusiasmo y actividad a la creación de nuevas aportaciones líricas en la medida y forma que les aconseje su propio criterio, sin otra condición previa sino su propósito de elevación del género y un consiguiente decoro en las ideas y en su realización técnica<sup>29</sup>.

Se contaba con formaciones de gran calidad y en la compañía se habían contratado algunas de las figuras líricas más reputadas del momento como, por ejemplo, los tenores Hipólito Lázaro y Miguel Fleita o la soprano María Espinalt. Exponemos el repertorio de la temporada de otoño-invierno y destacamos en negrita las obras traducidas:

---

<sup>28</sup> A principios de septiembre se publicaba el «Plan de la temporada del Teatro Lírico Nacional de 1932-33». En él se incluía una lista de dieciocho obras entre las que se encuentran las seis que se exponen, traducidas al castellano. Así, se incluía *La leyenda del zar Saltan* de Rimsky Korsakoff cuyo libreto original de Pushkin sería traducido al castellano por F. Romero y G. Fernández Shaw, *El rapto en el Serrallo* de Mozart con texto original de Bretzner y traducción de Cipriano Rivas Cherif, *Mendi-Mendiyan* de Usandizaga con libreto de J. Power y traducción de Augusto Barrado, *Gianni Schichi* de Puccini con libreto de G. Forzano y traducción de Enrique Díaz Canedo, *Carmen* de Bizet con libreto de Mailhac y Halévy y traducción de Eduardo Marquina, y *Los maestros cantores* de Wagner con traducción y adaptación al castellano de Conrado del Campo y Tomás Borrás. [Anónimo]. «Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos». *Heraldo de Madrid*. Madrid, 09-VII-1932, p. 4.

<sup>29</sup> *Ibid.*

## Teatro Lírico Nacional. Temporada de Otoño-Invierno 1932

Dirección de orquesta: Capdevila, Palos y Morató

Decorados: Bartolozzi Mignoni, Santiago Ontañón

Director de escena: Eugenio Casals

Estreno	Obras
22 de octubre	<i>Curro Vargas</i> (Chapí)
23 de octubre	<i>El tambor de granaderos</i> (Chapí) <i>La verbena de la Paloma</i> (Bretón)
29 de octubre	<i>Las golondrinas</i> (Usandizaga)
1 de noviembre	<i>Agua, azucarillos y aguardiente</i> (Chueca) <i>La verbena de la Paloma</i> (Bretón)
5 de noviembre	<i>Marina</i> (Arrieta)
10 de noviembre	<i>El barbero de Sevilla</i> (Rossini): traducida al español
11 de noviembre	<i>La verbena de la Paloma</i> (Bretón) <i>La Revoltosa</i> (Chapí)
6 de diciembre	<i>Talismán</i> (Vives)
14 de diciembre	<i>Carmen</i> (Bizet): traducida al español
24 de diciembre	<i>Los sobrinos del capitán Grant</i> (Fernández Caballero)
27 de diciembre	<i>Doña Francisquita</i> (Vives)
2 de enero	Última función <sup>30</sup>

De las 14 obras programadas para la primera parte de la temporada, dos eran traducciones de obras extranjeras. En primer lugar, apareció la ópera *El barbero de Sevilla*, interpretada por María Espinalt, Vicente Simón, Emilia Iglesias, Carlos del Pozo, Morelli y Aníbal, estrenada el 10 de noviembre con notable éxito. Víctor Espinós afirmaba: «Hemos remontado las aguas. Pero no a lo italiano toscano, sino a lo italiano con pleno derecho a la universalidad, que nadie discute»<sup>31</sup>. Se ensalzó la labor de los intérpretes y del director aunque no ocurrió lo mismo con la traducción:

El caso es, en verdad, que siempre se oye con deleite. Y más si, como acontecía anoche, está bien cantada. María Espinalt tuvo un triunfo. Su voz, bien timbrada, extensa y fácilmente emitida, luce magníficamente en esa partitura [...]. Hizo su primera presentación el tenor Vicente Simón con la parte del conde de Almaviva. El cartel decía marqués; pero ya sabemos que en la redacción de los carteles del Lírico Nacional siempre hay originales iniciativas, como cuando en la temporada anterior se hablaba de que la acción de *Jugar con fuego* sucedía en la época de Felipe IV [...]. Ya que se estrenaban decorados podía haberse estrenado también una traducción admisible del libreto de la ópera. Todo menos el volcán que fermenta y otros excesos de tanto bulto como los ripios [sic]<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> SÁNCHEZ, V. «Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. *Talismán* de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional», pp. 535-536.

<sup>31</sup> ESPINÓS, Víctor. «El Barbero de Sevilla». *La Época*. Madrid, 13-VI-1932, p. 4.

<sup>32</sup> ARIEL. «Teatro Lírico Nacional. “El Barbero de Sevilla”». *La Libertad*. Madrid, 11-XI-1932, p. 7.

No obstante, la crítica se mostraba de acuerdo al afirmar que era de justicia reconocer el acierto del Teatro Lírico Nacional con la representación de *El Barbero de Sevilla* y la definía como «un verdadero éxito»<sup>33</sup>.

El domingo 12 de diciembre de 1932, el Teatro Lírico Nacional anunciaba la ejecución de la ópera *Carmen* traducida por primera vez al castellano en nuestro país. Queda patente a través de las diferentes publicaciones su realización por parte de Eduardo Marquina, un reputado e importante literato, cumpliendo con lo establecido en el citado decreto de 16 de septiembre de 1931. En el mismo, también se especificaba que un músico competente le ayudaría a este último para ensamblar el texto y la partitura aunque no hemos conseguido localizar referencia alguna al respecto.

### 5.2.2. Eduardo Marquina: ¿el primer traductor de la ópera *Carmen* al castellano?

El nombre de Eduardo Marquina aparece estrechamente vinculado a los títulos de los numerosos dramas históricos que escribió y a su evolución ideológica que parte de posturas liberales y progresistas y concluye con su filiación en la política conservadora. Su prolífica y polifacética figura, en ocasiones menospreciada por su estrecha relación con el régimen franquista en los últimos años de su vida, aún no ha sido suficientemente estudiada ni revalorizada, sobre todo en lo referente a las relaciones que estableció con la traducción lírica y que intentaremos contribuir a esclarecer en nuestra investigación.

Nació en Barcelona, en 1879<sup>34</sup>. Fue poeta, dramaturgo, novelista, periodista, traductor, diplomático y ha pasado a la historia literaria como la gran figura del drama histórico en los años cercanos a la Primera Guerra Mundial con obras como *Las hijas del Cid* (1908), *El monje blanco* (1930) o *Teresa de Jesús* (1932)<sup>35</sup>. A comienzos de siglo, en 1900, viajó al Madrid efervescente del momento y se introdujo en el ambiente literario de la capital. Entabló amistad, correspondencia y tertulia con Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno, Leopoldo Alas

---

<sup>33</sup> PÉREZ, Pablo. «Farsas y farsantes». *Mundo Gráfico*. Madrid, 23-XI-1932, p. 27.

<sup>34</sup> Para la biografía del autor, véase: MONTERO, José. *Vida de Eduardo Marquina*. Madrid, Editora Nacional, 1965.

<sup>35</sup> Fue traducida, al igual que otros de sus dramas, a diferentes idiomas y se representó con gran éxito en París, en 1933.

Clarín, Federico García Lorca, Amado Nervo, Manuel de Falla, Ruperto Chapí e Ignacio Zuloaga, entre otros muchos<sup>36</sup>.

Cabe destacar su fecundidad como poeta que parte del modernismo catalán. Entre sus obras poéticas, podemos destacar: *Odas* (1900), *Las vendimias* (1901),



*Églogas* (1902), *Elegías* (1905), *Vendimión* (1909), *Canciones del momento* (1910), *Tierras de España* (1914), *Juglarías* (1914) o *Breviario de un año* (1918). En el teatro, triunfa con *Las hijas del Cid* (1908), a la que siguen *Doña María la Brava* (1909), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *La alcaldesa de Pastrana* (1911), *El rey trovador* (1911), *El retablo de Agrellano* (1913) y *La danza de la cautiva* (1921). Escribió también comedias en prosa de tema contemporáneo como *Cuando florezcan los rosales* (1913). Sin embargo, su labor como novelista no trascendió al nivel de sus textos poéticos y teatrales. Publicó *Adán y Eva en el dancing* (1926), *El destino cruel* (1920) o *Las dos vidas* (1917).

Figura 8: Eduardo Marquina. *La Estampa*, 24-IV-1932, p. 24.

Trabajó como corresponsal del diario republicano *España nueva*, que llegó a dirigir y colaboró puntualmente en *El Imparcial*. Sin embargo, orientó su labor hacia la literatura y un ejemplo de ello es la sección de «Canciones del momento» en el *Heraldo de Madrid*. El poema dramático *María la viuda* (1943) y el folletín romántico *El galeón y el milagro* (1946) son sus últimos grandes triunfos.

En 1931, fue nombrado miembro de la Real Academia de la Lengua, ocupando el sillón «G» y escribió, por encargo de Alfonso XII, la primera letra oficial que tuvo el Himno Nacional Español. En 1932, fue elegido como el primer presidente de la SGAE y, en junio del mismo año, bajo su mandato, la entidad participó en el Congreso

<sup>36</sup> Véase AMORÓS, Andrés. *Cartas a Eduardo Marquina*. Madrid, Castalia, 2005.

Internacional de Sociedades de Autores celebrado en Viena. Tanto su labor en el citado congreso como su trayectoria literaria y su eficacia al frente de las tareas de la sociedad le valieron el nombramiento de Presidente Perpetuo de la SGAE, cargo que ostentó hasta su muerte<sup>37</sup>. Asimismo, en 1931, fue nombrado vocal de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. En 1938, el Ministerio de Educación Nacional creó la Junta Nacional de Teatros y Conciertos cuya presidencia se confió también a Eduardo Marquina y de la que formaron parte, entre otros, José María Pemán, Manuel Machado y Juan Ignacio Luca de Tena<sup>38</sup>.

Al final de su vida, conoció diferentes culturas viajando por países europeos y americanos. Como reconocimiento a sus excelentes méritos como poeta y autor dramático, Eduardo Marquina recibió las insignias de la Orden de Alfonso el Sabio, la medalla de oro de la ciudad de Barcelona y la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica. El 22 de noviembre de 1946, la prensa anunciaba en sus portadas que «el bardo de España»<sup>39</sup> había fallecido en Nueva York, donde trabajaba como diplomático<sup>40</sup>.

*«Un traductor tan excelente como Eduardo Marquina»*

La gran producción poética y dramática de Eduardo Marquina ha dejado en un segundo plano su labor traductora debido a que sus traducciones poéticas se publicaban en revistas más o menos efímeras y las de obras en prosa se debían al intento por subsanar los problemas económicos. Antonio Marco insiste en el hecho de que su labor como traductor debió tener cierta trascendencia en la concepción de sus creaciones literarias, tanto líricas como teatrales, y sobre todo en su gusto estético, en los primeros

---

<sup>37</sup> GONZÁLEZ, María Luz. «Eduardo Marquina Angulo». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, t. II, p. 196.

<sup>38</sup> MARTÍNEZ, José María. *Liras entre lanzas: historia de la literatura «nacional» en la Guerra Civil*. Madrid, Castalia, 2009, pp. 199-200.

<sup>39</sup> LUCIENTES, Francisco. «El bardo de España ha muerto». *La Vanguardia*. Madrid, 22-XI-1946, p. 2.

<sup>40</sup> Datos extraídos de: MONTERO, José. *Vida de Eduardo Marquina*. Madrid, Editora Nacional, 1965; MENCHETA. «Eduardo Marquina muere a consecuencia de un ataque cardíaco». *ABC*. Madrid, 22-XI-1946, p. 16; ZANNI, U. P. «La vida y obra del insigne académico». *La Vanguardia*. Madrid, 22-XI-1946, p. 2.

años del siglo XX<sup>41</sup>. Tradujo al castellano obras de varios autores franceses como Baudelaire, cosechando incontables elogios a su trabajo<sup>42</sup>:

Este joven e insigne poeta ha preparado una labor ciertamente inestimable, honroso tributo de la poesía española a la poesía francesa. Me refiero a la traducción de *Las flores del mal*. Popularizar a Baudelaire en España es propósito digno de un gran literato. Eduardo Marquina dio anteanoche en el Ateneo de Madrid a un público distinguido, numeroso, exquisito y embellecido con concurso de hermosas damas, algunos avances del importante libro con que [*palabra ilegible*] acrecentar las joyas líricas de nuestro Parnaso. Las cálidas palmadas del auditorio fueron noble estímulo para el joven traductor: ¡Baudelaire en el Ateneo! ¡Cuánto ha vivido el mundo en cuarenta años! Honremos, traducido y comentado por Marquina, a aquel genial e inmortal poeta, que supo también amar, interpretar y juzgar a Edgard Poe<sup>43</sup>.

Tradujo obras de Chateaubriand, Prévost o Victor Hugo, poemas de Chénier, Mallarmé, Verlaine o Maeterlinck y escribió las versiones al castellano de varias novelas portuguesas de José María Eça de Queiroz y de Abilio Guerra Junqueiro, una comedia de Dario Nicodemi, la obra de teatro *Chantecler* de Rostand y varias obras de autores catalanes como Ángel Guimerá, Adriá Gual y Joan Maragall, entre otros. De todas ellas, destacan ampliamente las traducciones de poemas de Chénier y la de la novela *Manon* del abate Prévost.

En las páginas de la revista barcelonesa *Luz*, publicó, junto a su amigo Luis de Zulueta, la traducción de varios poemas franceses con el objetivo de dar a conocer autores extranjeros poco conocidos hasta ese momento y así, en 1898, en un artículo sobre la poesía de Paul Verlaine, especificaban los propósitos estéticos que habrían de regir las diferentes traducciones que se publicaran en dicha revista<sup>44</sup>:

Convencidos del absoluto desconocimiento que tenemos de los buenos literatos extranjeros la mayoría de los españoles, abrimos en *Luz* esta sección, destinada exclusivamente a popularizarlos entre nosotros. Sin prejuicio ninguno; sin obedecer a escuela determinada; libres de los enamorados del arte, ni juzgamos superiores a todos los autores modernos, ni ridículamente pretendemos encerrarnos en un culto apolillados de los clásicos. Unos y otros tienen obras maestras, y de unos y otros las traduciremos; que, como el hermoso Pecopin, el arte es perpetuamente joven<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> MARCO, Antonio. «Eduardo Marquina, traductor de Chénier y de Prévost». En: *Los clásicos franceses en la España del Siglo XX: estudios de traducción y recepción*. Ed. a cargo de Francisco Lafarga y Antonio Domínguez. Barcelona, PPU, 2001, p. 229.

<sup>42</sup> Concretamente, su traducción de *Les fleurs du mal*, que fue la primera realizada al español, resulta incompleta y presenta diferentes errores, debido a la edición original utilizada por Marquina. HAMBROOK, Glyn. «La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)». En: *Estudio de Investigación franco-española*, nº 4, 1991, pp. 99-102.

<sup>43</sup> GARAMANCHEL. «Lectura de Marquina. Las noches del Ateneo». *La Correspondencia de España*. Madrid, 11-XII-1905, p. 2.

<sup>44</sup> MARCO, A. «Eduardo Marquina, traductor de Chénier y de Prévost», pp. 229-236.

<sup>45</sup> MARQUINA, Eduardo y ZULUETA, Luis de. «Paul Verlaine». En: *Luz*, nº 8, 1898, p. 5.

Se le describía así: «un traductor tan excelente como Eduardo Marquina»<sup>46</sup>. En 1932, se elogiaba su versión de *Elektra*, escrita junto a Joaquín Pena, por haber familiarizado al público español con la obra:

[...] en España, una cuidada traducción del libro del poeta alemán, cumplida por Joaquín Pena y Eduardo Marquina, y varias veces representada con aplauso por Margarita Xirgu, ha familiarizado a nuestro público con el drama –después puesto en música por Strauss– de Hofmannsthal<sup>47</sup>.

La vinculación de Marquina con el teatro lírico constituyó, en cierta forma, una

constante a lo largo de su vida. Escribió varios libretos de zarzuela como *Agua mansa o La vuelta del rebaño*, publicados en 1903 con música de Juan Gay y representadas en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. En 1906, se publicó el drama lírico *Emporium*, compuesto por Enric Morera<sup>48</sup> y, un año más tarde, se representó la zarzuela *El Delfín*, escrita en colaboración con J. Salmerón y música de Tomás Barrera. Más tardíos fueron los correspondientes al drama lírico *La morisca*, con música de Jaime Pahissa, estrenado en 1918 en el Liceo de Barcelona; el de la zarzuela *Bergamino Lampo* escrito en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, con música de Enrique Morera y estrenada en 1922, en el Tívoli de Barcelona y el libreto de la opereta bufa de Jacinto Guerrero, *El collar de Afrodita*, representada por primera vez en el Teatro Alcázar de Madrid, en 1925.



Figura 9: Portada de la revista *Luz*. Barcelona, 1ª semana de diciembre de 1898, nº 8.

<sup>46</sup> [Anónimo]. «El Rey en el Teatro». *La Correspondencia de España*. Madrid, 05-II-1910, p. 1.

<sup>47</sup> MARQUINA, Rafael. «*Elektra* en París». *Blanco y Negro*. Madrid, 12-VI-1932, p. 95.

<sup>48</sup> Libreto de Eduardo Marquina, escrito en colaboración con Angelo Bignotty. Se estrenó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y fue acogida con fervorosos aplausos. ZANNI, U. P. «La vida y obra del insigne académico». *La Vanguardia*. Madrid, 22-XI-1946, p. 2.



Tampoco podemos obviar, años más tarde, su participación como vocal en el Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.

En cuanto a su labor como traductor lírico, es interesante destacar que se trata de una de sus facetas menos investigadas. En 1907, realizó una adaptación al castellano de *Boule de Suif* de Maupassant, titulada *La Pirindola. Zarzuela en un acto y tres cuadros, inspirada en un cuento de Maupassant, original*, (1907) de la que no consta representación alguna<sup>49</sup>. Asimismo, en 1939, formó parte del jurado designado por la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales de Concursos para el concurso citado anteriormente, en el que se premiaban las traducciones del libreto de varias obras clásicas.

Finalmente, hemos de destacar su traducción del libreto de la ópera *Carmen*, que fue representada en el Teatro Lírico Nacional en 1932.

### 5.2.3. *Textos y fuentes*

En 1932, a instancias de la Junta Nacional de Música, se elaboró y se representó por primera vez en España la versión al castellano de la ópera *Carmen* propiamente dicha. Eduardo Marquina escribió la «traducción» al español de la obra, tal y como confirman los rotativos de la época, si bien dicho calificativo podría ser susceptible de diferentes puntualizaciones que presentaremos más adelante.

La localización e identificación del libreto de Marquina ha constituido uno de los puntos con mayor dificultad de nuestra investigación. Los descendientes del dramaturgo nos explicaron que ni siquiera tenían noticia de este trabajo del autor y, salvo en la prensa de 1932, las referencias al respecto, por ejemplo en el epistolario citado o en las diferentes biografías consultadas, son inexistentes<sup>50</sup>. La aparición de

---

<sup>49</sup> Se trata de un manuscrito autógrafo firmado por el propio Marquina, conservado en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, sign. 82581. LAFARGA, Francisco. «Una adaptación de *Boule de Suif* por Eduardo Marquina: *La Pirindola*». En: *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*. Ed. a cargo de Marta Giné. Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 67-78.

<sup>50</sup> Intercambiamos varios correos electrónicos y mantuvimos una conversación telefónica con Teresa Marquina, nieta de Eduardo Marquina, en marzo de 2010. Nos comunicó que desconocían el hecho de que el autor hubiese realizado la traducción de *Carmen* e incidió en que, con toda seguridad, no poseen material alguno relativo a la ópera en cuestión, en la escasa documentación que custodian en casa. Teresa Marquina nos explicó que, durante la Guerra Civil, la familia perdió un volumen muy importante de documentación. A ello, habría que sumarle las circunstancias económicas desfavorables atravesadas en 1946 y que les obligaron a vender casi la totalidad del legado al coleccionista Arturo Sedó, gran amigo de la familia, quien, a su vez, acabó cediéndola, años más tarde, al Institut del Teatre de Barcelona. En dicha institución, insisten en el hecho de que no albergan ningún documento que coincida con las características descritas. Agradecemos a Teresa Marquina su amable colaboración y la información facilitada.

varias y diferentes partituras traducidas, todas ellas tituladas *Carmen*, en el fondo Vidal Llimona y Boceta, conservado actualmente en la Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, ha supuesto un gran avance en este sentido. Queda patente que todas corresponden a diferentes «traducciones» de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, aunque no aparezca ningún calificativo al respecto en los documentos meta. Ahora bien, ciertas divergencias entre ellas llaman nuestra atención y, una vez más, hubimos de proceder a su identificación tal y como se muestra<sup>51</sup>. Exponemos sus características más generales:

<b>Tipo de Partitura</b>	<b>Acto I</b>	<b>Acto II</b>	<b>Acto III</b>	<b>Acto IV</b>
<b>Parte de apuntar</b>	-Traducción de la <b>ópera</b> : texto del canto con recitativos. -Sello: Vidal Llimona y Boceta.	-Desconocemos su paradero.	-Traducción de la <b>ópera</b> : texto del canto con recitativos. -No aparece sello.	-Desconocemos su paradero.
<b>Canto y Piano</b>	-Desconocemos su paradero.	-Traducción de la <b>ópera</b> : texto del canto con recitativos.	-Desconocemos su paradero.	-Traducción de la <b>ópera</b> : texto del canto con recitativos.
<b>Editada por Choudens<sup>52</sup></b>	-Un primer ejemplar de la <b>ópera</b> con el texto del canto en italiano y en alemán. Aparece la traducción al castellano manuscrita y correcciones sobre el texto italiano. -Sello: Vidal Llimona y Boceta.			
<b>Editada por Choudens<sup>53</sup></b>	-Un segundo ejemplar con el texto del canto en italiano y en alemán. Aparece una traducción al castellano prácticamente idéntica a la anterior manuscrita aunque con una grafía diferente y correcciones sobre el texto italiano. -Sello: Vidal Llimona y Boceta.			

Tanto la primera como la segunda partitura detalladas fueron realizadas por un copista, mientras que la tercera y la cuarta presentan la traducción del texto del canto en castellano manuscrito. Debemos señalar que en ninguna de ellas aparecen firmas ni datos relativos al copista que hubo de escribirlas. Obsérvense a continuación algunas imágenes de ellas:

<sup>51</sup> Agradecemos profundamente la amable comunicación de su existencia al Dr. Víctor Sánchez. Además de las partituras que se detallan en la tabla, puede consultarse también en la misma institución la parte de apuntar correspondiente a los actos II, III y IV de la versión zarzuelera de la ópera *Carmen* con libreto de Rafael María Liern. En la portada, aparece el sello del archivero Ángel Povedano y el texto del canto presenta ligeras divergencias con respecto al que puede leerse en la partitura estudiada en capítulos anteriores del CEDOA, con la signatura: Carmen/ SGAE/MMO/2234.

<sup>52</sup> Utilizaremos la siguiente partitura en nuestro estudio. BIZET, Georges. *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy, paroles italiennes de A. de Lauzières, paroles allemandes de D. Louis. Paris, Choudens père et fils, 1876.

<sup>53</sup> *Ibid.*

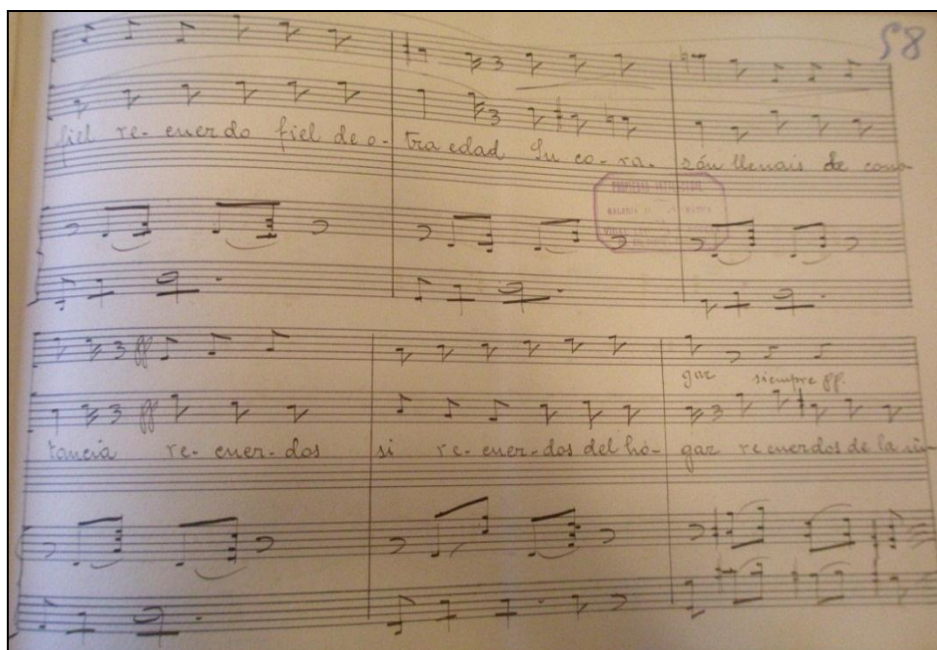


Figura 10: Traducción de *Carmen* perteneciente al fondo Vidal Llimona y Boceta. Partitura del apuntador. Acto primero, p. 98. Fondo Vidal Llimona y Boceta. © ICCMU<sup>1</sup>.

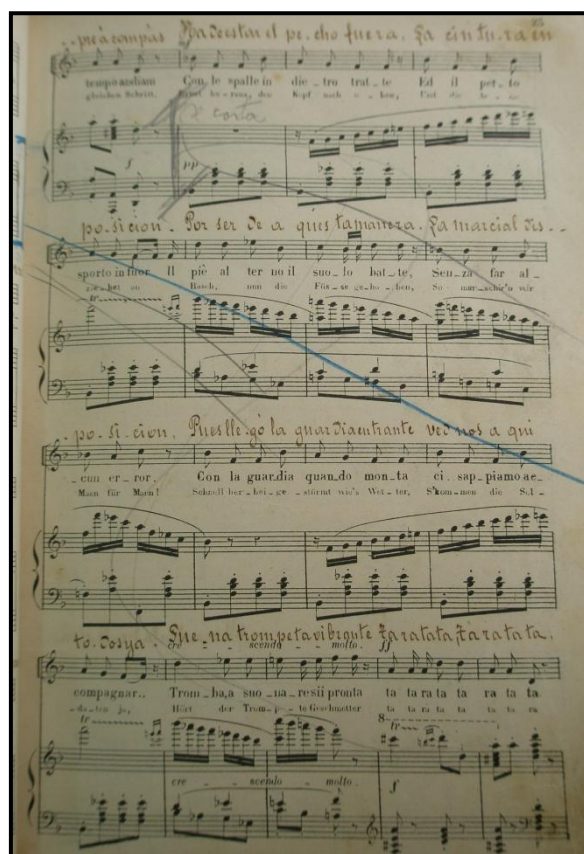


Figura 11: Traducción manuscrita de la ópera *Carmen* sobre la edición de Choudens, p. 25. Fondo Vidal Llimona y Boceta. © ICCMU.

Aunque algunas de las partituras mencionadas pudiesen resultar aparentemente similares entre sí, se observan ligeras disparidades en el texto del canto que van desde la utilización de diferentes preposiciones o interjecciones hasta frases completas. Asimismo, llaman nuestra atención múltiples correcciones manuscritas, realizadas probablemente durante los ensayos o para diversas representaciones. Aunque revisten gran interés, exceden nuestros intereses y habremos de postergarlas para futuros estudios. Uno de los aspectos más complejos de dichas partituras es la identificación del autor de la traducción y, por ende, su datación. Dado que en los documentos en cuestión no consta fecha ni autor alguno, habremos de solventar la problemática gracias a otras fuentes y aspectos. Para comenzar, tendremos en cuenta que la primera noticia que nos consta de la realización y representación de la traducción en España del libreto de la ópera *Carmen* de Georges Bizet en castellano es de 1932 y la segunda traducción no llegará hasta los años ochenta. Hasta el momento, y tras una exhaustiva investigación, podemos afirmar que desconocemos la existencia de traducciones del libreto de ópera, propiamente dicho, anteriores a estas fechas. Tampoco aparece registro alguno de la traducción de la ópera *Carmen* en el Boletín de la Propiedad Intelectual, a excepción del número 015246, correspondiente al libreto de Eduardo de Bray, realizado en 1891 y especificado anteriormente. Por consiguiente, debemos comprobar si existe la posibilidad de que las partituras en cuestión pudiesen corresponderse con la versión de Eduardo Marquina:

- En primer lugar, obsérvese que el fondo señalado fue donado en 1992 al Instituto Complutense de Ciencias Musicales por la Sociedad Vidal Llimona y Boceta, antes de convertirse en la actual Monge y Boceta S.L.<sup>54</sup>. Aunque en el momento de su traslado, se encontraba en un piso de Madrid, originalmente, la colección comenzó a formarse en Barcelona durante la década de 1860<sup>55</sup>. A finales del siglo XIX, funcionaban en España unos veinticinco archivos líricos que se encargaban de copiar partituras y materiales y de suministrarlos en alquiler a los teatros<sup>56</sup> y éste era el cometido del archivo en cuestión. Al parecer, cuando Andrés Vidal y Llimona se establece definitivamente en Madrid en 1880, el fondo se lleva a la capital. Laura de Miguel y Ruth Piquer barajan la hipótesis de que Antonio Boceta, durante su etapa de empresario del Teatro Real junto a

---

<sup>54</sup> Tras la donación, el director del ICCMU se puso en contacto con la Biblioteca de la Universidad Complutense para que estudiantes e investigadores puedan proceder a su consulta y estudio.

<sup>55</sup> DE MIGUEL, Laura y PIQUER, Ruth. «La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta». En: *Boletín DM*, XIII, 2009, p. 73.

<sup>56</sup> GOSÁLVEZ, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 85.

Luis Calleja<sup>57</sup>, entre 1907<sup>58</sup> y 1913, reuniese en el mismo la documentación institucional que lo integra. Asimismo, las autoras plantean la posibilidad de que esta etapa de Boceta como empresario pudiese explicar la llegada al fondo del teatro de partituras de fecha muy temprana y de diversa procedencia<sup>59</sup>. De hecho, las mismas inciden en el hecho de que nos encontramos «ante un archivo que se ha formado por acumulación con el paso de las décadas»<sup>60</sup>. Se trata de «un fondo heterogéneo, cuyos materiales provienen de diferentes archivos y copisterías, nacionales y extranjeras que se han ido reuniendo en el que encontramos en la actualidad. El archivo que presentamos fue incrementando el número de partituras que lo constituían, gracias a los materiales del propio Andrés Vidal y Llimona y otros copiados en teatros de España y fuera de ella»<sup>61</sup>. En 1924, Antonio Boceta fue nombrado delegado regio del Teatro Real, un cargo que ostentó hasta que comenzaron las obras por riesgo de derrumbe que siguieron al cierre del 6 de noviembre de 1925. Si tenemos en cuenta que la traducción de Eduardo Marquina se representó, y probablemente fue realizada en 1932, no es de extrañar que las correspondientes partituras hubiesen acabado también en el fondo del mismo teatro.

- En segundo lugar, tenemos constancia de que desde finales del siglo XIX, Andrés Vidal ejercía como representante legal de la casa editorial Choudens en España. En el capítulo consagrado al «conflicto de las dos *Cármenes*», pueden observarse numerosos documentos que dejan constancia de ello. A modo ilustrativo, podemos citar, por

---

<sup>57</sup> En 1933, *ABC* publicaba la siguiente necrológica: «Ha fallecido en Madrid D. Antonio Boceta, jefe de Ingenieros y antiguo empresario del teatro Real, en unión de D. Luis Calleja. La actuación de esta empresa fue de florecimiento del regio coliseo. La primera función de aquella empresa en el año 1906 [*sic*] fue el estreno de *Madame Butterfly*, cuyo decorado, por cierto, fue obra de nuestro llorado Xaudaró. Debutó con la obra de Puccini la inolvidable Rosina Storchio y fueron artistas notables de aquellos tiempos de la empresa Calleja-Boceta, además de la citada Storchio, la Paretto, la Gagliardi, la Vix, la Guerrini, entre las sopranos y Anselmi, Schipa, Titta Ruffo, Straciari, entre los más ilustres cantores. Últimamente fue el Sr. Boceta comisario regio, hasta que empezaron en el Real las obras que aún continúan. Descanse en paz el finado y reciba su familia nuestro pésame». [Anónimo]. «Don Antonio Boceta». *ABC*. Madrid, 07-XI-1933, p. 33.

<sup>58</sup> A pesar de que en el fragmento que exponemos anteriormente se incide en que la unión de ambos empresarios tuvo lugar en 1906, diferentes fuentes consultadas ponen de manifiesto que, efectivamente, tal y como especifican las autoras la fecha correcta fue 1907. Así, la *Gaceta de Madrid* del 8 de junio de 1907 señalaba que según una Real Orden, se adjudicaba, el 6 de junio del mismo año, el Teatro Real para su explotación a Luis Calleja y Fernández y Antonio Boceta y Rodríguez. R. San Pedro. «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Real Orden». *Gaceta de Madrid*. Madrid, 08-VI-1907, p. 951.

<sup>59</sup> DE MIGUEL, L. y PIQUER, R. «Edición y copia de partituras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: el fondo Vidal Llimona y Boceta». En: *Imprenta y Edición Musical en España (ss. XVIII-XIX)*. Ed. a cargo de Begoña Lolo y José Gosálvez. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 596.

<sup>60</sup> DE MIGUEL, L. y PIQUER, R. «La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta», p. 73.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 74.

ejemplo, los documentos de 1887<sup>62</sup> expuestos, como el siguiente fragmento de una carta dirigida por Vidal a la editorial: «¿Suponen Vds. que yo, su amigo y representante había de aliarme contra Vds. con aquellos a quienes pueden Vds. considerar como enemigos suyos?»<sup>63</sup>. También puede comprobarse en el siguiente fragmento publicado en la *Gaceta de Madrid* y donde se reconoce la representación española de Andrés Vidal y Llimona en 1889:

El 20 de marzo de 1889, la casa editorial Choudens, «como propietarios de las más afamadas obras lírico-dramáticas», dirigen a las empresas teatrales y a los editores de música de España una circular donde se informaba de que la empresa «había reivindicado la propiedad de nuestro repertorio conforme con las leyes y convenios que, sobre la propiedad literaria artística rigen en ese noble país». Asimismo, en ella se rogaba «a los señores empresarios que cesen en la representación de cualquiera de las obras de nuestro repertorio sin que antes medie el indispensable contrato con nuestra casa editorial y suplicamos de igual modo a los señores editores excluyan de su catálogo las obras de nuestra pertenencia. Nuestro representante y apoderado en España, D. Andrés Vidal y Llimona, es el encargado por nosotros para tratar de cualquier asunto que se refiera a esta Casa». VIDAL Y LLIMONA, Andrés. «Anuncios». *Gaceta de Madrid*. Madrid, 29-III-1889, p. 918.

A tenor de la documentación expuesta y estudiada a lo largo de esta tesis doctoral, queda patente que Andrés Vidal y posteriormente sus sucesores en la empresa fueron los propietarios de los derechos de ejecución y representación de la ópera *Carmen* de Georges Bizet en España, al menos desde 1887. De hecho, incluso en la actualidad, cualquiera que pretenda representar la versión en castellano de la ópera que analizamos en el presente, habrá de contactar con la administradora única de Vidal Llimona y Boceta<sup>64</sup>. Sin embargo, no podemos obviar la problemática, señalada en el capítulo aludido, de una doble representación de *Carmen* en 1887 por parte no solamente de Andrés Vidal sino también de Benito Zozaya. Ello pone de manifiesto la inadecuada gestión de los derechos autorales por parte de las casas editoriales en la época:

¿Cómo no se me ha informado por Vds. de lo que hacían directamente con el Teatro Real y con el Sr. Zozaya?

Vds. saben mejor que nadie que yo no podía entrar como tercero en esa sociedad; pero les aseguro que hubieran podido Vds. informarme de todo esto sin que yo me molestase. Al menos

---

<sup>62</sup> En obras como, por ejemplo, *Au bord de la mer. Morceau caractéristique* de Joachim Raff, publicadas en 1876 figura «Andrés Vidal hijo» como representante legal de Choudens en España.

<sup>63</sup> Carta de Andrés Vidal a la editorial Choudens. París, 04-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 324.

<sup>64</sup> Conversación mantenida el 27-07-2012. Agradecemos a Inmaculada Monge, administradora única de la editorial Vidal Llimona y Boceta, el habernos facilitado dicha información. Así nos lo confirma ella misma. Además, tenemos constancia de que en su sede madrileña poseen una copia similar a las que se presentan de la ópera traducida.

hubiera sabido en virtud de qué poder especial pasaba el Sr. Zozaya a los ojos de todo Madrid, como la prensa lo ha dicho, por representante de la casa Choudens. En el propio interés de Vds. me abstuve de formular ninguna protesta respecto de este particular. ¿Cómo puedo tener por ningún concepto la menor responsabilidad en todo este asunto? No la acepto de ninguna manera<sup>65</sup>.

- En tercer lugar, observamos la repetida estampación del sello de los editores Vidal Llimona y Boceta. Encontramos un primero en el que puede leerse: «Propiedad Intelectual. Galería Lírico-Dramática. Vidal Llimona y Boceta. Cta. Sto. Domingo, 20-Madrid» y un segundo sello que reza así: «Propiedad Intelectual. Galería Lírico-Dramática. Vidal Llimona y Boceta. Barcelona».



Figura 12: Traducción de Carmen perteneciente al fondo Vidal Llimona y Boceta. Partitura del apuntador. Fondo Vidal Llimona y Boceta. © ICCMU.



Figura 13: Traducción manuscrita de la ópera *Carmen* sobre la edición de Choudens. Fondo Vidal Llimona y Boceta.

<sup>65</sup> Carta de Andrés Vidal a la editorial Choudens. París, 04-XI-1887. España. Ministerio de Cultura. Sección Nobleza del AHN, Michelena, C. 5, D. 324.

En 1895, Andrés Vidal y Llimona se asoció con Antonio Boceta. La nueva empresa se denominó «Vidal Llimona y Boceta». Poseía sedes en Madrid y en Barcelona<sup>66</sup> y el catálogo de obras que gestionaban se publicaba cada cierto tiempo con el nombre de «Galería Lírico Dramática». Véase, a modo ilustrativo, el catálogo general de las obras de la Propiedad Intelectual de 1895 que se muestra a continuación donde puede apreciarse la presencia de la ópera *Carmen*.

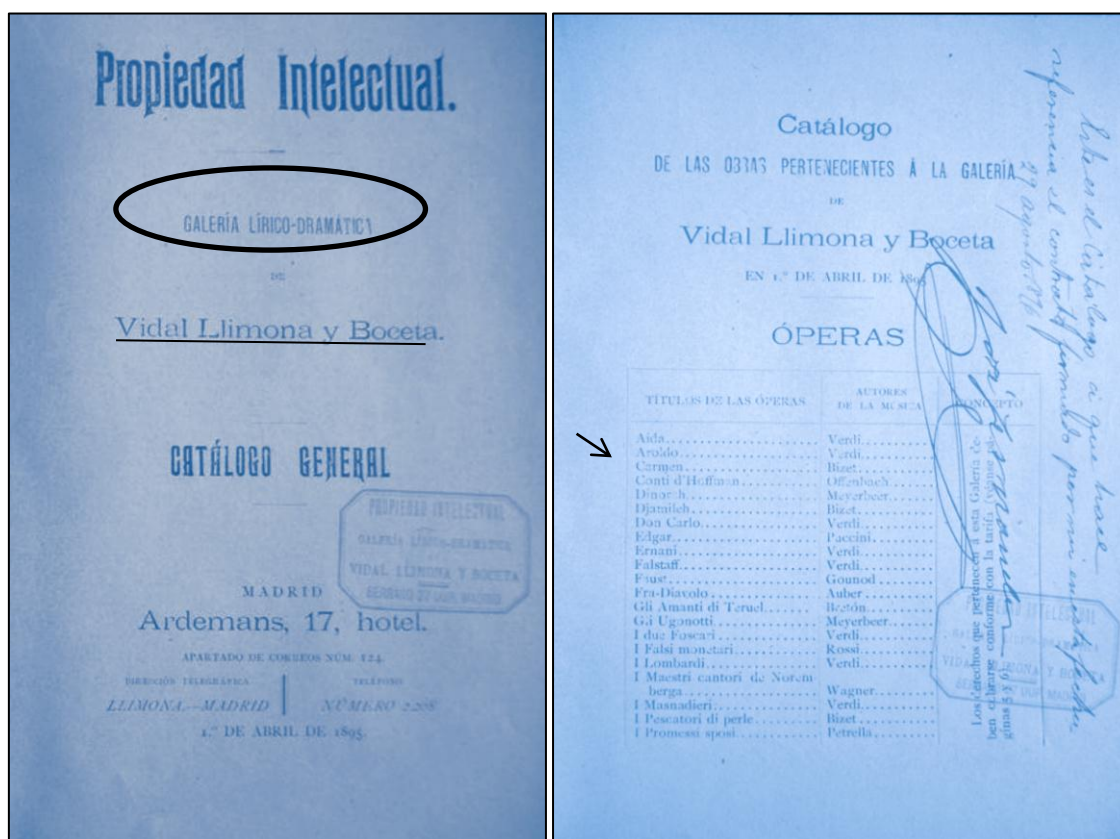


Figura 14: Catálogo de 1895 de las obras de La Propiedad Intelectual. Fondo Vidal Llimona y Boceta. © ICCMU.

Entre 1900 y 1904, la sociedad Vidal Llimona y Boceta aparecía inscrita como editorial de música en la delegación de Hacienda de Madrid y tenía, además, otra sede en Barcelona y delegaciones en La Habana y en Lisboa. La creación de la Sociedad de Autores Españoles entrañó, a partir de 1900, la desaparición de los archivos líricos particulares, entre los que se encontraba el de Vidal Llimona y Boceta aunque debemos incidir en el hecho de que los copistas han estado ejerciendo como tales hasta hace pocos años. El 13 de junio de 1908, la sociedad Vidal Llimona y Boceta desapareció al

<sup>66</sup> DE MIGUEL, L. y PIQUER, R. «La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta», p. 74.



ser adquirida por Ildefonso Alier<sup>67</sup> y, años más tarde, parte del fondo editorial de la antigua sociedad pasó a propiedad de Casa Dotesio, que había adquirido a principios del siglo XX el catálogo de Hijos de A. Vidal<sup>68</sup>. Sin embargo, Carlos José Gosálvez afirma que «el traspaso total o parcial de la propiedad de un archivo no implicaba necesariamente la desaparición de la firma que lo había producido»<sup>69</sup> y así, encontramos múltiples referencias a Vidal Llimona y Boceta en prensa. En 1932, por ejemplo, continúan apareciendo como archiveros de diferentes instituciones como, entre otras, el Palau de la Música Catalana<sup>70</sup>. Además, desde Monge y Boceta, sucesores de la editorial Vidal Llimona y Boceta, nos precisan que esta última existió como tal hasta aproximadamente 1990. Nos aseguran también que, con toda seguridad, en 1932, aún seguían editando como Vidal Llimona y Boceta<sup>71</sup>. Por ello, cabe la posibilidad de que la partitura realizada por el copista, es decir, la correspondiente al primer sello, pudiese haber sido elaborada en la fecha aludida. En lo referente al segundo sello estampado en las ediciones de Choudens, hemos de destacar la consignación en éste de la sede barcelonesa, lo que indicaría que hubo de ser estampado a finales del siglo XIX o principios del XX. La constante aparición de correcciones sobre el texto italiano, nos induce a pensar que quizás dicha edición pudo haber sido utilizada, en primer lugar, para representaciones en italiano y que, con posterioridad, pudo haberse añadido la línea del canto en castellano o viceversa.

• Por último, en *La Voz*, se reprueba el hecho de que el personaje de «Lilas Pastia» haya cambiado el nombre por el de «Curro Flores», un calificativo que también puede apreciarse en las partituras de la zarzuela de Eduardo de Bray y, por supuesto, en las correspondientes a la ópera que analizamos:

En la traducción, el pobre Lilas Pastia ha tenido que traspasar su figón al señor Curro Flores. ¡Pícaras exigencias del verso, capaz de arruinar a un esforzado comerciante por asonancia o consonancia más o menos! La poesía no tiene entrañas. ¡Qué le hemos de hacer!<sup>72</sup>.

---

<sup>67</sup> Laura de Miguel y Ruth Piquer, teniendo en cuenta la información que aparece en uno de los libros de cuentas del catálogo, afirman que «desde 1908, Andrés Vidal y Llimona y Antonio Boceta decidieron dedicarse en lo sucesivo a todo lo relacionado con el cobro de derechos de ejecución y representación de obras y el alquiler de los materiales de orquesta, mientras que Ildefonso Alier pasó a gestionar todo lo concerniente a la compra, edición y venta de música». DE MIGUEL, L. y PIQUER, R. «Edición y copia de partituras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: el fondo Vidal Llimona y Boceta», p. 501.

<sup>68</sup> GOSÁLVEZ, C. *La edición musical española hasta 1936*, pp. 185-186.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>70</sup> [Anónimo]. «Música y Teatros». *La Vanguardia*. Barcelona, 25-X-1932, p. 21.

<sup>71</sup> Conversación mantenida el 27-07-2012. Agradecemos a Inmaculada Monge, administradora única de la editorial Vidal Llimona y Boceta, el habernos facilitado dicha información.

<sup>72</sup> B. «Teatro Lírico Nacional. *Carmen*». *La Voz*. Madrid, 12-XII-1932, p. 3.

Este último dato posee un gran valor y constituye una prueba casi irrefutable de que las partituras del fondo Vidal Llimona y Boceta podrían vincularse con la traducción de *Carmen* elaborada por Eduardo Marquina para su representación en el Teatro Lírico Nacional, en 1932. No obstante, esta supuesta autoría del dramaturgo será susceptible de diferentes puntualizaciones que presentaremos a continuación.

#### 5.2.4. *La Carmen del Teatro Lírico Nacional: ¿una «traducción» propiamente dicha?*

La Junta Nacional de Música y de Teatros Líricos establecía, en el decreto del 16 de septiembre de 1931, que las traducciones se encargarían «a nuestros mejores poetas versados en los respectivos idiomas, de acuerdo con un músico competente que guíe a aquél en cuanto se refiere a la adaptación métrica y al acento»<sup>73</sup> y así se anunciaba que la ópera *Carmen* de Bizet había sido «traducida al castellano por Eduardo Marquina»<sup>74</sup>.

Como ponen de manifiesto las fuentes, queda patente que la versión utilizada como texto origen fue la partitura de la ópera con los recitativos de Guiraud, que se reflejan tal cual en el TM. Tras la lectura del texto del canto, proliferan numerosos interrogantes al respecto, ya que coincide prácticamente en su totalidad con el publicado de Eduardo de Bray. Véase el siguiente fragmento correspondiente al coro de niños del primer acto. Destacaremos en gris los cambios con respecto al primero:

Acto	Escena	Traducción de la ópera <i>Carmen</i> perteneciente al fondo Vidal Llimona y Boceta <sup>75</sup>	Versión zarzuelera realizada por Eduardo de Bray editada en 1890 <sup>76</sup>
I	3 <sup>a</sup>	Pues llegó la guardia entrante todos juntos vednos ya: tocad la trompa vibrante ta ra ta ta, ta ra ta ta. Al marchar, la frente alta sostener procurarás, marcando el paso sin falta un, dos, siempre a compás. Ha de estar el pecho fuera, la cintura en posición. Por ser de aquesta manera	Pues llegó la guardia entrante todos juntos vednos ya: tocad la trompeta vibrante ta ra ta ta, ta ra ta ta. Al marchar, la frente alta sostener procurarás, marcando el paso sin falta un, dos, siempre a compás. Ha de estar el pecho fuera, la cintura en posición. por ser de aquesta manera

<sup>73</sup> «Decreto disponiendo que las funciones de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos se desenvuelvan con arreglo al programa que se indica». *Gaceta de Madrid*, 16-IX-1931, pp. 1845-1846.

<sup>74</sup> [Anónimo]. «Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos». *Heraldo de Madrid*, 09-VII-1932, p. 5.

<sup>75</sup> Para su correspondiente estudio utilizaremos la partitura citada anteriormente editada por Choudens con la traducción manuscrita del fondo Vidal Llimona y Boceta.

<sup>76</sup> BRAY, D. P. Eduardo de. *Carmen. Zarzuela en 4 actos y en verso basada en la ópera del mismo nombre*. Barcelona, José Cunill, 1890.

Acto	Escena	Traducción de la ópera <i>Carmen</i> perteneciente al fondo Vidal Llimona y Boceta <sup>75</sup>	Versión zarzuelera realizada por Eduardo de Bray editada en 1890 <sup>76</sup>
		la marcial disposición.	la marcial disposición.

Puede comprobarse que nos encontramos ante dos textos absolutamente idénticos. Veamos la siguiente intervención de Carmen en el tercer acto, en la que sí se aprecian ciertas divergencias menores:

Acto	Escena	Traducción de la ópera <i>Carmen</i> perteneciente al fondo Vidal Llimona y Boceta	Versión zarzuelera realizada por Eduardo de Bray editada en 1890
III	2ª	Dejad, permitid por favor. ¡Oros!, ¡espadas!, ¡morir! Antes yo, ¡qué sufrir!, luego él ¡Los dos morir! Tal vez por evitar respuesta que ya esperas, ¡Barajas con afán! ¡Es vana tu ilusión! Las cartas son sinceras y nunca mentirán. Si en el libro de Dios tu página es hermosa, baraja sin temor. La carta, y al salir, te anunciará gozosa la dicha y el amor. Mas si tu muerte, ya destino impenetrable quiso al fin escribir, ¡Bien puedes barajar, la carta, implacable, repetirá morir! Sí, escrito, sí, ya está (263-270).	Dejad, permitid por favor. ¡Oros! ¡espadas! ¡morir! Antes yo, luego él, ¡qué sufrir! Tal vez por evitar respuesta que ya esperas, ¡barajas con afán! ¡Es vana tu ilusión! Las cartas son sinceras y nunca mentirán. Si en el libro de Dios tu página es hermosa, baraja sin temor; la carta, ya al salir, te anunciará gozosa la dicha y el amor. Mas si tu muerte, ya destino impenetrable quiso al fin escribir, ¡bien puedes barajar, la carta, implacable, repetirá morir! (57-58).

Muchas de las disparidades que aparecen nos resultan muy familiares. Si las comparamos con el texto del canto que puede leerse en la partitura del CEDOA<sup>77</sup>, es decir, el correspondiente al texto de Eduardo de Bray que reflejaron los copistas en la partitura y el que presuntamente pudo escucharse en los escenarios, constatamos que son idénticos en la mayoría de los casos. Véanse en gris las diferencias entre las tres fuentes:

<sup>77</sup> SGAE, sign. Carmen/ SGAE/MMO/2234.

Acto	Escena	Traducción de la ópera <i>Carmen</i> perteneciente al fondo Vidal Llimona y Boceta	Texto de la versión zarzuelera de <i>Carmen</i> realizada por Eduardo de Bray, editada en 1890	Texto de Eduardo de Bray en la partitura de la zarzuela <i>Carmen</i>
II	5 <sup>a</sup>	Bella es por Dios la vida errante! El universo por país, por toda ley tu voluntad; ¡Bello es, gozar anhelante la libertad!	¡Bella es por Dios la vida errante! Por patria el universo, por ley tu voluntad; ¡Bello es, gozar anhelante la libertad!	Bella es por Dios la vida errante! El universo por país, por toda ley tu voluntad; ¡Bello es, gozar anhelante la libertad!
II	3 <sup>a</sup>	Pues sabed que viene partida. Si es cosa buena hay que ver. Oh, es admirable, querida, mas vuestra ayuda es menester. ¿Verdad? Os lo diré sin dilación. Escuchad, pues, con atención: para tratar de ratería, gazmoñería y pillería yo por mi fe creí lo mejor tener las hembras junto a mí. Y sin ellas, oh, niñas bellas, no nos saldrá ya nada bien.	No aparecen.	Pues sabed que viene una partida. Si es cosa buena hay que ver. Oh, es admirable querida mas vuestra ayuda he menester, ¿verdad? Os lo diré sin dilación. Escucha, pues con atención: para tratar de ratería, gazmoñería y pillería, es lo mejor, según creí tener las hembras junto a sí. Pues sin ellas, oh, niñas bellas, no nos saldrá ya nada bien.
I	9 <sup>a</sup>	Tra, la, la, mi secreto yo lo guardo y lo guardaré. Antes que hablar la muerte mil veces prefiero. Tra, la, la, mi secreto lo guardo y lo guardaré. Tra, la, la, antes de hablar la muerte mil veces prefiero.	Tra, la, la, rájame, quémame, que nada te diré. Antes que hablar la muerte mil veces prefiero. Tra, la, la, mi secreto lo guardo y lo guardaré. No vencerás jamás mi pecho fiero.	Tra, la, la, rájame, quémame, que nada te diré. Antes que hablar la muerte mil veces prefiero. Tra, la, la, mi secreto lo guardo y lo guardaré. No vencerás jamás mi pecho fiero.
III	6 <sup>a</sup>	Bien, pagaré.	Sea, pagaré.	Bien pagaré.
IV	2 <sup>a</sup>	¡Jamás! Carmen no cederá. Libre he nacido y libre moriré.	¡Jamás, jamás! No cederé.	Jamás, no cederé. Libre he nacido y libre moriré.

Los ejemplos de este tipo se multiplican por doquier en toda la partitura. Además de las similitudes señaladas, advertimos que las escenas tercera y cuarta del segundo acto, que no aparecían en el libreto editado de Eduardo de Bray<sup>78</sup> y sí en la partitura, efectivamente se reflejan en la versión de Marquina de manera prácticamente

<sup>78</sup> Se especifica que: «Las empresas que así lo deseen, podrán sustituir en esta escena los versos marcados con asterisco, por el quinteto señalado con el nº 13 en la partitura original. N. del A.». BRAY, D. P. E. de. *Carmen*, p. 41.

idéntica. Ello constituye una prueba casi irrefutable de que el texto utilizado supuestamente por Marquina fue el de la partitura y no el del libreto publicado en 1890. No obstante, de la misma manera que aparecen ligeros cambios o correcciones, en ciertas ocasiones, pueden observarse también algunas intervenciones o fragmentos de nueva creación. Probablemente, en un intento de mejorar el texto preexistente:

Acto	Escena	Traducción de la ópera <i>Carmen</i> perteneciente al fondo Vidal Llimona y Boceta	Texto de Eduardo de Bray en la partitura de la zarzuela <i>Carmen</i>
I	3ª	Suena la campana, pues venid, obreras. Ya, por fin, aquí, llegad sin temor. Con frase galana, bellas cigarreras, os diremos, sí, todo nuestro amor.	Ya podéis llegar. La campana oíd. Para trabajar, todas acudid. Bellas son a fe. Nuestro corazón quema. Bien se ve singular pasión.
I	5ª	Avecilla que aprisionas por el espacio cruzar verás. No la esperes porque es en vano. Cuando la olvides te buscará.	Gentil ave que tú buscabas, por el espacio cruzar verás; fuese amor por lo que esperabas, cuando lo olvides, tú lo hallarás.

Por último, como señalamos anteriormente, para la traducción de la ópera se eligió la partitura utilizada habitualmente en los teatros que incluía los recitativos escritos por Guiraud<sup>79</sup>. Dado que en la zarzuela de Bray estos últimos no existían, podemos afirmar que todos ellos podrían haber sido traducidos por Marquina partiendo del TO. A continuación, mostramos algunos de ellos<sup>80</sup>:

Acto	Recitativo número	Texto original	Texto meta
I	3	Une jeune fille charmante vient de nous demander si tu n'étais pas là. Jupe bleue et nattes tombantes <sup>81</sup> .	Una joven, hace un instante, con afán preguntó si estabas por aquí. Larga trenza y fresco semblante.
		Ce doit être Micaëla <sup>82</sup> .	Micaela, tal vez será.
II	15 bis	Mais qui donc attends-tu? <sup>83</sup>	¿A quién esperas? Di.
		Presque rien, un soldat qui l'autre jour pour me rendre service s'est fait mettre en prison <sup>84</sup> .	Un gentil militar, quien fue galán, por querer libertarme ha sufrido prisión.

<sup>79</sup> Recordemos que una de las principales características de la zarzuela es la alternancia de pasajes cantados y hablados. Estos pasajes hablados de la traducción de Eduardo de Bray han sido sustituidos por recitativos operísticos en la traducción objeto de nuestro estudio.

<sup>80</sup> El resto de los recitativos puede consultarse en el anexo 5.

<sup>81</sup> Una chica joven encantadora acaba de preguntarnos si no estabas aquí. Falda azul y largas trenzas.

<sup>82</sup> Debe ser Micaela.

<sup>83</sup> Pero, entonces, ¿a quién esperas?

<sup>84</sup> Casi nada. A un soldado que, el otro día, por hacerme un favor, terminó en prisión.

Acto	Recitativo número	Texto original	Texto meta
		Le fait est délicat <sup>85</sup> .	Muy bien, me gusta ya.
		Il se peut qu'après tout ton soldat réfléchisse. Es-tu bien sûre qu'il viendra? <sup>86</sup>	Posible es que el galán ya te haya olvidado. ¿Estás segura que vendrá?
III	22	C'est des contrebandiers le refuge ordinaire. Il est ici, je le verrai. Et le devoir que m'imposa sa mère, sans trembler je l'accomplirai! <sup>87</sup>	De los contrabandistas es esta la guarida. Aquí José encontraré, lo quiso así su madre querida. La misión sagrada cumpliré.

La traducción presentada y la correspondiente autoría de Eduardo Marquina anunciada en prensa podrían ser, por tanto, muy discutibles. Al parecer, el único fragmento del libreto que podría haber versionado realmente el dramaturgo al castellano fueron los recitativos que, evidentemente, no aparecían en las versiones zarzueleras de la obra realizadas con anterioridad. El resto del texto del canto utilizado se corresponde con el que puede leerse en la partitura de la zarzuela de Eduardo de Bray. Por consiguiente, debemos concluir que Eduardo Marquina podría haber llevado a cabo una copia parcial de la versión al castellano de la ópera *Carmen* y no una «traducción» propiamente dicha puesto que, aunque realizó ciertas modificaciones menores del resto del texto del canto y reescribió algunas intervenciones, la mayor parte del texto que pudo escuchar el público del Teatro Lírico Nacional, en 1932, pertenecía a Eduardo de Bray.

Si efectivamente las partituras del fondo Vidal Llimona y Boceta pudiesen corresponderse con la traducción encargada por la Junta Nacional de Música, quizás, tanto el renombre de Marquina como el desconocimiento por parte del público de la versión realizada por Eduardo de Bray sirvieron como encubrimiento de un proceso de transferencia que, como se demuestra, puede definirse inequívocamente como plagio, exceptuando, por supuesto, los recitativos. En el único lugar donde se califica dicho texto como «traducción» y se menciona su autoría es en la prensa del momento pero en el resto de las fuentes no aparece alusión alguna al respecto. En ese caso y por consiguiente, la «traducción» de la ópera *Carmen* de Eduardo Marquina podría enmarcarse dentro de una práctica arraigada en el mundo teatral a lo largo de la historia

<sup>85</sup> El asunto es delicado.

<sup>86</sup> Puede ser que, después de todo, tu soldado reflexione. ¿Estás segura de que vendrá?

<sup>87</sup> Es el refugio ordinario de los contrabandistas. Él está aquí. Yo lo veré. Y el deber que me impuso su madre, sin temblar, lo cumpliré.

y rara vez denunciada<sup>88</sup>: la copia de traducciones ajenas y su presentación como propias. Si, por el contrario, la traducción aludida no fuese obra de Marquina, continuaríamos aplicando el calificativo de plagio parcial al TM en cuestión puesto que el nombre del verdadero autor principal, Eduardo de Bray, se omite en todas las partituras. Por tanto, a tenor de lo expuesto, y a la luz de los datos presentados, queda patente que dicha práctica, al parecer, podría extenderse también a la traducción en el teatro lírico del siglo XIX y de principios del siglo XX<sup>89</sup>.

#### 5.2.5. La recepción de la primera traducción de la ópera *Carmen* de Bizet

La prensa se hacía eco de la profesionalidad y la buena organización llevada a cabo por la Junta Nacional de Música en su primera temporada. El estreno de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, el 14 de diciembre de 1932, «traducida» al castellano por Eduardo Marquina fue un éxito rotundo. Se enaltecía la ejecución de los intérpretes, de los coros y de la orquesta y se hacía constar que al público no le importaba pagar precios extraordinarios por espectáculos de gran calidad como el que se reseñaba. Fleta, «un don José excepcional»<sup>90</sup>, hubo de repetir, ante la insistencia del auditorio, la romanza de la flor y lo mismo le ocurrió a María Espinalt, «el descubrimiento de la Junta Nacional de Música»<sup>91</sup>, con su romanza del acto tercero. Sin embargo, la misma publicación destacaba que la contralto Aurora Buades no recibió los aplausos sobradamente merecidos por una excelente interpretación muy personal de la protagonista.

---

<sup>88</sup> Raquel Merino llevó a cabo un estudio descriptivo-comparativo de un centenar y medio de traducciones de teatro publicadas y/o representadas en España. En él demuestra que el plagio de obras en este ámbito constituye una costumbre extendida en nuestro país casi nunca denunciada. Según la autora, los plagios han sido presentados al público encubiertos bajo etiquetas de diverso cuño: versiones, adaptaciones, traslados parciales, reescrituras, etc. MERINO, Raquel. «Del plagio como método de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada». En: *TRANS Revista de Traductología*, nº 5, 2001, pp. 219-226.

<sup>89</sup> Dado que consideramos la supuesta versión de Eduardo Marquina como un plagio parcial de la traducción de Eduardo de Bray, omitiremos el estudio de la traducción del texto del canto y de la traducción musical.

<sup>90</sup> ESPINÓS, Víctor. «Teatro Lírico Nacional. *Carmen*». *La Época*. Madrid, 12-XII-1932, p. 1.

<sup>91</sup> *Ibid.*

A.B.C. insistía en que «no es posible rendir elogios al decorado, ni aun con la



Figura 15: Miguel Fleta, «el gran artista lírico español, en el tercer acto de la ópera *Carmen* de Bizet». *Mundo Gráfico*, 21 de diciembre de 1932, p. 29.

disculpa de las deficiencias de un escenario pequeño»<sup>92</sup>. Víctor Espinós afirmaba sobre los decorados y el atrezo que la obra había resultado «decorosa y enteramente tradicional en los indumentos y moderna en el decorado del que vamos a rechazar aquel conglomerado de riscos, que bien pudiera servir para cualquier otro destino escenográfico y con el mismo fundamento y, en cuyo seno, se ocultan los contrabandistas»<sup>93</sup>. Es interesante notar que el crítico no alude en ningún momento a la calidad de la traducción y concluía su artículo insistiendo en el hecho de que si la empresa continuaba ofreciendo estrenos como el de *Carmen*: «En el Calderón nos encontraremos»<sup>94</sup>.

Se decía que con la representación de la ópera de Bizet había surgido «un triunfo rotundo y unánime»<sup>95</sup> aunque estuviese «en compañía de un libro trasplantado pésimamente al castellano»<sup>96</sup>:

Sé lo difícil que es hacer una traducción rítmica aplicada a la música y, por eso, no quiero ponerle grandes reparos a la que se canta en el Calderón pero, en fin, se me antoja que algunas cosillas son subsanables y pueden ponerse más de acuerdo con el texto, las exigencias poéticas y las del idioma patrio. En la traducción, el pobre Lilas Pastia ha tenido que traspasar su figón al señor Curro Flores. ¡Pícaras exigencias del verso, capaz de arruinar a un esforzado comerciante

<sup>92</sup> A.B.C. «Teatro Lírico Nacional. La *Carmen* de Fleta». *ABC*. Sevilla, 13-XII-1932, p. 36.

<sup>93</sup> ESPINÓS, Víctor. «Teatro Lírico Nacional. *Carmen*». *La Época*. Madrid, 12-XII-1932, p. 1.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> PÉREZ, Pablo. «Farsas y farsantes». *Mundo Gráfico*. Madrid, 21-XII-1932, p. 28.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.



por asonancia o consonancia más o menos! La poesía no tiene entrañas. ¡Qué le hemos de hacer!<sup>97</sup>

En *La Voz*, puede entreverse un juicio similar acerca del trabajo de Eduardo Marquina aunque el autor de la crítica evita ser muy estricto y explícito en este sentido porque es consciente de las dificultades que entraña la realización de la traducción lírica. Las referencias localizadas en torno a la calidad de la traducción son muy escasas pero, en todas ellas, se califica negativamente como puede comprobarse en el siguiente artículo de A.B.C. donde se realiza una escueta aproximación a las traducciones de *Carmen* al castellano que habían podido escucharse en España hasta la fecha:

Allá por el año 1888, se cantó por vez primera en Madrid, Teatro de la Zarzuela, la hermosa ópera de Bizet, la que hizo renegar a Nietzsche de su germanismo lírico y proclamar a *Carmen* la más bella de las óperas. El libreto que se cantó era una mala traducción al castellano; tan mala como la cantada anteanoche si no era la misma. Surgió una reclamación de una casa editorial italiana y *Carmen* dejó de cantarse en la Zarzuela pero, al año siguiente, la cantaron en italiano en el Real la Pasqua, la Bibiana Pérez y el tenor Valero<sup>98</sup>.

Gracias a nuestras investigaciones, podemos calificar dicha descripción como absolutamente errada. La *Carmen* que se escuchó por primera vez en el Teatro de la Zarzuela, traducida por Rafael María Liern, se representó en 1887 y, por supuesto, la editorial aludida no era italiana sino la francesa Choudens. Tampoco cabe la posibilidad de que la traducción del Teatro de la Zarzuela que A.B.C. cita se corresponda con la que se escuchaba en el Teatro Lírico. Tal y como señala *La Voz*, Lillas Pastia cambia su nombre por Curro Flores y hemos de recordar que el tabernero del libreto de Liern se llama Sebastián.

Queda patente a través de las críticas que las «aparentes» deficiencias y anomalías de la traducción fueron relegadas a un segundo e incluso tercer plano debido a la excelente ejecución y buen hacer del Teatro Lírico Nacional. Sin embargo, antes de proceder a la descalificación del supuesto «trabajo» de Marquina habríamos de plantearnos si realmente los juicios negativos sobre su trabajo estaban relacionados con los prejuicios ante la ópera de Mérimée, ante la traducción de libretos o realmente se debieron a la escasa calidad del texto meta.

---

<sup>97</sup> B. «Teatro Lírico Nacional. *Carmen*». *La Voz*. Madrid, 12-XII-1932, p. 3.

<sup>98</sup> A.B.C. «Teatro Lírico Nacional. La *Carmen* de Fleta». *ABC*. Sevilla, 13-XII-1932, p. 36.

### 5.3. La traducción de Fernando Quiñones y de José Ramón Ripoll de 1980: «Una versión sin pretensiones de escándalo pero actualizada»

En 1962, el italianismo que, desde hacía siglos, dominaba la escena española aún continuaba ejerciendo sus influencias. Ese mismo año, se anunciaba el estreno de *Carmen* en italiano en la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla para los días 20, 21 y 22 de septiembre. Fue representada con gran éxito bajo la dirección escénica de José Tamayo, con Ana María Rota en el papel de Carmen, Ana María Olaria como Micaela, Pier Miranda a cargo de Don José, Antonio Campó como Escamillo, el director Eugenio Marco, la compañía lírica Amadeo Vives, el ballet español de Pilar López, el Coro Cantores de Madrid y la Orquesta Bética de Cámara.

En un principio, se planteó la posibilidad de presentar el espectáculo delante de la Fábrica de Tabacos, pero la falta de espacio no lo hizo posible. Se afirmaba que la escenografía ideada por Tamayo había sido muy acertada a pesar de «las dificultades que suponían el emplazamiento de cantantes y orquesta en un mismo plano y a gran distancia pero que los micrófonos solventaron»<sup>99</sup>. La crítica ensalzó la labor de los intérpretes y del cuerpo de baile y se lamentaba de «no haber podido disponer de un coro infantil suficientemente entrenado y con los ensayos necesarios»<sup>100</sup>:

Anna María Rota posee una hermosa voz de mezzosoprano y mereció justas ovaciones en su papel de protagonista, personificando una Carmen de gran fuerza. Muy conocidas son del público sevillano las magníficas condiciones de Ana María Olaria, una Micaela feliz con momentos, como el difícil del aria del tercer acto, en el cual logró un resonante éxito. Don José, el desgraciado sargento, estuvo a cargo del tenor Pier Miranda, preciso, justo y con magníficas dotes de actor. También Antonio Campó es una figura ya admirada por nuestro auditorio. En el torero Escamillo brilló a gran altura. La naturalidad de este artista, la tremenda facilidad y el caudal sonoro tan exquisito como bien dominado, arrancó ovaciones entusiastas [...]. La orquesta y su director, el maestro Eugenio marco, que, a veces, casi había de «teledirigir», cumplieron muy honrosamente con su misión. Los asistentes supieron premiar la actuación de los instrumentistas y su regidor en varias ocasiones, especialmente en los preludios de los actos primero y cuarto<sup>101</sup>.

El hecho de que la ópera *Carmen* se escuchase en esta época aún en italiano no constituía un hecho aislado ni tampoco fue disuasivo para el numeroso público que se congregó en La Maestranza. Adviértase que el estreno sevillano de *Carmen* en italiano no constituye un caso excepcional en la época ya que la traducción en cuestión, de

---

<sup>99</sup> SÁNCHEZ, Enrique. «Espectacular presentación de *Carmen* en la Maestranza». *ABC*. Sevilla, 21-IX-1962, p. 26.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

Achille de Lauzières, también fue utilizada, por ejemplo, en junio de 1964 en el marco de los Festivales de España<sup>102</sup>. Sobre la representación sevillana se escribió: «El espectáculo que toda Sevilla comenta [...] con 300 personas en escena»<sup>103</sup>. La prensa alabó las tres representaciones y en ningún momento hizo referencia alguna al hecho de que se utilizase la versión traducida al italiano, en lugar del libreto original en francés. De esta manera, constatamos, una vez más, cómo el gran despliegue escénico, la profesionalidad y el deseo del público sevillano de escuchar la ópera más conocida de Bizet en un marco emblemático hicieron olvidar las cuestiones lingüísticas que, en otra época, avivaron los debates más candentes. Diecinueve años después, *Carmen* volvió a la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla con una novedad: en esta ocasión, la ciudad podría escuchar la ópera en español. El poeta Fernando Quiñones y el músico y poeta José Ramón Ripoll se habían encargado de elaborar la traducción del libreto para uno de los proyectos musicales que más expectación habían generado en el público sevillano en los últimos años.

### 5.3.1. *Un encargo de traducción fallido para Rafael Alberti*

El director de escena José Tamayo y los empresarios de la Plaza de Toros Monumental de las Ventas de Madrid pretendían estrenar la ópera *Carmen* en castellano en 1981. Dicho estreno se inscribía en los actos de la temporada lírica<sup>104</sup> organizada para el verano por la empresa Taurina Hispalense, arrendataria de la plaza. Se necesitaba traducir el libreto y, en un principio, se propuso a Rafael Alberti su

---

<sup>102</sup> *Carmen* se representó en 1964 dentro de los Festivales de España tanto en Alcoy como en Salamanca, el 6 y el 15 de junio, respectivamente. Estuvo a cargo de la Compañía Lírica Amadeo Vives bajo la dirección musical de Eugenio M. Marco y la dirección escénica de José Tamayo. Entre los intérpretes destacaban: Inés Rivadeneyra, Ana María Olaria, Pedro Lavirgen o Luis Villarejo, entre otros. Así consta en los programas de concierto que alberga el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, en adelante, CEDOAC. Pueden consultarse en las signaturas: ARS/07/0970/272 y ARS/07/0970/273.

<sup>103</sup> [Anónimo]. «Cartelera». *ABC*. Sevilla, 11-IX-1962, p. 33.

<sup>104</sup> Se había programado una antología de la zarzuela tomando como base la selección musical ofrecida el año anterior con mucho éxito, según la empresa, en la misma plaza. Se presentaron las siguientes novedades: *La Revoltosa*, *La canción del olvido*, *Los sobrinos del capitán Grant*, *Pan y toros*, *La calesera* y *La del Soto del Parral* y se repitieron las que más aceptación tuvieron previamente, entre las que se encuentran: *El barbero de Lavapiés*, *La boda de Luis Alonso*, *Adiós, Granada*, *La corte del faraón*, *La Gran Vía*, *Las jotas*, *Alma de Dios* y *El pasodoble*. [Anónimo]. «La versión española de la ópera *Carmen* se estrenará en la plaza de toros de Madrid». *El País*. Madrid, 14-VI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

redacción<sup>105</sup> pero «éste lo rechazó porque se trataba de un trabajo muy complicado para él en aquellos momentos»<sup>106</sup>. José Ramón Ripoll nos relataba que, según le contó Alberti, «había que saber música para llevar a cabo tal empresa y, aunque él ya se había atrevido con la versión rápida de *La historia del soldado* de Stravinsky<sup>107</sup>, no acabó de decidirse por este proyecto»<sup>108</sup>. En *El País* se explicaba que el poeta confesó «que se le había ofrecido mucho dinero por esta tarea que él abandonó enseguida, considerándola casi insuperable»<sup>109</sup>. José Aguilar afirma al respecto que, inicialmente, Alberti aceptó pero abandonó tras traducir las primeras páginas afirmando:

«No puedo seguir adelante», precisó el poeta, «porque lo que he escrito se adapta, desde luego, a la música, pero literariamente me parece una tontería y, además, yo estoy ya en edad no de traducir a *Carmen*, sino de escribir *el Quijote*<sup>110</sup>.

Según Ripoll, fue el propio Alberti quien sugirió a Tamayo los nombres del poeta Fernando Quiñones y del músico José Ramón Ripoll. Para Alberti, ambos constituían el equipo adecuado puesto que «Quiñones era un poeta con muchísimo oído y facilidad y Ripoll había estudiado y se dedicaba a la música». En el prólogo del libreto escrito por Quiñones, así parece entreverse: «Al ofrecerme su mano el director Tamayo, en febrero de 1980, me casé con *Carmen* por dinero y sin amor»<sup>111</sup>. En un principio, a Fernando Quiñones no le entusiasmó la idea y le propuso a Ripoll que llevase a cabo el proyecto sin él. Sin embargo, pronto se involucró y, finalmente, realizaron el trabajo conjuntamente.

---

<sup>105</sup> Desconocemos el año de la proposición. Suponemos que pudo tener lugar, probablemente, en 1980.

<sup>106</sup> Agradecemos a José Ramón Ripoll su amabilidad y la información aportada.

<sup>107</sup> Conversación mantenida con José Ramón Ripoll el 01-X-2008.

<sup>108</sup> La traducción fue realizada en Sevilla y se representó en 1932, en un concierto de la Orquesta Bética de Cámara organizado por el grupo literario Mediodía. Rafael Alberti regaló el manuscrito original al poeta y artista plástico sevillano Adriano del Valle, en cuyo archivo familiar ha permanecido. ALBERTI, Rafael. *Historia del soldado*. Música de Igor Strawinsky. Sevilla, Fundación El Monte, 2001, p. 11.

<sup>109</sup> ZARAGOZA, Celia. «*Carmen*, un sueño de verano». *La Vanguardia*. Barcelona, 29-VIII-1980, p. 24.

<sup>110</sup> AGUILAR, José. «La plaza de toros de Sevilla será hoy escenario del estreno mundial de la ópera *Carmen* en español». *El País*. Sevilla, 09-VI-1981. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

<sup>111</sup> MEILHAC, H. y HALÉVY, L. *Carmen. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet*, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980, p. 1.

### 5.3.2. *Un poeta y un músico para la traducción al castellano: Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll*

Nos encontramos, en este caso, ante la combinación ideal de conocimientos para traducir un libreto de ópera que ha de ser cantado. En primer lugar, aparece la figura de un literato y, en segundo lugar, un músico con amplia formación y conocimientos literarios.

#### *Fernando Quiñones: «Un polifacético»*

Fernando Quiñones Chozas nació en Chiclana de la Frontera en 1930. Fue poeta, narrador, ensayista y autor de varias obras de teatro. En 1960 ganó el Premio de Prosa en las XII Fiestas de la Vendimia de Jerez por su libro de relatos *Cinco historias del vino*; en 1961 el Premio de la Nación de Buenos Aires con sus relatos de *La gran temporada* y el Premio Jaime Gil de Biedma por *Las crónicas de Rosemont*, en 1998. También fue finalista del Premio Planeta en 1979 con su novela *Las mil noches de Hortensia Romero* y en 1983 por *Los embarques del bribón Cantueso*. En 1998, fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Cádiz. *El País* lo describía así:

Es un hombre polifacético que dedica la mayor parte de su tiempo a la literatura, pero lo reparte con su dedicación al folklore, la poesía y el teatro. Es un hombre de muy buen humor que es capaz de asumir, en tertulia, las voces y los estilos de los personajes de su obra, que siempre son pintorescos o dotados de una gran carga humana<sup>112</sup>.

Escribió numerosos libros de relatos entre los que podemos señalar: *La guerra, el mar y otros excesos*, *Historias de la Argentina*, *Sexteto de amor ibérico*, *El viejo país*, *Doce relatos andaluces*, *Legionaria*, *Nos ha dejado solos* o *El coro a dos voces*. Escribió obras de teatro como *Tres piezas de horror*, *Andalucía en pie* y *El grito* y como ensayista destacan: *De Cádiz y sus cantes* y *El flamenco vida y muerte*, entre otros títulos. Falleció en Cádiz en 1998<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> [Anónimo]. «Un empresario y un andalucista». *El País*. Madrid, 16-X-1983. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 29-VII-2012].

<sup>113</sup> La información aparece en la página web de la Fundación Fernando Quiñones que puede consultarse en la siguiente dirección: <http://www.fundacionfq.com>. [Último acceso el 31-X-2012].

### *José Ramón Ripoll: poeta, músico y periodista*

José Ramón Ripoll nació en Cádiz en 1952. Es poeta, músico y periodista. Es conocida su labor como programador en Radio Nacional de España, donde ha participado en varios espacios culturales destinados a la difusión de la música clásica y dirigió el programa *Esto es flamenco* en Radio 3. Desde su fundación en 1991, es director de la publicación *Revista Atlántica de Poesía*, especializada en literatura iberoamericana e internacional.

Estudió Piano, Armonía y Composición en los Conservatorios de Cádiz, Sevilla y Madrid, respectivamente. Obtuvo la Beca Fulbright para ampliar conocimientos en Estados Unidos, realizó un Master en Literatura Comparada en la Universidad de New York y es miembro del International Writing Program, además de profesor honorario de la Universidad de Iowa.

Ha publicado varios libros de poemas, entre los que destacan *La tarde en sus oficinas*, *La Tauromaquia*, *Sermón de la barbarie*, *El humo de los barcos*, *Música y pretexto*, *Las sílabas ocultas* y *Niebla y confín*. Ha recibido numerosos galardones de los que podemos destacar: el Premio Rey Juan Carlos I en 1983, Guernica en 1979, Jorge Manrique en 1980 y Tiflos en 1999. Es también autor de varios trabajos y ensayos literarios y musicales como *Beethoven según Liszt*; *El mundo pianístico de Chopin: pasión y poesía*; *Variaciones sobre una palabra (La poesía, la música, el poema)*, *El son de las palabras*, *La música en la poesía de Ángel González*, *Cuarenta años sonando: la Orquesta Sinfónica RTVE (1965-2005)* o *Dmitri Shostakovich: conciencia y testimonio*, entre otros muchos<sup>114</sup>.

#### 5.3.3. *Proceso traductológico*

En un principio, el trabajo estuvo determinado por la concepción previa y, por supuesto, errónea de Fernando Quiñones de la ópera *Carmen* «como un pastiche o como una zarzuela cantada en francés»<sup>115</sup> que progresivamente fue erradicando. Asimismo, el poeta pretendía subsanar con su trabajo las numerosas irregularidades e incongruencias que colmaban el LO. Así lo explicaba en el prólogo del LM:

---

<sup>114</sup> [Anónimo]. «Poética y poesía. José Ramón Ripoll». Puede consultarse en la siguiente página: <http://www.march.es/conferencias/conferencias.asp>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

<sup>115</sup> Conversación mantenida con José Ramón Ripoll el 01-X-2008.

Dos ideas me abrumaban y me estimulaban: la idea de la responsabilidad y la dominante convicción de que, para esta obra de acento y raíz tan españoles, la tan esperada versión nacional y de nuestro tiempo estaba obligada a mejorarlas todas. Incluso al texto original, perdido de arteriosclerosis, presuntamente intocable y realmente lleno, no de sabroso arcaísmo sino de robustas inconveniencias y afectaciones de todo orden (cuando no de disparates), oscurecedor de personajes, de situaciones y creo que pasado de la raya en cuanto a los convencionalismos habituales y aceptables en la ópera clásica<sup>116</sup>.

José Ramón Ripoll destaca el ingenio y la creatividad del literato a lo largo de todo el proceso que duró dos meses y tres semanas. Para redactar la traducción utilizaron tres grabaciones en francés, textos en inglés y en italiano y la partitura para canto y piano. El proceso de traducción, según relataba Quiñones, se desarrollaba de la siguiente manera:

1. Quiñones traducía al español el texto original, teniendo en cuenta la rima, la acentuación, la métrica y el texto original.
2. A continuación, con Ripoll al piano, la partitura y varias grabaciones de renombre, comprobaban el resultado.
3. Quiñones realizaba las modificaciones necesarias.
4. El poeta escribía el resultado a máquina y lo sometía a nuevas audiciones y correcciones, «labor que realicé con defectos aunque sin ayuda y sin saber música»<sup>117</sup>. Llegó a escribir cinco borradores mecanografiados de la obra y hacía constar que José Ramón Ripoll fue responsable de la comprobación rítmica, de «la base literaria del comienzo del tercer acto hasta “A ver qué saldrá para mí”, incluido y de una veintena de versos sueltos y de correcciones en todo lo demás [*sic*]».

Ejercieron de revisores, en primer lugar, el tenor Francisco Saura y, finalmente, el director musical Eugenio Marco y la profesora de canto María Dolores Marco que se centraron sobre todo en la problemática de la acentuación<sup>118</sup>.

#### 5.3.4. *La traducción del texto del canto y la traducción musical*

Fernando Quiñones definía su trabajo como una versión «sin pretensiones revolucionarias de escándalo pero actualizada»:

---

<sup>116</sup> MEILHAC, H. y HALÉVY, L. *Carmen. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet*, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll, p. 1.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 3.

«Se trata de una traducción sin pretensiones revolucionarias de escándalo, pero actualizada y, con o sin suerte, consciente y responsable del hecho musical supuesto por la esperadísima llegada a su idioma natural de una *Carmen* no traducida aún a él y que incluso se ha cantado en danés». «Dos ideas me han estimulado», ha añadido el escritor Quiñones, «para escribir esta versión: la idea de la responsabilidad y la dominante convicción de que para esta obra, de acento y raíz tan españoles, la versión nacional, aguardada durante más de un siglo, estaba obligada a mejorarlas todas. Incluso el texto original, perdido de arterioesclerosis, lleno, no de un sabroso arcaísmo, sino de robustas inconveniencias de todo orden, cuando no de disparates, oscurecido de personajes, de situaciones, y creo que pasado de la raya en cuanto a los convencionalismos habituales y aceptables en la ópera clásica»<sup>119</sup>.

Ambos fueron adaptando el texto a la partitura intentando ser siempre fieles al libreto original aunque hubieron de tomarse ciertas licencias. El literato afirma que intentó conservar el espíritu romántico del LO, «dándole la mayor llaneza posible y sazónándolo sin excesos de una semántica y unas expresiones de la región, Andalucía, donde están su acción y sus orígenes». También se esforzó por «dotar a los personajes, dentro de lo posible, de cierta verosimilitud». Así lo explica Quiñones:

Carmen declara y acepta su personalidad voluble e insegura («No sé... yo nunca sé») y nunca hablará más que como la muchacha del pueblo, casi del arroyo, que se nos trata de presentar; no dirá, por ejemplo, cosas como «mon âme reste inflexible» («mi alma permanece inflexible»), así como los chiquillos mirones de la entrada de las cuadrillas no dirán eso tan increíble «Voyez les picadors comme ils sont beaux» (mirad los picadores, ¡qué guapos son!). El ventero no se llamará inexplicablemente Lillas Pastia, sino El Truchimán, un mote en la línea de la picaresca andaluza añeja. El tratamiento de la corrida y del mismo «toreador» (palabra en desuso secular y que, junto a las actuales «matador y «torero», he dejado una sola vez, a modo de pasaporte de identidad internacional de esta ópera) requiere en esta traducción que el espada no sea un simple gallo declamador de sus valentías sino un hombre que siente miedo en algún momento y que se anima para superarlo («y me dije de corazón: ¡venga, sal ya, sal ya, valor!»)<sup>120</sup>.

En lo referente a la traducción musical<sup>121</sup>, Ripoll señala la dificultad encontrada para conjugar la acentuación española de las palabras con la francesa, para la que Bizet concibió su música. De esta manera, por ejemplo, en los recitativos «se atrevió» a dividir las notas finales en dos, con la mitad de su valor en el texto del canto mientras las orquesta continuaría tocando el acorde original. Para Ripoll, se trataba de «un recurso que no se notaba en absoluto y daba un respiro aunque no fue del agrado del director de orquesta Eugenio Marco»<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> [Anónimo]. «La versión española de la ópera *Carmen* se estrenará en la plaza de toros de Madrid». *El País*. Madrid, 14-VI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

<sup>120</sup> MEILHAC, H. y HALÉVY, L. *Carmen. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet*, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll, p. 3.

<sup>121</sup> Debido a que no hemos podido localizar la partitura de la obra, hemos omitido el estudio de la traducción del texto del canto y de la traducción musical.

<sup>122</sup> Conversación mantenida con José Ramón Ripoll el 01-X-2008.



### 5.3.5. Problemas de autoría

En 1980, la prensa anunciaba la representación de la ópera *Carmen*, «en adaptación libre del escritor Fernando Quiñones con la colaboración musical y literaria de José Ramón Ripoll»<sup>123</sup> y, de la misma manera, se reflejaba en el libreto editado: «Versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll»<sup>124</sup>.

La descripción y el tratamiento por parte de los diferentes medios y fuentes del trabajo realizado por José Ramón Ripoll desencadenaron una disputa entre ambos de la que fue testigo la prensa del momento. Ripoll nos relataba que hubo de marcharse unos días a París y, a su vuelta, tuvo conocimiento de que Quiñones había aprovechado para registrar la partitura y el libreto a su nombre<sup>125</sup>. Son numerosas las evidencias de que tanto Quiñones como Ripoll elaboraron la traducción conjuntamente. En diferentes rotativos, encontramos alusiones al respecto como, por ejemplo, en la siguiente donde Quiñones afirma que fue «auxiliado por los conocimientos musicales de José R. Ripoll, coautor del principio del tercer acto y de unas quince enmiendas al texto»<sup>126</sup>. Recordemos también que el literato, en su propio prólogo reconocía que José Ramón Ripoll fue responsable de la comprobación rítmica, de «la base literaria del comienzo del tercer acto hasta “A ver qué saldrá para mí”, incluido y de una veintena de versos sueltos y de correcciones en todo lo demás [*sic*]»<sup>127</sup>.

El 20 de noviembre de 1980, José Ramón Ripoll, en una carta a *El País*, se quejaba de la reincidencia por parte de los diferentes medios en «el lamentable error» de anunciar repetidamente el trabajo de ambos como «la ópera Bizet-Quiñones» y aludía directamente al artículo publicado el día 15 del mismo mes donde se afirmaba:

Sevilla será, finalmente, el escenario para el estreno mundial de la versión española de la célebre ópera *Carmen* de Georges Bizet, realizada por el poeta y escritor gaditano Fernando Quiñones

---

<sup>123</sup> [Anónimo]. «La versión española de la ópera *Carmen* se estrenará en la plaza de toros de Madrid». *El País*. Madrid, 14-VI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

<sup>124</sup> MEILHAC, H. y HALÉVY, L. *Carmen. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet*, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll.

<sup>125</sup> Conversación mantenida con José Ramón Ripoll el 22-XII-2008.

<sup>126</sup> AGUILAR, José. «La plaza de toros de Sevilla será hoy escenario del estreno mundial de la ópera *Carmen* en español». *El País*. Sevilla, 09-VI-1981. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 20-VIII-2012].

<sup>127</sup> MEILHAC, H. y HALÉVY, L. *Carmen. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet*, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll, p. 2.

[...]. Dificultades financieras impidieron que el estreno de la *Carmen*, de Bizet-Quiñones se celebrase el pasado año en Madrid<sup>128</sup>.

El músico hacía patente su participación en el proyecto y explicaba cómo ambos llevaron a cabo conjuntamente el proceso de traducción de la obra:

La gracia y el talento de Quiñones se demostraron abiertamente en la labor poética del discurso escrito de la obra. Día y noche, todo hay que decirlo, estuvo Fernando al pie del cañón, venciendo las dificultades que encierra la traducción de un texto no muy afortunado, con el fin de instarle el talante y la calidad que requiere la creación de una versión distinta. Yo me ocupé, ya que se me llamó fundamentalmente para eso, de la labor musical de la obra, del engranaje rítmico de las estrofas, de buscar la fidelidad más aproximada de la partitura original, al acoger en su seno a un nuevo idioma. Mis conocimientos musicales fueron los más utilizados en este trabajo; pero también como escritor, que es lo que me siento y a lo que me dedico, traduje y versioné varias escenas, estrofas<sup>129</sup>.

Apostillaba que el contrato, la ficha de la SGAE y su asesoría jurídica lo consideraban legalmente autor de la versión y adaptación al castellano de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, a los mismos efectos que a Fernando Quiñones. Treinta años después, Ripoll insistía en el hecho de que «los empresarios querían un nombre que sonara y yo, en aquella época tenía veintitantos años<sup>130</sup>». En la misma carta, denunciaba dichas argucias publicitarias y se quejaba tanto del calificativo de «colaborador literario y musical» que le fue impuesto inicialmente como de que a finales de año ya ni siquiera se le nombrara. Finalmente, explicaba que si ello hubiese ocurrido en Inglaterra o en Alemania, donde el trabajo del traductor no se reconoce públicamente habría de conformarse, pero insistía en que la situación en España era bien diferente:

No sé por qué extraña razón, según explicaciones pertinentes fue cuestión de *marketing* publicitario, contra mi voluntad, se me encajó el sobretítulo de «colaborador literario y musical», como apareció en las primeras propagandas y notas de prensa que precedieron al suspendido estreno en la plaza de toros de Las Ventas, dirigido por José Tamayo. Ahora ya ni aparece mi nombre para nada, cuando lo justo y legal sería: *Carmen*, de Bizet, en castellano. Versión y adaptación de Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll. Si estuviéramos en Inglaterra o Alemania, donde los nombres de los traductores operísticos no suelen aparecer siquiera en el cartel, me callaría; pero en una sociedad que se nutre de laureles y condecoraciones, me parecería estúpido, e incluso moralista, dejarme atropellar por el antojo de los demás<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> AGUILAR, José. «La versión española de *Carmen* se estrenará en Sevilla». *El País*. Sevilla, 15-X-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 01-IX-2012].

<sup>129</sup> RIPOLL, José Ramón. «La adaptación de *Carmen*». *El País*. Madrid, 20-IX-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 10-VII-2012].

<sup>130</sup> Conversación mantenida con José Ramón Ripoll el 01-X-2008.

<sup>131</sup> RIPOLL, José Ramón. «La adaptación de *Carmen*». *El País*, Madrid, 20-XI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 10-VIII-2012].

La respuesta de Quiñones no se hizo esperar. Al día siguiente, en la misma sección, el poeta respondía a la carta de Ripoll y expresaba su adhesión a la denuncia. Destacaba su siempre reconocimiento a la labor del músico tanto en las diferentes entrevistas como en el propio prólogo del libreto. Sin embargo, especificaba que, dada la naturaleza del trabajo realizado por Ripoll, sí le resultaba adecuado que el músico figurase como «colaborador musical y literario de la versión», como aparece y él «como autor de la versión española, adaptada y libre, propiamente dicha»:

Respecto a la carta al director ayer publicada en esta sección por mi paisano y amigo el poeta y músico José Ramón Ripoll sobre la versión española de la ópera *Carmen* debo expresar mi adhesión al firmante acerca de la injusticia supuesta por la silenciación [*sic*] de su participación en la obra, que en cuantas entrevistas me han sido hechas no he dejado de señalar, sin excepción, así como, en menor medida en cuanto a volumen de trabajo, he citado, aunque no siempre, a Francisco Saura, el maestro Eugenio M. Marco y, María Dolores Marco, que también han aportado labor a la versión. De la citada participación de J. R. Ripoll doy puntualísimo detalle en el prologo del libreto recién editado por el Ayuntamiento de Sevilla: «El sí inicial a la posibilidad de realizar el trabajo en el plazo convenido, la base literaria del comienzo del tercer acto hasta "A ver qué saldrá para mí", incluido, y una veintena de versos sueltos y de correcciones en todo lo demás». Creo que esta labor, unida a la básicamente musical que, como Ripoll precisa muy bien, fue para la que más se le utilizó en este trabajo, no merece silenciaciones, mientras que sí justifica, en cambio, y no por cuestión de *marketing*, que yo figure como autor de la versión española, adaptada y libre, propiamente literaria, y él como colaborador musical y literario de la versión, que así figura<sup>132</sup>.

Las aclaraciones no surtieron efecto. A pesar de que la SGAE, a través de su asesoría jurídica, reconoció la doble autoría de la traducción en igualdad de condiciones y así consta en sus archivos, un año más tarde la versión al castellano de *Carmen* continuaba anunciándose así: «La adaptación española es de Fernando Quiñones, con la colaboración de José Ramón Ripoll»<sup>133</sup> e incluso se le suprimió del cartel anunciador del estreno sevillano. Dos años después, seguía, injustamente, sin aparecer en prensa: «*Carmen* de Bizet, de Quiñones y de Tamayo»<sup>134</sup>.

### 5.3.6. Suspensión del estreno en *Las Ventas de la Carmen* de Quiñones y Ripoll

El 14 de junio de 1980, se anunciaba el estreno de la versión española de la ópera *Carmen* para el día 1 de agosto, en la plaza de toros de Las Ventas de Madrid.

---

<sup>132</sup> QUIÑONES, Fernando. «Sobre *Carmen*». *El País*. Madrid, 21-XI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 10-VIII-2012].

<sup>133</sup> AGUILAR, José. «La plaza de toros de Sevilla será hoy escenario del estreno mundial de la ópera *Carmen* en español». *El País*. Sevilla, 09-VI-1981. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 20-VIII-2012].

<sup>134</sup> [Anónimo]. «*Carmen*-83». *ABC*. Sevilla, 23-X-1983, p. 47.

Dicho estreno se inscribía en los actos de la temporada lírica<sup>135</sup> organizada para el verano por la empresa Taurina Hispalense, arrendataria de la plaza. La dirección escénica y musical estaría a cargo de José Tamayo<sup>136</sup> y Eugenio M. Marco, respectivamente. Pedro Lavirgen, Stella Silva, Fefi Arregui, Ángeles Chamorro, Evelio Esteve, Sergio de Salas y Julio Catania interpretarían los principales papeles acompañados por la Orquesta Nacional de España. El coste del proyecto se cifraba en 50 millones; en la producción tomarían parte «más de 250 personas entre cantantes, orquesta, coros, ballet, escolanía, figuración y equipo técnico y el montaje ocuparía cuatro tendidos de la plaza de toros y gran parte de la arena»<sup>137</sup>.

Uno de los principales reclamos del estreno era la novedad de escuchar la ópera en castellano. Erróneamente, se afirmaba que aún no había sido traducida a nuestra lengua: «[...] la esperadísima llegada a su idioma natural de una *Carmen* no traducida aún a él y que incluso se ha cantado en danés»<sup>138</sup>. Ello constituía «un hito en la historia operística de nuestro país, siempre proclive, con buen sentido artístico, a traducir cantables»<sup>139</sup>. «La versión nacional, guardada durante más de un siglo, estaba obligada a mejorarlas todas»<sup>140</sup>. Fernando Quiñones también dejaba constancia de ello en el prólogo del libreto:

La esperadísima llegada a su idioma *natural* [sic] de una *Carmen* extrañamente no traducida aún a él, cuando hasta en danés se ha cantado (la existencia de otra antigua versión española inhallable y, según noticias, impasable, más arrinconada por su mediocridad que por el tiempo pese a que llegaron a cantarla hace muchos decenios un Fleta, un Sagi Barba, un Mardones, no resta ineditéz, creo, a la que hoy presentamos, como no se la resta a Colón que navegantes escandinavos tocaron antes que él las costas de América, en un hecho sin futuro)<sup>141</sup>.

---

<sup>135</sup> [Anónimo]. «La versión española de la ópera *Carmen* se estrenará en la plaza de toros de Madrid». *El País*. Madrid, 14-VI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

<sup>136</sup> «José Tamayo ya había montado *Carmen* en la Plaza Mayor de Madrid». AGUILAR, José. «La plaza de toros de Sevilla será hoy escenario del estreno mundial de la ópera *Carmen* en español». *El País*. Sevilla, 09-VI-1981. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 20-VIII-2012].

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> [Anónimo]. «La versión española de la ópera *Carmen* se estrenará en la plaza de toros de Madrid». *El País*. Madrid, 14-VI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

<sup>139</sup> MARTÍNEZ VELASCO. «Estreno mundial de *Carmen*». *ABC*. Sevilla, 11-VI-1981, p. 38.

<sup>140</sup> [Anónimo]. «La versión española de la ópera *Carmen* se estrenará en la plaza de toros de Madrid». *El País*. Madrid, 14-VI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

<sup>141</sup> MEILHAC, H. y HALÉVY, L. *Carmen. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet*, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll, p. 3.

Asimismo, el poeta hacía referencia a una antigua versión «inhallable», posiblemente «mediocre» y que fue interpretada por los reputados cantantes: Fleta, Sagi Barba y Mardones. Suponemos que se refiere a la versión de Eduardo Marquina de 1932 pero el único de los citados que participó fue Fleta. Hasta el momento, desconocemos la existencia de la representación de una *Carmen* en español en la que participasen todos ellos.

Un día antes del estreno en la plaza de Las Ventas, el empresario taurino José Luis Martín Berrocal confirmó a los medios la suspensión definitiva de la puesta en escena de la ópera. Las razones que impulsaron dicha decisión habían sido fundamentalmente económicas aunque ciertos rumores apuntaban a diferencias surgidas sobre el planteamiento del espectáculo entre la empresa productora Taurina Hispalense y José Tamayo. Al parecer, el empresario quería hacer lidiar un toro por corrida durante la representación y se mostraba muy entusiasta al respecto:

Yo he sido empresa de toda clase de espectáculos (toros, fútbol, boxeo y varios artísticos). Pero nunca, hasta ahora de la importancia de La Antología de la Zarzuela, en la que Tamayo ha volcado todo su ingenio y su talento o, como de inmediato, de la *Carmen* que proyectamos grandiosa. Pero... yo quiero *Carmen* con toro y con torero [...]. Se sucederían figuras como Antoñete, Julio Aparicio, Gregorio Sánchez, Manolo Vázquez, Chamaco, El Litri, toreros retirados todos que han sido grandes figuras. El toro lo tendrían que elegir ellos, «a gusto del consumidor» y sería dentro de *Carmen*, cuando aparece el torero y se dispone a matar el toro. Otra alternativa es que organicemos una lidia final de la representación como espectáculo complementario pero me pregunto: «¿sería lo mismo?»<sup>142</sup>.

Sin embargo, Tamayo, al igual que los cantantes, era contrario a la introducción de la «fiesta» en la ópera de Bizet por considerarlo «cosas de franceses»<sup>143</sup>:

Uno de los temas que les dividieron al principio es el del toro. El de ese torito que debe matar Escamillo, cuando, conseguido el amor de Carmen, consigue también el perdón de José. El éxito que tiene el torero vuelve el corazón de su rival y se desencadena la tragedia. Tamayo no quería toro; Berrocal, sí. «En eso», dicen los cantantes, «estábamos de acuerdo nosotros y el director». En que sus voces eran lo bastante para crear el dramatismo de la tragedia. Y que esos quince minutos de lidia entre el tercero y el cuarto actos, al pie del desenlace, romperían el dramatismo. En cambio, dicen, hubieran estado dispuestos a admitir la lidia entre el segundo y el tercer actos, cuando Escamillo va a ganarse el amor de Carmen y no la venganza de José. «Pero en eso también la dificultad fue económica: ese toro costaba como una corrida, además de otros gastos adicionales. Por ese lado sí que era inviable»<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> ZARAGOZA, Celia. «*Carmen*, un sueño de verano». *La Vanguardia*. Barcelona, 29-VIII-1980, p. 24

<sup>143</sup> «Como se sabe, hay algunas plazas francesas donde se representa la ópera *Carmen* cada verano, con la lidia de un toro por representación». [Anónimo]. «Suspendida definitivamente la ópera *Carmen*». *El País*. Madrid, 27-VIII-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 11-IX-2012].

<sup>144</sup> PEREDA, Rosa María. «Los frustrados intérpretes de la ópera *Carmen* denunciarán a Martín Berrocal». *El País*. Madrid, 28-VIII-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 11-IX-2012].

El mismo día, el elenco de la ópera *Carmen* afirmaba en una rueda de prensa y, a través de su portavoz, el tenor Pedro Lavirgen que, por supuesto, se iban a querellar y que pretendían solicitar una indemnización por incumplimiento de contrato y por daños y perjuicios. «Estaban esperando a que abriesen los juzgados». Todos ellos habían firmado contratos por dos meses, con treinta actuaciones como mínimo, para La Antología de la Zarzuela y para el estreno en castellano de *Carmen* y, por tanto, habían renunciado a otros. En la temporada anterior, el programa fue un éxito y se esperaba lo mismo para este año. Sin embargo, la climatología y la falta de promoción, según los cantantes líricos, mermaron los beneficios esperados.

El empresario Martín Berrocal no atendía a los artistas que reclamaban insistentemente sus nóminas impagadas. Pedro Lavirgen afirmaba, señalando a Eugenio Marco y a Sergio de Salas: «Nos tuvo en la oficina varias horas, sin comparecer ni querer ponerse al teléfono. Más allá del incumplimiento está, incluso, el desprecio a personas que tienen un prestigio y una dignidad»<sup>145</sup>. Finalmente, se entregaron talones sin fondos que el banco rechazó en su mayoría. Así que se canceló la Antología de la Zarzuela tanto en Madrid como en Barcelona. La preparación de *Carmen*, tal y como se esperaba, se había convertido «en un espectáculo demasiado caro», por la ineficacia y la informalidad de la empresa, según manifestaba la Compañía:

Si se encareció fue, en buena parte, por la ineficacia y la informalidad de la empresa» que, a estas alturas, ya es directamente la gestora de Las Ventas, Taurina Hispalense y que se ha hecho cargo de las obligaciones de la otra. Por ejemplo, señalaron en la conferencia de Prensa, hay que cambiar la empresa que se encarga de la iluminación, porque no se ha pagado a la anterior. Y, por lo que la primera cobraba 50.000 pesetas, la segunda, que es la única que queda, cobra 250.000. Y lo mismo pasa con los decorados: «Por no pagar 300.000 pesetas un día, se tuvo que hacer otro, que le costaba más de un millón»<sup>146</sup>.

En un último intento, la compañía hizo una rebaja global del 20% en los salarios. José Tamayo se mostraba más dispuesto a colaborar, aunque los portavoces de la compañía subrayaban que el director escénico y Berrocal eran «incompatibles». Algunos lo culpan del conflicto porque «si se hubiera mostrado tan bien dispuesto como lo estuvo en los últimos días, posiblemente habría habido alguna solución para todos estos problemas»<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*

El 28 de agosto, *La Vanguardia* apuntaba un cúmulo de motivos como causa de la crisis final y no solamente el económico. Sumaba, además, el siguiente relacionado directamente con la «cantabilidad» de la traducción: «un elenco de cantantes que cambió varias veces de figuras y que motivó reiteradas declaraciones del tenor Pedro Lavirgen sobre un condicionamiento de la métrica a la música al que, sin desconocer dificultades, se abocó Fernando Quiñones, una vez que rechazara la tarea Rafael Alberti»<sup>148</sup>.

### 5.3.7. Un montaje para acercar la ópera al gran público sevillano en 1981

Volvía a anunciarse por doquier «el estreno mundial de la versión castellana de la ópera *Carmen* para el 9 de junio de 1981 en la plaza de toros de La Real Maestranza de Sevilla. Pedro Lavirgen, Stella Silva, Mari Carmen Ramírez, Evelio Esteve, Julio Catania, Josefina Arregui y Vicente Sardinero interpretaron el libreto traducido por Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll. La dirección escénica y musical estuvo a cargo de José Tamayo y Jorge Rubio, respectivamente. Se contaba con «más de trescientos intérpretes entre cantantes, figurantes, músicos y componentes del *ballet* español de Paco Alba, además de los pequeños seises de la catedral de Sevilla»<sup>149</sup>.

Se destacaba que, por primera vez, iba a representarse la ópera en la misma ciudad en la que transcurre la acción del libreto y de la ópera de Mérimée. Tamayo, que fue ayudado en el montaje por Gil Parrondo, se mostraba muy satisfecho con este trabajo y manifestaba que «con este montaje difícil y arriesgado trataba de sacar la ópera del disfrute de las minorías privilegiadas y acercarla al gran público». Declaraba también que: «Por desgracia, y esto es bien conocido de todos, se han cometido grandes atropellos y falsedades en los montajes de esta ópera, equivocando a los espectadores sobre el auténtico carácter español de los personajes, así como desvirtuando los lugares de la acción de la obra»<sup>150</sup>. Tras el estreno que se prolongó hasta el sábado 13, estaba previsto que la *Carmen* en español recorriese las principales ciudades españolas.

---

<sup>148</sup> ZARAGOZA, Celia. «*Carmen*, un sueño de verano». *La Vanguardia*. Barcelona, 29-VIII-1980, p. 24.

<sup>149</sup> AGUILAR, José. «La plaza de toros de Sevilla será hoy escenario del estreno mundial de la ópera *Carmen* en español». *El País*. Sevilla, 09-VI-1981. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 20-VIII-2012].

<sup>150</sup> [Anónimo]. «Ellos y ellas». *La Vanguardia*. Barcelona, 07-VI.1981, p. 60.

Llegado el día del estreno, solamente alrededor de 4.000 personas, es decir,



Figura 16: Cartel para el estreno de la ópera *Carmen* traducida por Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll. CDAEA, sign. 01/4474.

menos de la mitad del aforo de la plaza de toros, asistieron al estreno. Por ello, quizás, a pesar de que se anunciaba como «un gran acontecimiento artístico»<sup>151</sup>, ciertos sectores de la prensa lo definieron como «un éxito moderado» aunque, al parecer, recibió numerosas ovaciones por parte del público. El montaje resultó especialmente espectacular<sup>152</sup> pero se criticó cierta falta de sincronización entre la orquesta y los cantantes, debida a la distancia existente entre ambos y la falta de comodidad y de visibilidad en algunos

sectores. Así se narraba:

El montaje revistió la espectacularidad característica de las obras dirigidas por José Tamayo, especialmente los actos tercero y cuarto, que se desarrollan, respectivamente, en una cueva de contrabandistas y en la propia plaza de toros de la Maestranza, donde Carmen muere a manos del despechado José, mientras triunfa Escamillo. El último acto resultó particularmente vistoso.

<sup>151</sup> LOGOS. «Estreno mundial de la versión española de *Carmen*». *La Vanguardia*. Barcelona, 11-VI-1981, p. 69.

<sup>152</sup> «Se dispuso de un tercio de ruedo y las localidades de sol fueron utilizadas como espacio escénico. En menos de diez minutos se abatían torreones almenados de efímera arquitectura escénica y se alzaban los nuevos decorados que la acción exigía. El airoso graderío de la Maestranza, exornado con escarapelas y mantones de Manila, fue acertadamente utilizado por Tamayo para situar la acción». MARTÍNEZ VELASCO. «*Carmen*, en su propio marco de la Maestranza». *ABC*. Sevilla, 11-VI-1981, p. 77.



Fueron muy ovacionadas por los asistentes las apariciones de toreros, picadores y cuadrillas en el ruedo maestrante. El público aplaudió notablemente la actuación del *ballet* español de Paco Alba y la dirección musical de Jorge Rubio, a pesar de que la distancia física existente entre la orquesta y el escenario provocaba cierta falta de sincronización con los cantantes, apreciable en ocasiones. La incomodidad de los tendidos (en las sillas situadas en el ruedo la visión se hacía francamente difícil) y la larga duración de la obra, tres horas, no acabaron con el interés de los espectadores, entre los que se encontraban destacadas personalidades y numerosos aficionados a la ópera de España y el extranjero<sup>153</sup>.

Ciertos sectores profesionales de la música sevillana se mostraron disconformes con la categoría de los músicos contratados y de los figurantes que amenazaron con no salir a escena si no se satisfacían sus reivindicaciones económicas. Afortunadamente, el consistorio resolvió el problema. Sobre la interpretación de la obra, hemos de señalar que Pedro Lavirgen como José, Vicente Sardinero como Escamillo y Josefina Arregui en el papel de Micaela fueron muy aplaudidos aunque no ocurrió lo mismo en el caso de Stella Silva y Mari Carmen Ramírez que se turnaron para interpretar a Carmen.

El *ABC* de Sevilla dedicaba su portada del día 11 de junio prácticamente completa al estreno y publicaba numerosas fotografías<sup>154</sup>. Destacaba que Carmen se había «expresado en su idioma, en un castellano cuyo léxico y sintaxis posee el vigor expresivo andaluz»<sup>155</sup>, «que se trataba de un trabajo bien hecho»<sup>156</sup> y reconocía las dificultades inherentes al proceso de ensamblaje del texto meta con una partitura concebida para un texto en francés:

Ajustar un cantable a una partitura de tres horas de duración es una labor artesana de tres horas de duración es una labor artesana de indudable mérito. Y si no abundan los ripios –que los hay– y el texto posee dignidad y, a veces, hasta altura lírica, el trabajo es decididamente encomiable. Quede constancia en su favor que, aunque escrito en castellano, el léxico y aun la sintaxis posee abundante acento andaluz. Valgan algunos ejemplos: elipsis de la preposición de genitivo: «Cuerpo guardia», uso del infinitivo por imperativo: «Fijarse bien», diminutivos: «azulita, cosillas, loquillos, encargaillo, trabajillo, chiquilla» y expresiones coloquiales como: «aviado está», «la pilló el amor», «¡qué cuartel!... ni que ná» avalan el andalucismo del texto. Podría objetarse que la casi totalidad de los versos son agudos, lo cual es un tanto chocante pero eso y la frecuente aparición de enesílabos está justificado por la traducción. Las palabras agudas francesas son las que encajan en el cantable y no podría hacerse de otra manera<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> AGUILAR, José. «El estreno de *Carmen* en español registró media entrada en la Maestranza de Sevilla». *El País*. Sevilla, 11-VI-1981. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 24-VIII-2012].

<sup>154</sup> No las hemos incluido dada su escasa calidad.

<sup>155</sup> MARTÍNEZ VELASCO. «*Carmen*, en su propio marco de la Maestranza». *ABC*. Sevilla, 11-VI-1981, p. 1.

<sup>156</sup> MARTÍNEZ VELASCO. «Estreno mundial de *Carmen*». *ABC*. Sevilla, 11-VI-1981, p. 38.

<sup>157</sup> *Ibid.*

Sin embargo, el propio Pedro Lavirgen nos confirmaba las dificultades que encontró para cantar su papel de don José<sup>158</sup>. Afirmaba que, por ejemplo, cuando leyó por primera vez la Romanza de la Flor pensó que era «horrible» y él mismo volvió a escribir muchos fragmentos no solamente por la corrección o el estilo del texto sino también por su escasa adecuación a las particularidades técnicas de su voz: el emplazamiento de muchas de las vocales o consonantes en el TM sobre pasajes o notas de la partitura que revisten gran dificultad en su ejecución era absolutamente errado<sup>159</sup>. En lo referente a los asistentes a la representación, fue notable la ausencia de los concejales del Partido Socialista Obrero Español que, en su momento, se habían opuesto a la financiación por parte del Ayuntamiento del espectáculo, al considerar que la ciudad poseía carencias culturales de más relieve. El presupuesto global ascendía a veinticinco millones de pesetas de los que sólo cinco cubría el Ministerio de Cultura<sup>160</sup>. El resto corría a cargo del consistorio que esperaba reducir la cuantía gracias a los ingresos del taquillaje<sup>161</sup>. Sin embargo, éstos no fueron los esperados y, al término de las representaciones, se hacía público que el déficit producido por *Carmen* al Ayuntamiento de Sevilla era superior a doce millones y medio de pesetas. Se suscitaba así una fuerte polémica en la ciudad y se culpaba al Concejal de Cultura, José Luis Ortiz, de haber permitido que los gastos se incrementaran en demasía.

### 5.3.8. ¿Un tercer autor de la traducción?

El 9 de junio, José Tamayo, Fernando Quiñones, José Ramón Ripoll y el Ayuntamiento de Sevilla recibieron un requerimiento judicial, en calidad de director, coautores y patrocinador de la obra. Se había denunciado una presunta marginación en

---

<sup>158</sup> También lo hizo ante la prensa, como hemos citado anteriormente en: ZARAGOZA, Celia. «*Carmen*, un sueño de verano». *La Vanguardia*. Barcelona, 29-VIII-1980, p. 24.

<sup>159</sup> Agradecemos al cantante Pedro Lavirgen su colaboración. Así nos lo confirmaba durante una conversación mantenida el 26-II-2009. En concreto, destacaba que «muerta y marchita está la flor» o «tu flor aquella del cuartel a mi prisión me la llevé» le disgustaron especialmente y, por supuesto, volvió a redactarlos. Por el contrario, sí mantuvo, por ejemplo, «Aquella flor nunca perdió su dulce olor». Desgraciadamente, el tenor no conserva la partitura que utilizó con los cambios que realizó y que, posteriormente, cantó.

<sup>160</sup> En febrero, se aprobó la financiación de una partida superior a los veintiún millones de pesetas para cubrir los gastos del montaje de *Carmen* y la representación del auto sacramental *La cena del rey Baltasar* de Calderón de la Barca. El concejal de cultura, José Luis Ortiz calculaba una asistencia de 10.000 personas cada día de función. De esta manera, el Ayuntamiento no tendría pérdidas. AGUILAR, José. «La adaptación española de la ópera *Carmen* se estrenará en Sevilla». *El País*. Sevilla, 27-II-1981. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 15-VIII-2012].

<sup>161</sup> AGUILAR, José. «El estreno de *Carmen* en español registró media entrada en la Maestranza de Sevilla». *El País*. Sevilla, 11-VI-1981. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 24-VIII-2012].

los posibles beneficios económicos de las representaciones y en la gestión de la misma, en detrimento de Jesús González Manzanares<sup>162</sup>.

Hasta junio de 1981, no se tuvo noticia en los medios de la participación en el proyecto de Jesús González Manzanares. Ni siquiera en el prólogo del libreto traducido aparecía su nombre. Al parecer, y según se comunicaba en prensa el 11 de abril de 1980, José Ramón Ripoll y Fernando Quiñones, traductores de la versión castellanizada, junto a Jesús González Manzanares, cuyas funciones estaban relacionadas con asuntos organizativos, económicos y de gestión, se asociaron para adaptar y traducir al español la ópera *Carmen*. Se explicaba que las partes involucradas reconocieron de mutuo acuerdo que actuaban en equipo y que los derechos se repartirían equitativamente. Tamayo y González, según se especificaba en el contrato, depositaron doscientas mil pesetas, en concepto de «avaloiere» [sic] a Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll, importe que recibieron éstos como anticipo de los derechos que les corresponderían. Asimismo, los firmantes acordaron que Quiñones y Ripoll percibirían mancomunadamente el cincuenta por ciento de los beneficios por derecho de autor mientras que Tamayo y González recibirían un veinticinco por ciento cada uno de ellos. También especificaban en el contrato que, a efectos oficiales de ficha en el Sociedad General de Autores, habrán de figurar las tres partes, aunque en la proyección exterior, solamente lo harían Quiñones y Ripoll<sup>163</sup>. Véase el contrato suscrito entre las partes transcrito y publicado por ABC:

En Madrid, a once de abril de mil novecientos ochenta, reunidos:

De una parte, don José Tamayo Rivas, con domicilio en Madrid, calle de Antonia Mercé, núm. 2. De otra parte, don Fernando Quiñones Chozas, con domicilio en Madrid, calle de María auxiliadora, núm. 5 y don José Ramón Ripoll Salomán, con domicilio en Madrid, calle Monasalvas, núm. 15.

Y, de otra parte, don Jesús González Manzanares, con domicilio en Madrid, calle Castelló, núm. 59.

Las tres partes actúan en su propio nombre y derecho y tienen y mutuamente se reconocen la capacidad legal necesaria para obligarse, por lo que toman los siguientes acuerdos:

1. Los señores Tamayo, Quiñones-Ripoll y González se asocian para adaptar y traducir al español la ópera *Carmen* de Bizet, tanto en lo que se refiere a la letra como a la música.
2. Las tres partes, de mutuo acuerdo, reconocen que actúan en equipo para la realización del trabajo, por lo que los derechos de autor, tanto de la letra como de la música, serán repartidos por terceras partes iguales. Es decir, un tercio para el señor Tamayo, un tercio para los señores Quiñones- Ripoll, mancomunadamente y un tercio para el señor González.
3. En este acto, los señores Quiñones-Ripoll reciben la cantidad de doscientas mil pesetas, que le entregan por partes iguales los señores Tamayo y González por precisarlas los señores Quiñones-

---

<sup>162</sup> La prensa se refiere a su persona bien como «González» bien como «Manzanares».

<sup>163</sup> NAVARRO, Francisco. «Los traductores y el director de *Carmen* requeridos por vía notarial». ABC. Sevilla, 13-VI-1981, p. 19.

Ripoll, que reconocen expresamente recibirlas en concepto de «avaloiere», como anticipo de los derechos que en su día les correspondan y cuya cantidad será descontada de los primeros ingresos que para ellos produzca la ópera *Carmen*.

4. Para las representaciones posteriores a las que tengan lugar en la plaza de toros de Madrid durante el verano de 1980, los señores Quiñones y Ripoll percibirán, mancomunadamente, unos derechos del cincuenta por ciento de dichos derechos de autor: el señor Tamayo percibirían en este supuesto un veinticinco por ciento y el señor González, el veinticinco por ciento restante.

5. Aunque a efectos oficiales de ficha en la SGAE deberán figurar las tres partes, en la proyección exterior de la autoría figurará únicamente de los señores Quiñones y Ripoll. Y en prueba de conformidad, firman el presente documento por triplicado y a un solo efecto, en el lugar y fecha al principio indicados<sup>164</sup>.

A continuación, puede leerse un resumen suficientemente explícito de la nota de requerimiento notarial, presentada por el bufete del abogado contratado por Jesús González, realizado por *ABC*:

Que en virtud del acuerdo firmado con don José Tamayo Rivas, don Fernando Quiñones Chozas y don José Ramón Ripoll Saloman, tiene unos derechos adquiridos sobre la adaptación y traducción al español de la ópera *Carmen*, de Bizet, habiéndosele marginado (se refiere a Jesús González Manzanares) totalmente por dichos señores en los referidos derechos y hecho un anuncio incluso de la mencionada ópera en la Plaza de Toros de Sevilla del estreno de la versión en español sin contarse para nada con el exponente. Que sin perjuicio de iniciar el que expone las acciones judiciales correspondientes, incluso en su interdicto de recobrar los derechos, de los que ha sido despojado, interesa del señor notario el que se constituya en la Plaza de Toros de Sevilla Real Maestranza y solicitando la presencia de los señores expresados, les notifique y requiera que se abstengan de llevar a cabo el espectáculo anunciado<sup>165</sup>.

Jesús Maudit, el letrado de Manzanares, realizaba las siguientes declaraciones a la publicación aludida en las que manifestaba el derecho de su cliente a recibir la suma acordada y a hacer efectivos los derechos de gestión que le correspondían:

Mi demandante, Jesús González, tiene un doble derecho en todo este desagradable asunto: participar en los beneficios y recobrar el dinero que ha invertido, junto a la posibilidad de intervenir en la gestión de la obra. Como esos derechos no se dan actualmente ni acontecieron el día del estreno, hemos presentado un requerimiento notarial y, en caso de que no nos topemos con una solución positiva, llevaremos el tema a través de un interdicto (juicio posesivo). Yo, en principio, le aconsejé ir directamente a los tribunales por dicha vía –se trata de un procedimiento rápido y sumarísimo– para que hiciera valer sus justas pretensiones y que las extrañas circunstancias que se han dado en Sevilla no continúen y en un futuro pueda participar de los éxitos de la obra, pero mi cliente prefirió esperar algún tiempo, pensando que con un poco de buena voluntad evitaría llevar el asunto a los tribunales<sup>166</sup>.

Nos sorprenden las declaraciones de Maudit en las que afirmaba que su cliente «consiguió y pagó la traducción que transcribió a un castellano sobrio y austero. Igualmente, durante la adaptación, aportó sugerencias de valor, así como limó la

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*

terminología. Su participación en la gestión ha sido también de importancia al igual que las cantidades económicas que ha desembolsado». Hemos de tener en cuenta que durante un año se había omitido su nombre. Jesús González insistía en que había invertido una suma económica en el negocio, había colaborado en diferentes tareas relacionadas con la gestión, había localizado y comprado un libreto en francés de la ópera, diferentes discos y había ayudado a Ripoll, aunque no trabajaron con partituras, puesto que, según hacía constar, «ese señor no sabía leer música»:

Al principio, la idea era de estrenar la obra en la plaza de las Ventas. Así estaba todo planificado, cuando tuve que abandonar la obra: Tamayo me marginó [*sic*]. Pasado todo aquello llegamos otra vez a un acuerdo para estrenarla en Sevilla y, de nuevo, pasó lo mismo, sólo que, esta vez, con el agravante de que una suma importante de dinero la puse yo en juego. ¿Mis funciones? La gestión, la búsqueda y la compra de un folletín con el librito de la obra, la búsqueda de los discos y mi ayuda a Ripoll –no pudimos trabajar con partituras porque este señor no lee música–, el trabajo del montaje, en los vestuarios, cargar con la publicidad. Creo que son materias, preocupaciones y obligaciones suficientes como para tenerme en cuenta. Yo, desde que firmamos el contrato en abril del ochenta, estoy en el tema<sup>167</sup>.

En el mismo artículo, *ABC* también publicó una carta que Tamayo dirigió a Manzanares. Desconocemos su fecha aunque seguramente fue escrita en 1980. En ella, tampoco patente la participación de Manzanares en la redacción de la traducción:

El señor Quiñones acepta la letra, según tu propuesta, para que tú la negociés a toda velocidad. Ellos, el señor Quiñones y su colaborador musical aceptan esta fórmula con la condición de recibir en efectivo el miércoles, como fecha tope, dicha cantidad. Los dos se van de Madrid a trabajar intensamente en el resto del trabajo que necesitamos tener en la fecha prevista para entregar las partituras ya traducidas a los cantantes<sup>168</sup>.

La réplica por parte de José Ramón Ripoll no se hizo esperar. Diez días más tarde puntualizaba y respondía a todas y cada una de las reclamaciones de Manzanares:

- En primer lugar, señalaba que Manzanares efectivamente firmó un acuerdo con la «mancomunidad Quiñones-Ripoll» como parte empresarial de la sección de espectáculos de la plaza de toros de Las Ventas, cuando ésta estaba regida por Berrocal, para estrenar la versión española de *Carmen* en Madrid. Al suspenderse dicho estreno, Manzanares quedó automáticamente fuera del acuerdo.
- Afirmaba rotundamente que Manzanares «ni organizó nada, ni compró materiales, ni discos, ni partituras. A decir verdad, compró una casete de *Carmen* en francés para su uso particular, ya que su cultura musical no le había permitido saber que Georges Bizet

---

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

había compuesto tal ópera. Cosa no de extrañar, pues el señor Manzanares se mueve entre picadores, cupletistas y tonadilleras».

- En el apartado 5 del contrato, se especificaba la coautoría de Ripoll y su derecho a la proyección exterior de la versión española de la ópera *Carmen*.
- Finalmente, aludía a la afirmación sobre su persona, según la cual, «no sabe leer música». Afirmaba tener poco que decir al respecto ya que «un trabajo de este tipo no podría llevarse a cabo sin conocimientos musicales». Recordaba a Manzanares que antes de publicar sus primeros libros ya se habían estrenado varias obras en festivales internacionales de música. Subrayaba también su formación musical previa en los Conservatorios de Cádiz, Sevilla o Madrid, la dirección de un programa didáctico musical en Radio Nacional durante cinco años o su asistencia a cursos de composición con Halffter, Luis de Pablo, Pierre Boulez o Tomás Marco, entre otras muchas figuras de renombre<sup>169</sup>.

El Ayuntamiento de Sevilla publicó el libreto de la traducción que incluye el prólogo de Quiñones citado repetidas veces durante el presente capítulo<sup>170</sup>. Actualmente, José Ramón Ripoll no se muestra muy de acuerdo con la versión que aparece en éste y afirma que comenzó a corregirla con el objetivo de representarla en Centroamérica. Sin embargo, el proyecto no llegó a materializarse y, por tanto, no concluyó la revisión. Insiste en que le gustaría «limarla, quitarle ciertos tópicos» y utilizarla de nuevo como subtítulos en una futura producción de *Carmen*, por ejemplo, en el Teatro Real<sup>171</sup>.

La traducción de *Carmen* de 1981 se inscribe dentro de las diferentes estrategias emprendidas a finales del siglo XX para popularizar la ópera y acercar el género al gran público. Recordemos que la fidelidad o la calidad del TM de Fernando Quiñones y de José Ramón Ripoll no desempeñaron un papel determinante en su recepción. En este caso, tal y como hemos demostrado, el gran despliegue y montaje escénico de José Tamayo en un entorno emblemático, resultó crucial para la crítica que ignoró prácticamente en su totalidad cualquier aspecto de la traducción.

Adviértase que el repertorio de los siglos XX y XXI se orienta hacia el pasado. El porcentaje de reposiciones de óperas de otras épocas es cada vez mayor y, por ello, la

---

<sup>169</sup> RIPOLL, José Ramón. «El pleito en torno a *Carmen*». *ABC*. Sevilla, 23-VI-1981, p. 38.

<sup>170</sup> MEILHAC, H. y HALÉVY, L. *Carmen. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet*, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll.

<sup>171</sup> Conversación mantenida con José Ramón Ripoll el 01-X-2008.

novedad de una obra ya no reside en la partitura propiamente dicha sino en la originalidad de la representación, concretamente, en su realización escénica. Por consiguiente, y teniendo en cuenta que el análisis histórico de una traducción lírica permitirá no solamente el acercamiento a las normas de traducción que rigieron un determinado TM sino también el enunciado de aquellas que podrían aplicarse en un futuro, podemos concluir que las normas regidoras de las traducciones líricas realizadas en los últimos tiempos y en un futuro cercano no deberían orientarse fundamentalmente hacia el TO sino que han de prestar especial atención a aspectos como, por ejemplo, la accesibilidad o la puesta en escena, uno de los aspectos más valorados por el público en la actualidad.





# *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*



Programme du 25 Juin 1923

## El Retablo de Maese Pedro

(Les Tréteaux de Maître Pierre)

Adaptation musicale et scénique d'un épisode du *Don Quichotte* de  
CERVANTES, par MANUEL DE FALLA.

Cette œuvre a été composée  
en fervent hommage à la gloire de MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA  
et dédiée à

Madame la Princesse ED. DE POLIGNAC.



## CAPÍTULO VI

### LAS TRADUCCIONES Y LA RECEPCIÓN DEL *QUIJOTE*

Introducción.....	409
6.1. Edición y primeros viajes .....	410
6.1.2. El <i>Quijote</i> en Francia e Inglaterra .....	411
6.1.3. Un florecimiento en las traducciones del <i>Quijote</i> .....	414
6.2. <i>El Quijote</i> en la música.....	418
6.2.1. Música y cine para el <i>Quijote</i> .....	420
6.2.2. El <i>Quijote</i> en la zarzuela.....	421
6.2.3. El <i>Quijote</i> en la ópera .....	423
6.3. Gestación de <i>El retablo de Maese Pedro</i> .....	426
6.4. La utilización de pregones callejeros.....	431
6.5. El libreto original.....	432
6.5.1. Elaboración y procedimientos electivos.....	434
6.6. Estreno en París .....	435
6.7. John Brande Trend, autor de la traducción al inglés .....	437
6.7.1. Fuente literaria utilizada .....	441
6.7.2. La traducción del libreto .....	445



## CAPÍTULO VI

### LAS TRADUCCIONES Y LA RECEPCIÓN DEL *QUIJOTE*



Figura 17: Edición príncipe de 1605. BN, sign. Cerv/118.

Fue en el año 1605, cuando por primera vez los lectores españoles tuvieron el placer de conocer las aventuras del caballero más famoso de la historia. Desde entonces, y hasta nuestros días, sus hazañas y peripecias no han cesado de inspirar creaciones en todos los géneros de las artes. El *Quijote* ha conocido gran número de ediciones, traducciones y estudios y se ha convertido en la obra de ficción por antonomasia dentro y fuera de nuestras fronteras. Su difusión ha sido tan absoluta que hoy en día todo el mundo conoce a don Quijote y Sancho Panza, la cuerda «locura» del primero y, por supuesto, el mundialmente recitado: «En un lugar de la Mancha...».

## 6.1. Edición y primeros viajes

En los últimos días de diciembre de 1604, el *Quijote* se convirtió por primera vez en libro<sup>1</sup>, gracias a que el librero madrileño Francisco de Robles pusiera a la venta la obra impresa por Juan de la Cuesta. A pesar de que se trataba de un volumen que presentaba numerosas deficiencias en su edición, el éxito no se hizo esperar y sus publicaciones se multiplicaron en todas sus formas. Unas ediciones que rápidamente traspasaron las fronteras llegando incluso hasta América.

A lo largo de esta primera década del siglo XVII, el *Quijote* realiza su primer viaje a Europa. Tal es el éxito del que disfruta que, muy pronto, los no conocedores de la lengua de Cervantes querrán disfrutar también de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza. Consecuencia directa de esta imperiosa necesidad es la traducción realizada por Thomas Shelton en 1612, cuatro años antes de la muerte de Cervantes. Se trata del primer extranjero que se atrevió a llevar el mundo quijotesco a una lengua distinta de la española. En su prólogo declaraba que realizó el trabajo a petición de un amigo que no conocía la lengua de Cervantes y tardó en llevarlo a cabo apenas cuarenta días. Se le hacen numerosas críticas, entre ellas, una excesiva literalidad en su proceder. Carmelo Cunchillos afirma lo siguiente:

La premura con que SHELTON se vio obligado a realizar su trabajo: cuarenta días, según nos dice él mismo en la dedicatoria a Lord de Walden, produjo uno de los rasgos más característicos de su modo de traducir, el de seguir fiel y literalmente al original. Esto hace que se contente con la primera palabra que encuentra, con tal de que se asemeje a la castellana en su sonido o en su forma. Evidentemente, SHELTON no perdió el tiempo consultando diccionarios ni léxicos, pues traduce sin pestañear 'Palomeque el zurdo' por 'Palomeque the deafe', 'duelos y quebrantos' por 'griefes and complaints' y el 'sastre del Cantillo' por 'The Taylor that dwells in a corner'<sup>2</sup>.

Sin embargo, la obra de Shelton goza de un gran valor histórico e incluso actualmente se la considera como una de las más reputadas. Entre otras razones, el hecho de que haya sido llevada a cabo por un isabelino y coetáneo de Shakespeare, la utilización de un inglés propio de la época de dicho autor e incluso su discutida

---

<sup>1</sup> DEXEUS, Mercedes. «Introducción». En: *El Quijote Biografía de un libro*. Ed. de Mercedes Dexeus. Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, p. 21.

<sup>2</sup> CUNCHILLOS, Carmelo. «Traducciones inglesas del Quijote». En: *De clásicos y traducciones. Clásicos españoles en versiones inglesas: los siglos XVI y XVII*. Ed. a cargo de Julio-César Santoyo e Isabel Verdaguer. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, p. 89.

«literalidad» justifica el interés de esta traducción entre los cervantistas españoles y extranjeros<sup>3</sup>.

A Inglaterra le sigue Francia, con la primera traducción al francés de César Oudin, publicada en París en 1614. Entretanto, los dos personajes se habían hecho ya famosos y el público esperaba ya impaciente la continuación de sus aventuras. Así, en 1615 aparece la Segunda Parte en España y fuera de ella, ediciones que se complementan, sin duda para su venta, con ediciones de la Primera Parte. A partir de 1618 se traduce a otras lenguas<sup>4</sup>. Así ocurre con la primera traducción de la historia de la Segunda Parte francesa escrita por François de Rosset y la inglesa de Thomas Shelton, publicada en 1620.

### 6.1.2. *El Quijote en Francia e Inglaterra*

El contexto creativo de la traducción del *Retablo* se localiza en Francia e Inglaterra. Por consiguiente, consagraremos una atención especial a ambos países donde la novela cervantina despertó desde el principio un gran interés. Prueba de ello son los numerosos estudios, ediciones y adaptaciones que desde su nacimiento han dedicado, tanto Francia como Inglaterra, al *Quijote*. Resulta muy significativo que mientras durante el siglo XVIII en España se realizaron cuarenta y una ediciones en español, los franceses y los ingleses editaron cuarenta y veintinueve respectivamente<sup>5</sup>.

El contacto con las obras de Cervantes fue un acontecimiento esencial en la literatura francesa. Cervantes fue conocido en Francia antes de su muerte y, desde entonces, ha tenido un éxito duradero. Como aconteció con otros escritores del Siglo de Oro, Francia actuó en ocasiones como intermediario en la transmisión de su obra a otros países como Alemania, Inglaterra, Holanda, etc. Muchos franceses leyeron el *Quijote* u otras obras cervantinas en español. Los catálogos de librerías francesas muestran la buena aceptación de que gozaron dichas obras. Sin embargo, es necesario incidir en el hecho de que la mayor parte del público las conoció a través de sus traducciones<sup>6</sup>. Era

---

<sup>3</sup> SANTANA, Victoriano. «Breve aproximación a las traducciones inglesas del *Quijote* en el siglo XVII». En: *Cervantófila teldesiana*. Ed. a cargo de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997, p. 52.

<sup>4</sup> DEXEUS, M. «Introducción», p. 34.

<sup>5</sup> MORALES, Manuel. «Fortuna del Quijote». En: *Un Quijote y cien ediciones de locura*. Jaén, Instituto de Estudios Gienenses, 2005, p. 50.

<sup>6</sup> «Lo primero que se tradujo fueron las novelas cortas insertadas en el *Quijote*». YLLERA, Alicia. «Francia». *Enciclopedia Cervantina*. Director Carlos Alvar. Coordinadores Alfredo Alvar y Florencio Sevilla. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, t. III, pp. 4936-4937.

tanta la devoción por nuestro ingenioso hidalgo, que se multiplicaban las muestras de admiración por Cervantes. Entre tantas, destacaremos que en el año 1700, la corte de Luis XIV le rindió un homenaje en Marly, en el que intervinieron los duques de Borgoña y de Anjou<sup>7</sup>. Nuestra obra se da a conocer no solamente por la novela en sí, sino por la gran multiplicación que se produce de obras basadas en la temática quijotesca y cervantina. Así, Chateaubriand se ve a sí mismo como un Cervantes y un Quijote en *Itinerario de París hasta Jerusalén* (1811) y tanto Prosper Mérimée como Théophile Gautier llenan sus diarios de viaje de alusiones cervantinas.

La admiración de los eruditos franceses fue creciendo desde la publicación de las traducciones de Oudin y Rosset. Aunque no eran perfectas ni muy brillantes, fueron utilizadas como modelo para sucesivas ediciones, sobre todo en el siglo XVIII, aunque incluso en el siglo XX siguen publicándose versiones que parten de ellas. Sirva, a modo ilustrativo, la traducción de Jean Cassou<sup>8</sup>.

Mientras que la mayoría de las versiones seguía las pautas de los primeros traductores, aparecieron otras más originales. Jean Pierre Claris de Florian, hispanista educado en España y sobrino de Voltaire, mutiló la novela y presentó una traducción abreviada (1777). Le siguió Filleau de Saint-Martin (1677-1678) que consiguió una versión muy reeditada, nada menos que once veces, con más o menos modificaciones, hasta el siglo XX. En ella el traductor continuaba las aventuras de nuestro caballero más conocido. El escritor Robert Challe se encargó de prolongar esta continuación de Filleau de Saint-Martin. En 1935, pasados casi dos siglos, apareció la que parece ser la última versión de dicho autor<sup>9</sup>.

Hubo en Francia traductores importantes en este sentido. Recordaremos algunos nombres como los de Brotonne, Damas Hinard, Delaunay, Furne, Granmaison, They y Romond. Otro fue Bouchon Dubournial, quien sostuvo la discutible teoría de que para traducir a Cervantes había que interpretar libremente sus conceptos sin atenerse estrictamente a sus palabras.

Prosiguen las numerosas y variadas ediciones de las diferentes versiones y será en el siglo XIX, cuando alcancen su máxima expresión. Llega el romanticismo y con él

---

<sup>7</sup> MORALES, M. «Fortuna del *Quijote*», p. 51.

<sup>8</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés de Jean Cassou, César Oudin y François de Rosset; Introducción de Jean Cassou. Paris, Gallimard, 1980.

<sup>9</sup> MORALES, M. «Fortuna del *Quijote*», p. 53.



los dibujos y grabados de Eugène Lamie y Vernet, que embellecen la traducción de Bouchon Dubournial (1822).

Louis Viardot traduce la obra muy fielmente entre 1836-1837, y su versión se considera como uno de las más reputadas en el ámbito traductológico y quijotesco francés. En 1869, Louis Hachette lanza una primorosa edición estampada en valioso papel vitela que incluye setenta láminas del genial Gustave Doré. Desde entonces sus grabados han sido reproducidos en centenares de ediciones.

Lucien Biart (1877-1878) publica su personal visión de nuestra historia de caballería, y no será hasta 1935 cuando encontremos un nuevo traductor que utilizó como modelo el texto original y logró pulcramente trasladar la obra cervantina a la lengua francesa. Hablamos de Francis Miomandre. Desde entonces, las diferentes ediciones no han cesado de sucederse, incluso nuevas traducciones que en su mayoría se basan en las consideradas como «clásicas». Nosotros detendremos nuestro panorámica en este punto por sobrepasar los límites temporales establecidos para nuestro estudio, no sin antes incidir en el entusiasmo que nuestro *Quijote* sigue despertando en el mundo de la traducción y demás artes.

No dejaremos en el olvido, tampoco, los particulares homenajes que en otros ámbitos se han consagrado a nuestro «héroe» ya en pleno siglo XX. En 1968, por ejemplo, el cantautor Jacques Brel compuso y grabó un disco de música, *L'Homme de la Mancha*. Y para cerrar una lista que podría prolongarse mucho, mencionaremos por ejemplo a los escritores Léon Bloy, André Malraux, Maurice Barrés o al Premio Nobel de Literatura Henri Bergson.

Procedamos ahora al estudio de la llegada de la novela cervantina a Inglaterra. Fue ésta la primera nación que tradujo el *Quijote* a una lengua extranjera. Su autor fue Thomas Shelton, quien en 1612 publicaba la versión inglesa de la Primera Parte de la novela de Cervantes. Poco después, en 1620, aparecería su traducción de la Segunda Parte. Desde su primera publicación, los lectores ingleses se sintieron atraídos por la obra. Prueba de ello serían las numerosas ediciones traducidas que se publicarían en los siglos venideros. Sin embargo, habrá que esperar hasta 1787 para contemplar la obra de otro traductor anónimo que, según parece, no cosechó gran éxito. Fue realizada por J. Philips<sup>10</sup> en Londres.

---

<sup>10</sup> Desconocemos el nombre completo.

Continuaron los intentos por mejorar la obra del editor J. Philips. En primer lugar, encontramos a John Stevens, quien asiste a la reedición de su trabajo en 1706. En segundo lugar, aparece la versión de Peter Motteux, que gozará de gran éxito y no cesará de publicarse hasta el siglo XX.

En 1755, ve la luz en Londres una nueva traducción, obra de T. Smollet, con grabados de un famoso ilustrador del *Quijote*, Francis Hayman, que gozó de un gran reconocimiento por parte del público. Lo mismo ocurre con la versión inglesa de Charles Jarvis, realizada a partir de la edición londinense en castellano de J. y R. Tonson en 1738, que contenía magníficas láminas de John Vanderbank.

Continúa la actividad traductora en torno a la novela cervantina que, con el paso del tiempo, sigue cosechando éxitos. Podríamos citar, a modo ilustrativo, las versiones realizadas por Ormsby en 1885 o Edward Watts en 1888<sup>11</sup>.

### 6.1.3. *Un florecimiento en las traducciones del Quijote*

Para aportar una visión objetiva al análisis de la repercusión traductológica de la famosa novela en tierras francesas e inglesas, nos parece imprescindible compararla con la de otros países. Deberemos tener en cuenta que a partir del siglo XVII, y más concretamente en el XIX, se dispara el número de traducciones en las diferentes lenguas. Nos parece muy interesante el estudio de Justo García Soriano y Justo García Morales, quienes describen en 1993, gracias una tabla que exponemos a continuación, «cómo en tres siglos –desde el XVII hasta el XIX– el número de ediciones del *Quijote*, tanto en lengua española como en lenguas extranjeras, asciende a 690, una cifra muy respetable; sobre todo si consideramos que el número de lectores era, en comparación con nuestros tiempos, considerablemente inferior. Cultos y analfabetos, todos participan a su manera en el engrandecimiento de la inmortal obra»<sup>12</sup>. Los autores eluden el siglo XX, ya que el número de ediciones es tremendamente amplio «como lo demuestra el hecho de que fuesen diecinueve los idiomas en los que se tradujo *El Quijote* desde el siglo XVII al XIX y que la cifra aumentase a cincuenta y cuatro durante el siglo XX».

A los idiomas reflejados en la tabla, construida partiendo de los datos disponibles hasta 1993, habría que añadirle otros como el Árabe, Bajo alemán, Búlgaro,

---

<sup>11</sup> DEXEUS, M. «Introducción», pp. 25-34.

<sup>12</sup> GARCÍA, Justo. «Los dos *Don Quijotes*». 2ª reimpresión de la edición de 1990. Madrid, Aguilar, 1993, pp. 17-18.

Coreano, Croata, Chino, Eslovaco, Esloveno, Esperanto, Estonio, Finlandés, Flamenco, Gaélico, Hebreo, Irlandés, Islandés, Javanés, Japonés, Kashmiri, Koreano, Letón, Lituano, Mallorquín, Manchú, Maratí, Mogol, Noruego, Polaco, Rumano, Ruso, Sánscrito, Serbio, Sudafricano, Tagalo, Tailandés, Tibetano, Turco, Ucraniano, Valenciano, Vasco, Galés e Ydich<sup>13</sup>.

Veamos, por tanto, la síntesis numérica realizada por los dos autores mencionados. Carmelo Cunchillos añadió los porcentajes finales de las ediciones españolas y de las extranjeras; nosotros presentamos este porcentaje también para los idiomas que constituyen nuestro centro de atención: el francés y el inglés.

<b>IDIOMA</b>	<b>S. XVII</b>	<b>S. XVIII</b>	<b>S. XIX</b>	<b>TOTAL</b>
<b>Español</b>	<b>30</b>	<b>41</b>	<b>227</b>	<b>298</b>
Alemán	1	7	17	25
Bohemio	0		3	3
Catalán			6	6
Danés	0	0	2	4
<b>Francés</b>	<b>10</b>	<b>40</b>	<b>105</b>	<b>155</b>
Griego	0		2	2
Holandés	1	2	0	3
Húngaro	0		3	3
<b>Inglés</b>	<b>8</b>	<b>29</b>	<b>119</b>	<b>156</b>
Italiano	3	3	11	17
Japonés	0		1	1
Latín			1	1
Portugués			5	5
Provenzal			1	1
Ruso			5	5
Serbio			1	1

<sup>13</sup> Lista presentada por Carmelo Cunchillos en el artículo detallado anteriormente y que nosotros hemos completado gracias en su mayor parte a la obra citada *El Quijote. Biografía de un libro*.

<b>IDIOMA</b>	<b>S. XVII</b>	<b>S. XVIII</b>	<b>S. XIX</b>	<b>TOTAL</b>
Sueco			3	3
Políglotas			1	1
		0		
<b>TOTAL EDICIONES</b>	53 ediciones.	124 ediciones.	513 ediciones.	690 ediciones.
<b>TOTAL ESPAÑOL</b>	56,6% 30 ediciones	33% 41 ediciones	44,2% 227 ediciones	43,2% 298 ediciones
<b>TOTAL FRANCÉS</b>	18,9% 10 ediciones	32,2% 40 ediciones	20,5% 105 ediciones	22,5% 155 ediciones
<b>TOTAL INGLÉS</b>	15,1% 8 ediciones	23,4% 29 ediciones	23,2% 119 ediciones	22,6% 156 ediciones
<b>TOTAL EXTRANJERAS</b>	43,3% 23 ediciones	66,9% 83 ediciones	55,7% 286 ediciones	56,8% 392 ediciones

En primer lugar, hemos de constatar que el número de ediciones del siglo XVII se duplica en el XVIII y aumenta hasta nueve veces más durante el siglo XIX, lo que es un indicio claro del éxito de nuestra obra. El 43'2% de todas las ediciones hechas durante los siglos XVII, XVIII y XIX están escritas en nuestra lengua; el 56'8% restante corresponde a traducciones en otros idiomas<sup>14</sup>.

El francés, comprende casi un 23% de las ediciones totales realizadas, en los tres lustros, a nuestro juicio, un porcentaje muy destacable. El caso inglés es muy parecido: 22,6%. Obsérvese también los porcentajes en el caso español: parece que decrecen a medida que pasa el tiempo, mientras que en inglés van aumentando hasta estancarse y en francés crecen experimentando finalmente un ligero retroceso. El aumento en los

<sup>14</sup> CUNCHILLOS, C. «Traducciones inglesas del Quijote», p. 90.

porcentajes podemos interpretarlo como un interés del público, no solamente constante, sino siempre creciente, por las aventuras de don Quijote y Sancho Panza<sup>15</sup>.

Apréciese, además, cómo el predominio de ediciones inglesas y francesas es ciertamente abrumador con respecto al resto. Ambas lenguas ocupan aproximadamente el 45% de las traducciones extranjeras del *Quijote*. Asimismo, sorprende que un país como Italia, cuyas lenguas y culturas son muy similares a la nuestra, ocupe el quinto lugar en número de ediciones, por detrás de las hechas en español, inglés, francés y alemán<sup>16</sup>.

Don Quijote afirma que la caballería y la música son inseparables. En su novela, aparecen numerosas referencias a sonidos y a música, en momentos verdaderamente significativos. Con gran frecuencia, los cambios de situación que marcan el comienzo de una nueva «aventura» aparecen señalados por un elemento sonoro, musical en ocasiones. Sonidos que, a menudo, vienen escrupulosamente acompañados de su carga emocional correspondiente, pasando por los estados anímicos más diversos: la alegría, el dolor, el miedo, la burla, etc<sup>17</sup>. En numerosas situaciones, estos elementos sonoros se traducen en la presencia de instrumentos musicales, unos instrumentos que poseen una función y aparición bien estudiada e ideada en la obra, así como también lo están los sonos instrumentales y vocales que acompañan las diferentes hazañas.

Dentro de la gran trama contrapuntística que dibujan los diferentes componentes de la obra<sup>18</sup>, aparece evidentemente la tan recurrida utilización barroca del silencio que también tiene un papel muy concreto, por ejemplo, cada vez que un personaje comienza una de las numerosas narraciones que conforman la novela. Para Cervantes, el silencio adquiere la significación de una ausencia casi total de sonido. Es decir, se erige en antagonista de este último, pero a su vez en un constituyente más de nuestra «partitura cervantina».

Esta locura musical de don Quijote parecía constituir una premonición de lo que posteriormente se convertiría en un mito universal que inspiraría la creación artística de todo tipo. Sin embargo, podríamos preguntarnos cuáles son las claves para que nuestro ingenioso hidalgo haya inspirado tantas creaciones en los diferentes círculos y, más concretamente, en el ámbito musical que nos ocupa. He aquí algunas respuestas:

---

<sup>15</sup> SANTANA, Laura. «Las traducciones del *Quijote*: ediciones y primeros viajes». Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.elgeniomaligno.eu](http://www.elgeniomaligno.eu) . [Último acceso el 30-XII-2012].

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>17</sup> REY, José. «La música en el *Quijote*». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. . [Último acceso el 30-XI-2012].

<sup>18</sup> *Ibid.*

- En primer lugar, su carácter de excelencia universal, válido en todo el planeta y que aporta inteligibilidad al mensaje estético de la música o la danza.
- El protagonista es un loco ejemplar movido por el más alto de los ideales: el amor.
- La fragmentación en capítulos, aventuras, historias y escenas permite que el compositor pueda acercarse a la obra desde diferentes perspectivas.
- La permanente actualidad del texto desde su aparición que lo transforma en objeto de interés para cualquier corriente estética.

Por todo ello, no nos sorprende que el Quijote forme parte del patrimonio cultural de la humanidad, y que, por tanto, su argumento sea previamente conocido por todo el mundo, lo que facilita en gran medida la labor de los compositores<sup>19</sup>.

## 6.2. *El Quijote en la música*

En el terreno de la creación musical, constatamos que la nómina de compositores que han elegido como fuente de inspiración las aventuras narradas en dicha novela resulta impresionante. Sus hazañas y peripecias han impregnado todos los estilos desde su nacimiento y han alcanzado a través de la música un número impresionante de países y culturas. En 1947, Víctor Espinós destacaba las diferentes versiones o visiones del *Quijote* que las distintas naciones<sup>20</sup> han ido conformando a lo largo de la historia:

Nadie imaginará que del *Quijote* pueda pensar lo mismo el ingenioso español, el humor británico, la metafísica germana, que más bien quiso confirmar que negar el espíritu caballeresco, o la burla ligera, a veces inverecunda, del *esprit* galo, que hace de Dulcinea una moza del partido. Y así hemos de hallar una extensa gama de interpretaciones que va de la profunda, o audaz, parodia, a la facecia de un bailete intrascendente y frívolo<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> COLOMÉ, Delfín. «El *Quijote* en la música y la danza». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].

<sup>20</sup> Merece la pena destacar el caso de Italia. «En países como Francia, Inglaterra y Alemania, las traducciones, ediciones, continuaciones y recreaciones literarias iban acompañadas de una presencia habitual en los géneros líricos a lo largo de los siglos XVII a XIX. Sin embargo, en Italia, el rasgo distintivo es que, a un volumen bastante superior de obras líricas y escénicas (óperas, operetas, *intermezzi*, *balli*) no se corresponde un número igualmente elevado de traducciones ni de otros tipos de continuaciones literarias. El no considerar la recepción musical como un indicador añadido de la recepción general de una obra literaria, ha llevado a los investigadores que han intentado una valoración comprensiva de la recepción de Cervantes a dejar fuera de sus estudios a Italia». PRESAS, Adela. «La recepción del *Quijote* en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, p. 378.

<sup>21</sup> ESPINÓS, Víctor. *El «Quijote» en la música. Con un apéndice de Diether de la Motte*. Adaptación a cargo de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Akal, col. «Akal música», nº 10, 2001, p. 54.

Pocos años después de la aparición de la primera parte del *Quijote*, comenzaron a surgir las composiciones musicales en torno a ella. En 1610 aparece la anónima máscara salmantina y, el 3 de febrero de 1614, cuatro meses antes de que apareciera la traducción francesa de Oudin, los señores de Santenir asistieron a un ballet con la misma temática, probablemente en el Louvre. Desde entonces, las noticias sobre las múltiples recreaciones de la novela cervantina no han dejado de sucederse. «Difícilmente puede encontrarse una obra literaria que haya dado lugar a una descendencia musical más abundante y más duradera»<sup>22</sup>. Yvan Nommick, en lo referente a la creación artística, define el *Quijote* como una obra «clásica y universal porque se ha convertido en un modelo intemporal, capaz de ser, a lo largo de los siglos, fuente de inspiración para artistas de muy diversas procedencias y disciplinas»<sup>23</sup>. El autor señala también el siglo XX como el periodo de recreación quijotesca musical más importante de la historia:

Pero el mejor período de recreación musical del *Quijote* es, sin duda, el siglo XX, en el que los compositores han tratado los episodios y los protagonistas de la novela de Cervantes de manera más imaginativa y distanciada; en algunos casos, como si fuera un reflejo de la intertextualidad que nutre la obra del propio Cervantes, incorporan numerosos elementos musicales intertextuales tales como esquemas formales, técnicas o materiales temáticos pertenecientes a diferentes épocas e incluso, como Philippe Fénelon, cantos judíos<sup>24</sup>.

«El siglo XX marca el afianzamiento en Europa del personaje de don Quijote como mito intelectual, social, político y literario»<sup>25</sup>. Y, de la misma manera, llega a la música. Dada la impresionante floración musical, y por consiguiente geográfica, de la que ha sido objeto la obra literaria, nos limitaremos a continuación a la presentación de sus realizaciones más notables en los géneros narrativos. Nos referimos concretamente al cine, la ópera y la zarzuela. De esta forma, podremos dar cuenta, en la medida de lo posible, de la gran relevancia que nuestro *Quijote* ha adquirido en la música. No obstante, nos gustaría incidir en que lo expuesto a continuación constituye únicamente una muestra representativa de la influencia del *Quijote* en los diferentes géneros musicales hasta llegar a la ópera donde se emplaza *El Retablo*.

---

<sup>22</sup> ALVAR, Carlos. «Prólogo». En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 12.

<sup>23</sup> NOMMICK, Yvan. «El *Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones». En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, p. 213.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>25</sup> PRESAS, A. «La recepción del *Quijote* en la música italiana del siglo XX...», p. 377.

### 6.2.1. Música y cine para el Quijote

Las diferentes versiones cinematográficas de nuestro ingenioso hidalgo se han visto acompañadas de una gran riqueza en lo que a planteamientos musicales se refiere. Existen rasgos comunes a todos ellos, que en la mayoría de los casos coinciden con la intención de presentar elementos pertenecientes a la música tradicional española. José Nieto, en su artículo «Don Quijote de la Mancha, música y cine»<sup>26</sup>, afirma que, probablemente, el punto de partida para la mayoría de los amantes del séptimo arte ha sido una lectura superficial de la novela, «basada más en la imaginaria creada por los grabados de Gustavo Doré que en el magnífico estudio de la naturaleza humana que encierra la novela». Presentan así un don Quijote loco, gritando, con la cara y los gestos de un loco. Nunca se «entraba en su cabeza, no interesa lo que pasa por ella, ni el origen de su desvarío, ni su visión de lo que rodea»<sup>27</sup>

A pesar de ello, el mundo del cine ha contado con colaboradores extraordinarios que supieron compensar estas deficiencias gracias a su música. Es el caso por ejemplo de la producción de Cifesa dirigida por Rafael Gil en 1948 y estrenada en el Cine Rialto el mismo año. Ernesto Halffter creó para ella una excelente partitura, «quizás la más importante desde el punto de vista musical de cuántas se han escrito sobre el *Quijote*»<sup>28</sup> en este terreno. Sin embargo, y a pesar del apoyo explícito expresado por las autoridades de la época, la película no cosechó los éxitos esperados<sup>29</sup>.

Los compositores extranjeros han optado, en su mayoría, por la utilización de clichés pertenecientes, en mayor o menor grado, a la música popular andaluza. Fue el caso de la película dirigida por Grigory Kozintserv en 1957, cuya partitura fue escrita por el ruso Kara Karayev. Otras versiones cinematográficas han elegido la opción de destacar la voz humana mediante la utilización de canciones. El ejemplo más notable en este sentido lo constituye la francesa *Don Quixote* de 1933, dirigida por el austriaco Georg Wilhem Pabst. En ella, el protagonista, interpretado por el barítono ruso Feódor Chaliapin, entona varias canciones de Jacques Ibert, dando lugar a «un curioso

---

<sup>26</sup> NIETO, José. «Don Quijote de la Mancha, música y cine». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> GAN, Germán. «Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter». En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, p. 389.



antecedente del célebre musical americano *El hombre de la Mancha*», estrenado en 1965»<sup>30</sup>.

En 2002, Manuel Gutiérrez Aragón se aproximó a la segunda parte de la novela con *El caballero Don Quijote*, planteada como continuación de la serie televisiva que él mismo dirigió en 1990. Juan Luis Galiardo y Carlos Iglesias protagonizaron la película y José Nieto se encargó de escribir «una partitura de carácter melancólico, sin buscar los esquemas habituales heroicos, y con algunas alusiones historicistas»<sup>31</sup>.

En sus numerosas aventuras en el séptimo arte, don Quijote ha impregnado todos los géneros cinematográficos: comedia, documental, musical e infantil. Una larga lista de películas, cortometrajes, documentales e incluso dibujos animados ha enriquecido su lenguaje y temática gracias al trabajo de los compositores. Todo ello ha entrañado una amplia proliferación de partituras al respecto, lo que convierte al cine en un importante elemento dinamizador a lo largo del siglo XX. Recordemos, por ejemplo, el curioso proyecto de Eduardo García Maroto, las *Aventuras de don Quijote* (1961), dirigido al público infantil, con música de Salvador Ruiz de Luna o el film de animación en 3D, *Donkey Xote* (2007), dirigido por Ángel E. Pariente y el primero español que presentó un videojuego. «Trufada de canciones pop, contó con la música incidental del compositor italiano Andrea Guerra»<sup>32</sup>. Por último, y dentro de las producciones dirigidas al público infantil, merece también la pena reseñar la serie de televisión que Cruz Delgado realizó para Televisión Española entre 1979 y 1981, cuyo soporte musical fue obra de Antonio Areta de cuya partitura podríamos destacar la brillante utilización de elementos con auténtica raíz manchega.

### 6.2.2. *El Quijote en la zarzuela*

En la zarzuela, la utilización de una prestigiosa fuente literaria aseguraba en la mayoría de los casos el éxito. Las composiciones musicales basadas en la obra cervantina no han dejado de reponerse desde mucho tiempo atrás en los teatros españoles aunque, ya desde el siglo XIX, la novela se consideraba poco adecuada para

---

<sup>30</sup> El musical *Man of La Mancha* fue compuesto por Mitch Leigh, ex-alumno de Hindemith y, sin duda, la más popular de las realizaciones teatrales del *Quijote* de todo el siglo XX. En su estreno en Broadway, Richard Kiley interpretaba el papel principal. A diferencia de otras versiones, el protagonista en este caso es el propio Cervantes, tal vez se trate de una «alusión a la ambigüedad narrativa manifestada en la novela». HESS, Carol. «La presencia de Cervantes en la música estadounidense: recepción y significado». En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, p. 250.

<sup>31</sup> VEGA, Ana. «Música». *Enciclopedia Cervantina*, t. VIII, p. 8266.

<sup>32</sup> *Ibid.*

ser adaptada al teatro, considerándose preferible su tratamiento a través del poema sinfónico. En los años del siglo XX de desarrollo del género lírico, la cantidad de obras líricas inspiradas en la obra cervantina fue, hablando porcentualmente, reducida. Lo más habitual era someter el texto del *Quijote* a todo tipo de fragmentaciones y adaptaciones al teatro de consumo, evidenciando la diversidad zarzuelística existente en la primera mitad del siglo XX<sup>33</sup>.

De la intensa producción lírico dramática producida durante el reinado de Isabel II, fueron escasas las obras con temática quijotesca. Entre ellas, podemos destacar las compuestas para la conmemoración del natalicio de Cervantes: *La ínsula barataria* de Emilio Arrieta y libreto de Luis Mariano de Larra y *Las bodas de Camacho*, de Antonio Reparaz y texto de Bécquer y García Luna. También podemos citar *Aventuras de don Quijote de la Mancha* de Álvaro Milpáger y libreto de F. Utrera de 1868. En todas ellas, encontramos un tipo de recepción del *Quijote* en clave humorística, tal y como venía leyéndose la novela desde el siglo XVII, especialmente por parte de las clases populares. Por ello, el género musical más adecuado para llevarla al escenario fue el más cómico: el de la zarzuela. La interpretación romántica de la novela, a través de la cual el ingenioso hidalgo pasaría a convertirse en el icono de la españolidad, requerirá, tal y como hemos señalado anteriormente, otros géneros musicales como la ópera o el poema sinfónico<sup>34</sup>.

Años después, aparecen zarzuelas cuya relación es únicamente nominal, como afirman María Encina Cortizo y Ramón Sobrino<sup>35</sup>. Es el caso de *En un lugar de la Mancha* (1887) de Luis Arnedo. Algunas utilizan episodios pertenecientes a la vida de Cervantes: *El loco de la guardilla* de Manuel Fernández Caballero (1861). No obstante, existen otras que se inspiran verdaderamente en la obra o alguno de sus episodios como *Las bodas de Camacho* (1866) de Antonio Reparaz o *La venta encantada* del mismo compositor, que se estrena en 1871 con libreto de Bécquer.

No podemos obviar en nuestra enumeración una de las zarzuelas que ha conseguido sobrevivir en el tiempo, manteniéndose en la actualidad en el repertorio. Se trata de la composición de Ruperto Chapí *La venta de don Quijote* de 1902 que contó

---

<sup>33</sup> CORTIZO, Encina y SOBRINO, Ramón. «Visiones del *Quijote* desde la zarzuela del siglo XX». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, p. 202.

<sup>34</sup> LÓPEZ, Juan. «Cervantes y sus modelos. Nación, creación literaria y comedia en la zarzuela *La venta de don Quijote* de Carlos Fernández-Shaw y Ruperto Chapí». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, pp. 205-206.

<sup>35</sup> CORTIZO, E. y SOBRINO, R. «*El Quijote* en la zarzuela». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].

con la colaboración de Carlos Fernández Shaw, autor del libreto, en el que se incluye al mismísimo Cervantes en la acción. La crítica emitió juicios y opiniones de lo más favorable desde su primera puesta en escena. Oscar Esplá la definió en su momento como «una joya de fineza extraordinaria»<sup>36</sup>. No obstante, otras zarzuelas, como *Don Quijote de la Mancha* de Barriobero y Teodoro San José o *El caballo Clavileño: episodio del Quijote en un acto* de Joaquín Taboada, han caído, desgraciadamente, en el olvido. Así, *La ruta de don Quijote* de Candela Ardid y Rodríguez Albert ni siquiera logró ser estrenada<sup>37</sup>.

Finalmente, nos gustaría recordar una muestra de cómo don Quijote y Sancho van adaptándose a una España contemporánea. En 1917, se estrena *La última españolada* de Manuel Penella donde nuestros protagonistas intentan luchar contra las nuevas tendencias llegando incluso a contemplar un espectáculo de variedades en el *Moulin Rouge* de París.

### 6.2.3. El Quijote en la ópera

Desde la aparición del *Quijote* en el siglo XVII, los géneros y subgéneros operísticos han visto en la novela una fuente inagotable de inspiración como muestra la gran producción operística que de una forma u otra ha generado nuestra joya literaria más preciada. La mayoría de estas aproximaciones, durante los siglos XVII a XIX, en palabras de Yvan Nommick<sup>38</sup>, «han sido cómicas, humorísticas o jocosas». Es el caso, por ejemplo, de *Die Hochzeit des Camacho* de Mendelssohn, *Don Chisciotte in Venezia* de Giovanni Gay o *The Comical History of Don Quixote* (1694-1695) de Henry Purcell. Víctor Espinós afirmaba sobre ella que «las páginas escritas por Purcell inauguran los intentos de traducción líricoescénica, desde luego musical, del pensamiento capital cervantino en el mundo»<sup>39</sup>.

No obstante, el siglo XX, al igual que en los demás estilos de composición, se erige como el de mayor fecundidad operística cervantina en cuanto a creatividad se refiere. Baste con citar al respecto la ópera *Don Quichotte* de Anton Beer Walbrum en 1908 o la comedia heroica de Jules Massenet (1908-1910), *Don Quichotte*, donde

---

<sup>36</sup> ESPLÁ, Óscar. «Cervantes et la musique». En: *Escritos de Óscar Esplá*. Recopilación, comentarios y traducciones a cargo de Antonio Iglesias. Madrid, Alpuerto, 1977, p. 106.

<sup>37</sup> CORTIZO, E. y SOBRINO, R. «Visiones del *Quijote* desde la zarzuela del siglo XX», pp. 177-202.

<sup>38</sup> NOMMICK, Y. «El *Quijote* en la ópera». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].

<sup>39</sup> *Ibid.*

«Dulcinea cobra vida, pero la bella dama no es el dechado de virtudes que él imaginaba y, al enfrentarse con la realidad, muere de desesperación»<sup>40</sup>.

Llegamos entonces a 1923, cuando aparece una deliciosa ópera de cámara compuesta por Manuel de Falla. Hablamos de *El retablo de maese Pedro*, «la obra musical inspirada en el *Quijote* más universalmente admirada y difundida»<sup>41</sup>. Se trata de la composición que constituirá nuestro objeto de estudio y cuya historia muestra un gran número de aspectos muy interesantes desde un punto de vista traductológico.

En la segunda mitad del siglo XX, numerosos compositores, en lugar de fundamentar su obra directamente en el texto cervantino, utilizan el texto de otro autor que hace referencia al *Quijote*. Es el caso, por ejemplo, de *Don Chisciotte. Interpretazione musicale della vita, del Cervantes e del commento, di Unamuno* de Vito Frazzi (1888-1975), ópera en seis cuadros y tres actos estrenada el 28 de abril de 1952. En ella, el compositor se basa a la vez en varios episodios de la novela cervantina y en la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno. En la ópera *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, nos encontramos ante una muestra representativa de «intertextualidad literaria y musical aplicada al mito cervantino. Así, el libreto se basa, no sólo en la novela cervantina, sino que incluye también materiales literarios hispánicos muy diversos [...] Asimismo, estamos ante una música que bebe de múltiples fuentes [...]»<sup>42</sup>. Otro ejemplo de intertextualidad literaria lo encontramos en Philippe Fénelon y una de las obras líricas más originales sobre la novela: *Le Chevalier imaginaire* (1984-1986). En su libreto, escrito por el propio compositor, encontramos varios episodios del *Quijote* y el cuento de Franz Kafka *La verdad sobre Sancho Panza*. En él, «don Quijote es una ficción surgida de la imaginación de Sancho Panza, quien le sigue en sus aventuras»<sup>43</sup>.

Resulta interesante también la aproximación al texto de Cervantes llevada a cabo por Hans Zender en la ópera *Don Quijote de la Mancha* (1989-1991). La obra se estructura en dos partes que se dividen a su vez en 31 piezas independientes y cerradas en sí mismas. Es decir, el director puede elegir una secuencia libre de aventuras en cada representación o llevarla a cabo en su versión completa. Ello supone una novedad

---

<sup>40</sup> NOMMICK, Y. «Visiones de España en la música francesa del siglo XX de inspiración quijotesca». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, pp. 339-340.

<sup>41</sup> NOMMICK, Y. «El *Quijote* en la música del siglo XX...», p. 222.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>43</sup> NOMMICK, Y. «Visiones de España en la música francesa del siglo XX...», p. 340.

respecto a otras composiciones teatrales que no permiten la alteración del discurso operístico<sup>44</sup>.

No podemos concluir nuestra exposición sin aproximarnos a las últimas aventuras musicales de don Quijote por los pentagramas de finales del siglo XX y de inicios del XXI. Además de destacar el admirable *Don Quijote* de Cristóbal Halffter (1996-1999), ya citado anteriormente, cuyo libreto de Andrés Amorós se basa en el mito cervantino y en varios poetas españoles a partir de una idea escénica del compositor, debemos aludir al estreno de la ópera vanguardista *Don Quijote* compuesta por José Luis Turina con libreto de Justo Navarro, escenificada por la compañía La Fura dels Baus en octubre del año 2000. La ópera, presentada como una «revisitación en clave futurista del mito literario cervantino»<sup>45</sup>, mostraba un ambiente de corte futurista y se desarrollaba en tres escenarios del futuro<sup>46</sup>. Cuando concluyó la representación<sup>47</sup>, internautas de todo el mundo pudieron enviar sus propias aportaciones sonoras para proyectar una idea de interacción con el mundo, a través de Internet y del Ciberespacio<sup>48</sup>. Tampoco podemos dejar de mencionar el *Cuadro cervantino* de Lucien Goethals<sup>49</sup> con libreto de Stefaan van den Breemt. De la extensa ópera proyectada en un principio, el compositor únicamente llevó a cabo un cuadro, estrenado en 2005: el cuarto, basado en los capítulos XXX y XXXI de la Segunda Parte de la novela. El *Cuadro cervantino* resulta muy próxima «al *Retablo* por la preferencia por una ópera de cámara, por la sobriedad formal y la voluntad de innovación creativa y por su elección de un libreto con texto muy pegado al de Cervantes»<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> GARCÍA, José María. «La ópera *Don Quijote de la Mancha* (1989-1991) del compositor alemán Hans Zender». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, pp. 445-447.

<sup>45</sup> Puede consultarse en: [www.lafura.com](http://www.lafura.com). [Último acceso el 12-XII-2012].

<sup>46</sup> «El primer acto transcurre en la ciudad de Ginebra, en el año 3014. Se subasta como reliquia del pasado al mismísimo Don Quijote, que cae en las manos de un millonario». GARCÍA, Roberto. *Gravitaciones de una máscara*. Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2008, p. 28.

<sup>47</sup> La ópera no se ha vuelto a representar. «Curioso es el hecho de que las reseñas que se hicieron del estreno cebaran su crítica negativa en el libreto y la escenografía. La música quizá por situarse en determinados momentos en un universo sonoro más cercano a las composiciones tradicionales que a las vanguardistas, no fue atacada y, en ocasiones, se escribieron comentarios elogiosos hacia ella [...] ¿éxito o fracaso? Es prácticamente imposible hablar en términos absolutos. Desde el campo de la autoría, el propio José Luis Turina, en 2001, reflejaba su imposibilidad de afirmar el éxito o no de la propuesta; para La Fura dels Baus supuso un punto de inflexión en sus relecturas operísticas; para la empresa de Joan Matabosch, sería muy injusto no considerarlo un éxito». ENCABO, Enrique. «*Otras justas hay en Barcelona...* La voz de los autores, la crítica y el público ante el estreno de *D.Q.*». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, pp. 313-319.

<sup>48</sup> GARCÍA, R. *Gravitaciones de una máscara*, p. 28.

<sup>49</sup> Aunque lleva fecha de composición de 2003 y su creación fue en enero de 2005, la gestación de su idea se remonta a los años sesenta del siglo XX. DE PAEPE, Christian. «Aventuras musicales de don Quijote por los pentagramas belgas del siglo XX». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, p. 424.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 425-426.

A través de un primer y breve recorrido por la música de temática quijotesca hemos constatado cómo esta última y el genio cervantino se encuentran profundamente unidos. De ello pretendíamos dar cuenta con la breve aproximación histórica que hemos ido realizando por los diferentes géneros narrativos. Demostramos así que estos vínculos no constituyen una moda pasajera, sino que en pleno siglo XXI, el caballero andante sigue siendo una fuente inagotable de inspiración para numerosos compositores. Existe cierto paralelismo entre «las traducciones musicales» y «las traducciones lingüísticas» del *Quijote*. En ambos casos, observamos un interés creciente por la novela cervantina desde su nacimiento. Tanto la traductología como la musicología, son disciplinas relativamente recientes. Por ello, la visión que podamos ofrecer del asunto sea probablemente aún parcial, aunque conviene subrayar el gran impulso que ha supuesto en este sentido la celebración del IV Centenario del *Quijote* en el ámbito de la investigación cervantina.

### 6.3. Gestación de *El retablo de maese Pedro*

En España, a principios del siglo XX, las investigaciones de Felipe Pedrell impulsaron a jóvenes compositores de la época a descubrir la relevancia del patrimonio nacional. El musicólogo catalán, «máximo impulsor del renacimiento musical contemporáneo, propugna la regeneración de la escuela española a partir del canto popular, auténtica voz del pueblo, y de las formas históricas cultas ajenas al influjo extranjero, es decir, anteriores al siglo XVIII»<sup>51</sup>. Concretamente, Pedrell muestra la pureza y belleza de las composiciones de épocas como la Edad Media y «el Siglo de Oro»<sup>52</sup>. Manuel de Falla y Matheu<sup>53</sup> (Cádiz 1876), el más universal de los compositores españoles, fue discípulo directo suyo, al igual que Albéniz y Granados. Su música se enraíza en las manifestaciones del folclore español que su maestro le enseñó a apreciar. Con el cambio de siglo, fijó su residencia en Madrid, donde en 1901 entró en contacto

---

<sup>51</sup> TORRES, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». En: *Manuel de Falla e Italia*. Ed. y prólogo a cargo de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Estudios», serie «Música», nº 3, 2000, p. 67.

<sup>52</sup> TOSI, Daniel. «L'intonation musicale chez Manuel de Falla (chant parlé, *pregón ou sprechgesang*)». En: *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, p. 309.

<sup>53</sup> «Manuel María de los Dolores Falla y Matheu, tal y como consta en la partida de nacimiento, sin la preposición “de”, que el músico añadiría a su nombre a partir de 1899». TORRES, E. *Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009, p. 12.

con el musicólogo y compositor catalán. Inició su carrera de compositor escribiendo piezas para piano, canciones líricas y zarzuelas como *Los amores de la Inés*, estrenada en 1902.

Sin conocer aún Granada decidió situar en dicha ciudad la acción de su ópera en dos actos, con libreto de Carlos Fernández Shaw, *La vida breve*, obra con la que ganó el concurso de ópera convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1905 pero que no consiguió estrenar hasta el 1 de abril de 1913 en Niza. Una ópera que se cantó en francés, gracias a la traducción del libreto elaborada por Paul Milliet. En esta época Manuel de Falla residía ya en París. Se trata de un tiempo en el que el español se vio impregnado del impresionismo francés y recibió consejos de Debussy y Dukas. Sin embargo, la llegada de la Primera Guerra Mundial forzó el regreso del compositor a España en 1914, año en que *La vida breve* subió por fin a los escenarios madrileños.

1915 será un año muy fructífero para el músico. Estrenó *Siete canciones populares españolas* e inició su colaboración con el matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga. Fue precisamente esta última quien le dio a conocer Granada. Su presentación de la ciudad al músico fue calificada por la escritora como «la mejor aventura de su amistad». El 15 de abril, se estrenó en Madrid *El amor brujo*, con libreto de María. A comienzos del verano de 1916, el público granadino tuvo la oportunidad de asistir en el Palacio de Carlos V al descubrimiento de *Noches en los jardines de España*, una gran aportación a la música del momento. Un año después, apareció *El corregidor y la molinera* que se convertiría en *El sombrero de tres picos*. De 1919 es la *Fantasia Bética*.

Fue un año más tarde cuando decidió fijar su residencia en Granada. En su intento por rescatar «el canto primitivo andaluz», organizó en 1922 con otros artistas e intelectuales como Federico García Lorca el «I Festival de cante jondo» con gran éxito. 1923 fue un año clave, ya que Miguel de Cervantes apareció en la producción falliana y se estrenó en París, con libreto traducido, en los salones de la princesa de Polignac, uno de los sueños cervantinos del músico y uno de los más grandes hitos en lo que a música quiijotesca respecta: *El retablo de maese Pedro*.

En 1925, Falla llegó al Palau de la Música de Barcelona, donde estrenó *Psyché* y solamente un año más tarde, el 5 de noviembre, el *Concerto* para clave y cinco instrumentos. El compositor cumplía 50 años y en 1926 los homenajes se multiplicaron por las ciudades andaluzas, entre ellas Granada que lo nombró Hijo Adoptivo.

Los cambios sociales y políticos no dejaron de sucederse y el 20 de julio de 1936 se declaraba el estado de guerra en nuestra provincia. El asesinato de su gran amigo Federico García Lorca un mes después marcó definitivamente al compositor.

Una vez finalizada la guerra civil española, Falla y su hermana María del Carmen abandonaron Granada el 28 de septiembre de 1939, para desplazarse hasta Argentina por motivos profesionales. Ya en el nuevo continente, continuó trabajando en *Atlántida*, proyecto que venía gestando desde 1927. Su «nueva patria» le ofreció multitud de referencias para su obra. En noviembre de 1939, Buenos Aires tuvo la oportunidad de ver al compositor dirigir el estreno de su suite *Homenajes*, lo que constituyó una de sus últimas apariciones públicas.

La salud del compositor fue empeorando progresivamente y así, justo antes de cumplir setenta años, la noche del 13 al 14 de noviembre de 1946, fallece Manuel de Falla en su residencia argentina de Altagracia, en su chalet de los Espinillos. Pocos días después, sus restos son trasladados hasta Cádiz, concretamente a la cripta de la catedral. Elena Torres, en su biografía sobre el compositor, le dedica las bellas líneas que se exponen a continuación:

El 22 de diciembre su féretro fue embarcado a bordo del vapor *Cabo de Buena Esperanza*, rumbo a España. Llegó a Cádiz, su ciudad natal, el 9 de enero de 1947, donde, tras recibir todos los honores, fue enterrado en la cripta de la catedral. Allí descansa su cuerpo desde entonces, su música que encierra lo mejor de su alma, afortunadamente sigue con nosotros, porque así lo quiso Manuel de Falla. Él mismo confesó no haber compuesto su obra «de manera egoísta, para sí, sino para los demás...», y éste es, sin duda, el mejor regalo que podía hacernos<sup>54</sup>.

La que Manuel de Falla pretendió que fuese su obra maestra, la gran *Atlántida*, quedaba inacabada. Sería Ernesto Halffter, basándose en los manuscritos y esbozos de Falla, quien pondría fin a la obra. La versión de concierto se presentó por primera vez en Barcelona, en 1961.

Desde su más tierna infancia, el compositor mostraba ya un gran amor por las aventuras de don Quijote. Roland-Manuel, autor de una de las biografías más fiables de Manuel de Falla<sup>55</sup>, reflejaba cómo:

A los nueve años de edad, el futuro músico del *Retablo* hace revivir para su hermana, en un pequeño teatro de marionetas, las aventuras de don Quijote [...] <sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>55</sup> Se trata de una biografía revisada por el propio Manuel de Falla.



Esta cita demuestra no solamente la atracción cervantina, sino también la afición a los títeres que el músico tenía desde muy pequeño. Dicha afición será retomada en las funciones que daba un joven García Lorca en su casa. En concreto, el 6 de enero de 1923, se representó, entre otras obras, *Los dos habladores* de Cervantes:

Otro proyecto realizado conjuntamente por Manuel de Falla y García Lorca fue la función de Títeres de Cachiporra, una representación infantil celebrada el día 6 de enero de 1923 en la casa del poeta. Los organizadores, siendo niños, habían invertido muchas horas de juego en sus teatrillos de marionetas, convertidas desde entonces en una de sus principales pasiones. Además, a pocos meses del estreno de *El retablo de maese Pedro*, esta primera toma de contacto con los títeres serviría al compositor como ensayo para el montaje de su ópera, previsto en París durante el mes de junio y con una puesta en escena desarrollada precisamente en un teatrillo de guiñol. Es fácil imaginar cuánto se deleitarían Falla, Lorca y Hermenegildo Lanz (responsable de la escenografía) explorando las fuentes del pasado español y buscando nuevas propuestas para su función. Juntos acordaron llevar a escena algunas obras antiguas como el *Misterio de los Reyes Magos*, del siglo XIII, o el entremés atribuido a Cervantes *Los dos habladores*, junto a realizaciones teatrales de la más rabiosa actualidad, como *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, escrita por el propio Lorca para la ocasión<sup>57</sup>.

Asimismo, encontramos en la biblioteca personal de Falla una preciosa colección de *Quijotes* que comprende dieciséis ediciones diferentes de la obra y que el compositor había ido atesorando a lo largo de su vida. Todo ello sin contar numerosas novelas de Cervantes que engrandecen este conjunto de gran valor documental<sup>58</sup>. Tal será el amor profesado, que nada más abrir la partitura del *Retablo*, observamos cómo Falla pretende con su obra rendir un homenaje a Cervantes: «Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes». Sin embargo, resulta necesario volver a los inicios.

1905 constituye un año clave en la historia de nuestra ópera: se conmemora el tercer centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, y con motivo del aniversario se multiplican los actos. Nos centraremos principalmente en las dos conferencias impartidas por Cecilio de Roda en el Ateneo de Madrid, tituladas «Los instrumentos músicos y las danzas en *El Quijote*» y «Las canciones del “Quijote”». Seguidamente se realizó una lectura del capítulo XXVI de la Segunda Parte de la novela precisamente el escogido por Falla<sup>59</sup>. Probablemente fue ésta su primera aproximación al episodio cervantino.

---

<sup>56</sup> ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. Paris, Cahiers d'art, 1930. Traducción española de Vicente Salas Viú. Buenos Aires, Losada, 1945, p. 17.

<sup>57</sup> TORRES, E. *Manuel de Falla*, pp. 129-130.

<sup>58</sup> NOMMICK, Y. «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: un “homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes”». En: *El Quijote Biografía de un libro*, pp. 147-149.

<sup>59</sup> TORRES, E. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 484.

En 1918, Falla encontrará el camino para materializar sus «ensoñaciones cervantinas»<sup>60</sup> gracias a los Polignac, familia noble cuyo mecenazgo en Francia constituyó un gran impulso para el mundo de las artes. Parece ser que fue Jean-Pierre Altermann quien familiarizó a la princesa de Polignac con la música de Manuel de Falla. Asimismo se encargó de comunicar al compositor las preferencias musicales y temáticas de ésta.

Así fue como la princesa de Polignac<sup>61</sup>, al igual que ya había hecho anteriormente con Stravinsky o Satie, encargó una obra al músico español. Se trataba de componer una obra de «corta duración y temática libre, si bien sometida a su aprobación, para una orquesta de 16 músicos y pocos personajes, precisándole que podrá elegir libremente la composición de la orquesta y que la obra ha de ser cantada»<sup>62</sup>. El 9 de diciembre Falla escribe a la princesa: «El tema lo encontrará usted leyendo el capítulo XXVI de la Segunda Parte del *Quijote*; *El retablo de maese Pedro*»<sup>63</sup>.

El mismo año la princesa le responde entusiasmada y animándole a que comience inmediatamente su obra<sup>64</sup>. El libreto quedó definido, al menos básicamente, en pocos meses. Sin embargo, la partitura del *Retablo* tendría una larga gestación. Desde esta carta hasta el estreno de la obra transcurren más de cuatro años. Debido a esta demora, Winaretta decide viajar a Granada para comprobar ella misma cómo lleva a cabo su trabajo el compositor. Será él mismo, quien en compañía de Andrés Segovia, la lleve a visitar los jardines de la Alhambra<sup>65</sup>.

Falla se encuentra en un período de transición en busca de un nuevo lenguaje musical. Se abrirá así una nueva etapa con *El retablo de maese Pedro* donde «se desprende progresivamente de los materiales folclóricos y utiliza cada vez más los materiales que le ofrece la tradición musical española, culta y religiosa»<sup>66</sup>. Debemos aclarar que cuando Falla se vale de modelos antiguos «no busca en absoluto volver a los modos de expresión del pasado. Se trata, para él, de visitar un patrimonio histórico,

---

<sup>60</sup> NOMMICK, Y. «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla...», p. 139.

<sup>61</sup> Nacida Winaretta Singer, era hija del industrial norteamericano que perfeccionó la máquina de coser, Isaac Merrit Singer, y viuda desde 1901 del príncipe Edmond de Polignac con quien había contraído segundas nupcias en 1983.

<sup>62</sup> NOMMICK, Y. «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla...», p. 139.

<sup>63</sup> Carta de Manuel de Falla a la princesa de Polignac, fechada en Madrid, el 9 de diciembre de 1918. Se puede consultar una fotocopia de este documento en el Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia nº 7432). Reproducimos a continuación el texto original: «*Le sujet vous le trouverez en lisant le chapitre XXVI de la deuxième partie de Don Quijote: El retablo de maese Pedro (Les trétetaux de maître Pierre)*».

<sup>64</sup> Carta de la princesa de Polignac a Manuel de Falla, fechada el 16 de diciembre de 1918

<sup>65</sup> GALLOIS, Jean. *Les Polignac. Mécènes du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éditions du Rocher, 1995, pp 181-182.

<sup>66</sup> NOMMICK, Y. «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla...», p. 141.

desde la Edad Media hasta las fórmulas scarlattianas, y de hacerlo revivir en su propia música»<sup>67</sup>.

Para su representación en París, el músico necesita traducir el libreto. Contacta con un viejo amigo francés, Georges Jean-Aubry. Si quería llevar el *Retablo* a Inglaterra o a cualquier otra tierra angloparlante había que trasladar el texto también al inglés. Aparece en escena John Brande Trend, hispanista, pero no traductor, y amigo del compositor. Ambos trabajos se llevaron a cabo casi paralelamente. Mientras que Falla realizó gran número de correcciones a la versión francesa, la inglesa no gozó en absoluto de tales correcciones en detalle. Probablemente se debió a que el músico no dominaba esta lengua.

Nuestra ópera de cámara se estrenó en versión de concierto en el Teatro de San Fernando de Sevilla el 23 de marzo de 1923. El propio Manuel de Falla dirigió la orquesta con el reparto siguiente: Sr. Lledó (Don Quijote), Sr. Segura (Maese Pedro) y el seise Francico Redondo (El Trujamán).

La crítica de la época aparecerá muy dividida. Probablemente se debió al carácter vanguardista de la época, el desconocimiento absoluto del auditorio con la pieza y la ausencia de una puesta en escena que probablemente hubiera facilitado su seguimiento<sup>68</sup>.

#### **6.4. La utilización de pregones callejeros**

Manuel de Falla, como buen discípulo de Felipe Pedrell, construyó su ópera de cámara a partir de elementos históricos y folclóricos. Elementos que encontró, por una parte en el *Cancionero musical español*<sup>69</sup> donde se incluye el pregón como perteneciente a la colección de cantos del pueblo. La segunda fuente, y si cabe más importante, fue el «propio pueblo». Las tradiciones populares constituyeron otra inspiración para la recreación del pregón en su partitura. En concreto, tuvo la oportunidad de disfrutar de la audición de pregones callejeros en ciudades como Granada, que seguía valiéndose de esta tradición sobre todo para la venta ambulante.

---

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 143.

<sup>68</sup> TORRES, E. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*, pp. 349-350.

<sup>69</sup> PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical español*. Valls, Eduardo Castells, [1918], vol. I. Incluye dedicatoria autógrafa del autor a Falla: «A Manuel M<sup>º</sup> de Falla en prueba de antiguo y sincero afecto y de admiración sentida y convencida. Cordialmente. F. Pedrell. Barcelona 16 de junio 1921». A.M.F., R. 1482 (I).

Una anotación del músico, localizada por el musicólogo Michael Christoforidis, da buena muestra del estudio de los pregones callejeros por parte del compositor. Su transcripción es la siguiente: «Los higos chumbos, que buenos son los higos dulces»<sup>70</sup>.

Daniel Tosi<sup>71</sup> afirma que basta con oír la primera intervención de la obra por parte de maese Pedro, para trasladarnos rápidamente a una atmósfera de pregoneros que anuncian la novedad del día. En nuestro caso estaríamos hablando de mercaderes ambulantes. Observamos cómo la forma de recitado del pregón se convierte en el sustento de todo el canto del Trujamán y de buena parte de maese Pedro. De hecho, se extenderá a todos los pasajes narrativos de la obra.

Musicalmente, la utilización de las fórmulas del pregón se traduce en una melodía de estrecho ámbito que gira en torno a una nota recitativa, con leves inflexiones condicionadas por los acentos del texto. Asimismo, se observan pronunciadas y continuas pausas, procedentes de la propia cadencia del habla en el pregón. En concreto podríamos citar los silencios tras la primera sílaba del grupo fónico. Unas pausas que entrañan la división de la frase literaria en secciones musicales de corta duración.

Otra consecuencia directa de esta utilización del pregón es una acentuación muy característica, que se erigirá en uno de los rasgos principales del *Retablo*. Vemos cómo, en la mayoría de los casos, tanto la partitura como el texto hacen que exista una tendencia a enfatizar la sílaba final e inicial en determinados sintagmas. Una enfatización que implicará en numerosos casos la deformación de los esquemas acentuales de la propia lengua. Así, por ejemplo, la palabra «mercedes» de la primera intervención del Trujamán se transforma en «mercedés», debido a la acentuación tan específica de la partitura. Dicha deformación será una de las características principales del pregón y, por consiguiente, de nuestra ópera falliana.

## 6.5. El libreto original

El argumento del *Retablo* sigue, a excepción del final, casi al pie de la letra la temática y redacción del capítulo XXVI de la Segunda Parte del *Quijote*. La única alteración la constituye el desenlace del mismo que torna el original desengañado en un final triunfante. La acción comienza cuando maese Pedro invita a los espectadores, entre

---

<sup>70</sup> Reclamo de un vendedor ambulante anotado por Falla el 07-IX-1921 y localizado en la página en blanco final (vº) del libro de Pío BAROJA *Los contrastes de la vida. Memorias de un hombre de acción*. Madrid, Rafael Caro Raggio, 1920. A.M.F., R. 3208.

<sup>71</sup> TOSI, D. «L'intonation musicale chez Manuel de Falla», p. 310.

los que se encuentran el ingenioso hidalgo y su escudero, a sentarse y contemplar las maravillas que encierra su retablo. En dicha representación se muestra el rapto de la princesa Melisendra en tierra de «moros». Su marido, don Gayferos, ya descuidado de la pena de su amada, se ve obligado por el emperador Carlo Magno, «padre putativo» de la prisionera, a salir en su rescate hasta Zaragoza. Finalmente, a duras penas consigue rescatarla mientras que «los moros» salen en su busca. El Trujamán explica al público con todo lujo de detalles las situaciones que se van representando en el retablo mientras que don Quijote corrige cualquier error que se le escapa al narrador. El protagonista que se ha metido de lleno en la narración, a causa de su locura, es incapaz de discernir con claridad entre teatro y realidad. Así, comienza a atacar a «los moros» para que dejen a los amantes huir en paz. Destruye las marionetas mientras que Maese Pedro lamenta la destrucción de su retablo. Don Quijote, muy orgulloso de su hazaña, concluye el relato con un elogio al mundo de la caballería, y, cómo no, a su amada Dulcinea.

- **Coexistencia de tiempos y espacios:** «*El Retablo* presenta una extraordinaria coexistencia de tiempos y espacios: una obra publicada a comienzos del siglo XVII, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de la que Falla extrae un episodio en el que, teatro en el teatro, se representa una historia ambientada en la época de Carlomagno (siglos VIII-IX); una escena de dicha historia, el segundo cuadro que se desarrolla en Zaragoza, utiliza música del siglo XVI trasladada al siglo XX y Falla imagina una decoración inspirada en las pinturas de finales del siglo XIV o XV que adornan las bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada»<sup>72</sup>.

- **Falla compositor y autor del libreto original:** Manuel de Falla elabora él mismo el libreto para su ópera de cámara. Probablemente tomó esta decisión debido a la experiencia que tuvo con el libretista y el traductor de *La vida breve* y al influjo de la vanguardia europea. Como todos sus seguidores, concede una gran importancia al tratamiento del texto, tanta, que él mismo lo elabora minuciosamente y hace las veces de esmerado revisor en la traducción francesa y, en parte, en la inglesa. A nuestro entender, la consecuencia de este «logocentrismo» falliano será una descompensación entre música y texto, provocada por una condensación de este último.

---

<sup>72</sup> NOMMICK, Y. «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla...», p. 145.

No obstante, llama nuestra atención el respeto hacia la fuente literaria. Se mantuvo absolutamente intacto el argumento y la adaptación musical ni siquiera entrañó cambios en el léxico original. La condensación aludida podría considerarse la única alteración inflingida para acelerar la acción y la dicción dramático-musical que aparece retardada por la declamación lírica<sup>73</sup>.

#### 6.5.1. *Elaboración y procedimientos electivos*

Manuel de Falla utilizó además de la obra cumbre de Cervantes<sup>74</sup>, otras fuentes literarias relacionadas con la misma, y que le sirvieron como documentación para las indicaciones escénicas y caracterización de los personajes<sup>75</sup>. Hablamos, por ejemplo, del *Romancero caballeresco*<sup>76</sup> y del libro de Ginés Pérez de Hita *Guerras civiles de Granada*<sup>77</sup>. Debemos destacar que no todas las indicaciones citadas pertenecen a estas obras. Otras muchas, probablemente, fueron invención del músico.

En lo referente a la escritura del texto para la línea del canto, seguiremos las conclusiones extraídas por la musicóloga Elena Torres<sup>78</sup>. En ellas se demuestra que el compositor utilizó una «técnica de mosaico» al incluir en el texto de la línea del canto, perteneciente en su mayor parte al capítulo XXVI de la Segunda Parte, fragmentos de otras partes de la novela:

<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>PARTE DEL QUIJOTE</b>	<b>CAPÍTULO</b>
«Vengan, vengan a ver vuestras mercedes el retablo de la libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo»	II	XXV
«Non fuyades, cobardes, malandrines y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete»	I	VIII

<sup>73</sup> TORRES, E. «De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla». En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, p. 334.

<sup>74</sup> No se ha podido aún determinar con certeza la edición utilizada.

<sup>75</sup> TORRES, E. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*, p. 325.

<sup>76</sup> *Romancero caballeresco*. 2ª ed. Madrid, Perlado, Páez y Cª, «Colección de los mejores autores antiguos y modernos nacionales y extranjeros», serie «Biblioteca Universal», t. XVI, 1904. Incluye anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. A. M.F., R. 4032.

<sup>77</sup> PÉREZ DE HITA, Ginés. *Guerras civiles de Granada*. Prólogo de José Ventura Traveset. Granada, El Defensor de Granada, col. «Biblioteca Granadina», 1900. 3 t. Incluye anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. A. M. F. R. 2918 (I-II).

<sup>78</sup> TORRES, E. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*, p. 331.

TEXTO DEL LIBRETO	PARTE DEL <i>QUIJOTE</i>	CAPÍTULO
«¡Oh, bellaco villano, mal mirado atrevido y deslenguado!»	I	XLVI
«Y vosotros, valeroso don Gayferos, hermosa y alta señora Melisendra, ya la soberbia de vuestros perseguidores yace por suelo, derribada por este mi fuerte brazo; y porque no penéis por saber el nombre de vuestro libertador, sabed que yo me llamo Don Quijote, caballero y cautivo de la sin par y hermosa Dulcinea»	I	VIII
«¡Oh Dulcinea, señora de mi alma; día de mi noche, gloria de mis penas; norte de mis caminos, dulce prenda y estrella de mi ventura!»	I	XXV
«Oh, vosotros, valerosa compañía; caballeros y escuderos, pasajeros y viandantes, gentes de a pie y a caballo»	II	LVIII
«Dichosa edad y siglos dichosos aquellos	I	XI
que vieron las fazañas del valiente Amadis, del esforzado Felix marte de Hircania, del atrevido Tirante, el Blanco, del invencible don Belianis de Grecia,	I	XIII
con toda la caterva de innumerables caballeros	I	XX
llenaron el libro de la Fama»	I	XVIII

Debemos destacar igualmente la construcción del capítulo XXVI por parte de Miguel de Cervantes. En él se utilizan fragmentos de numerosos romances populares que Falla incluye casi literalmente en su texto.

En su libreto, el compositor se valió además de la novela erudita, de los rasgos propios del romancero popular, además de su métrica característica. Rasgos generales serían: el estilo directo expresivo, la movilidad verbal, el empleo de repeticiones y diminutivos, y un estilo narrativo donde conviven el dramatismo y la liricidad entre otras cualidades<sup>79</sup>.

## 6.6. Estreno en París

Elena Torres nos explica una de las principales dificultades con que se encontró Manuel de Falla para la representación del *Retablo de maese Pedro*: el papel del Trujamán. Se trata de un personaje pensado para una voz infantil, pero cuya «complicación técnica e interpretativa resulta raramente superable por un niño»<sup>80</sup>. Falla tenía la intención de contar con el niño Francisco Redondo para la representación de

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 325-332.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 343.

París, ya que su actuación en Sevilla satisfizo las expectativas que tenía el compositor<sup>81</sup>. Hizo todo cuanto estuvo en su mano pero, finalmente, debido a motivos económicos, hubo que sustituirlo por Manuel García. Este cambio en un principio no parecía agradaarle en absoluto a nuestro compositor:

Hoy tengo ensayo. El chico marchará bien, pero no tanto como el de Sevilla. Siento la decepción de éste al ver que no viene a París, pero espero hacerle cantar en otras representaciones en proyecto para la temporada próxima<sup>82</sup>.

Otra de las dificultades enumeradas por la autora citada era «disponer de un clavicémbalo en 1920, tras siglo y medio de decadencia del instrumento»<sup>83</sup>. No obstante, en París, la participación de Wanda Landowska garantizó desde el inicio la utilización del clavicémbalo, aunque en las sucesivas representaciones siempre constituyó uno de los inconvenientes principales con que se encontró Manuel de Falla<sup>84</sup>.

La tercera complicación para las ejecuciones en Francia fue la introducción del arpa-laúd<sup>85</sup>, que gozaba de poca difusión en la época. Sin embargo, en París, gracias a la intervención de una intérprete especializada en el arpa-laúd, Marie-Louise Henri Casadesus, todas las dificultades en este sentido quedaron subsanadas.

Debemos insistir en el hecho de que no todas las ciudades y respectivas representaciones contaron con el despliegue económico y de medios musicales que se dio cita en la capital francesa y por tanto Manuel de Falla tuvo que ir solventando continuamente los problemas que surgían para llevar a escena el *Retablo*.

El estreno de la versión escénica del *Retablo de Maese Pedro* se celebró en el palacio de la Princesa de Polignac en París<sup>86</sup>. Hector Dufranne interpretó «Don Quijote», Eustaque Thomas Salignac fue «Maese Pedro» y, como ya hemos comentado, Manuel García hizo de «Trujamán». La orquesta de los Concerts Golschmann según reza en el programa de mano estuvo dirigida por Manuel de Falla, pero Elena Torres<sup>87</sup>

---

<sup>81</sup> Véase la carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero. Frascati, 10-V-1923. Cit. En: *Cartas a Segismundo Romero*. Transcripción y estudio por Pascual Recuero. Granada, Excmo. Ayuntamiento de Granada/Patronato «Casa-Museo Manuel de Falla», 1976.

<sup>82</sup> Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz. París, 04-VI-1923. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7929) se puede consultar una fotocopia de la carta manuscrita.

<sup>83</sup> TORRES, E. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*, p. 344.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>86</sup> 25-VI-1923. París. Salón de la Princesa de Polignac. A.M.F. Programa de mano: A.M.F. Sign.: FE 1923-015.

<sup>87</sup> TORRES, E. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*, p. 348.



afirma que «en la crónica firmada por A. Mar del *Diario Universal* con fecha del 2 de julio de 1923, aparece Golschmann como director». Ya hemos afirmado que Wanda Landowska fue la clavecinista. El montaje escénico estuvo a cargo de Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes. T. Lazarski realizó el vestuario.

Como veremos más adelante, la crítica apareció tremendamente dividida. Las fórmulas del pregón fue uno de los aspectos que suscitaron mayor polémica en el extranjero.

### **6.7. John Brande Trend, autor de la traducción del *Retablo* al inglés**

John Brande Trend nació en 1887, en Southampton, Inglaterra. Fue escritor y musicólogo, especializándose en el estudio de la vida, literatura y música españolas. El diario *El Sol*, con motivo de la aparición de su libro *España después de la guerra*, lo presentaba así a sus lectores:

No aparecen todos los días libros sobre España como este que ahora edita la casa Constable y Compañía, de Londres, para que su publicación pueda pasar en silencio. Su autor, el Sr. John Brande Trend, es persona conocida y apreciada por la mayoría de los hombres que en ese libro figuran, a causa de su clara inteligencia, de su cultura y de la singular disposición afectiva que le mueve a considerar las cosas españolas con un interés y entusiasmo que, precisamente por lo justo de su equilibrio, no enturbian su serenidad apreciativa<sup>88</sup>.

Su trayectoria investigadora dio frutos importantes en el ámbito musicológico. Estudió en Charterhouse y se licenció en Ciencias Naturales en la Universidad de Cambridge, donde estudió música con Edward Dent. Después emprendió su carrera como periodista colaborando en varias publicaciones como *The Times*, *The Athenaeum* o *Music and Letters*. Sus trabajos en España en la década de 1920 serán de especial importancia. La gran diversidad y el estilo de sus artículos sobre nuestro país puede apreciarse en la colección de ensayos *A Picture of Modern Spain: Men and Music*. Durante esta época se relacionó con figuras importantes de la vida cultural española como Adolfo Salazar y otros miembros de la generación musical de 1927. En el ámbito musical, su amistad más profunda fue con Manuel de Falla. Así lo demuestra la intensa correspondencia intercambiada entre ambos que hemos podido estudiar. De hecho,

---

<sup>88</sup> S[ALAZAR], A[dolfo]. «Como ve nuestro país un escritor inglés» [s.l.], 15-VII-1921. Carta de Manuel de Falla a John Brande Trend. Granada, 17-VII-1923. Artículo adjunto a la carta original manuscrita, conservada en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (Sign.: BHR/Caja 2-064 [1]).

escribió la primera biografía del músico español, publicada en 1929: *Manuel de Falla and Spanish Music*<sup>89</sup>.

Sus intereses en la literatura española tuvieron mucha relación con la música, desde la poesía primitiva hasta el teatro del Siglo de Oro. Asimismo, estudió la literatura contemporánea y fue de los primeros en dar a conocer la poesía de Federico García Lorca en Inglaterra<sup>90</sup>. En 1933 obtuvo la primera cátedra de español en Cambridge y así se lo relataba a su amigo:

He tenido una infinidad de cartas y muchísimas preocupaciones, entre ellas, el de salir elegido catedrático en la Universidad de Cambridge<sup>91</sup>. ¡Figúrese! ¡Qué cosa tan inesperada! Y tan agradable, teniendo tantos amigos allí. Pero en lo que se refiere al Departamento de Español, veo muchas dificultades. El local malo, la lluvia entra por el tejado [...]. Soy el primero [*sic*] catedrático de español en la Universidad; mi antecesor era solamente lector, y el español es como la Cenicienta de los idiomas modernos en Cambridge<sup>92</sup>.

Resulta interesante comprobar que el futuro traductor del *Retablo* participara en una curiosa edición del *Quijote* en inglés a principios de siglo. Desgraciadamente, no hemos encontrado rastros de ella. Lo único que poseemos es la portada y el prefacio que conservó el compositor, adjuntos a una postal enviada por Trend, el 16 de noviembre de 1922. Dichos fragmentos puede consultarse en el Archivo Manuel de Falla. Probablemente envió la obra completa, ya que se afirma que el paquete: «contiene el “Don Quijote”». Presentamos a continuación el texto que refleja dicha postal:

Acabo de enviarle, en paquete certificado, medio tomo de la 1ª parte de la música de escena de Purcell. (¡El tomo entero pesó demasiado para enviarlo por correo!) Contiene el «Don Quijote» y música para las comedias «Distressed Innocence» y «The Double Dealer», con trozos admirables. Las noticias del estreno del *Retablo* en la primavera han despertado gran interés<sup>93</sup>.

Por otra parte, y además de ser conocedor de la obra cervantina, Trend difundió la música española en los países anglófonos, dio a conocer el Primer Concurso de Cante

---

<sup>89</sup> TREND, John Brande. *Manuel de Falla and Spanish Music*. New York, Alfred A. Knopf, 1929.

<sup>90</sup> *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, t. X, pp. 442-443.

<sup>91</sup> Hemos optado por citar los escritos de John Brande Trend tal y como aparecen en la fuente original. Su actualización nos supondría introducir un excesivo número de variantes tanto ortográficas como gramaticales.

<sup>92</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. [s.l.], 22-IX-1933. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7696).

<sup>93</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. Londres, 16-XI-1922. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7696). Contiene la portada y el prefacio de una edición en inglés del *Quijote* en la que participó John Brande Trend. El resto de la obra se encuentra en paradero desconocido.

Jondo y se encargó de la promoción y ensayos del primer montaje de *El retablo de maese Pedro* en Inglaterra en 1924. Así lo muestra en sus cartas:

Luego volví presurosamente a Londres, a ver cómo se había progresado con la cosa más importante del mes: el *Retablo*. He ensayado particularmente con los tres cantores. El Don Quijote [*sic*] (Arthur Crammer) tiene una dicción declamación admirable; entiende y siente, muy bien en su papel; vea además que es un papel excelente para cantar y lo canta muy bien<sup>94</sup>.

Ya en 1920, ambos intercambiaban impresiones acerca de *El retablo*. De hecho, la primera referencia que hemos encontrado se remonta a noviembre del citado año:

¿Cómo va El Maese Pedro y las otras cosas? Acabo de leer en el Ateneo una cosa sobre *El Retablo* con música arreglada de Cecilio de Roda y unos dibujitos (muy divertidos) de Joaquín Xaudara<sup>95</sup>.

Tal y como se desprende del epistolario estudiado, parece ser que en noviembre de 1922 el musicólogo inglés se encontraba trabajando en la traducción de la ópera. «Terminé la lectura del libro “La Conquista de la Nueva Granada” y traducí [*sic*] unos renglones de *El Retablo*»<sup>96</sup> y no la finalizaría hasta junio del año siguiente. Según narran los manuscritos, parece ser que el acuerdo sobre el encargo de traducción terminó de forjarse en 1923, teniendo como intermediario a Harry Kling, director de la editorial Chester de Londres. Manuel de Falla se lo transmitía así a su amigo y confidente:

Escribí –según anuncié a Vd.– a Harry Kling sobre la traducción inglesa de la obra, y me contestó lo que copio a continuación: «Para la traducción de esta obra será un placer dirigir[nos] a [nuestro] amigo J. B. Trend, quien además es muy conocido. No dudo que podamos arreglarlo con él de la manera más satisfactoria». Como ve Vd. todo parece marchar perfectamente, de lo que me alegro infinito<sup>97</sup>.

Debido a la ausencia de documentación al respecto, no podemos determinar con exactitud la fecha de dicho acuerdo. Dada la estrecha relación que existía entre ambos,

---

<sup>94</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. [S.l.], 03-10-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia n° 7696).

<sup>95</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. Madrid, [?]-XI-1920. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia n° 7696).

<sup>96</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. [s. l.], [s.f.]. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia n° 7696).

<sup>97</sup> Carta de Manuel de Falla a John Brande Trend. Granada, 6-V-1923. Carta original manuscrita, conservada en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (Sign.: BHR/Caja 2-064 [1]). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Pour la traduction de cette œuvre, c'est avec plaisir que nous [nous] adresserons à [n]otre ami Mr J. B. Trend, lequel est d'ailleurs fort avantageusement connu, et je ne doute pas que nous pourrions nous arranger avec lui à notre mutuelle satisfaction*».

podríamos suponer que probablemente se realizó de forma verbal y, por ello, no contamos con el documento escrito que lo confirme. Incluso la fecha de conclusión de la traducción se muestra ambigua.

Nos encontramos ante la figura de un traductor complejo. Se trata de un hispanista que llegó incluso a convertirse en catedrático de español. Trend conocía y amaba tanto la lengua como la cultura española. No obstante, sorprende el hecho de que sus cartas presenten un gran número de incorrecciones tanto ortográficas como gramaticales.

Por su parte, Manuel de Falla hizo patentes en todo momento sus limitaciones con la lengua inglesa, sin embargo, hizo las veces de esmerado revisor de la versión inglesa del *Retablo*. El compositor aprobó el resultado final y no dudó en congratular a su amigo por el trabajo realizado. Ignoramos si la ópera en cuestión constituyó la primera experiencia como traductor para Trend. Lo que sí podemos afirmar es que ésta no fue la única, ni la última. Podemos destacar también la del *Soneto a Córdoba*<sup>98</sup> de Luís de Góngora o *El Retablo de las Maravillas* de Quevedo. Nuestro hispanista llegó incluso a plantearse la redacción de la traducción inglesa de *La vida breve* aunque en la actualidad podemos comprobar que, desgraciadamente, dicha intención no se llevó a cabo.

---

<sup>98</sup> Podemos encontrar un exhaustivo estudio sobre la gestación de la obra original en: CISNEROS, María Dolores. «El *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla: un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca». En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Ed. a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 549-562.

### 6.7.1. Fuente literaria utilizada

Manuel de Falla explicitó en todo momento la fuente utilizada como base para la redacción del libreto original y Trend procedió de la misma manera. El hispanista

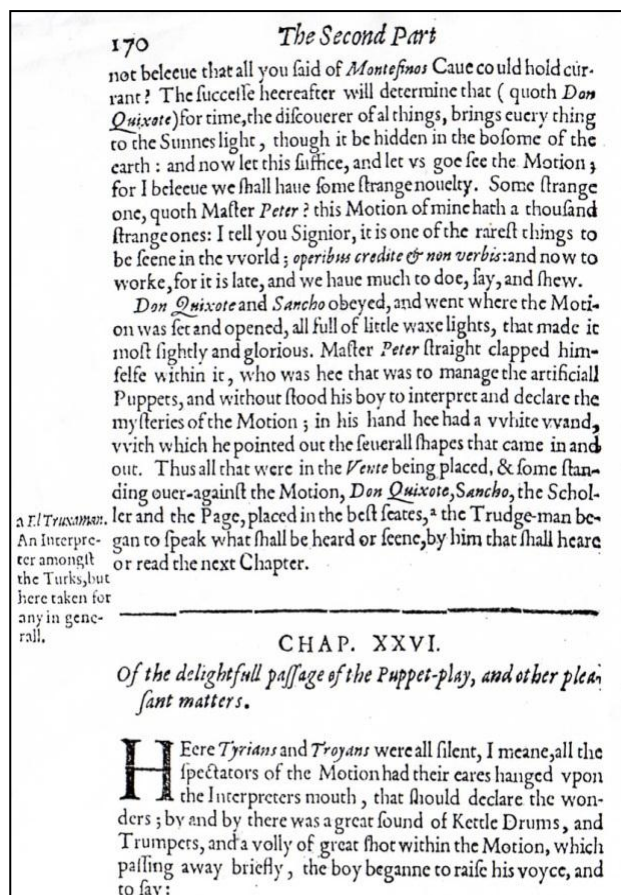


Figura 18: Página 170 de la traducción de Shelton publicada en 1620. BN, sign. Cerv. Sedó/8676.

afirma en el libreto inglés que utilizó la traducción del *Quijote* realizada por Thomas Shelton en 1620<sup>99</sup>: una edición que contiene la primera versión inglesa de la Segunda Parte del *Quijote* y que incluye una segunda edición de la Primera Parte. El hecho de que esta Primera Parte de la traducción no llevase fecha impresa en el frontispicio sigue siendo un problema sin resolver. Por ello, podríamos calificar dicha edición como «controvertida». Probablemente, Trend utilizó únicamente la Segunda Parte que efectivamente sí aparecía fechada, lo que explicaría la afirmación del

hispanista, en la que reconocía haberse valido de la edición de 1620:

¡Ya me figuro cómo está Vd. trabajando con las copias! Pues todo parece marchar perfectamente, y me alegro muchísimo que van a tocar y cantar “El Retablo”. Voy a trabajar en Granada con la traducción; y tengo una copia de la versión original inglesa de 1620<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> CERVANTES, Miguel de. *The second part of the history of the valorous and witty knight-errant, Don Quixote of the Mancha*. Traducido al inglés por Thomas Shelton. London, Edward Blount, 1620. Biblioteca Nacional, sign. Cerv.Sedó/8676.

<sup>100</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. [Madrid?], 10-XI-1922. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia n° 7696).

No olvidemos que casi todo el libreto original se basa en la Segunda Parte, por lo que el traductor podría haber elaborado él mismo, sin consultar otra fuente, los fragmentos correspondientes a la Primera Parte. Él mismo afirmaba en una carta:

El Trujamán lleva más o menos las mismas palabras de Shelton, el primer traductor del *Quijote* en extranjero; Maese Pedro ha sido un poco más difícil; y en el final he tenido que hacer una traducción nueva (pero en estilo de Shelton) para don Quijote <sup>101</sup>.

Por consiguiente, habremos de comprobar si existen importantes diferencias cuantitativas entre la utilización de vocablos o frases literales pertenecientes a la Primera y a la Segunda Parte de la citada versión del *Quijote*. Para ello, hemos realizado un análisis numérico, valiéndonos de las tablas que se observan. En ellas, hemos destacado en amarillo las coincidencias literales entre el texto de Shelton y el de Trend y en gris, la utilización de una misma estructura sintáctica así como el uso de vocablos sinónimos que nos parecen interesantes. Asimismo, se han resaltado en el mismo color aquellas palabras que presentan variaciones morfológicas. Cada fragmento, que aparece acompañado de la referencia al capítulo y parte del *Quijote* al que pertenece, se ha confrontado con el perteneciente al libreto francés. Hemos dividido el texto del libreto según las intervenciones de los protagonistas y, en algunos casos, se ha subdividido si nos parece que el fragmento de una sola intervención ha sido extraído de varios capítulos diferentes. A continuación, a modo ilustrativo, se muestra un fragmento de las tablas aludidas:

<i>Master Peter's Puppet Show</i> Traducción de John Brande Trend	Parte/ Capítulo	<i>The second part of the history of the valorous and witty knight-errant, Don Quixote of the Mancha.</i> Traducción de Thomas Shelton
May the Lord preserve us!		
O Dulcinea, that hast my soul in feters; light of all my darkness, salve of all my suffering...	I/ Cap. 25	O Dulcinea of Toboso, the day of my night, the glory of my pain, north of my travells
My luck's against me!		
...lode-star, guide of my	I/	And star of my fortunes

<sup>101</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. Sevilla, 04-IV-1923. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7696/1).

<i>Master Peter's Puppet Show</i> Traducción de John Brande Trend	Parte/ Capítulo	<i>The second part of the history of the valorous and witty knight-errant, Don Quixote of the Mancha.</i> Traducción de Thomas Shelton
wanderings	Cap. 25	
Well, to think that my father got me for this !		
... fairest guerdon and goal ...		
All you present, gallant band of valiant warriors, Knight or captain, squire or ensign, simple travellers and wayfarers; horsemen or footmen, give ear now.	II/ Cap. 58	«O you passengers, and wayfaring knights, squires on foot or on horseback, that either now pass this way, or are to pass in these two ensuing days»
What (had I not present at the moment,) what would have become of Gayferos, or what of the peerless Melisendra? Oh, would I might have all those here this instant, to answer straight before me, any there be who know not, what gain to the world are Knights Errant!	II/ Cap. 26	«Now would I have all those here at this instant before me, that believe not how profitable knights-errant are to the world; and had not I been now present, what, I marvel, would have become of Signior Don Gayferos and the fair Melisendra?»
Most happy times and fortunate ages were those, that saw the deeds and daring of the bold Amadis, the giant strenght of Felixmarte of Hircania, with that most valiant Tirante the White Knight, and the invincible Belianis the Grecian;	I/ Cap. 13	«And in it were famous and renowned for their feats of arms, the valiant Amadis of Gaule, with all his progenie until the fifth generation: and the valorous Felixmarte of Hircania; and the never- duely praised Tirante the White (...). And almost in our days we saw, and communed, and heard of the invincible and valiant knight Don Belianis of Greece!»
with all the mighty company numberless Knights Errant	I/ Cap. 20	«with all the crew of the famous Knights Errants of times past»

Intentaremos primeramente resolver, en lo que nos concierne, la polémica en torno a la edición de Shelton de 1620. Realizaremos un análisis numérico que nos permitirá comprobar si existen diferencias entre la utilización de vocablos pertenecientes a la Primera y a la Segunda Parte de esta versión del *Quijote* en inglés.

<b>Traducción de Thomas Shelton</b>	
Primera Parte	Segunda Parte
28%	34%

Los porcentajes de utilización de palabras en ambos tomos son cifras relativamente cercanas. Sin embargo, basta observar los fragmentos destacados en amarillo de la Primera Parte, para comprobar que no son determinantes. Se trata en su mayoría de sustantivos y adjetivos que se repiten y que podríamos considerar como de traducción obligada a lo largo del *Quijote*: Don Gayferos, Don Quijote, la sin par Dulcinea, errante, caballero, etc. Por consiguiente, podría ser que el traductor inglés hubiera utilizado solamente la Segunda Parte que, efectivamente, llevaba en su frontispicio la fecha de 1620.

Procedamos ahora al estudio de la relación entre la versión inglesa del *Quijote* y el nuevo libreto. Basta un solo golpe de vista para comprobar que la influencia de la fuente literaria sobre éste es más que notable. Resulta evidente cómo la coincidencia abarca desde los vocablos más aislados hasta oraciones completas. Veamos a modo ilustrativo los siguientes fragmentos:

<b>LIBRETO DE TREND</b>	<b>TRADUCCIÓN DE SHELTON</b>
«[...] taken word for word out for French chronicles, and from the Castilian romances [...]»	«[...] taken word for word out of the French chronicles and the Spanish Romaunts [...]»
«[...] is Charlemagne the Emperor, held to be the father of the said Melisendra, who, grieved to see the sloth and delaying of his son in law, came there to chide him, and after he'd told him many things concerning loss to his honour and his reputation if he freed not his lady [...]»	«[...] is the Emperor Charlemain, the supposed father of the said Melisendra, who, grieved with the sloth and neglect of his son-in-law, comes to chide him [...].And after he had told him many things concerning the danger of his reputation, if he did not free his spouse [...]»
«[...] Sing you your proper plainsong, and do not meddle with other voices [...]»	«[...] Sing you your plain song, and meddle not with the treble [...]»



Obsérvese también la siguiente tabla, donde a partir de las 1382 palabras que tiene el libreto inglés completo, hemos traducido el número de vocablos coincidentes en tantos por ciento:

<b>Tipo de coincidencia</b>	<b>Traducción de Thomas Shelton</b>
Literal/amarillo	34%
Con variaciones/ Gris	0,8%

Una vez más, no deja de sorprendernos el alto porcentaje que suponen las palabras destacadas en amarillo, es decir, aquellas que Trend cogió literalmente del *Quijote* de Shelton. En los próximos capítulos, compararemos dichos porcentajes con los resultados numéricos obtenidos tras el análisis comparativo de la fuente literaria francesa supuestamente utilizada para redactar la versión correspondiente del *Retablo*. Ello nos permitirá extraer conclusiones acerca de la utilización como texto paralelo de las diferentes traducciones de la novela cervantina en la ópera citada.

#### 6.7.2. *La traducción del libreto*

No hemos localizado referencia explícita al encargo de la traducción en las fuentes consultadas. Según vimos en la carta citada de 1923<sup>102</sup>, el acuerdo se forja teniendo como intermediaria a la editorial Chester pero, como ya se apuntó, en 1922, el traductor afirmaba en sus cartas que estaba trabajando en el nuevo libreto. Por ende, podríamos deducir que el encargo surgió en uno de los numerosos encuentros entre Falla y el hispanista. Ahora bien, aparece en la traducción inglesa una variable que no encontraremos en la francesa. Las nociones de Falla en lengua inglesa son extremadamente limitadas, un déficit que se compensará con las que posee Trend en la lengua original. No obstante, seguimos incidiendo en un aspecto que no cesa de sorprendernos: las numerosas incorrecciones gramaticales y ortográficas que presentan los manuscritos del hispanista. Debemos apuntar otro dato relevante. Se trata del conocimiento de la cultura y civilización españolas que poseía el traductor, una

<sup>102</sup> Carta de Manuel de Falla a John Brande Trend. Granada, 6-V-1923. Carta original manuscrita, conservada en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (Sign.: BHR/Caja 2-064 [1]).

importante baza teniendo en cuenta la naturaleza del libreto y de la obra literaria en la que se fundamenta.

Georges Jean-Aubry advierte en su libreto del *Retablo* que el texto del canto se encuentra siempre sometido a los dictados de la partitura. No podemos juzgar y analizar la traducción únicamente desde el punto de vista literario y hemos de atender a tres parámetros: la traducción del texto del canto, la traducción musical y la traducción de las indicaciones escénicas<sup>103</sup>.

#### *Aspectos lingüísticos y literarios*

Constatamos que se ha sumado al nuevo texto del canto mucha información que no aparecía en el original, siendo los vacíos semánticos o pérdidas de información muy escasas. Por consiguiente, podríamos calificar la traducción al inglés del texto del canto como literal y amplificada. Dichas estrategias de traducción podrían explicarse por la formación lingüística y traductora de Trend y por las divergencias en cuanto a características rítmicas de cada lengua. En nuestro caso, el inglés es una lengua con una gran tendencia a la monosilabación y a la bisilabación, un rasgo que se refleja perfectamente en los siguientes datos numéricos puesto que el libreto original cuenta con 1079 palabras y el inglés 1382<sup>104</sup>.

#### *Aspectos musicales*

La traducción del texto del canto y su adaptación a la partitura no son dos tareas independientes, sino que deben llevarse a cabo simultáneamente. Atenderemos así de manera general a los siguientes parámetros: respeto del texto a las partes o fracciones débiles musicales, la traducción rítmica, la traducción de la cantidad silábica y la repercusión en la línea del canto.

---

<sup>103</sup> Encontraremos una definición más detallada del marco de estudio en: SANTANA, L. «Un marco de estudio para la versión inglesa de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla». En: *Traducción y Tradición. Textos humanísticos y literarios*. Ed. a cargo de Manuel Marcos y Ángeles García. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010, pp. 111-126.

<sup>104</sup> Puede leerse un análisis detallado de la traducción del texto del canto al inglés en: SANTANA, L. «El libreto de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: estudio comparativo de sus traducciones». Trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2007, pp. 166-183.

• **Adaptación del texto a las partes o fracciones débiles musicales.** Tanto la lengua inglesa como la española poseen acento libre. Ello significa que el acento tanto prosódico como oracional puede estar situado en diferentes posiciones. Los vocablos ingleses constan, al igual que en nuestra lengua, de una sílaba tónica, emplazada habitualmente al principio de la palabra, acompañada de otras que serán átonas. Ahora bien, dentro de las átonas existirán en inglés unas sílabas que podríamos calificar como más «ligeras» que otras. Dicha «ligereza» dependerá de la sonoridad de los fonemas que compongan dichas sílabas. En este sentido, hemos de incidir en la pobreza de la lengua inglesa en cuanto a sílabas finales átonas «ligeras» se refiere, lo que dificultará ampliamente la labor del traductor.

En lo que respecta a la frase, la acentuación se complica aún más. Existen en inglés una serie de palabras que se considerarán como tónicas dentro del grupo fónico y otras átonas. Se clasifican en dos grupos:

-El grupo abierto que incluye sustantivos, la mayoría de los verbos, adjetivos y adverbios que poseerán la única sílaba tónica dentro de la frase.

-El grupo cerrado que está compuesto por artículos, verbos auxiliares, preposiciones, conjunciones y pronombres –en total unas cincuenta palabras– que serán siempre átonas dentro del sintagma. Nos referimos a artículos, verbos auxiliares, preposiciones, conjunciones y pronombres. Todos los vocablos integrantes de este grupo poseen dos pronunciaciones diferentes: una forma débil en la que se pronuncia la vocal con el fonema «schwa»: [ə] y una forma fuerte en la que la vocal se pronuncia como se escribe. Veamos por ejemplo el caso del artículo «a»: aisladamente suena [eɪ] y dentro de un grupo: [ə].

A la vista de la complejidad acentual existente, veremos las estrategias utilizadas por Trend, con objeto de respetar los esquemas acentúales dispuestos por Falla en la línea del canto original. Nuestro análisis irá dirigido al estudio de dichas estrategias en las intervenciones de Don Quijote y Maese Pedro, ya que la utilización del pregón para el Trujamán en gran parte de su texto nos limita en este sentido. En primer lugar veremos, entre las pocas posibilidades que nos ofrece el inglés, algunos de los recursos más significativos utilizados por Trend que se fundamentan en el uso de las sílabas finales átonas más ligeras existentes en dicha lengua:

1. Utilización de vocablos pertenecientes al «grupo cerrado» mencionado anteriormente. A modo ilustrativo, observemos el compás 120 donde la oración inglesa termina con el

pronombre personal «it», considerado como átomo dentro del grupo y situado en parte débil. Coincide con la última sílaba inacentuada española de la palabra «canta».

a-que-llo que se can - ta:  
as the song re - lates it:

2. Empleo del sufijo *-er* en nombres, verbos y adjetivos. Así ocurre en el compás 192, donde se combinan las dos últimas sílabas átonas de la palabra «prisoner» con la también átona final de «tierra»:

hon - do cen-tro de la tier - ra.  
bow - els of the earth a pri-soner.

3. También aparece en la versión inglesa el recurso de palabras sinónimas a las originales y prácticamente homófonas, que ocupan el mismo lugar en la partitura. Estamos hablando de, por ejemplo, nombres propios como vemos en los compases 531-533:

Me - li - sen - dra, que  
Me - li - sen - dra, who

4. Observamos la inclusión de vocablos, cuyo origen común los hace fonéticamente parecidos. Ocurre así con «descubre» y «discovered» en los compases 572-573:

se des - cu - bre, y qué a  
is dis - cov - ered, and how

• **La traducción rítmica.** Está íntimamente relacionada con los rasgos prosódicos de cada idioma. Se trata de una fase del proceso que tendrá unas características muy diferentes en cada lengua y ópera. El momento de composición de la obra junto con los ideales del compositor y autor del libreto determinarán las normas a seguir para adecuar el texto a la partitura. El *Retablo* ilustra perfectamente la problemática puesto que sus esquemas de acentuación están fuertemente determinados por el pregón. En los capítulos introductorios, explicitamos que el acento musical y textual se ve afectado por un estilo vocal tan peculiar, que implicará en la mayoría de los casos una deformación de la acentuación de las palabras, convirtiendo sílabas átonas en tónicas y viceversa. Dicha deformación se erigirá en una de los rasgos característicos del pregón y de los personajes del Trujamán y Maese Pedro.

Podríamos enumerar como rasgos fundamentales y determinantes en la línea vocal del canto y el acento los siguientes:

- La división de la frase literaria en breves unidades musicales que suelen coincidir con los grupos fónicos.
- El énfasis acentual en la primera y última sílaba de cada grupo fónico
- La inserción de breves silencios entre las sílabas iniciales de cada sección.
- El predominio del recitado *recto tono*, eliminando incluso la entonación natural de la frase.

El hispanista inglés redactó su traducción con un cuidado esmero, sobre todo en lo referente al pregón y así lo afirmaba en su carta del 4 de abril de 1923:

La traducción del *Retablo* está en el correo ya, y debe llegar en París [*sic*] inmediatamente. Espero que, tal como es, llega a conservar las frases y los ritmos de la música en el idioma de la primera traducción entera que se hacía del Quijote.

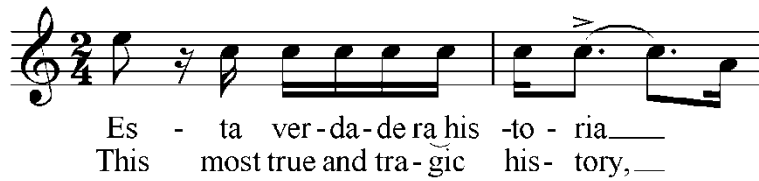
Cada día yo mi [*sic*] sorprendo más con la exactitud de su declamación. En Toledo, por ejemplo, casi la primera palabra que oí fue «muchacho», gritado con los mismos intervalos que los canta su Maese Pedro. En mi traducción, he conservado todo lo que podía de las palabras y las frases del original traductor inglés, que lo traducía (según él mismo dice) «por explicar la cosa para un amigo», comenzándola en 1610, y terminando la primera parte en seis semanas. El idioma inglés de estos tiempos era mucho más cerca al castellano que lo es ahora.

He tenido muchísimo cuidado en que el acento de las palabras inglesas caiga siempre en el mismo sitio que el acento del castellano; y he cuidado también de no romper la frase musical<sup>105</sup>.

Evidentemente, Trend no siempre logró hacer coincidir los dos textos, como vemos en el fragmento que se muestra, pero sí en la mayor parte de los casos:

---

<sup>105</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. Sevilla, 04-IV-1923. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia n° 7696).



Así lo hemos comprobado utilizando una serie de tablas que muestran los vocablos o grupos fónicos que se ven afectados por los esquemas acentúales del pregón de la partitura. Dichos vocablos o grupos aparecerán sea en la columna de «Átona», sea en la de «Tónica», dependiendo de cuál sea la sílaba o vocablo enfatizado según la música y se resaltarán ésta en negrita. Veamos una muestra de ellas:

### LA SINFONÍA DE MAESE PEDRO

INGLÉS	
Tónica	Átona
Silence	
I <b>pray</b> you	
<b>Attend</b>	
	Señores
	<b>Ready</b>
	<b>This</b> most true
	History
	<b>Worships</b>
	Chronicles
	<b>Present</b>
	<b>Melisendra</b>
	captive
	<b>Prison</b>
	Saragossa
	Señores
	Gayferos

Cuadro 6 – La Persecución

INGLÉS	
Tónica	Átona
	spectators
	Marsilius
	<b>Melisendra</b>
	<b>Sounded</b>
	<b>Ringing</b>
	Above <b>them</b>

INGLÉS	
	<b>Gallant</b>
	<b>Horse men</b>
<b>Come through</b>	
	<b>City gates</b>
	<b>Pursuing</b>
	<b>Lovers</b>
	<b>Haut boys</b>
	<b>Trumpets</b>
	<b>Beating</b>

Observamos una gran presencia de vocablos y grupos fónicos en la columna «átona». Esta gran presencia revela un preciso reflejo del pregón en la traducción del libreto inglés a pesar de una cierta tendencia que parece observarse en la lengua anglosajona de emplazar el punto fuerte de la palabra al principio. Estamos hablando de que Trend consiguió reflejar la singular concepción declamatoria falliana en aproximadamente el doble de palabras que el autor de la versión francesa, tal y como veremos en capítulos posteriores. Por consiguiente, cabe preguntarse si este gran logro obedece a la profunda implicación del traductor en el *Retablo*, a sus conocimientos lingüísticos, musicales y culturales o a ambos motivos<sup>106</sup>.

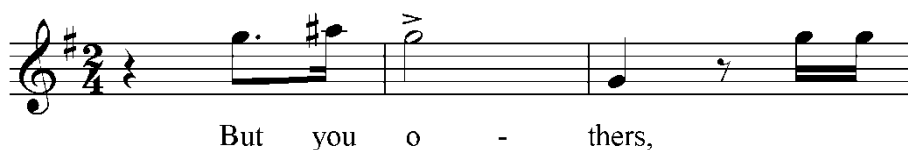
• **Cantidad silábica.** Podría parecer que si el número de sílabas del sintagma original y su correspondiente versión no coincidiese, sería imposible cantarla<sup>107</sup>. Sin embargo, los criterios de la métrica literaria y los del código musical no siempre coinciden, ya que las sílabas pueden tornarse elásticas o contraerse al cantarlas. Podemos observarlo en estos fragmentos de los compases 344-346 y 521-523:



<sup>106</sup> SANTANA, L. «La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla». Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.elgeniomaligno.eu](http://www.elgeniomaligno.eu). [Último acceso el 28-XII-2012].

<sup>107</sup> PAMIES, Antonio. «La traduction de la chanson: problèmes rythmiques». En: *Sendebarr*, nº 1, 1990, pp. 47-63.

y 521-523:



But you o - thers,

Observamos que ambos sintagmas de 9 sílabas y 4, poseen prácticamente la misma duración en la partitura. El traductor persigue siempre la equivalencia silábica con respecto al texto del canto original, una tarea que se complica en nuestro caso ya que la lengua inglesa, a diferencia de la española, posee una gran tendencia a la monosilabación y a la bisilabación, lo que obligará a incluir información en el texto meta que no aparecía en el libreto original. La labor de ensamblaje métrico entre el texto meta, el texto original y la partitura obligó, por tanto, a John Brande Trend a explotar al máximo cualquier recurso que su lengua materna le ofreciese. En este sentido, la lengua meta posee mecanismos que no encontramos en la original:

1. El apostrofado de palabras. Dependiendo de las necesidades podemos aumentar o reducir el número de sílabas. Ocurre así en el compás 19:



walk up! Here's the

Podríamos haber escrito «here is», donde contabilizaríamos dos sílabas en lugar de una en «here's».

2. Otro procedimiento consiste en la utilización de formas apocopadas procedentes del inglés hablado. Veamos los compases 825-826, en los que «traveller» poseería 2 sílabas:



pa - sa - je - ros y  
sim-ple tra - v'llers and



3. En otras ocasiones utiliza el vocablo completo: «traveller», como en el compás 557. En inglés podemos contabilizar diferentes números de sílabas haciendo uso de la fonética. Esta vez se considera una palabra que en principio sería trisílaba como bisílaba. Para ello utiliza el procedimiento de eliminación del sonido «schwa» en la sílaba «ve».



4. Volvemos a insistir en la utilización de los nombres propios que normalmente aseguran la equivalencia en casi todos los aspectos, como en los compases 108-109:



5. Por último, y haciendo alusión a las estrategias de las que dispone el traductor en última instancia, aparece la modificación de la partitura, uno de los elementos inalterables del proceso. Deberá contar siempre con la conformidad de, en nuestro caso, el compositor. Esto ocurre en el compás 797 de la intervención de maese Pedro:



Trend añade una segunda semicorchea que ocupa el silencio de la versión española y permite que las dos sílabas percutan sobre dos notas diferentes.

Desgraciadamente, parece ser que algunos intercambios de información entre Falla y el Trend se hicieron en persona, por lo que nos vemos obligados a imaginar muchos de ellos. No obstante, en la correspondencia intercambiada entre ambos

podemos leer cómo Manuel de Falla sigue insistiendo en la utilización de dos sílabas para los valores largos.

Así se lo plantea al traductor el 12 de marzo de 1924:

Y ahora otra cosa: ¿sería posible (un compás antes del nº 85) conservar para el texto inglés las



dos notas ca - ba ? ¡Mucho me alegraría!

Al corregir las pruebas he puesto una interrogación en ese momento p[ar]a que Vd. decida.

Agradecería a Vd. por lo tanto que hiciese el favor de pasarse por la casa Chester antes de que den las pruebas al grabador. Por lo demás, ¡magnífico!<sup>108</sup>.

Presumiblemente Trend, llevado por la costumbre, había situado una sola sílaba en el tresillo. Falla vuelve a insistir en que se mantenga la figuración original y así lo hace el hispanista. Constatamos que, en general, se respetan las intenciones del compositor, aunque aparecen algunas excepciones como la que se muestra, correspondiente al compás 811, donde se evita situar sobre dos sonidos largos una sola sílaba. Suponemos que Trend no encontró otra solución mejor:



Resulta evidente que, con muy pocas excepciones, se respeta el número de sílabas del original, desplazando el acento lingüístico dependiendo de las necesidades de la partitura, que en nuestro caso se complica en gran medida debido al uso del pregón. En este sentido resulta interesante remitirnos a la clasificación que realiza Antonio Pamies sobre las diferentes formas de traducción poética<sup>109</sup>. Según el autor, la utilización del mismo número de sílabas de un idioma a otro se denomina: mimetismo. Un concepto que extrapola al ámbito de la traducción de la canción, donde realiza a su vez una subdivisión de los diferentes tipos de mimetismo atendiendo al acento y su colocación. A nosotros nos parece adecuado ampliar el ámbito de aplicación de la

<sup>108</sup> Carta de Manuel de Falla a John Brande Trend. Granada, 12-III-1924. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7698) se puede consultar una fotocopia de la carta original manuscrita, conservada en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (Sign.: BHR/Caja 2-064 [1]).

<sup>109</sup> PAMIES, A. «Implicaciones musicales de la traducción poética». En: *turjumān* II, nº 1, 1993, pp. 79-101.

terminología de dicho autor y extenderla a la traducción del libreto de ópera. Recordemos que tanto la métrica como la acentuación, dos puntos claves para Pamies, constituyen dos pilares en la traducción de cualquier libreto. Aunque nuestro *Retablo* no contenga rima, podemos aplicar la citada terminología ya que dichos conceptos afectan mayormente a la métrica y al acento. No podríamos definir nuestra traducción al inglés como mimética a secas sin reflejar la utilización de la acentuación tan compleja que se hace en nuestra obra.

El autor utiliza el término: «Mimetismo relativo» para aquella forma de traducir una canción según la cual se respeta el mismo número de sílabas y se desplaza el acento lingüístico o musical dependiendo de las necesidades de la partitura. Por consiguiente, y teniendo en cuenta que la ópera que nos ocupa responde perfectamente a esta última definición, nos parece oportuno afirmar que el proceso traductológico de la versión rítmica de Trend, se ha realizado siguiendo un método de mimetismo relativo. No obstante, hemos de subrayar que la lengua inglesa, tal y como hemos constatado, posee una serie de mecanismos para reducir o aumentar el número de sílabas que no encontramos ni el castellano ni el francés. Unos mecanismos que, sin duda alguna, facilitan enormemente la labor del traductor.

• **La repercusión en la línea del canto.** La utilización de la lengua inglesa para la redacción del nuevo libreto aportará, sin duda alguna, una nueva sonoridad al texto del canto. Nos encontramos ante una lengua cuyos rasgos principales son: por una parte, la ausencia de correspondencia entre pronunciación y escritura, y por otra, al igual que en francés, una extrema complejidad en el vocalismo. Del mismo modo que en castellano se utilizan únicamente cinco caracteres vocálicos, en inglés estos cinco representan doce sonidos diferentes.

Otro aspecto que hemos de señalar es el hecho de que la frase inglesa se adecua a unos esquemas rítmicos que comprimen ciertos sonidos y resaltan otros, lo que obligatoriamente llamará la atención de nuestros cantantes en cuanto a dicción se refiere. Uno de los requisitos más importantes que debe cumplir la traducción de un libreto es que pueda cantarse y la lengua inglesa no nos facilitará dicha tarea. Se trata de un idioma prolífico en vocales cortas, incómodos grupos consonánticos y frecuentes cambios de tempo dentro de la frase. Además su gran tendencia a la monosilabación y bisilabación hace que el ritmo prosódico sea más lento que en español, una característica que habrá de tenerse muy en cuenta a la hora de redactar el nuevo texto.

Gracias a la riqueza del libreto en sustantivos propios y a los vocablos, que por su origen común son fonéticamente parecidos, Trend ha logrado en muchas ocasiones ajustar su nuevo texto a las intenciones sonoras del compositor, unas intenciones que llevan implícita la premisa de no dificultar la dicción de los cantantes. Sin embargo, no siempre se ha cumplido dicha premisa, ya que dependiendo de las vocales o consonantes que se utilicen se facilita o se dificulta la dicción a los cantantes. Así, por ejemplo, en registros agudos todas las vocales entrañan una mayor dificultad, ya que la capacidad de articulación se reduce mucho. Las más favorables en este sentido y ordenadas de menor a mayor complejidad serían: [a], [o], [i], [e], [u] y sus derivadas.

A modo ilustrativo, mostramos un fragmento perteneciente a una serie de tablas en las que hemos expuesto aquellos casos donde la traducción dificulta o facilita la línea del canto de cada personaje. Veamos un ejemplo donde traducción ha supuesto una mayor complejidad para Don Quijote y donde, por supuesto, disminuirá la comprensión del texto por parte del público:

Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
695	Eso	There	Do <sup>1</sup>	Nota aguda sobre vocal derivada de la [e]. Se le añade el sonido [th] oclusivo.
733	No	Dare	Mi <sup>3</sup>	Nota muy aguda. Cambio de «no» por derivada de la [e] con oclusiva [d].
736	Connmigo	Do	Mi <sup>3</sup>	Aguda sobre el sonido vocálico más difícil en este registro: [u] más oclusiva.
816	¡Oh, vos-o-tros	Pre-sent	Re <sup>3</sup>	Cambio de agudo en [o] por [e] más oclusiva [t].
849	Andantes	Errant	Mi <sup>3</sup>	Negra con puntillo. Se dificulta con el cambio de [dan] por una de las más complicadas: [e].
886	Caballería	Errant	Re <sup>3</sup>	Blanca acentuada sobre la [e].

## *La traducción de las indicaciones escénicas*

El compositor plantea las siguientes observaciones a la traducción, en cuanto a indicaciones escénicas se refiere:

Supongo que habrá recibido Vd. mi carta de hace pocos días. Hoy vuelvo a escribirle sobre el *Retablo*. Al corregir las últimas pruebas he visto que el grabador ha omitido en el nº 79 una nota importante:

*Déjase al criterio del director de escena la actitud en que han de quedar los muñecos del retablo, después de los golpes de don Quijote.*

Luego, al comienzo de la pág. 56 ha omitido también en el texto mi indicación:

*(gritando a lo lejos)*<sup>110</sup>.

Comprobamos que la segunda recomendación no se respetó, ya que en la página 16 del libreto, en la intervención de Don Quijote, no aparece ninguna indicación. Desgraciadamente no contamos con el borrador de la traducción, para saber dónde estaría localizada la primera. Lo que sí podemos afirmar es que no está presente en el texto de Trend.

Se desprende de la correspondencia estudiada y presentada anteriormente, que la labor de Trend satisfizo ampliamente al compositor, tanto en lo referente al texto de la línea del canto como a las indicaciones escénicas. Es en estas últimas, donde el traductor goza de más libertad, ya que la única limitación existente es el propio espacio físico del libreto. Por consiguiente, debería ser aquí donde apareciera el menor número de divergencias entre el texto original y el texto meta. De hecho, y tras un concienzudo análisis, podemos afirmar que en general se realiza una traducción bastante fiel al original. Para demostrarlo hemos estudiado los siguientes aspectos:

- Las referencias. En lo que concierne a los topónimos, encontramos ligeras divergencias: «una venta en la Mancha de Aragón» y la opción de Trend «una venta en La Mancha, en las fronteras de Aragón»<sup>111</sup> no expresan lo mismo.

Mientras que en el texto del canto se utiliza el «castillo de Zaragoza»<sup>112</sup>, en las indicaciones vemos «Alcázar de Zaragoza»<sup>113</sup>. Suponemos que el segundo no se pudo conjugar con la partitura, y por ello leemos la primera opción: «castillo de Zaragoza».

---

<sup>110</sup> Carta de Manuel de Falla a John Brande Trend. Granada, 12-III-1924. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7698) se puede consultar una fotocopia de la carta original manuscrita, conservada en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (Sign.: BHR/Caja 2-064 [1]).

<sup>111</sup> An inn in La Mancha, on the borders of Aragon.

<sup>112</sup> Castle of Saragossa.

<sup>113</sup> Alcázar at Saragossa.

Igualmente, cuando Trend ha de citar la ciudad de «Sansueña» utiliza siempre «Zaragoza», p. 11, que será más conocida por los lectores interesados en el libreto.

- La precisión. Ya afirmábamos que, en las indicaciones escénicas, la precisión debe ser de ley. Volvemos a encontrar cierta vaguedad. El original: «se detienen ante la embocadura del retablo» se convierte en: «se detienen delante del retablo»<sup>114</sup>.
- Omisión y amplificación de indicaciones. En la página 6 del libreto inglés se omite la indicación original para el Trujamán: «voceando», probablemente por error. Lo mismo ocurre con otro «gritando», p. 16. Sin embargo, en la página 12, se suma una que no existe en español: «vuelve a entrar el Trujamán»<sup>115</sup>.
- Utilización de signos ortográficos. Nos llama la atención la utilización de paréntesis en inglés, en diferentes momentos. Algunos poseen función aclaratoria y amplifican el texto original, p. 5: «como un guiñol». Otros simplemente ponen entre paréntesis una información que en el original aparece entre comas, p. 5: «se supone que está (como un guiñol) sobre andas cubiertas por cortinas»<sup>116</sup>.
- Fragmentación. En general, parece haber una tendencia a la fragmentación del discurso en las indicaciones. Es decir, lo que Falla decía en una sola frase, Trend lo divide en dos o tres frases, como ocurre en la página 7. Probablemente se deba a que el inglés es una lengua de sintagmas más breves que el español. Incluso observamos en la lengua meta una escritura casi telegráfica en algunos casos. Veamos la página 8 donde se amplifica la traducción: «Vase furioso *don Gayferos*, y la cortina del retablo se cierra» y «Sale furioso *don Gayferos*. Telón (del retablo). Entra el chico»<sup>117</sup>. En varias ocasiones el cierre del telón, que en español se expresa mediante una oración, en inglés se abrevia con: «telón»<sup>118</sup>, p. 11.

### *Recepción de la obra en Inglaterra*

John Brande Trend, traductor, encargado de la promoción e incluso supervisor de los ensayos en Inglaterra, iba informando regularmente de los diferentes avatares con los que iba topando la próxima llegada de la ópera falliana a los escenarios británicos. Hacía especial hincapié en los aspectos relacionados con la compleja dicción de la obra:

---

<sup>114</sup> They pause in front of the puppet show.

<sup>115</sup> Re-enter Boy.

<sup>116</sup> It is supposed to stand (like a Punch-and-Judy Show) on legs covered by curtains.

<sup>117</sup> Exit *Don Gayferos* in a rage. Curtain (of puppet show). Enter *Boy*.

<sup>118</sup> Curtain.

Luego volví presurosamente a Londres, a ver cómo se había progresado con la cosa más importante del mes: El Retablo. He ensayado particularmente y personalmente con los tres cantores. El Don Quijote (Arthur Crammer) tiene una dicción declamación admirable; entiende, y siente, muy bien su papel; vea además que es un papel excelente para cantar y lo canta muy bien. El Maese Pedro, Tom Goodey, es también muy inteligente y un buen actor, se interesa mucho por la música de Vd. y canta también “las siete Canciones”.

Acierta muy bien en el momento en que saca la cabeza por las cortinas. “Muchacho, no te metas en dibujos”, y hará bien en las interrupciones: “Pecador de mí” – Pero hay que ensayarlas mucho como Vd. lo ha hecho con el tenor en Sevilla.

El Trujamán es una cantante americana educada en Francia; y por eso falta algo en lo prosódico. (¡El trabajo que cuesta enseñarla!) Pero es una buena cantante<sup>119</sup>.

Efectivamente, fueron Tom Goodey, Arthur Crammer y Muriel Tannahill los intérpretes de los protagonistas, dirigidos por Johnstone-Douglas, quien, a su vez, estuvo ayudado por Trend. La primera representación de la obra en Inglaterra se llevó a cabo en la semana del 13 al 18 de octubre de 1924, en el teatro de Bristol «Victoria Rooms», en Clifton. Así lo muestra el programa de concierto conservado en el A.M.F.<sup>120</sup>. El 15 de ese mismo mes, el hispanista inglés escribe un telegrama a su amigo comunicando el éxito de la obra: «*Retablo* éxito grande Felicitaciones saludos Trend»<sup>121</sup>. Al día siguiente, el traductor se apresuraba para describir en detalle a su amigo, la llegada de la ópera a los teatros ingleses:

A pesar de que la primera representación era bastante deficiente, fue un éxito notable con el público y con los críticos y la segunda vez andaba muy bien.

¡Es verdaderamente un triunfo! ¡Un triunfo más para usted!-¡Un triunfo más para Vd.! La prensa está calorosísima, y el suceso absoluto en L. está asegurado.

Había solamente ensayos con la orquesta, y aunque en el tercero todo iba bien entendido, durante la representación pública había unas equivocaciones.

Don Quijote entraba un compás antes de los que debía (“Non fuyades...”). El director apresuraba, y no se restablecería completamente hasta “Dichosa Edad...”. Muchos críticos presenciaban el último ensayo, y llevaban muy buena impresión de la obra; y habiendo muchas veces telefonado [*sic*] sus artículos a Londres antes de que la representación pública comenzaba, las disgracias [*sic*] pasaban inadvertidas. Hay que constatar, pues, que para todos (menos para Kling y mí), a pesar de los mil disparates, seguía felicísimamente su carrera, y hasta se escuchaban con admiración!<sup>122</sup>

No podemos retener únicamente la crítica de Trend, ya que no estaríamos siendo objetivos en nuestro estudio. Los rotativos de la época coinciden en su mayoría en la alabanza tanto al compositor como al traductor. Adolfo Salazar en la crónica española

---

<sup>119</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. [s.l.], 03-XI-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7696).

<sup>120</sup> Correspondiente a las representaciones celebradas del 13 al 18-X-1924. Clifton. Victoria Rooms. A.M.F. Sign.: FE 1924-010.

<sup>121</sup> Telegrama de John Brande Trend a Manuel de Falla. Bristol, 15-X-1924. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7696).

<sup>122</sup> Carta de John Brande Trend a Manuel de Falla. [Bristol?], 16-X-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7696).

publicada en *El Sol*, además de alabar personalmente la obra, da una visión más plural de la presentación del *Retablo*, citando varias críticas publicadas en el país anglófono:

Nos llegan ya los recortes de la Prensa inglesa, que, una vez todavía, se expresan en los términos de mayor elogio para nuestro gran compositor.

Como en otras ocasiones, vamos a hacer un extracto de ellos, muy reducido por la exigüidad del espacio disponible; pero advirtiendo de antemano que el procedimiento –generoso y disculpable, es cierto– de citar como elogiosos algunos juicios extranjeros que a veces constituyen un verdadero vapuleo, nos obliga a ofrecer los recortes en cuestión a quienes quisieran comprobar su autenticidad [...].

“...Cuando se encuentra uno ante una obra de arte tan nueva y tan original como es el brillante “Master Peter’s Puppet Show” –dice el crítico del “Morning Post”–, precisa cierto tiempo para aclarar las propias impresiones: separar lo que es nuevo como forma y lo que es nuevo como expresión.

En el caso actual, Falla ha roto con las tradiciones operísticas de un modo mucho más completo y decisivo que los contemporáneos” [...]. El crítico del Times que frecuentemente se queda con la carne entre los dientes, dedica más de una columna a comentar esos espectáculos (ese periódico rara vez pasa de las veinticinco líneas), en un tono entusiasta [...].

El del “Birmingham Post” dedica otra columna de un criticismo tan excelente como ideas y procedimiento, que desearíamos verlo imitado de vez en cuando por nuestras tierras [...].

Los elogios se hacen extensivos al traductor, Mr.Trend [...] <sup>123</sup>.

De las impresiones recogidas por Adolfo Salazar podemos extraer varias conclusiones, en su mayoría similares a las que encontramos en el caso de la recepción en Francia en 1923. Muchos de los críticos e intelectuales del momento se deshacen en elogios hacia Falla y el traductor.

Merece respeto [...] J. B.Trend, el traductor inglés del libreto, cuyo conocimiento de España y su música, estuvo al servicio del productor, W. Johnstone-Douglas [...]. En conclusión, debemos alabar su traducción, hecha con un ojo puesto en la traducción de Shelton de *Don Quijote* y la otra en la línea vocal de Falla. El resultado ha sido un texto inglés que no defrauda a ninguna de las dos partes <sup>124</sup>.

Asimismo, destacaremos la gran variedad de títulos con los que el público anglófono identificó el *Retablo*: «De Falla’s Marionette opera» <sup>125</sup>, «The Puppet Show of Master Pedro» <sup>126</sup>, y el consignado en el libreto: «Master Peter’s Puppet Show». No obstante, observamos cómo el carácter vanguardista de la ópera sigue suscitando

---

<sup>123</sup> SALAZAR, Adolfo «“El retablo de maese Pedro” en Inglaterra». *El Sol*. Madrid, 11-XI-1924. A.M.F., P-6412/061.

<sup>124</sup> HUSSEY DYNELEY. «Master Peter’s Puppet Show». *Saturday Review*. Londres, 01-XI-1924. A.M.F., P-6383/062. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*The credit for this enterprise is due to [...] Mr. J. B. Trend, the English translator of the libretto, whose knowledge of Spain and Spanish music was at the service of the producer, Mr. W. Johnstone Douglas [...]. In conclusion, tribute must be paid to the translation made by J. B.Trend. With one eye on Shelton’s translation of “Don Quixote” and the other upon de Falla’s vocal line, he has produced an English text which does not violence to neither.*».

<sup>125</sup> [S.n.]. «De Falla’s Marionette». *Evening Post*. Nueva York, 30-XII-1925. A.M.F., P- 6385/042.

<sup>126</sup> [S.n.]. «New work by de Falla». *The Daily Telegraph*. Londres, 15-X-1924. A.M.F., P-6383/036.



algunas reservas. Así lo reconoce el autor del artículo, que califica algunas de las reseñas como «un verdadero vapuleo». Basta con detenerse en algunas de las impresiones recogidas por el cronista, como la del *Morning Post*, donde se afirma que la obra: «precisa cierto tiempo para aclarar las propias impresiones».

Como era habitual, uno de los aspectos más desfavorecidos en la crítica de la época era la forma declamatoria utilizada por el Trujamán. En esa línea se encontraba el escrito publicado en *The Daily Telegraph* el 15 de octubre de 1924, cuando describe la actuación de dicho personaje:

Pronuncia de un modo incomprensible largas oraciones, como si no tuvieran ningún significado concreto. Parecía una especie de recitativo, un cruce entre el canto llano y un grito callejero. A menudo se acentuaban palabras de forma incorrecta<sup>127</sup>.

Otro ejemplo de la «incomprensión» de las fórmulas fallianas podemos verlo en un artículo del *Saturday Review* con fecha del 1 de noviembre de 1924. En él se califica de poco acertada la utilización que se hizo de los muñecos en el escenario. Según el autor, la declamación del Trujamán empeoraba aún más la situación:

El asunto de la incomprensión no habría sido tan grave si el niño hubiese podido narrar la acción con más claridad de lo que la intérprete Muriel Tannahill lo hizo. Esta parte es de gran dificultad. El cantante tiene que pronunciar de forma inteligible, como si fuera un canto llano, a gran velocidad y saltando pícaramente las normas de acento y puntuación [...]. Probablemente la cantante lo hizo lo mejor posible. Los españoles pueden pronunciar sus palabras «de carretilla» a mucha más velocidad de lo que nosotros podemos, e incluso así se entienden. Es más, no podemos olvidar que esta declamación resultaría familiar para el público español<sup>128</sup>.

Esta incomprensión de las fórmulas recitativas del pregón no deja de asombrarnos. Tenemos constancia de que en Inglaterra, al igual que en Irlanda o Gales, se sigue utilizando, de alguna manera, la forma declamatoria del pregón. Es más, el contexto que lo rodea es el mismo que en España: la venta ambulante. En muchos

---

<sup>127</sup> [Anónimo]. «New work by de Falla». *The Daily Telegraph*. Londres, 15-X-1924. A.M.F., P-6383/036. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*He gabbles off long sentences as if they meant nothing in particular in a sort of recitative that is a cross between plain chant and a street cry, often stressing his words in the wrong place*».

<sup>128</sup> HUSSEY DYNELEY. «Master Peter's Puppet Show». *Saturday Review*. Londres, 01-XI-1924. A.M.F., P-6383/062. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*This point would matter less if it were possible for the Boy to make his explanation of the action more distinctly audible than Miss Muriel Tannahill was able to do. The part is one of extreme difficulty, for the singer has to gabble off the narration in a kind of plain-song at great speed and with all an urchin's disregard for correct accent and punctuation. This naturally does not make for clarity of diction and Miss Tannahill probably did as well as any English singer could. Spaniards can rattle off their words at a greater speed than we can and be intelligible, and it must not be forgotten that to a Spanish audience the traditional tale would be already familiar*».

mercados callejeros podemos escuchar aún a los comerciantes anglófonos que utilizan como reclamo su voz. Con ella hacen publicidad de su mercancía, pero lo más interesante es que el elemento característico de su discurso consiste en una deformación de la acentuación. Esta alteración que señalamos consiste, al igual que en español, en un desplazamiento de la sílaba tónica hacia el final de la palabra. Por ejemplo, en «oranges» la sílaba enfatizada que podemos oír sería la última: «ges» y no «o»<sup>129</sup>. Desgraciadamente, no hemos tenido oportunidad de comprobar si se utilizan intervalos musicales similares o parecidos a los que identificó Falla. Dejaremos este aspecto tan interesante del pregón para estudios posteriores aunque no cesa de sorprendernos que, en su momento, el público en general no relacionara la declamación del Trujamán con la equivalente inglesa y que ninguna de las críticas de prensa analizadas lo mencionara.

---

<sup>129</sup> SANTANA, L. «La versión inglesa del libreto de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: un estudio histórico, traductológico y musical». En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, pp. 563-574.

## CAPÍTULO VII

### GEORGES JEAN-AUBRY, ¿TRADUCTOR DE LA ÓPERA AL FRANCÉS?

Introducción.....	465
7.1. Georges Jean-Aubry, ¿Traductor del <i>Retablo</i> ?.....	468
7.2. Supuesta fuente literaria utilizada.....	473
7.2.1. La versión de César Oudin y de François de Rosset .....	475
7.2.2. La versión de Filleau de Saint-Martin .....	482
7.2.3. La versión de F. de Brotonne .....	483
7.2.4. La versión de Lucien Biart .....	491
7.2.5. La versión de Louis Viardot .....	498
7.3. Análisis de los resultados obtenidos .....	507



## CAPÍTULO VII

### GEORGES JEAN-AUBRY, ¿TRADUCTOR DE LA ÓPERA AL FRANCÉS?

A lo largo de la historia, los teatros franceses más importantes han llevado a sus escenarios innumerables obras líricas traducidas a su correspondiente lengua materna. Ya en 1729, tras la representación de los intermedios cómicos italianos *Serpilla e Baiocco* y *Don Micco e Lesbina* en la Académie Royale de Musique, la Comédie Italienne facilitó a los asistentes las correspondientes versiones escritas en francés<sup>1</sup>. Prácticamente desde el nacimiento del género, asistimos, al igual que ocurrió en España, a un progresivo y creciente florecimiento de la traducción lírica en los siglos siguientes. Pensemos, por ejemplo, en la canción, donde, desde principios del siglo XIX, acusamos una importante presencia de la actividad traductora. Celsa Alonso destaca los conciertos organizados por el Conde Morphy en la sala Hertz de París donde pudo escucharse, entre otras obras españolas y con gran éxito, una *Sérenade espagnole sur une poésie populaire espagnole*, traducida al francés por Víctor Wilder<sup>2</sup>. De la misma manera, se llevaron a cabo numerosas ediciones bilingües como, por ejemplo, las publicadas por el guitarrista Salvador Castro o la gran colección de la casa editorial Schonenberger titulada *L'Écho d'Espagne*<sup>3</sup>.

Danièle Pistone señala que Mozart, Wagner, Verdi y Puccini, junto a sus respectivas *Don Juan*, *La flûte enchantée* o *Tristan et Iseult*, han sido los compositores

---

<sup>1</sup> FABIANO, Andrea. «Nicolas-Etienne Framery, théoricien de la parodie de l'opéra italien». En: *La scène bâtarde: entre lumières et romantisme*. Ed. a cargo de Philippe Bourdin y Gérard Loubineux. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 133.

<sup>2</sup> Según la autora, así consta en el periódico *La Correspondencia de España* de 1869. ALONSO, Celsa. «La réception de la chanson espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle». En: *Échanges musicaux franco-espagnols XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles: Actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*. Ed. a cargo de François Lesure. Villecroze, Klincksieck, 2000, p. 145.

<sup>3</sup> Aparece una lista detallada de todas ellas en *Ibid.*, pp. 123-160.

de ópera más interpretados en francés. Al contrario que en el caso español, encontramos una serie de traductores que se especializaron, al parecer, en un determinado repertorio. Aunque destaca sobremanera la trayectoria en este sentido de Castil-Blaze, uno de las figuras traductoras más célebres de principios del siglo XIX, también hemos de mencionar los nombres de Édouard Duprez, Alfred Ernst y Paul Ferrier, vinculados, respectivamente, a los repertorios de Verdi, Wagner y Puccini. La autora distingue tres tipos de traducciones operísticas realizadas en los últimos siglos en Francia: las reescrituras, los arreglos y las traducciones modernas. Entiende por reescrituras, obras prácticamente nuevas, concebidas de acuerdo con el compositor o sin él. El *Journal des débats* justificaba su existencia así en 1824:

La experiencia ha probado que los dramas y las óperas alemanas no pueden naturalizarse en Francia sin haber sido previamente rectificadas y adaptadas a nuestras convenciones teatrales tan opuestas a las licencias románticas de Schiller y de Kind [...]. La opinión bien pronunciada de un auditorio numeroso e ilustrado pudo impulsar a los traductores para realizar los cambios que el gusto y el efecto parecen reclamar<sup>4</sup>.

Sin embargo, pronto surgieron posturas contrarias a estas traducciones radicales como la que se presenta a continuación. En ella, se alude a la versión francesa de *Der Freischütz* presentada en el Théâtre de l'Odéon el mismo año:

Sólo se escucha hablar, en el mundo musical de *Freischütz* (*Robin des bois*) que, con numerosos y bellos fragmentos, produce un efecto tan sorprendente en un teatro donde, gracias al admirable arreglo del señor Castil-Blaze, todos los fragmentos más notables han sido recortados<sup>5</sup>.

El crítico continúa su artículo con la recomendación para sus lectores de la partitura publicada por Schlesinger con el prometedor título del *Chasseur noir* que resulta muy fiel a la obra original, en lugar de la edición de la versión de Castil-Blaze, titulada *Robin des bois*<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> XXX. «Chronique musicale». *Journal des débats*. Paris, 21-XII-1824; cit. en: LACOMBE, Hervé. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard, 1997, p. 36. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «L'expérience a déjà prouvé, note un journaliste de 1824, que les drames et les opéras allemands ne pouvaient être naturalisés en France sans avoir été rectifiés et ramenés à nos mœurs théâtrales si opposées aux licences romantiques des Schiller et des Kind [...]. L'opinion bien prononcée d'un auditoire nombreux et éclairé a pu décider les traducteurs à faire les changements que le goût et l'effet semblent réclamer».

<sup>5</sup> «Chronique musicale». *Le Corsaire*. Paris, 19-XII-1824; cit. en: LACOMBE, H. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 37. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «On n'entend parler dans le monde musical que du Freischütz (Robin des bois) qui, rempli de jolis morceaux, produit un effet si étonnant sur un théâtre où, grâce à l'admirable arrangement de M. Castil-Blaze, tous les morceaux les plus saillants sont coupés».

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 36.

El segundo tipo de traducción que aparece en Francia según Danièle Pistone son los arreglos o pastiches de la obra original, entre los que podemos citar, a modo ilustrativo, las óperas de Mozart *Les mystères d'Isis* de 1801 o la versión de *Don Juan* de 1805. Aunque, en el caso de la primera, nos encontramos en principio ante una versión al francés de *Die Zauberflöte* escrita por Morrel; en ella se incluyen además números de *La clemenza di Tito*, de *Don Giovanni* y de *Le nozze di Figaro*<sup>7</sup>. Sin embargo, y a pesar de que estas «seudotraducciones» cosecharon grandes éxitos, fueron pronto reemplazadas por un concepto más moderno de traducción, realizada siempre bajo la supervisión del compositor o de acuerdo con el libretista. Así aconteció con *Tannhäuser* de Wagner, representada en 1861<sup>8</sup> y, por supuesto, con la obra que nos ocupa, *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla.

Danièle Pistone señala que las traducciones para ser cantadas siguieron utilizándose habitualmente en Francia hasta aproximadamente 1960, cuando aparecieron los discos de larga duración que permitían escuchar la obra completa en versión original. Progresivamente, fue abandonándose la práctica traductora en el ámbito lírico. Entre otras razones, se afirmaba que los espectadores no comprendían el texto del canto independientemente de la lengua en la que estuviesen escritos<sup>9</sup>. Únicamente se siguieron utilizando, en los años siguientes, en ocasiones excepcionales y en las creaciones musicales escritas en lenguas que revisten especial dificultad para su aprendizaje por parte de los cantantes como ocurre, por ejemplo, con *Jenufa* de Janáček o con las obras de Smetana, escritas en checo. Habrá que esperar, al igual que en otros países, a la revalorización de la ópera a finales del siglo XX para poder constatar un nuevo auge y diversificación de la traducción lírica en Francia.

---

<sup>7</sup> EVERIST, Mark. *Music drama at the Paris Odéon*. Paris, University of California Press, 2002, p. 172.

<sup>8</sup> *Tannhäuser* no es la única ópera que Wagner intentó traducir al francés pero sí la única que llegó a representarse en dicha lengua ante el compositor, en 1861. La historia de su traducción resulta muy complicada. Peter Jost nos ofrece un interesante estudio sobre ella donde narra cómo Wagner colaboró con cinco traductores: Stanislas de Charnal, Gustave Roger, Edmond Roche, Richard Lindau y, finalmente, Charles Nutter. Se realizaron numerosas modificaciones del texto francés a lo largo de los ensayos pero Nutter únicamente tuvo en cuenta algunos para su inclusión en el libreto publicado posteriormente. Por consiguiente, se acusan importantes divergencias entre el texto de este último y el que pudo escucharse en las representaciones. Nutter se consideraba a sí mismo un poeta y no un traductor. Actuó según la manera de proceder de Wagner y, por ello, intentó presentar un poema que pudiera leerse perfectamente sin la música. JOST, Peter. «Richard Wagner et la traduction de *Tannhäuser* pour les représentations en 1861 à Paris». En: *La traduction des livrets*. Ed. a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2004, pp. 479-492.

<sup>9</sup> PISTONE, Danièle. «La traduction des livrets d'opéra en France: les leçons du passé». En: *La traduction des livrets*, pp. 134-142.

## 7.1. Georges Jean-Aubry, ¿Traductor del Retablo?

Llama nuestra atención la escasez de estudios en torno a la figura de Georges-Jean Aubry, musicólogo, escritor, poeta, traductor, crítico de arte y literario. Según las listas electorales, aunque Jean Frédéric Emile Aubry nació en París el 13 de agosto de 1882<sup>10</sup>, su actividad comenzó en Le Havre, a donde sus padres trasladaron su residencia y el comercio familiar en 1885. En dicha localidad, desde una edad muy temprana, colaboró en diferentes periódicos locales e incluso creó la revista *Le Prisme*. En estos años de juventud, mantuvo amistad con el pianista Ricardo Viñes quien, en 1905, dio un concierto en la ciudad francesa.

En 1906, Jean-Aubry fundó el *Cercle de l'Art Moderne*, junto al compositor André Caplet y el pintor Othon Friesz. En dicha institución, organizó durante tres años conciertos de música de compositores contemporáneos franceses como Debussy, Ravel, Chausson o d'Indy. Asimismo, Georges Jean-Aubry se interesó en la obra de compositores españoles. Entre todos ellos, llama nuestra atención la amistad y la atención prestada a Manuel de Falla. Ambos se conocieron en 1909, en un concierto de música para clave organizado por Joaquín Nin. Al año siguiente, organizó un concierto en Le Havre donde Falla interpretó sus *Cuatro piezas españolas* para piano. En este sentido, merece la pena destacar los numerosos artículos publicados sobre este último y sobre Debussy por el literato.

Fue colaborador del *Musical Times* de Londres y en 1907 fundó los «French Concerts» de Manchester. Entre 1903 y 1919 dirigió la revista *The Chesterian*, desde donde contribuyó a difundir la música contemporánea en Inglaterra. De vuelta a París en la década de 1930, participó en varias publicaciones musicales como, por ejemplo, la *Revue musicale*. En 1928, recibió la condecoración de caballero de la Legión de Honor. Samuel Llano afirma que, en realidad, la principal dedicación de Jean-Aubry fue la literatura. En la obra *La musique française d'aujourd'hui*, que él mismo tradujo en 1919 al inglés, encontramos varios de sus ensayos tempranos. Bajo el seudónimo de Paul Paris, escribió la recopilación de poemas *Le loyer du poète*. Como poeta, fue autor de *Images anglaises* (1924) o *Le Nain vert* (1947). También llevó a cabo la edición completa de las obras de Stéphane Mallarmé y fue amigo, biógrafo y traductor de varias

---

<sup>10</sup> Agradecemos profundamente a los Archives Municipales de Le Havre en adelante, AMH, el habernos enviado el dossier biográfico sobre Georges Jean-Aubry. Puede consultarse bajo la signatura: AMH: 32/1.1.



obras de Joseph Conrad como, por ejemplo, *Le Prince Roman*, *Entre Terre et mer*, *Un sourire de la fortune* o *Le compagnon secret*.

Varios compositores llevaron a la partitura sus textos como ocurrió con André Caplet y sus *Trois poèmes*, escritos sobre *Poèmes à l'absente*, y Manuel de Falla, quien compuso *Psyché* sobre el poema *Le Printemps de Psyché*. Jean-Aubry también escribió para Albert Roussel el libreto de un drama lírico en un acto, titulado *Le marchand de sable qui passe*, estrenado en 1908 en Le Havre, para cuarteto de cuerda, arpa, flauta, clarinete y trompa.

En la publicación *Havre-Éclair*, Jean D'Auray insistía, sin embargo, en el hecho de que la crítica literaria fue la verdadera vocación del autor: «crítico literario, crítico de arte, música y pintura es, sin duda, el mejor de los títulos de Jean-Aubry»<sup>11</sup>, fallecido en 1950<sup>12</sup>.

La primera referencia al *Retablo* que hemos encontrado en el epistolario Falla-Jean-Aubry aparece en una carta de Falla a Georges Jean-Aubry fechada el 11 de noviembre de 1919: «Debo entregar la partitura del *Retablo* el mes próximo»<sup>13</sup>. El epistolario estudiado en el Archivo Manuel de Falla no nos ofrece referencia alguna a un encargo de traducción. A través de las cartas, percibimos el amor que el crítico francés sentía por la obra de Falla, al que conocía desde su estancia en París en 1907-1914. Dada esta fascinación y la amplia formación musical del francés, no nos sorprende que fuese elegido por el compositor como traductor del libreto.

La correspondencia entre los dos protagonistas es muy frecuente y a partir de la carta citada las alusiones al *Retablo* no dejan de sucederse hasta que el 4 de marzo de 1924 Jean-Aubry afirma, por primera vez, que ha concluido la traducción:

Acabo de entregar a Chester la traducción del «Retablo». He encontrado muchas dificultades, sobre todo porque he tenido que realizarla en las peores condiciones posibles, presionado por los grabadores que esperaban mi texto<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> D'AURAY, Jean. «M. G. Jean-Aubry». *Havre-Éclair*. Le Havre, 9-IX-1928.

<sup>12</sup> Los datos presentados han sido extraídos de: AMH, sign. 32/1.1; LLANO, Samuel. *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 48-49; D'AURAY, J. «M. G. Jean-Aubry». *Havre-Eclair*. Le Havre, 9-IX-1928.

<sup>13</sup> Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Madrid, 11-XI-1919. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7132). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Je dois livrer la partition du Retablo dans le mois prochain*».

<sup>14</sup> Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 04-III-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7131). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Je viens de remettre à Chester la traduction du "Retablo" qui m'a donné bien du mal, surtout*

Sin embargo, pocos días después, el 25 de marzo de 1924, vuelve a afirmar que ha entregado la traducción «de una vez por todas» a Chester: «En lo que concierne a la traducción del “Retablo”, la he entregado de una vez por todas a J & W Chester<sup>15</sup>».

A pesar de que así reza en la portada del libreto original francés, tras el análisis detallado de la correspondencia intercambiada entre ambos y del libreto en sí, nos asalta la duda sobre si realmente fue Jean-Aubry el único autor de la traducción al francés. Contamos con una serie de argumentos que podríamos calificar de «contrarios a la sola autoría de Jean-Aubry» y otros, que expondremos en segundo lugar, que apoyan dicha autoría. Comenzaremos por presentar los puntos que podrían hacer pensar que el escritor no fue el único autor de la traducción:

- Nos sorprende que hasta el momento no hayamos encontrado en el epistolario citado alguna referencia a un primer encargo de la traducción. Desconocemos si fue iniciativa de Manuel de Falla el hecho de que Jean-Aubry se encargara de la versión francesa, si hubo algún intermediario o, por el contrario, si fue el mismo traductor quien se ofreció para realizar dicha tarea. Otra hipótesis podría ser que el acuerdo hubiera podido forjarse verbalmente, aunque no hemos descubierto hasta el momento documento alguno al respecto. El primer dato que hemos encontrado en el epistolario referido al *Retablo* aparece en la citada carta del 11 de noviembre de 1919.
- No estamos hablando, como en el caso de la versión inglesa y su autor, de un hispanista. Jean-Aubry poseía conocimientos del castellano muy limitados. De hecho, las comunicaciones con Falla se realizaban siempre en lengua francesa por ambas partes. Ciertamente, era un gran especialista en ámbitos literarios y autor de varias obras, pero el componente lingüístico estaba ausente en su formación. Nos parece lógico suponer, por tanto, que contara en su momento con la ayuda de un especialista en nuestra lengua y evidentemente, en ese caso, suponemos que Manuel de Falla fue consciente de ello.

La traducción del libreto que se nos presenta contiene una serie de dificultades añadidas a la realización de la traducción de un texto literario propiamente dicho. Tal y como hemos comentado, el texto se realizó con fragmentos del *Quijote*. Se deben

---

*que j'ai dû la faire dans les plus mauvaises conditions possibles, pressé par les graveurs qui attendaient mon texte».*

<sup>15</sup> Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 25-III-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7131). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*En ce qui touche la traduction du “Retablo” je l'ai rendue une fois pour toutes à J & W Chester».*

realizar, en este caso, varias tareas: la versión francesa de dichos fragmentos, una traducción rítmica y además no solamente se deben imitar ciertos rasgos característicos de la prosodia española sino también de la ópera en cuestión. Es indispensable, por tanto, un elevado conocimiento de la lengua original y meta, así como ciertas habilidades traductoras y, sin lugar a dudas, conocimientos musicales. Los únicos requisitos que cumplía Jean-Aubry en este sentido eran la formación musical previa, cierta experiencia en traducción literaria y una gran fascinación por España como afirma en las cartas dirigidas a Manuel de Falla:

Ya sabe usted cuánto apreciaría que el público de una forma u otra supiese que yo no soy solamente un francés que viene a España para hablar de Francia. Me considero un «hispanófilo» desde hace mucho tiempo, y que no ha dejado de serlo incluso en los peores momentos<sup>16</sup>.

- En cuanto a la actividad traductora que el escritor francés había llevado a cabo a lo largo de su vida, parece que estuvo limitada a trabajos muy puntuales y siempre relacionados con temas literarios o musicales y, al parecer, el *Retablo* constituyó su primera incursión en el ámbito lírico y hacia el español. En ningún momento deja claro que realice las versiones lingüísticas en nuestra lengua por sí solo sin contar con la ayuda de nadie. Así se desprende, por ejemplo, de una tarjeta postal que envía Jean-Aubry a Manuel de Falla en la que solicita al compositor un artículo sobre el lugar y la obra de Felipe Pedrell en la música española. El músico francés se compromete a que dicho artículo sea traducido aunque no deja claro que sea él mismo quien vaya a hacerlo: «¿Querría usted redactar este estudio para la “Chesterian” y para mí? Si no, escríbalo en español y yo me las arreglaré para la traducción<sup>17</sup>».
- Aparece otro argumento interesante que apoya esta última hipótesis. Si observamos los libretos originales del *Retablo*, tanto en castellano como en inglés, nos daremos cuenta de que en ambos, en la portada, junto con el título de la obra, aparece la fuente literaria que utilizaron sus respectivos autores para la elaboración del texto. En el caso español aparece: «Adaptación musical y escénica de un episodio de *El Ingenioso Cavallero Don*

---

<sup>16</sup> Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. 22-III-1920. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7131). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Il me serait, vous le savez, très sensible que le public d'une façon ou d'une autre sache bien que je ne suis pas seulement un français qui vient en Espagne pour parler de la France, mais un "hispanophile" de longue date et qui n'a cessé de l'être même pendant les mauvais jours.*».

<sup>17</sup> Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. 28-VIII-1922. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7131). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Voudriez-vous écrire cette étude pour le "Chesterian" et pour moi. Si non, écrivez-la en espagnol –je ferai le nécessaire pour la traduction.*».

*Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes por MANUEL DE FALLA»<sup>18</sup>. En el libreto de la traducción al inglés reza lo siguiente: «Versión inglesa basada en “Don Quixote” de Shelton de 1620, por J. B. TREND»<sup>19</sup>.

Hemos de destacar que en el libreto francés el traductor no especifica fuente alguna en la que se haya basado para la realización de la traducción. Se trata de un hecho que no deja de sorprendernos dado el escaso conocimiento del castellano que poseía nuestro traductor. Aunque no es éste el único aspecto que nos asombra. Tampoco aparece en el libreto ninguna alusión a aportaciones o colaboraciones y G. Jean-Aubry se erige a sí mismo como único traductor de la versión francesa: «Versión francesa de G. JEAN-AUBRY»<sup>20</sup>.

Presentaremos a continuación otra serie de puntos que sustentarían la hipótesis según la cual Jean-Aubry sería el único traductor y autor de la traducción del *Retablo*:

- El francés se atribuye en la correspondencia la autoría. Habla siempre en primera persona y acerca de las dificultades que encontró. Son numerosos los ejemplos que ilustran este aspecto y aparecen localizados en la información que ambos músicos intercambian por medio de sus cartas. Presentamos un ejemplo de ello:

Acabo de entregar a Chester la traducción del «Retablo». He encontrado muchas dificultades, sobre todo porque he tenido que realizarla en las peores condiciones posibles, presionado por los grabadores que esperaban mi texto. Si me la hubieran dado el pasado octubre, habría sido más agradable para mí. No obstante, entre todo lo que tengo que hacer, viajes, conferencias, he empleado dos meses en realizar la traducción y espero que usted no esté demasiado descontento: si aún tuviera seis meses por delante podría hacer algo perfecto, teniendo en cuenta que es un trabajo que requiere paciencia<sup>21</sup>.

- En la correspondencia, Manuel de Falla se dirige siempre a Jean-Aubry, en los términos: «votre traduction». Podría equivaler a «su» o «vuestra» traducción, pero por

---

<sup>18</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla*. London Chester, 1926.

<sup>19</sup> *El retablo de Maese Pedro (Master Peter's Puppet Show)*, versión inglesa de John Brande Trend. London, Chester, 1924.

<sup>20</sup> *El retablo de Maese Pedro (Les Tréteaux de Maître Pierre)*, versión francesa de Georges Jean-Aubry. London, Chester, 1925.

<sup>21</sup> Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 04-III-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7131). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Je viens de remettre à Chester la traduction du «Retablo» qui m'a donné bien du mal, surtout que j'ai dû la faire dans les plus mauvaises conditions possibles, pressé par les graveurs qui attendaient mon texte. Si l'on m'avait remis la chose en octobre dernier, cela eut été plus agréable pour moi. Néanmoins, au milieu de tout ce que j'ai à faire, de voyages et de conférences, j'ai mis deux mois à le traduire et j'espère que vous ne serez pas trop mécontent : Si j'avais encore six mois devant moi je pourrais faire quelque chose de parfait, car c'est un travail de patience*».

el contexto de la carta, y dado que Manuel de Falla no se dirige en ningún momento a otra persona optamos por elegir la primera opción: «Tengo muchas ganas de conocer su traducción. Esas dificultades de las que me habla las comprendo bien. Pero usted las habrá vencido; ¡Estoy seguro!<sup>22</sup>». Otro ejemplo similar dentro del mismo texto sería el siguiente:

¿Querría usted enviarme su adaptación o debo esperar las segundas pruebas para conocerla? Ya conocerá usted por Harry Kling las omisiones de los grabadores (indicaciones para la puesta en escena, etc.) de las que ya he hablado igualmente a Trend<sup>23</sup>.

- Jean-Aubry se encontraba absolutamente involucrado en el proceso traductológico. Era consciente de las dificultades que implicaba tal actividad y comentaba con nuestro compositor cualquier aspecto relativo a ella. Así hemos tenido, y tendremos, la oportunidad de comprobarlo a través del presente trabajo.

## 7.2. Supuesta fuente literaria utilizada

La determinación de las causas y los procedimientos electivos en la traducción francesa se nos hace aún más complicada que en el libreto original de Manuel de Falla o que en la traducción inglesa de J. B. Trend. Como ya comentamos previamente, hasta el momento no hemos encontrado referencia alguna a una traducción del *Quijote* determinada que hubiese servido de base y ayuda a Georges Jean-Aubry. Ni en las cartas intercambiadas entre ambos, ni en la portada del libreto aparece alusión al respecto. Volvemos a señalar que se trata de un dato sorprendente dado el conocimiento del castellano tan limitado que poseía nuestro traductor. Por tanto, nos resulta dudoso el hecho de que Georges Jean-Aubry fuese capaz, por sí solo, de realizar la versión francesa. Parece lógico suponer que nuestro traductor utilizara alguna de las versiones más populares de la época en Francia.

---

<sup>22</sup> Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 14-III-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7133). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*J'ai grande envie de connaître votre traduction. Ces difficultés dont vous me parlez je les comprends bien. Mais vous les aurez vaincues; j'en suis certain!*».

<sup>23</sup> Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 14-III-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7133). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Voulez-vous m'envoyer votre adaptation ou dois-je attendre les deuxièmes épreuves pour la connaître. Vous saurez déjà par Harry Kling les omissions des graveurs (indications pour la mise en scène, etc.) dont j'ai également parlé à Trend*».

Nuestra tarea consistirá primeramente en averiguar, en la medida de lo posible, si se utilizó alguna traducción del *Quijote* para la elaboración y traducción del libreto al francés. En segundo lugar, intentaremos dilucidar en qué medida el traductor se valió

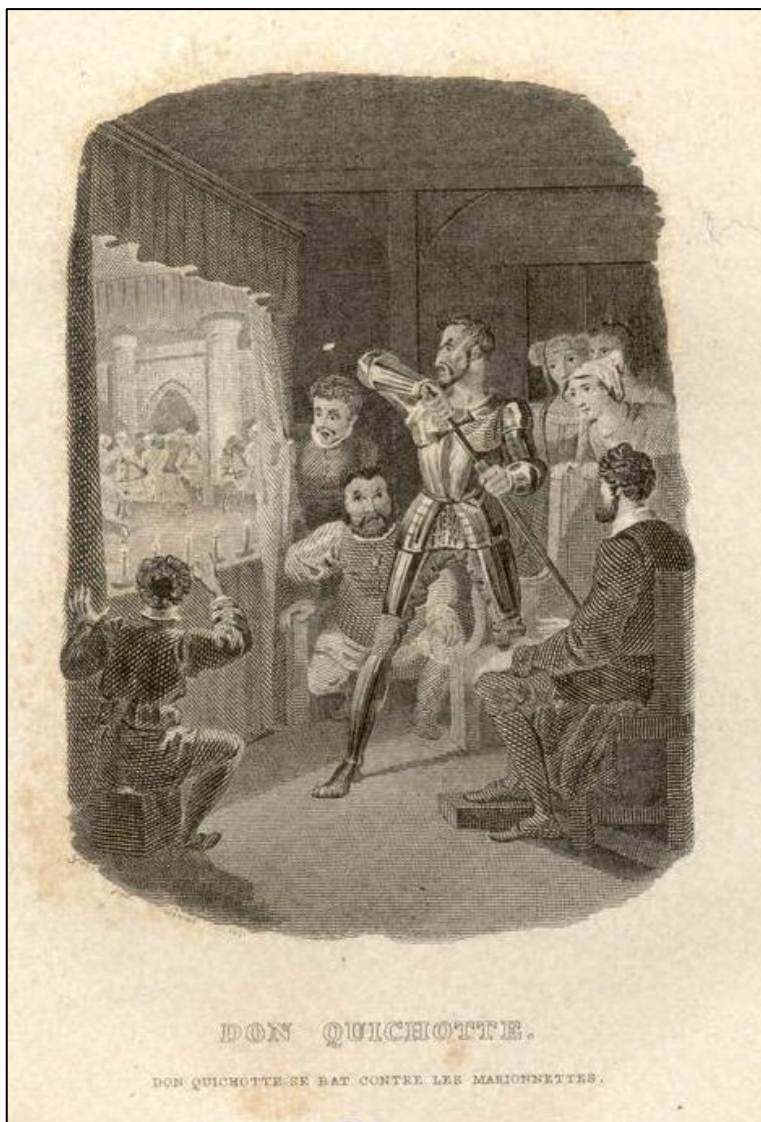


Figura 19: Lámina de la versión francesa de Oudin et Rosset y otros autores editada en 1837. BN, sign. Cerv/69-70.

nos hemos servido de los ejemplares disponibles en la Biblioteca Nacional, seleccionado cada una de estas traducciones y hemos reproducido cada uno de los textos íntegros de los que podría haber sido extraído el fragmento utilizado.

Debemos afirmar que, evidentemente, los textos que presentamos confrontados al libreto francés son muy parecidos. Además de los vocablos que podríamos considerar

supuestamente de la fuente seleccionada para la redacción de su texto. El sistema de análisis que hemos ideado se basa en los resultados obtenidos por Elena Torres<sup>24</sup> sobre la elaboración del libreto original por parte de Falla.

Así, hemos intentado, a partir de las versiones al francés más renombradas a lo largo de la historia, encontrar la fuente original que Jean-Aubry pudo a nuestro parecer utilizar para su libreto. A tal fin, tal y como expusimos en el punto dedicado la

versión inglesa de Trend,

<sup>24</sup> TORRES, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 330-331.

como de obligada traducción, no olvidemos que en la mayoría de los casos las traducciones del *Quijote* se han realizado partiendo de otras versiones anteriores. Incluso muchos de sus autores lo confirman en el prólogo. Por ello, no es de extrañar que la mayoría de las partes destacadas en color coincidan en las diferentes obras. Será entonces cuando encontremos frases o palabras coincidentes únicamente con una obra en concreto y que nos podrán conducir, así, hacia la posible fuente que supuestamente Jean-Aubry pudo utilizar para la redacción del libreto del *Retablo* al francés.

### 7.2.1. *La versión de César Oudin y de François de Rosset*

Comenzaremos nuestro trabajo analizando la primera traducción en la historia al francés. Se trata de la Primera Parte, realizada por César Oudin, secretario e intérprete de lenguas de Enrique IV, y publicada en París en 1614. Apareció apenas dos años después de la inglesa de Shelton. Oudin intenta ser fiel al texto aunque en ocasiones resulta excesivamente literal. Presenta algunas inexactitudes, quizás inconscientes pero su mayor defecto es la escasa calidad de su estilo, en general pesado. A pesar de ello, tuvo gran éxito. Prueba de ello son las ocho ediciones que se hicieron entre 1614 y 1665»<sup>25</sup>.

El público francés esperaba ya ansioso la continuación de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza y tras publicarse en 1615 en España la Segunda Parte, aparece su primera traducción francesa en 1618. Fue realizada por François de Rosset, poeta y novelista. «Conoce peor el español que Oudin pero es mejor escritor. Supera en el estilo a su predecesor pero abundan los errores y las inexactitudes y tiende a recurrir a términos vulgares o groseros. Esta doble traducción seguirá reimprimiéndose, corregida, hasta nuestros días»<sup>26</sup>. La primera edición francesa de ambas partes se editará en París en el año 1625. En nuestro análisis se ha utilizado una versión normalizada y posterior realizada en 1884<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> YLLERA, Alicia. «Francia». *Enciclopedia Cervantina*. Director Carlos Alvar. Coordinadores Alfredo Alvar y Florencio Sevilla. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, t. III, p. 4938.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *L'histoire de don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés de C. Oudin y F. de Rosset. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884. BN, sign. Cerv.Sedó/1487-1492.

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de C. Oudin y F. de Rosset
Entrez, entrez tous, venez voir, messeigneurs, les tableaux de la libération de Mélisendra, qui sont un des plus merveilleux spectacles du monde entier.	II/ Cap. 25	«[...] voici le magot qui devine, et la représentation <b>de la liberté de Mélisendre</b> » «[...] portant un <b>tableau</b> de Mélisendre» «[...] que c'est <b>une des choses les plus</b> à voir qui soient aujourd'hui au <b>monde</b> »
Tous à vos places ! Attention, messeigneurs ! Nous commençons !		
Cette très véridique histoire, qu'ici vos Seigneuries vont voir représenter, a été empruntée aux chroniques françaises et à nos vieux « romances » espagnols qui sont dans la mémoire de tous. On y voit la liberté rendue par don Gayferos à son épouse Mélisendre, que l'infidèle tenait captive en un donjon d'Espagne, en la cité de Sansuegna. Voyez, voyez, mes seigneurs : celui qui joue là aux échecs, c'est Don Gayferos, ainsi que nous le dit la chanson : « Au jeu son temps il passe, don Gayferos. Insoucieux déjà de Mélisendra. »	II/ Cap. 26	« <b>Cette véritable histoire que</b> vous voyez <b>ici représentée à vos</b> Grâces a été tirée au pied de la lettre des <b>chroniques</b> de France <b>et des romances</b> d'Espagne dont tout le monde parle et de qui les petits enfants vont à la moutarde parmi ces rues. Elle traite de <b>la délivrance</b> que donna le seigneur <b>don Gaïferos à son épouse Mélisendre</b> , qui étoit <b>captive en Espagne</b> et au pouvoir des Maures dans <b>la ville de Sansueña</b> : ainsi se nommoit alors la cité que l'on appelle aujourd'hui Saragosse. <b>Voyez un peu, je vous prie, comme don Gaïferos joue là aux dames, de même que nous l'apprend la chanson : Don Gaïferos est à jouer aux échecs ; Mélisendre le voit cependant les yeux secs.</b> »
Et maintenant vos seigneuries vont voir comment le grand empereur Charlemagne, père présumé de la dite Mélisendre, attristé de voir l'oisive insouciance de son gendre le vint requérir, et après l'avoir prévenu du grand danger que court son honneur, en n'assurant pas à son épouse la liberté, on dit qu'il s'écria : « C'est votre affaire, après tout ! » Et puis d'un air de mépris, on le vit tourner le dos à don Gayferos ; lequel, aussitôt, de colère enragé, fit demander son armure et à Roland, Durendal la vaillante.	II/ Cap.26	«[...] c'est <b>l'empereur Charlemagne, père putatif</b> de cette Mélisendre, lequel, <b>faché de voir ainsi son gendre</b> si peu soucieux de sa femme, <b>vient pour le tancer</b> : je vous prie, regardez un peu de quelle véhémence il le tance[...]» «[...] <b>après</b> qu'il <b>lui</b> eut dit plusieurs choses touchant le péril <b>que couroit son honneur en ne procurant point la liberté de son épouse</b> » «Considérez encore comme l'empereur <b>lui tourne le dos</b> et laisse furieux le même <b>don Gaïferos</b> , qui, transporté <b>de colère</b> , jette bien loin le damier et les dames, et demande ses armes à la hâte, priant son cousin <b>Roland</b> de lui prêter son épée <b>Durandal</b> . Voyez comme Roland la <b>lui</b>



<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de C. Oudin y F. de Rosset
<p>Ici, messeigneurs, vous remarquerez que le preux Roland lui refuse son épée, mais lui offre de l'accompagner dans la périlleuse aventure. Mais le valereux don Gayferos n'y saurait consentir : « Il suffira, dit-il, de mon seul bras pour délivrer Mélisendra quand même on la tiendrait prisonnière aux profondeurs extrêmes de la terre. Ce disant, il s'éloigne, s'arme et se prépare à se mettre en chemin.</p>		<p>refuse, mais lui offre sa compagnie en cette entreprise périlleuse où il veut se exposer. Mais ce chevalier généreux et chagrin ne la veut point accepter. Il dit au contraire que, seul, il suffit à tirer de prison son épouse, quand on l'auroit mise tout au fond de la terre, et là-dessus il s'arme et se met soudain en chemin.»</p>
<p>À vos yeux paraîtra la grande tour de l'Alcazar de Saragosse, et la dame que l'on voit sur le balcon, c'est Mélisendra la parfaite qui, de là-haut, combien souvent, est restée à contempler la route de Paris, et transportée par la pensée vers Paris et son époux, se consolait dans sa triste prison. Et puis, vous allez voir, messeigneurs, un More se glisser furtivement derrière Mélisendra et lâchement lui dérober un baiser ; et le rouge au visage, et se frotant la lèvre, elle va se lamenter.</p> <p>Alors le roi Marsilio de Sansuegna, témoin de l'insolence du More, son parent et son favori, le fait saisir par ses gardes.</p>	<p>II/ Cap. 26</p>	<p>«Jetez ensuite les yeux sur cette tour qui paroît en ce lieu. Vous devez présupposer que c'est une des tours de l'alcazar de Saragosse, que l'on nomme aujourd'hui l'Aljaférie. Cette dame qui paroît en cette galerie, et qui est vetue à la mauresque, est la sans pareille Mélisendre, qui s'y alloit promener plusieurs fois pour de là regarder le chemin de France, soulageant sa captivité par le ressouvenir de la ville de Paris et de son époux. Voyez encore, je vous prie, un nouvel accident qui arrive, et que peut-être on n'a jamais vu. Un Maure vient tout doucement vers elle, tenant le doigt à la bouche et à pas comptés, et puis, par derrière, en la surprenant, ravit un baiser sur sa belle bouche. Regardez aussi comme elle crache et se nettoie les lèvres avec la blanche manche de sa chemise, et comme elle se lamente et s'arrache de douleur ses beaux cheveux, comme s'ils étoient coupables de ce crime»</p> <p>«C'est le roi Marsilio de Sansueña, qui, ayant vu l'insolence de ce Maure, commande soudain qu'il soit pris, quoiqu'il soit son proche parent et l'un de ses plus favoris»</p>
<p>Voyez et contemplez, messeigneurs ! Le coupable est conduit sur la place de</p>	<p>II/ Cap. 26</p>	<p>«[...] et lui faire donner deux cents coups de fouet par les rues et les places de cette ville accompagné d'une avant-garde de</p>

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de C. Oudin y F. de Rosset
Sansuegna ; l'on voit, devant, les crieurs ; derrière l'on voit les bourreaux, qui vont lui donner cent coups pour se conformer à la sentence du Roi Marsilio, mise à exécution sur l'heure après le moment qui vit s'accomplir le forfait ; car chez les Mores nul besoin de témoins, ni d'enquête ou de preuves, comme l'on fait chez nous.		crieurs publics, et d'une arrière-garde de gens armés de nerfs de boeuf. Et voilà qu'ils vont exécuter la sentence, bien qu'à peine la faute vienne d'être commise, parce que, parmi les Maures, il n'y a point d'informations, de reproches ni de preuves contradictoires, de même qu'entre nous»
Ah ! de grâce ! Poursuis ton récit en ligne droite, n'y mêle pas des digressions inutiles, pour faire jaillir la vérité, il faut, sache-le bien, maint témoignage et mainte preuve.	II/ Cap. 26	«Holà ! garçon, dit alors tout haut don Quichotte, poursuivez votre histoire en ligne droite, et ne vous mettez point dans les courbes et dans les obliques. Car, pour faire voir clairement une vérité, on a besoin de plusieurs preuves et de plusieurs contrepreuves»
Écoute ! Laisse-moi ces fioritures, obéis aux vœux de ce gentil homme. Que ton plainchant se suive, sans que s'y mêlent, ornements vides, contrepoints qui ne font que tout brouiller	II/ Cap. 26	«L'ami, pas tant de broderie, mais faites ce que Monsieur vous dit, ce sera les plus assuré : suivez votre plainchant, sans rechercher les contrepointes, qui, pour être trop subtiles, se faussent aisément»
Fort bien, mon maître.	II/ Cap.26	«Je le ferai»
Continue donc.	II/ Cap. 26	«Ce disant, il poursuivit son histoire en cette sorte»
Ici vous allez voir la divine Mélisendra, qui bel et bien vengée de cet atroce forfait du More énamouré, appuyée de nouveau au balcon de la tour, parle avec son époux, en croyant que ce n'est là qu'un passant. Comme le dit la vieille chanson bien connue : « Cavalier qui vas en France, enquiers-toi de don Gayferos. » Puis vous verrez comment don Gayferos se découvre, et de quelle folle joie fait montre Mélisendra en le	II/ Cap. 26	«[...] et déjà vengée de la témérité du Maure amoureux, avec un meilleur visage et plus calme, elle lui parle des carneaux de la tour, croyant que ce soit quelque étranger passant, avec lequel elle débite toutes ces raisons et tous ces discours contenus dans la romance, qui dit : Cavalier, si tu vas au royaume de France, Trouve Gaïferos, fais cesser son absence» «Il suffit de voir comment don Gaïferos se découvre, et comment de la joyeuse contenance de Mélisendre nous pouvons conclure qu'elle l'a reconnu»

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de C. Oudin y F. de Rosset
reconnaissant, se laissant glisser du haut du balcon ; comment don Gaïferos s'approche d'elle, et l'ayant prise en croupe, ils s'éloignent, sans plus tarder, et prennent le chemin de Paris.		«[...] c'est qu'elle descend de la fenêtre en bas pour se jeter sur la <b>croupe</b> du cheval de son bon mari» «Car don Gaïferos s'approche, et, sans regarder si la riche jupe se déchirera ou non, la saisit, et, malgré tous les obstacles, la fait arriver au sol, et puis d'un élan la met sur la croupe de son cheval, jambe deçà et jambe delà» «[...] sortent de la ville, <b>et</b> , tout remplis de liesse, <b>prennent le chemin de Paris</b> »
Vas en paix, ô la plus vraie des véritables amantes, arrive saine et sauve jusqu'en France ; de tous tes parents et amis que les yeux puissent te voir, dans la paix et dans la joie, couler tes jours ! (Qu'ils soient à ceux de Nestor égaux au moins en nombre »)	II/ Cap. 26	«Allez <b>en paix</b> , ô paire sans pareille de parfaits <b>amans</b> . Ainsi puissiez-vous parvenir <b>sains et saufs</b> en votre désirée patrie sans que la fortune mette aucun empêchement à votre heureux voyage ! <b>Que les yeux de vos parents et de vos amis</b> vous voient jouir d'une <b>paix</b> tranquille le reste de vos jours, et que vos années égalent <b>en nombre</b> celles de <b>Nestor</b> »
Mon garçon, du calme, point d'emphase: maudite soit l'affectation !	II/ Cap. 26	« <b>Garçon</b> , en douceur, ne monte pas si haut : toute <b>affectation</b> ne vaut guère»
Vos Seigneuries pourront voir que le roi Marsilio, irrité de cette fuite de Mélisendra, fait alors sonner l'alarme, at aussitôt voici que la ville entière s'emplit d'une rumeur de cloches sonnant à toutes les tours des hauts minarets.	II/ Cap. 26	«Ils le firent incontinent savoir au <b>roi Marsile</b> , lequel fit promptement <b>sonner l'alarme</b> , et voyez avec combien de hâte les <b>cloches</b> qui sont aux <b>tours des</b> mosquées retentissent d'un son si dru et menu qu'il semble que toute <b>la ville</b> s'abime»
Ah ! ça non ! quelle folle impudence ! On n'emploie pas de cloches chez les Mores mais des timbales et des hautbois !	II/ Cap. 26	« <b>Non</b> , pas cela, dit alors don Quichotte ; quant aux <b>cloches</b> , maître Pierre s'abuse et parle fort improprement, parce que les <b>Maures</b> n'usent point <b>de cloches</b> , <b>mais</b> bien de <b>timbales</b> et d'un certain genre de dulzâines, qui ressemblent à nos clairons»
N'ayez point souci de ces enfantillages, seigneur Don	II/ Cap.26	«Je vous supplie, <b>Seigneur don Quichotte</b> , de ne prendre pas garde à ces

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de C. Oudin y F. de Rosset
Quichotte ! Ne voit-on pas chaque jour encore mille comédies toutes pleines de mille impudences... et qui, malgré cela, n'en connaissent pas moins brillante carrière, et qu'on écoute avec admiration.		bagatelles. Ne poussez pas les choses à une telle perfection qu'on ne s'y retrouve plus. Ne voyez-vous pas qu'aux comédies il y a ordinairement mille impropriétés et mille extravagances ? Néanmoins elles ne laissent pas de fournir heureusement leur course. On les écoute, non seulement avec applaudissement, mais avec admiration»
Voilà qui est vrai.	II/ Cap. 26	«C'est la vérité»
Poursuis donc l'histoire.	II/ Cap. 26	«Cependant le jeune garçon poursuivit»
Et voyez combien et combien de ces cavaliers sortent de la cité, lancés sur les traces de ces deux nobles amants très chrétiens. Oyez les hautbois résonner ! Oyez les trompettes sonner ! Oyez retentir et les timbales et les tambours ! Ah ! je crains bien qu'on ne les rattrape et qu'on ne les ramène, attachés tous deux à la queue de leur propre monture !	II/ Cap. 26	«Considérez quelle nombreuse et brillante cavalerie sort de la ville pour courir après les deux amants chrétiens : que de trompettes qui retentissent, que de clairons et que de tambours qui sonnent ! Je crains qu'on ne les prenne et qu'on ne les amène attachés à la queue de leur propre cheval, ce qui seroit un bien horrible spectacle»
Misérables ! misérable canaille ! Ne les suivez, ni ne les poursuivez, sinon je suis aussi de la bataille !	II/ Cap. 26	«Arrêtez, maudite canaille, et ne le poursuivez pas davantage : autrement c'est à moi que vous aurez affaire»
Quoi ! fuiriez-vous, malandrins vils et lâches, indignes créatures, pour peu qu'un chevalier se dresse seul contre vous tous !	I/ Cap. 8	«Ne fuyez pas, couardes et viles créatures, car c'est un seul chevalier qui vous attaque»
Arrêtez, oui, de grâce ! arrêtez, monseigneur, monseigneur Don Quichotte ; vous détruisez ainsi toute ma fortune !	II/ Cap. 26	«Arrêtez, Seigneur don Quichotte» «[...] que vous me ruinez et me faites perdre tout mon bien»
Créature insensée, à la langue perfide et médisante !	I/ Cap. 46	«O méchant, vilain, inconsideré, déraisonnable et ignorant, infacond, bavard, impudent, téméraire, murmureur

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de C. Oudin y F. de Rosset
		et médisant[...]»
Ô malheur de ma vie !		
Et vous autres, ô très vaillant don Gaïferos, ô pure et très belle et noble Mélisendra ! voyez, de vos adversaires l'orgueil insensé gît ici terre, à jamais terrassé grâce à ma vaillance ; et pour ne pas céler plus longtemps le grand nom de votre libérateur, sachez que je me nomme Don Quichotte, chevalier, serf, esclave de Dulcinée, beauté incomparable.	I/ Cap. 8          I/ Cap. 8	«Votre beauté, Madame, peut faire de sa personne ce que plus lui viendra en volonté, car déjà l'orgueil de ceux qui vous avoient enlevée, est gisant par terre, renversé et abbatu par ce mien fort bras ; et afin que vous ne peniez pour savoir le nom de votre libérateur, sachez que je m'appelle Don Quixotte de la Manche, Chevalier errant , et captif de la non pareille et belle dame Dulcinée du Toboso»
Ah! mon Dieu! mon Dieu! Pauvre de moi! Maudit soit le père qui m'engendra! Que faire à présent?		
Ô Dulcinée, ô maîtresse de mon coeur, ô lumière en ma nuit, gloire pour mes peines ! toi qui guides ma route, étincelante étoile de ma fortune	I/ Cap. 25	«O Dulcinée du Toboso, jour de ma nuit, gloire de ma peine, le nord de mes chemins, étoile de ma fortune, ainsi le Ciel te l'envoie bonne en tout ce que tu lui voudras demander»
Vous ici, tous, assistance valereuse de noblesse ou de roture, habitants ou de passage, vous cavaliers ou fantassins	II/ Cap. 58	«O vous, passagers et chevaliers errants, ô vous, écuyers et autres qui allez à pied ou à cheval, et qui passez ou devez àsser ces deux jours suivans par ce chemin»
Vraiment si, moi, je n'eusse été présent, quel eût été le sort de Gayferos et de l'admirable Mélisendra ? Que n'ai je ici même, à l'instant, devant moi, tous ceux qui ne voient pas quel bienfait est notre univers la chevalerie errante !	II/ Cap. 26	«Je voudrais tenir tous ceux qui ne croient ni ne veulent croire combien sont profitables au monde les chevaliers errants. Voyez, je vous prie, si je ne me fusse ici rencontré, ce qu'il seroit advenu du bon Gaïferos et de la belle Mélisendre»
Ô siècle d'or, ô jours à jamais mémorables qui virent les grands exploits du vaillant Amadis, du redoutable	I/ Cap. 13	«[...] et en celle se rendirent fameux et connus pas leurs hauts faits, le vaillant Amadis de Gaule, avec tous ses fils et petits-fils jusques à la cinquième

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de C. Oudin y F. de Rosset
Felixmarte d'Hircanie, de l'intrépide Tirante, le Pâle, de l'invincible don Belianis de Grèce		génération: et le valeureux <b>Félixmars d'Hircanie</b> , et ce brave <b>Tiran le Blanc</b> qu'on ne sauroit assez louer ; et peu s'en faut que de notre temps nous n'ayons vu, connu et oui, l' <b>invincible</b> et valeureux Chevalier <b>Don Beliadis de Grèce</b> »
avec tout le cortège de ces chevaliers innombrables,	I/ Cap. 20	«[...] et toute la troupe des fameux <b>Chevaliers</b> errants du temps passé»
qui de leurs aventures, leurs amours, leurs batailles,		
remplirent le livre de la gloire !	I/ Cap. 18	«[...] telles qu'elles demeureront écrites pour toujours au <b>livre de la renommée</b> »
Sancta Maria !		
Pour tout dire enfin : Vive, vive la chevalerie errante par-dessus à jamais tout ce qui parut sur terre !	II/ Cap.26	« <b>Enfin, vive la chevalerie errante par-dessus</b> toutes les choses qui vivent aujourd'hui au monde !»

### 7.2.2. La versión de Filleau de Saint-Martin

La siguiente traducción al francés consultada que ha tenido gran repercusión en los siglos venideros es la perteneciente a Filleau de Saint-Martin<sup>28</sup>. Se trata de una edición reeditada al menos veinte veces entre 1730 y 1780 y en muchos casos modificada desde su aparición en 1677-1678 hasta el siglo XX. Se compone de cuatro volúmenes. Los dos que contienen la Primera Parte se publican en 1677 y se reeditan al año siguiente junto con los dos últimos volúmenes que contienen la Segunda parte.

<sup>28</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Histoire de l'admirable don Quixotte de la Manche*. Traducido al francés por Filleau de Saint-Martin. Paris Claude Barbin, 1678. BN, sign. Cerv.Sed6/1577-1580.

En 1695 se le añadió el quinto con una continuación de la novela que hoy se



Figura 3: Lámina perteneciente a la versión de Filleau de Saint-Martin de 1681. BN, sign. Cerv/3430-3433.

atribuye al traductor<sup>29</sup>. En él se altera el final de la obra original manteniendo a don Quijote con vida y dispuesto a enfrentarse a nuevas aventuras. A su vez, este final será prolongado por otros escritores que narran nuevas aventuras de nuestro héroe.

Una vez realizado el análisis y la confrontación oportuna de ambos textos, no hemos encontrado ningún fragmento o vocablo coincidente relevante para nuestro análisis. Por ello hemos optado por exponer detalladamente la comparación de otras traducciones que nos

resultan más interesantes para nuestra investigación.

### 7.2.3. La versión de F. de Brotonne

Otra versión del *Quijote* entre las más importantes es la realizada por F. de Brotonne. Se editó en 1837 y nos parece imprescindible incluirla entre las varias posibilidades que pudo utilizar el traductor. Se trata de una edición construida a partir de las traducciones comparadas de Oudin y Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian,

<sup>29</sup> DEXEUS, Mercedes. «Introducción». En: *El Quijote Biografía de un libro*. Ed. de Mercedes Dexeus. Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, p. 25.

Bouchon-Dubournial y Delaunay<sup>30</sup>. Todas las versiones utilizadas pertenecen a autores de traducciones de gran renombre en el ámbito quijotesco francés.

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción realizada por F. de Brotonne a partir de las versiones de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay.
Entrez, entrez tous, venez voir, messeigneurs, les tableaux de la libération de Mélisendra, qui sont un des plus merveilleux spectacles du monde entier.	II/ Cap. 25	«[...] Voici le singe devin et le tableau de la liberté de Mélisandre» «[...] un tableau de Mélisandre» «[...] que c'est une des choses le plus dignes d'être vues qu'il y ait au monde»
Cette très véridique histoire, qu'ici vos Seigneuries vont voir représenter, a été empruntée aux chroniques françaises et à nos vieux « romances » espagnols qui sont dans la mémoire de tous. On y voit la liberté rendue par don Gayferos à son épouse Mélisandre, que l'infidèle tenait captive en un donjon d'Espagne, en la cité de Sansuegna. Voyez, voyez, mes seigneurs : celui qui joue là aux échecs, c'est Don Gayferos, ainsi que nous le dit la chanson : « Au jeu son temps il passe, don Gayferos. Insoucieux déjà de Mélisendra.	II/ Cap. 26	«L'histoire véritable que nous avons l'honneur de vous représenter, est tirée mot à mot des chroniques françaises et des romances espagnoles, qui sont dans la bouche de tout le monde, et même des enfants. Elle raconte comment le seigneur don Gayferos mit en liberté son épouse Mélisandre, qui était prisonnière en Espagne, au pouvoir des Maures, dans la ville de Sansuegna, ainsi se nommait alors la cité de Saragosse. Remarquez, seigneurs, comment don Gayferos s'amuse à jouer aux dames, ainsi que le dit la romance: <i>Gayferos est occupé à jouer aux dames, et ne songe plus à Mélisandre</i> »
Et maintenant vos seigneuries vont voir comment le grand empereur Charlemagne, père présumé de la dite Mélisendra, attristé de voir l'oisive insouciance de son gendre le vint requérir, et après l'avoir prévenu du grand danger que court son honneur, en n'assurant pas à son épouse la	II/ Cap.26	«[...] c'est l'empereur Charlemagne, père putatif de la belle Mélisandre ; chagrin de voir l'insouciance de son gendre, il vient pour lui faire des reproches : voyez avec quelle vigueur il le reprimande» «Après lui avoir dit beaucoup de choses sur le danger que court son honneur, en ne délivrant pas son épouse[...]» «Voyez présentement, seigneurs, comme

<sup>30</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Histoire de don Quijote de la Manche*. Edición realizada por F. de Brotonne a partir de las traducciones de Oudin y Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay. Paris, Lefèvre, 1837. BN, sign. Cerv/69-70.



<p><i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry</p>	<p>Parte/ Capítulo</p>	<p><i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción realizada por F. de Brotonne a partir de las versiones de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay.</p>
<p>liberté, on dit qu'il s'écria : « C'est votre affaire, après tout ! » Et puis d'un air de mépris, on le vit tourner le dos à don Gayferos ; lequel , aussitôt, de colère enragé, fit demander son armure et à Roland, Durendal la vaillante. Ici, messeigneurs, vous remarquerez que le preux Roland lui refuse son épée, mais lui offre de l'accompagner dans la périlleuse aventure. Mais le valereux don Gayferos n'y saurait consentir : « Il suffira, dit-il, de mon seul bras pour délivrer Mélisendra quand même on la tiendrait prisonnière aux profondeurs extrêmes de la terre. Ce disant, il s'éloigne, s'arme et se prépare à se mettre en chemin.</p>		<p>l'empereur Charlemagne tourne les épaules, et laisse tout dépité don Gayferos ; transporté de colère, il jette loin de lui les dames et le damier, demande ses armes, et prie son cousin Roland de lui prêter son épée Durandal. Voyez comme Roland la refuse, mais lui offre sa compagnie dans cette difficile entreprise. Le mari, courroucé le rejette à son tour, et dit que, lui seul, il suffit pour délivrer son épouse, fût-elle enfermée dans le centre de la terre. Il s'arme et part»</p>
<p>À vos yeux paraîtra la grande tour de l'Alcazar de Saragosse, et la dame que l'on voit sur le balcon, c'est Mélisendra la parfaite qui, de là-haut, combien souvent, est restée à contempler la route de Paris, et transportée par la pensée vers Paris et son époux, se consolait dans sa triste prison. Et puis, vous allez voir, messeigneurs, un More se glisser furtivement derrière Mélisendra et lâchement lui dérober un baiser ; et le rouge au visage, et se frotant la lèvre, elle va se lamenter. Alors le roi Marsilio de Sansuegna, témoin de l'insolence du More, son parent et son favori, le fait saisir par ses</p>	<p>II/ Cap. 26</p>	<p>«Jetez maintenant les yeux sur cette tour qui s'élève ici : elle vous représente une des tours du palais de Saragosse, qu'on appelle aujourd'hui Aljaferia. Cette dame que vous sur ce balcon, habillée à la moresque, est l'incomparable Mélisandre : elle y monte souvent pour regarder le chemin de France, et soulager l'ennui de sa captivité en pensant à Paris et à son époux. Voyez maintenant un nouvel incident qui peut-être n'a jamais été vu : apercevez-vous ce Maure qui vient à pas de loup, un doigt sur la bouche, derrière Mélisandre, et qui lui surprend un baiser ? Voyez avec quel empressement elle crache, s'essuie les lèvres avec la manche de sa chemise; elle se lamente» «[...] c'est Marsilio, roi de Sansuegna ; il a vu l'insolence du Maure ; quoiqu'il soit</p>

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción realizada por F. de Brotonne a partir de las versiones de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay.
gardes.		son parent et son favori, il le fait saisir et ordonne qu'on lui administre deux cents coups de fouet»
Voyez et contemplez, messeigneurs ! Le coupable est conduit sur la place de Sansuegna ; l'on voit, devant, les crieurs ; derrière l'on voit les bourreaux, qui vont lui donner cent coups pour se conformer à la sentence du Roi Marsilio, mise à exécution sur l'heure après le moment qui vit s'accomplir le forfait ; car chez les Mores nul besoin de témoins, ni d'enquête ou de preuves, comme l'on fait chez nous.	II/ Cap. 26	«[...] il le fait saisir et ordonne qu'on lui administre deux cents coups de fouet, et qu'on le promène par les rues les plus fréquentées avec les crieurs publics devant et les exécuteurs derrière. Voyez la garde qui sort pour exécuter la sentence, quoiqu'à peine la faute vienne d'être commise, parce que, chez les Maures, il n'y a point d'information ni de vérification de preuves, comme chez nous»
Ah ! de grâce ! Poursuis ton récit en ligne droite, n'y mêle pas des digressions inutiles, pour faire jaillir la vérité, il faut, sache-le bien, maint témoignage et mainte preuve.	II/ Cap. 26	«Petit, interrompt Don Quijote, suis ton histoire en droite ligne, sans te détourner, ou rien mettre à la traverse : pour éclaircir un fait, il faut souvent bien des preuves et des confirmations»
Écoute ! Laisse-moi ces fioritures, obéis aux vœux de ce gentil homme. Que ton plainchant se suive, sans que s'y mêlent, ornements vides, contrepoints qui ne font que tout brouiller.	II/ Cap. 26	«Petit, rapporte les choses simplement, et fais ce que le seigneur t'ordonne, c'est le mieux ; suis le plain-chant sans t'arrêter au contre-point, qui est trop subtil»
Fort bien, mon maître.	II/ Cap.26	«[...]Je le ferai»
Continue donc.	II/ Cap. 26	«[...] et il continue»
Ici, vous verrez don Gayferos. Il veut, à travers la montagne,	II/ Cap. 26	«Cette figure que vous voyez à cheval, coiffée d'une cape à la gasconne,

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción realizada por F. de Brotonne a partir de las versiones de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay.
ventre à terre, gagner au plus tôt Sansuegna.		c'est don Gayferos lui même qu'attend son épouse»
Ici vous allez voir la divine Mélisendra, qui bel et bien vengée de cet atroce forfait du More énamouré, appuyée de nouveau au balcon de la tour, parle avec son époux, en croyant que ce n'est là qu'un passant. Comme le dit la vieille chanson bien connue : « Cavalier qui vas en France, enquiers-toi de don Gayferos. » Puis vous verrez comment don Gayferos se découvre, et de quelle folle joie fait montre Mélisendra en le reconnaissant, se laissant glisser du haut du balcon ; comment don Gaïferos s'approche d'elle, et l'ayant prise en croupe, ils s'éloignent, sans plus tarder, et prennent le chemin de Paris.	II/ Cap. 26	«Déjà vengée de l'insolence du Maure amoureux, elle s'est placée d'un visage plus tranquille aux créneaux de la tour, elle parle à son époux, le prenant pour un voyageur ; les discours tenus dans cette conversation sont rapportés en la romance : <i>Chevalier, si tu vas en France, Cherche partout don Gayferos</i> » «Il suffit de voir comment don Gayferos se fait connaître, comment Mélisandre par son action joyeuse nous prouve qu'elle l'a reconnu : elle veut se précipiter du balcon pour se jeter sur la croupe du cheval de son époux» « Mais voyez comme [...] don Gayferos approche, et, sans s'embarrasser si la riche jupe [...]» «Voyez comme ils font volte-face, sortent de la ville, et prennent, tout joyeux, le chemin de Paris»
Vas en paix, ô la plus vraie des véritables amantes, arrive saine et sauve jusqu'en France ; de tous tes parents et amis que les yeux puissent te voir, dans la paix et dans la joie, couler tes jours ! (Qu'ils soient à ceux de Nestor égaux au moins en nombre »)	II/ Cap. 26	«Allez en paix, couple incomparable d'amants parfaits : puissiez-vous arriver sains et saufs dans votre chère patrie, sans que la fortune mette obstacle à votre heureux voyage ! Puissent les yeux de vos parents, de vos amis, vous voir passer dans une paix tranquille les jours qui vous restent, et qu'ils soient aussi nombreux que ceux de Nestor !»
Mon garçon, du calme, point d'emphase: maudite soit l'affectation !	II/ Cap. 26	«De la simplicité, enfant, point d'enflure, toute affectation est vicieuse»
Vos Seigneuries pourront voir que le roi Marsilio, irrité de cette fuite de Mélisendra, fait alors sonner l'alarme, at aussitôt voici que la ville entière s'emplit	II/ Cap. 26	«[...] on en instruisit le roi Marsilio, qui fit aussitôt sonner l'alarme. Voyez avec quelle promptitude on exécute ses ordres. Il semble que la ville va s'abîmer au son des cloches qui sont dans les tours des

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción realizada por F. de Brotonne a partir de las versiones de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay.
d'une rumeur de cloches sonnant à toutes les tours des hauts minarets.		mosquées.»
Ah ! ça non ! quelle folle impudence ! On n'emploie pas de cloches chez les Mores mais des timbales et des hautbois !	II/ Cap. 26	«Pour cela <b>non</b> , dit Don Quijote, maître Pierre se trompe sur le fait <b>des cloches</b> : <b>les Maures</b> n'en ont point ; ils se servent <b>de timbales</b> et d'une espèce de fifre qui ressemble à notre <b>hautbois</b> »
N'ayez point souci de ces enfantillages, seigneur Don Quichotte ! Ne voit-on pas chaque jour encore mille comédies toutes pleines de mille impudences... et qui, malgré cela, n'en connaissent pas moins brillante carrière, et qu'on écoute avec admiration.	II/ Cap.26	« <b>Seigneur</b> , dir maître Pierre en cessant de sonner, ne faites pas attention à ces bagatelles, et ne prenez pas les choses trop au pied de la lettre. <b>Ne voit-on pas</b> représenter <b>mille comédies pleines de</b> choses déplacées et d'extravagances ? Cependant elles fournissent leur <b>carrière</b> heureusement ; <b>on</b> les <b>écoute</b> non-seulement <b>avec</b> appaludissement, mais <b>avec admiration</b> et ce qui s'ensuit»
Voilà qui est vrai.	II/ Cap. 26	«Vous venez de dire la vérité»
Pousuis donc l'histoire.	II/ Cap. 26	« Continue garçon et laisse dire»
Et voyez combien et combien de ces cavaliers sortent de la cité, lancés sur les traces de ces deux nobles amants très chrétiens. Oyez les hautbois résonner ! Oyez les trompettes sonner ! Oyez retentir et les timbales et les tambours ! Ah ! je crains bien qu'on ne les rattrape et qu'on ne les ramène, attachés tous deux à la queue de leur propre monture !	II/ Cap. 26	« <b>Voyez</b> quelle nombreuse et brillante cavalerie sort <b>de la ville</b> pour courir après les <b>deux amants chrétiens</b> ; que de <b>trompettes</b> sonnent, que de fifres, de <b>timbales</b> et de <b>tambours</b> ! <b>Je crains bien</b> qu'on ne les attrape, et qu'on ne les <b>ramène attachés à la queue de leurs</b> chevaux, ce qui serait un affreux spectacle»
Misérables ! misérable canaille ! Ne les suivez, ni ne les poursuivez, sinon je suis aussi	II/ Cap. 26	«Arrêtez, <b>canaille</b> reprouvée, cessez cette <b>poursuite</b> , ou préparez vous à me combattre»

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción realizada por F. de Brotonne a partir de las versiones de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay.
de la bataille !		
Quoi ! fuiriez-vous, malandrins vils et lâches, indignes créatures, pour peu qu'un chevalier se dresse seul contre vous tous !	I/ Cap. 8	«Ne fuyez pas, lâches et viles créatures, c'est un seul chevalier qui entreprend de vous combattre»
Arrêtez, oui, de grâce ! arrêtez, monseigneur, monseigneur Don Quichotte ; vous détruisez ainsi toute ma fortune !	II/ Cap. 26	«Arrêtez, seigneur Don Quijote» «[...] vous me ruinez, vous m'ôtez tout mon bien»
Créature insensée, à la langue perfide et médisante !	I/ Cap. 46	«Rustre, veillaque, mal avisé, insolent, mal appris, grossier, bavard, impudent, médisant, blasphémateur, oses-tu bien tenir de tels propos, en ma présence et devant ces illustres dames ?»
Ô malheur de ma vie !		
Et vous autres, ô très vaillant don Gaïferos, ô pure et très belle et noble Mélisendra ! voyez, de vos adversaires l'orgueil insensé gît ici terre, à jamais terrassé grâce à ma vaillance ; et pour ne pas céler plus longtemps le grand nom de votre libérateur, sachez que je me nomme Don Quichotte, chevalier, serf, esclave de Dulcinée, beauté incomparable.	I/ Cap. 8	«Votre beauté, pas madame, peut faire désormais de sa personne tout ce qu'il lui plaira ; mon bras vient de châtier l'audace de vos ravisseurs ; et pour que vous ne soyez en peine du nom de votre libérateur, sachez que je m'appelle Don Quijote de la Manche, chevalier errant, l'esclave de la belle et incomparable Dulcinée du Toboso»
Ah ! mon Dieu ! mon Dieu ! Pauvre de moi ! Maudit soit le père qui m'engendra ! Que faire à présent ?		
Ô Dulcinée, ô maîtresse de mon coeur, ô lumière en ma nuit, gloire pour mes peines ! toi qui	I/ Cap. 25	«O Dulcinée du Toboso ! jour de mes nuits, cause glorieuse de mon tourment, boussole de tous mes pas, étoile de ma

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción realizada por F. de Brotonne a partir de las versiones de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay.
guides ma route, étincelante étoile de ma fortune		fortune (le ciel en accorde une favorable à ta prière)»
Vous ici, tous, assistance valereuse de noblesse ou de roture, habitants ou de passage, vous cavaliers ou fantassins	II/ Cap. 58	«O vous tous, passagers, voyageurs, chevaliers, écuyers, gens de pied ou de cheval, qui passez ou devez passer par cette route»
Vraiment si, moi, je n'eusse été présent, quel eût été le sort de Gayferos et de l'admirable Mélisendra ? Que n'ai je ici même, à l'instant, devant moi, tous ceux qui ne voient pas quel bienfait est notre univers la chevalerie errante !	II/ Cap. 26	«Je voudrais, dit-il, tenir ici tous ceux qui refusent de croire combien sont utiles au monde les chevaliers errants. Voyez, si je ne m'étais pas trouvé présent, que seraient devenus le bon don Gayferos et la belle Mélisandre ?»
Ô siècle d'or, ô jours à jamais mémorables qui virent les grands exploits du vaillant Amadis, du redoutable Felixmarte d'Hircanie, de l'intrépide Tirante, le Pâle, de l'invincible don Belianis de Grèce,	I/ Cap. 13	«[...] l'ordre de chevalerie s'étendit et se développa dans les diverses parties du monde. Amadis de Gaule et ses descendants jusqu'à la cinquième génération, le brave Félix-Marte d'Hircanie, et ce Tirant le Blanc qu'on ne saurait assez louer, s'y rendirent célèbres par leurs exploits, ainsi que l'invincible don Belianis de Grèce que nous avons vu presque de notre temps»
avec tout le cortège de ces chevaliers innombrables,	I/ Cap. 20	«[...] et toute la troupe des chevaliers errants du temps passé»
qui de leurs aventures, leurs amours, leurs batailles,		
remplirent le livre de la gloire !	I/ Cap. 18	«[...] où je vais faire des exploits dignes d'être écrits dans les livres de la Renommée, pour servir d'instruction aux siècles à venir»

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción realizada por F. de Brotonne a partir de las versiones de Oudin et Rosset, Filleau de Saint-Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay.
Sancta Maria !		
Pour tout dire enfin : Vive, vive la chevalerie errante par-dessus à jamais tout ce qui parut sur terre !	II/ Cap.26	«Vive la chevalerie errante par-dessus toutes les choses qui ont vie sur la terre !»

#### 7.2.4. La versión de Lucien Biart

Se considera una de las traducciones más conocidas entre nosotros y destaca sobre todo por su estilo. Fue publicada en París por J. Hetzel, la primera en 1877, en adaptación “à l’usage de la jeunesse” y la segunda completa, en 1878, con una extensa introducción de Prosper Mérimée<sup>31</sup>. En ella se incluye una aproximación a la vida y obra de Cervantes. Para nuestro estudio hemos utilizado un ejemplar disponible en la Biblioteca Nacional cuya fecha de edición parece ser el año 1878<sup>32</sup>.

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Lucien Biart
Entrez, entrez tous, venez voir, messeigneurs, les tableaux de la libération de Mélisendra, qui sont un des plus merveilleux spectacles du monde entier.	II/ Cap. 25	«Voici le singe devin et le spectacle de la délivrance de Mélisandre qui arrivent» «[...] la délivrance de Mélisandre[...]» «[...] que mon théâtre est une des merveilles que possède aujourd’hui le monde [...]»
Tous à vos places ! attention, messeigneurs ! Nous commençons !		

<sup>31</sup> DEXEUS, M. «Introducción». En: *El Quijote Biografía de un libro*, p. 34.

<sup>32</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés de Lucien Biart. Introducción de Prosper Mérimée. Paris, Hetzel et Cie., ¿1878?. BN, sign. R/32464-32467.

<p><i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry</p>	<p>Parte/ Capítulo</p>	<p><i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Lucien Biart</p>
<p>Cette très véridique histoire, qu'ici vos Seigneuries vont voir représenter, a été empruntée aux chroniques françaises et à nos vieux « romances » espagnols qui sont dans la mémoire de tous. On y voit la liberté rendue par don Gayferos à son épouse Mélisendre, que l'infidèle tenait captive en un donjon d'Espagne, en la cité de Sansuegna. Voyez, voyez, mes seigneurs : celui qui joue là aux échecs, c'est Don Gayferos, ainsi que nous le dit la chanson : « Au jeu son temps il passe, don Gayferos. Insoucieux déjà de Mélisendra. »</p>	<p>II/ Cap. 26</p>	<p>«L'histoire véritable qu'on représente devant Vos Grâces est tirée, au pied de la lettre, des chroniques françaises et des romances espagnols qui circulent dans la bouche des grandes personnes qui circulent dans la bouche des grandes personnes et des enfants dans tous les carrefours. Elle traite de la liberté que rendit le seigneur don Gaïferos à son épouse Mélisandre, prisonnière des Maures d'Espagne, et renfermée dans la ville de Sansueña, nom que portait alors Saragosse. Que vos Grâces remarquent don Gaïferos jouant ici au trictrac, conformément à ce qui se chante : Gaïferos, oubliant Mélisandre, Passait son temps à jouer au trictrac»</p>
<p>Et maintenant vos seigneuries vont voir comment le grand empereur Charlemagne, père présumé de la dite Mélisendre, attristé de voir l'oisive insouciance de son gendre le vint requérir, et après l'avoir prévenu du grand danger que court son honneur, en n'assurant pas à son épouse la liberté, on dit qu'il s'écria : « C'est votre affaire, après tout ! » Et puis d'un air de mépris, on le vit tourner le dos à don Gayferos ; lequel, aussitôt, de colère enragé, fit demander son armure et à Roland, Durendal la vaillante. Ici, messeigneurs, vous remarquerez que le preux Roland lui refuse son épée, mais lui offre de l'accompagner dans la périlleuse aventure. Mais le valeureux don Gayferos n'y saurait consentir : « Il suffira, dit-il, de mon seul bras pour délivrer Mélisendra quand même on la tiendrait prisonnière aux profondeurs</p>	<p>II/ Cap.26</p>	<p>«[...] est l'empereur Charlemagne, père putatif de ladite Mélisandre ; indigné de l'oisiveté et de l'oubli de son gendre, il vient le réprimander. Remarquez avec quelle véhémence et quelle ardeur il le gronde[...]» «L'empereur après avoir parlé longuement à don Gaïferos du péril que court son honneur s'il n'essaie de délivrer Mélisandre» «Que Vos Grâces remarquent de quelle façon l'empereur tourne le dos, laissant don Gaïferos en colère. Voyez avec quelle fureur celui-ci renverse la table et le trictrac. Il demande ses armes à la hâte, et prie son cousin Roland de lui prêter sa fameuse épée Durandal»  «Roland refuse, et lui offre son aide dans la tâche difficile qu'il va entreprendre, aide que repousse ??? le valeureux et colérique don Gaïferos. Il prétend que son bras seul suffit pour délivrer son épouse, fût-elle renfermée au plus profond de la terre, et il va s'armer afin de se mettre aussitôt en route»</p>



<p><i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry</p>	<p>Parte/ Capítulo</p>	<p><i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Lucien Biart</p>
<p>extrêmes de la terre. Ce disant, il s'éloigne, s'arme et se prépare à se mettre en chemin.</p>		
<p>À vos yeux paraîtra la grande tour de l'Alcazar de Saragosse, et la dame que l'on voit sur le balcon, c'est Mélisendra la parfaite qui, de là-haut, combien souvent, est restée à contempler la route de Paris, et transportée par la pensée vers Paris et son époux, se consolait dans sa triste prison. Et puis, vous allez voir, messeigneurs, un More se glisser furtivement derrière Mélisendra et lâchement lui dérober un baiser ; et le rouge au visage, et se frotant la lèvre, elle va se lamenter. Alors le roi Marsilio de Sansuegna, témoin de l'insolence du More, son parent et son favori, le fait saisir par ses gardes.</p>	<p>II/ Cap. 26</p>	<p>«Que vos Grâces tournent à présent leurs regards vers cette <b>tour</b> qui apparaît, et qu'elles doivent supposer être une de celles du palais de Saragosse, palais nommé aujourd'hui l'Aljaferia. <b>La dame</b> vêtue à la mauresque qui se montre au balcon, <b>c'est</b> l'incomparable <b>Mélisandre</b> ; elle se met souvent là pour regarder <b>la route de la France</b>. Songeant à <b>Paris et à son époux</b>, ces pensées la <b>consolent</b> de son esclavage. Attention maintenant à une nouvelle aventure qui va arriver, laquelle peut-être n'a jamais été vue. Ne remarquez-vous pas ce <b>Maure</b> qui, silencieux, à petis pas, le doigt sur la bouche, avance en tapinois derrière <b>Mélisandre</b>. Voyez comme il <b>lui</b> donne <b>un baiser</b> sur les lèvres, et l'empressement avec lequel elle crache et se nettoie la bouche à l'aide de la manche blanche de sa chemise ; voyez comme elle pleure [...]» «C'est <b>le roi Marsilio de Sansueña</b>, qui, <b>témoin de l'insolence du Maure</b>, bien que ce Maure soit <b>son parent et un de ses favoris</b>, ordonne qu'on saisisse [...]»</p>
<p>Voyez et contemplez, messeigneurs ! Le coupable est conduit sur la place de Sansuegna ; l'on voit, devant, les crieurs ; derrière l'on voit les bourreaux, qui vont lui donner cent coups pour se conformer à la sentence du Roi Marsilio, mise à exécution sur l'heure après le moment qui vit s'accomplir le forfait ; car chez les Mores nul besoin de témoins, ni d'enquête ou de preuves, comme l'on fait chez nous.</p>	<p>II/ Cap. 26</p>	<p>«[...] ordonne qu'on saisisse <b>le coupable</b>, qu'on lui administre deux <b>cents coups</b> de fouet, et qu'on le promène par les rues de <b>la</b> ville précédé de <b>crieurs</b> et suivi par des archers. Voilà qu'on sort pour <b>exécuter la sentence</b>, quoique la faute vienne à peine d'être commise ; <b>chez le Maures</b>, il n'y a pas, <b>comme chez nous</b>, de confrontation des parties, <b>de témoignage</b>, ni d'appel»</p>

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Lucien Biart
Ah ! de grâce ! Poursuis ton récit en ligne droite, n'y mêle pas des digressions inutiles, pour faire jaillir la vérité, il faut, sache-le bien, maint témoignage et mainte preuve.	II/ Cap. 26	«Enfant ! Enfant ! s'écria Don Quichotte, suivez votre histoire <b>en ligne droite</b> , sans vous perdre dans les lignes courbes ou transversales ; <b>pour</b> tirer une <b>vérité</b> au clair, <b>il faut</b> plus d'une <b>preuve</b> et d'une contre-épreuve»
Écoute ! Laisse-moi ces fioritures, obéis aux vœux de ce gentil homme. Que ton plainchant se suive, sans que s'y mêlent, ornements vides, contrepoints qui ne font que tout brouiller.	II/ Cap. 26	«[...] et profite des conseils que te donne <b>ce</b> señor ; c'est le plus sage. Chante simplement ton histoire et ne cherche pas de <b>contre-points</b> ; le fil est si fin qu'il pourrait casser»
Fort bien, mon maître.	II/ Cap.26	«Je vais obéir [...]»
Continue donc.	II/ Cap. 26	«Et il <b>continua</b> ainsi qu'il suit»
Ici, vous verrez don Gayferos. Il veut, à travers la montagne, ventre à terre, gagner au plus tôt Sansuegna.	II/ Cap. 26	«Le personnage qui apparaît à cheval, couvert d'un manteau gascon, est <b>don Gaïferos</b> lui-même que son épouse attendait»
Ici vous allez voir la divine Mélisendra, qui bel et bien vengée de cet atroce forfait du More énamouré, appuyée de nouveau au balcon de la tour, parle avec son époux, en croyant que ce n'est là qu'un passant. Comme le dit la vieille chanson bien connue : « Cavalier qui vas en France, enquiers-toi de don Gayferos. » Puis vous verrez comment don Gayferos se découvre, et de quelle folle joie fait montre Mélisendra en le reconnaissant, se laissant glisser du haut du balcon ; comment don Gaïferos s'approche d'elle, et l'ayant prise en croupe, ils s'éloignent, sans plus tarder, et prennent le chemin de Paris.	II/ Cap. 26	«Celle-ci, déjà <b>vengée de</b> l'insolence <b>du Maure</b> amoureux, s'est replacée, le visage plus calme, <b>au balcon de la tour</b> et cause <b>avec son</b> mari qu'elle prend pour un voyageur. Elle échange avec lui tous les propos rapportés par la romance qui <b>dit</b> : Beau chevalier, si vous allez <b>en France</b> , <b>Informez-vous de don Gaïferos</b> » «Il suffit de voir <b>comment don Gaïferos</b> révèle sa présence ; les gestes <b>joyeux de Mélisandre</b> nous indiquent qu'elle l'a <b>reconnu</b> , on ne saurait en douter maintenant qu'on la voit descendre par le <b>balcon</b> pour se mettre <b>en croupe</b> de son bon mari» «[...] <b>don Gaïferos approche, et</b> , sans réfléchir si la riche jupe se déchirera ou non, il tire sa femme, lui fait toucher la terre [...]» «Voyez les fugitifs tournent bride, <b>ils</b>

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Lucien Biart
		sortent de la ville pour prendre, joyeux et satisfaits, <b>le chemin de Paris</b> »
Vas en paix, ô la plus vraie des véritables amantes, arrive saine et sauve jusqu'en France ; de tous tes parents et amis que les yeux puissent te voir, dans la paix et dans la joie, couler tes jours ! (Qu'ils soient à ceux de Nestor égaux au moins en nombre »)	II/ Cap. 26	«Allez <b>en paix</b> , ô paire sans pair de vrais <b>amants</b> , regagnez sains et saufs votre patrie désirée, sans que la fortune mette d'obstacles à votre heureux voyage ! <b>Que les yeux de vos parents et de vos amis</b> vous voient jouir tranquillement des <b>jours</b> qu'il vous reste à vivre, et puissent ces jours être aussi longs que <b>ceux de Nestor !</b> »
Mon garçon, du calme, point d'emphase: maudite soit l'affectation !	II/ Cap. 26	«Reste simple, <b>garçon</b> , et ne monte pas sur les cimes ; toute <b>affectation</b> est mauvaise.»
Vos Seigneuries pourront voir que le roi Marsilio, irrité de cette fuite de Mélisendra, fait alors sonner l'alarme, at aussitôt voici que la ville entière s'emplit d'une rumeur de cloches sonnant à toutes les tours des hauts minarets.	II/ Cap. 26	«[...] <b>le roi Marsilio</b> . Celui-ci ordonne aussitôt d'appeler aux armes. Voyez avec quelle rapidité on lui obéit ; <b>la ville</b> semble vouloir s'écrouler au son des <b>cloches</b> qui retentissent dans la <b>tour</b> des mosquées»
Ah ! ça non ! quelle folle impudence ! On n'emploie pas de cloches chez les Mores mais des timbales et des hautbois !	II/ Cap. 26	«Pour cela <b>non</b> ! s'écria don Quichotte ; maître Pierre est ici dans l'erreur, les <b>cloches</b> ne sont pas en usage parmi les <b>Maures</b> . Ils se servent de <b>cymbales</b> et d'une espèce de flûte qui ressemble à nos <b>hautbois</b> ; ainsi, sonner les cloches à Sansueña est une grande extravagance»
N'ayez point souci de ces enfantillages, seigneur Don Quichotte ! Ne voit-on pas chaque jour encore mille comédies toutes pleines de mille impudences... et qui, malgré cela, n'en connaissent pas moins une brillante carrière, et	II/ Cap.26	«Que Votre Grâce ne s'arrête pas aux <b>enfantillages</b> , señor <b>Don Quichotte</b> , et ne cherche pas à si bien mener les choses qu'on ne puisse découvrir le fil. <b>Ne</b> représente-t- <b>on pas</b> , dans notre pays, <b>mille comédies pleines de mille</b> contradictions ou sotisses ? Néanmoins elles parcourent une heureuse <b>carrière</b> ;

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Lucien Biart
qu'on écoute avec admiration.		non seulement on les écoute, mais on les applaudit et on les admire»
Voilà qui est vrai.	II/ Cap. 26	«Vous venez de dire la vérité»
Poursuis donc l'histoire.	II/ Cap. 26	«Continue, garçon, et laisse dire»
Et voyez combien et combien de ces cavaliers sortent de la cité, lancés sur les traces de ces deux nobles amants très chrétiens. Oyez les hautbois résonner ! Oyez les trompettes sonner ! Oyez retentir et les timbales et les tambours ! Ah ! je crains bien qu'on ne les rattrape et qu'on ne les ramène, attachés tous deux à la queue de leur propre monture !	II/ Cap. 26	«Voyez quelle nombreuse et brillante cavalerie sort de la ville à la poursuite des deux catholiques amants ; combien de trompettes, combien de flûtes, combien de timbales et de tambours résonnent ! Je crains qu'on ne rejoigne les fugitifs et qu'on ne les ramène attachés à la queue de leur propre cheval, ce qui serait un spectacle affreux»
Misérables ! misérable canaille ! Ne les suivez, ni ne les poursuivez, sinon je suis aussi de la bataille !	II/ Cap. 26	«Arrêtez canailles mal nées, ne les suivez ni les poursuivez, sinon je vous déclare la guerre !»
Quoi ! fuiriez-vous, malandrins vils et lâches, indignes créatures, pour peu qu'un chevalier se dresse seul contre vous tous !	I/ Cap. 8	«Ne fuyez pas, viles et couardes créatures, c'est un seul chevalier qui vous défie»
Arrêtez, oui, de grâce ! arrêtez, monseigneur, monseigneur Don Quichotte ; vous détruisez ainsi toute ma fortune !	II/ Cap. 26	«Que Votre Grâce s'arrête, señor Don Quichotte [...]» «Regardez, pécheur que je suis, vous anéantissez et détruisez tout mon bien !»
Créature insensée, à la langue perfide et médisante !	I/ Cap. 46	«O manant misérable, méprisable, insolent et ignorant, grossier, langue de vipère, calomniateur et blasphémateur !»
O malheur de ma vie !		
Et vous autres, ô très vaillant don Gaïferos, ô pure et très belle et noble Mélisendra ! voyez, de vos adversaires l'orgueil insensé	I/ Cap. 8	«Votre beauté, madame, peut disposer de sa personne selon son bon plaisir, car l'orgueil de vos ravisseurs gît sur le sol, terrassé par mon robuste bras. Et afin que

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Lucien Biart
gît ici terre, à jamais terrassé grâce à ma vaillance ; et pour ne pas céler plus longtemps le grand nom de votre libérateur, sachez que je me nomme Don Quichotte, chevalier, serf, esclave de Dulcinée, beauté incomparable.		vous <b>ne</b> soyez <b>pas</b> en peine pour connaître le <b>nom de votre libérateur</b> , <b>sachez que je suis Don quichotte</b> de la Manche, <b>chevalier errant et captif de</b> l'incomparable <b>Dulcinée</b> du Toboso»
Pauvre de moi! Maudit soit le père qui m'engendra! Que faire à présent?		
Ô Dulcinée, ô maîtresse de mon coeur, ô lumière en ma nuit, gloire pour mes peines ! toi qui guides ma route, étincelante étoile de ma fortune.	I/ Cap. 25	«O <b>Dulcinée</b> du Toboso, jour de mes <b>nuits</b> , <b>gloire de mes peines</b> , pôle de mes chemins, <b>étoile de ma</b> félicité, que le ciel t'accorde tous les dons que tu pourras lui demander»
Vous ici, tous, assistance valereuse de noblesse ou de roture, habitants ou de passage, vous cavaliers ou fantassins.	II/ Cap. 58	«O <b>vous</b> , s'écria-t-il, <b>passants, voyageurs, chevaliers, écuyers, gens à pied et à cheval</b> qui suivez ce chemin»
Vraiment si, moi, je n'eusse été présent, quel eût été le sort de Gayferos et de l'admirable Mélisendra ? Que n'ai je ici même, à l'instant, devant moi, tous ceux qui ne voient pas quel bienfait est notre univers la chevalerie errante !	II/ Cap. 26	«Je voudrais tenir <b>ici, à</b> cette heure, <b>ceux qui ne croient pas</b> ou refusent de croire combien <b>les chevaliers errants</b> sont utiles dans le monde. Voyez, <b>si je ne</b> m'étais trouvé <b>présent</b> , que serait-il advenu du brave don <b>Gaïferos et de la belle Mélisandre</b> ?»
Ô siècle d'or, ô jours à jamais mémorables qui virent les grands exploits du vaillant Amadis, du redoutable Felixmarte d'Hircanie, de l'intrépide Tirante, le Pâle, de l'invincible don Belianis de Grèce,	I/ Cap. 13	«Parmi ses adeptes les plus fameux et les plus connus, il faut ranger le <b>vaillant Amadis</b> de Gaule, ses fils et petits-fils, jusqu'à la cinquième génération ; le valeureux <b>Florismars d'Hircanie</b> et <b>Tirant-le-Blanc</b> , qu'on ne pourra jamais louer comme il le mérite. Enfin de nos jours, nous avons vu, connu et entendu l' <b>invincible</b> chevalier <b>don Bélianis de Grèce</b> »

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Lucien Biart
avec tout le cortège de ces chevaliers innombrables,	I/ Cap. 20	«[...] et la foule des fameux chevaliers errants des siècles passés»
qui de leurs aventures, leurs amours, leurs batailles,		
remplirent le livre de la gloire !	I/ Cap. 18	«[...] qui demeureront écrites dans le livre de la Renommée»
Sancta Maria !		
Pour tout dire enfin : Vive, vive la chevalerie errante par-dessus à jamais tout ce qui parut sur terre !	II/ Cap.26	«Au résumé, vive, avant toutes les choses du monde, la chevalerie errante !»

#### 7.2.5. La versión de Louis Viardot

Louis Viardot realizó una de las mejores traducciones francesas del *Quijote*<sup>33</sup>, que acompañó de una «Notice sur la vie et les ouvrages de Cervantes» de Navarrete. De hecho, se ha erigido durante largo tiempo como el *Don Quichotte* clásico para el público francés. Jean Cassou afirmaba que tenía «encanto y vivacidad»<sup>34</sup>.

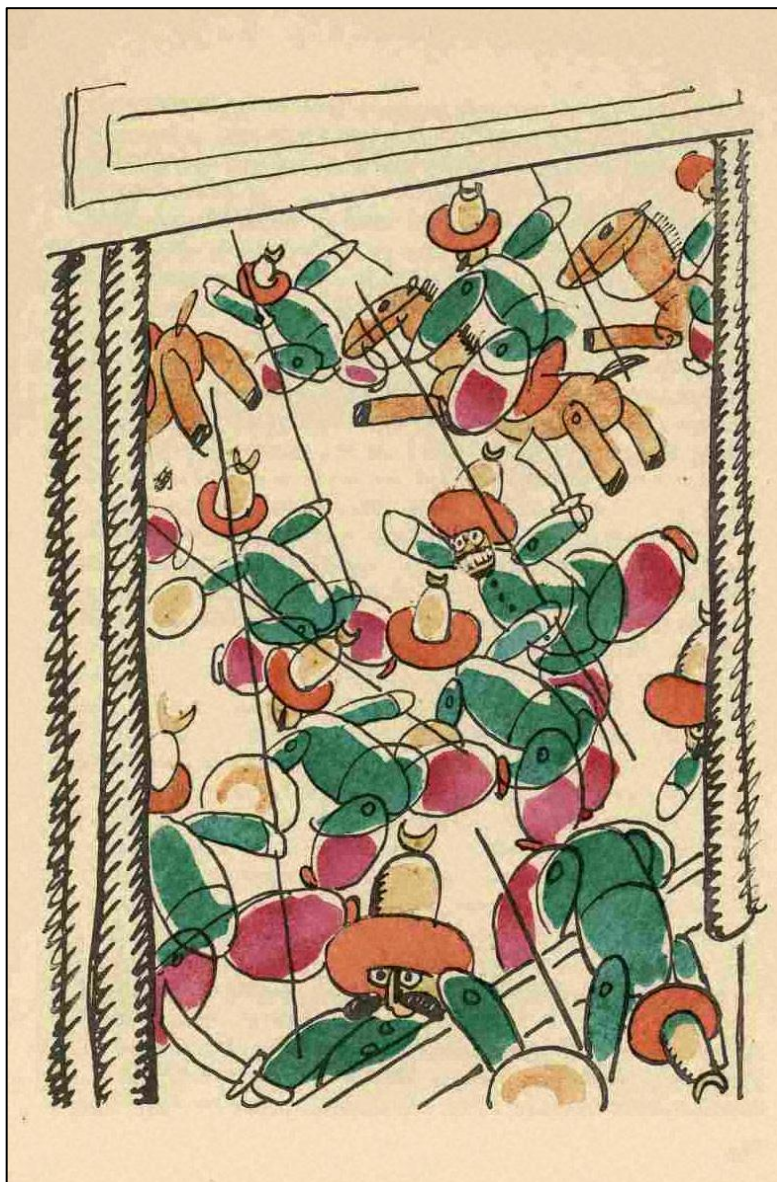
En el prólogo, el autor expone los principios que guiaron su trabajo. «Es enemigo de toda supresión o adición, el respeto al original ha de ser total. Recurre a viejas expresiones del francés del siglo XVI: señala que el único estudio preparatorio que hizo para traducir a Cervantes fue releer a Montaigne. Se esfuerza por ser fiel y su traducción es generalmente exacta, muchas veces literal, aunque se deslicen en ella algunos errores y se supriman a veces giros castizos que el traductor no logra entender»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> DEXEUS, M. «Introducción», p. 34.

<sup>34</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés de Jean Cassou, César Oudin y François de Rosset; Introducción de Jean Cassou. Paris Gallimard, 1980.

<sup>35</sup> YLLERA, A. «Francia», p. 4946.

La primera edición, que gozó de buena fortuna, salió publicada en 1836-1837 e



iba acompañada de los dibujos de Tony Johanot. En 1869 ve la luz en la capital de Francia una nueva edición ilustrada por Gustave Doré. Sus grabados se reproducirán desde entonces en centenares de ediciones<sup>36</sup>. Para nuestro análisis hemos utilizado la publicada en 1926 que contiene ilustraciones de Gus Bofa y va precedida de un prefacio de Miguel de Unamuno<sup>37</sup>. Véase a continuación el texto perteneciente a la obra literaria en comparación con el libreto.

Figura 20: Ilustración de la versión de L. Viardot de 1926. BN, sign. Cerv/ 1737-1740.

<sup>36</sup> MORALES, Manuel. «Fortuna del Quijote». En: *Un Quijote y cien ediciones de locura*. Jaén, Instituto de Estudios Gienenses, 2005.

<sup>37</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés de Louis Viardot. Paris, Simon Kra, 1926. BN, sign. Cerv/1737-1740.

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Louis Viardot
Entrez, entrez tous, venez voir, messeigneurs, les tableaux de la libération de Mélisendra, qui sont un des plus merveilleux spectacles du monde entier.	II/ Cap. 25	«[...] voici venir le singe devin, et le spectacle de la délivrance <b>de Mélisandre</b> » «[...] un spectacle de Mélisandre [...]» «[...] c'est <b>une des</b> choses les <b>plus</b> dignes d'être vues que le <b>monde</b> possède aujourd'hui»
Tous à vos places ! attention, messeigneurs ! Nous commençons !		
Cette très véridique histoire, qu'ici vos Seigneuries vont voir représenter, a été empruntée aux chroniques françaises et à nos vieux « romances » espagnols qui sont dans la mémoire de tous. On y voit la liberté rendue par don Gayferos à son épouse Mélisandre, que l'infidèle tenait captive en un donjon d'Espagne, en la cité de Sansuegna. Voyez, voyez, mes seigneurs : celui qui joue là aux échecs, c'est Don Gayferos, ainsi que nous le dit la chanson : « Au jeu son temps il passe, don Gayferos. Insoucieux déjà de Mélisendra. »	II/ Cap. 26	« <b>Cette histoire</b> véritable, <b>qu'on représente ici</b> devant Vos Grâces, est tirée mot pour mot des <b>chroniques françaises et des romances espagnols</b> , <b>qui</b> passent de bouche en bouche, et que répètent les enfants au milieu des rues. Elle traite de <b>la liberté</b> que <b>rendit</b> le seigneur <b>don Gaïferos</b> à son épouse <b>Mélisandre</b> , qui était <b>captive en Espagne</b> , au pouvoir des Mores, <b>dans la ville de Sansuena</b> , ainsi s'appelait alors celle qui s'appelle aujourd'hui Saragosse. <b>Voyez</b> maintenant ici comment <b>don Gaïferos</b> est à <b>jouer</b> au trictrac, suivant ce <b>que dit la chanson</b> : « <b>Au trictrac</b> joue don Gaïferos, oubliant <b>déjà Mélisandre</b> »
Et maintenant vos seigneuries vont voir comment le grand empereur Charlemagne, père présumé de la dite Mélisendra, attristé de voir l'oisive insouciance de son gendre le vint requérir, et après l'avoir prévenu du grand danger que court son honneur, en n'assurant pas à son épouse la liberté, on dit qu'il s'écria : « C'est votre affaire, après tout ! » Et puis d'un air de mépris, on le vit tourner le dos à don Gayferos ; lequel, aussitôt, de colère enragée, fit demander son armure et à Roland, Durendal la vaillante.	II/ Cap.26	«C'est <b>l'empereur Charlemagne, père putatif de cette Mélisandre</b> , lequel fort courroucé <b>de voir la négligence et l'oisiveté de son gendre</b> , vient lui en faire des reproches. Remarquez avec quelle véhémence et quelle vivacité il le gronde[...]» « <b>Et, après lui avoir</b> dit toutes sortes de choses au sujet <b>du péril que courait son honneur</b> s'il n'essayait de délivrer <b>son épouse</b> » «Maintenant, voyez comment l'empereur <b>tourne le dos</b> , et laisse <b>don Gaïferos</b> tout dépit, et comment celui-ci, bouillant <b>de colère</b> , renverse la table et le trictrac, <b>demande ses armes</b> en toute hâte, et prie don <b>Roland</b> , son cousin, de lui prêter sa bonne épée <b>Durandal</b> . <b>Roland</b> ne veut pas la <b>lui</b>



<p><i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry</p>	<p>Parte/ Capítulo</p>	<p><i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Louis Viardot</p>
<p>Ici, messeigneurs, vous remarquerez que le preux Roland lui refuse son épée, mais lui offre de l'accompagner dans la périlleuse aventure. Mais le valereux don Gayferos n'y saurait consentir : « Il suffira, dit-il, de mon seul bras pour délivrer Mélisendra quand même on la tiendrait prisonnière aux profondeurs extrêmes de la terre. Ce disant, il s'éloigne, s'arme et se prépare à se mettre en chemin.</p>		<p>prêter, et s'offre à lui tenir compagnie dans la difficile entreprise où il se jette ; mais le vaillant et courroucé Gaïferos ne veut point accepter son offre ; au contraire, il dit que seul il est capable de délivrer sa femme, fût-elle enfouie au centre des profondeurs de la terre ; et là-dessus, il va revêtir ses armes pour se mettre en route sur le champ»</p>
<p>À vos yeux paraîtra la grande tour de l'Alcazar de Saragosse, et la dame que l'on voit sur le balcon, c'est Mélisendra la parfaite qui, de là-haut, combien souvent, est restée à contempler la route de Paris, et transportée par la pensée vers Paris et son époux, se consolait dans sa triste prison. Et puis, vous allez voir, messeigneurs, un More se glisser furtivement derrière Mélisendra et lâchement lui dérober un baiser ; et le rouge au visage, et se frotant la lèvre, elle va se lamenter. Alors le roi Marsilio de Sansuegna, témoin de l'insolence du More, son parent et son favori, le fait saisir par ses gardes.</p>	<p>II/ Cap. 26</p>	<p>«Maintenant que Vos Grâces tournent les yeux du côté de cette tour qui paraît là-bas. On suppose que c'est une des tours de l'alcazar de Saragosse, qui s'appelle aujourd'hui l'Aljaféria. Cette dame, qui se montre à ce balcon, habillée à la moresque, est la sans pareille Mélisandre, laquelle venait mainte et mainte fois regarder par là le chemin de France, et, tournant l'imagination vers Paris et son époux, se consolait ainsi de son esclavage. À présent, vous allez voir arriver une nouvelle aventure, que vous n'avez peut-être jamais vue arriver. Ne voyez-vous pas ce More, qui, silencieux et le doigt sur la bouche, s'avance à pas de loup derrière Mélisandre ? Eh bien ! voyez comment il lui donne un baiser sur les lèvres, et comment elle se dépêche de cracher et de les essuyer avec la manche de sa blanche chemise, comment elle se lamente [...]» «[...] est le roi Marsilio de Sansuena, lequel a vu l'insolence du More, et bien que ce More soit un de ses parents et son grand favori»</p>
<p>Voyez et contemplez, messeigneurs ! Le coupable est conduit sur la place de Sansuegna ; l'on voit, devant,</p>	<p>II/ Cap. 26</p>	<p>«[...] il ordonne aussitôt qu'on l'arrête, et qu'on lui donne deux cents coups de fouet, en le conduisant par les rues de la ville, avec le crieur devant et les alguazils</p>

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Louis Viardot
les crieurs ; derrière l'on voit les bourreaux, qui vont lui donner cent coups pour se conformer à la sentence du Roi Marsilio, mise à exécution sur l'heure après le moment qui vit s'accomplir le forfait ; car chez les Mores nul besoin de témoins, ni d'enquête ou de preuves, comme l'on fait chez nous.		derrière. Voyez par ici comment on sort pour exécuter la sentence, bien que la faute ait à peine été mise à exécution ; car, parmi les Mores, il n'y a point de confrontation de parties, de témoignages et d'appel, comme parmi nous»
Ah ! de grâce ! Poursuis ton récit en ligne droite, n'y mêle pas des digressions inutiles, pour faire jaillir la vérité, il faut, sache-le bien, maint témoignage et mainte preuve.	II/ Cap. 26	«Enfant, enfant, s'écria don Quichotte à cet endroit, suivez votre histoire en ligne droite, et ne vous égarez pas dans les courbes et les transversales ; pour tirer au clair une vérité, il faut bien des preuves et des contre-preuves»
Écoute ! Laisse-moi ces fioritures, obéis aux vœux de ce gentil homme. Que ton plainchant se suive, sans que s'y mêlent, ornements vides, contrepoints qui ne font que tout brouiller.	II/ Cap. 26	«[...] mais fais ce que te commande ce bon seigneur ; ce sera le plus prudent de beaucoup ; et continue à chanter en plainchant, sans te mettre dans le contrepoint, car le fil casse par le plus menu»
Fort bien, mon maître.	II/ Cap.26	«Je ferai comme vous me dites [...]»
Continue donc.	II/ Cap. 26	«[...] et il continua de la sorte »
Ici, vous verrez don Gayferos. Il veut, à travers la montagne, ventre à terre, gagner au plus tôt Sansuegna.	II/ Cap. 26	«Cette figure qui apparaît à cheval de ce côté est celle de don Gaïferos lui-même, qu'attendait son épouse»
Ici vous allez voir la divine Mélisendra, qui bel et bien vengée de cet atroce forfait du More énamouré, appuyée de nouveau au balcon de la tour, parle avec son époux, en croyant que ce n'est là qu'un passant. Comme le dit la vieille chanson bien connue : « Cavalier qui vas	II/ Cap. 26	«[...] laquelle déjà vengée de l'audace du More amoureux, s'est remise avec un visage plus serein au balcon de la tour. Elle parle à son époux, croyant que c'est quelque voyageur, et lui tient tous les propos de ce romance, qui dit : « Chevalier si vous allez en France, informez-vous de Gaïferos [...]» «Il suffit de voir comment don Gaïferos

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Louis Viardot
en France, enquiers-toi de don Gayferos. » Puis vous verrez comment don Gayferos se découvre, et de quelle folle joie fait montre Mélisendra en le reconnaissant, se laissant glisser du haut du balcon ; comment don Gaïferos s'approche d'elle, et l'ayant prise en croupe, ils s'éloignent, sans plus tarder, et prennent le chemin de Paris.		se découvre, et par les transports de joie auxquels se livre Mélisandre, elle nous fait comprendre qu'elle l'a reconnu, surtout maintenant que nous la voyons se glisser du balcon pour se mettre en croupe sur le cheval de son époux» «Don Gaïferos s'approche, et, sans s'occuper s'il déchirera le riche jupon [...]» «Voyez comment ils tournent bride pour s'éloigner de la ville, et avec quelle joie empressée ils prennent la route de Paris»
Vas en paix, ô la plus vraie des véritables amantes, arrive saine et sauve jusqu'en France ; de tous tes parents et amis que les yeux puissent te voir, dans la paix et dans la joie, couler tes jours ! (Qu'ils soient à ceux de Nestor égaux au moins en nombre »)	II/ Cap. 26	«Allez en paix, ô paire sans paire de véritables amants ! arrivez sains et saufs dans votre patrie bien aimée, sans que la fortune mette aucun obstacle à votre heureux voyage ! Que les yeux de vos amis et de vos parents vous voient jouir, dans la paix du bonheur, des jours, longs comme ceux de Nestor, qui vous restent à vivre !»
Mon garçon, du calme, point d'emphase: maudite soit l'affectation !	II/ Cap. 26	«Terre à terre, mon garçon, dit-il, ne te perds pas dans les nues ; toute affectation est vicieuse»
Vos Seigneuries pourront voir que le roi Marsilio, irrité de cette fuite de Mélisendra, fait alors sonner l'alarme, at aussitôt voici que la ville entière s'emplit d'une rumeur de cloches sonnante à toutes les tours des hauts minarets.	II/ Cap. 26	«[...] au roi Marsilio, lequel ordonna sur le-champ de battre la générale. Voyez avec quel empressement on obéit, et comment toute la ville semble s'écrouler sous le bruit de cloches qui sonnent dans toutes les tours des mosquées»
Ah ! ça non ! quelle folle impudence ! On n'emploie pas de cloches chez les Mores mais des timbales et des hautbois !	II/ Cap. 26  II/ Cap.26	«Oh ! pour cela non, s'écria don Quichotte ; quant aux cloches, maître Pierre se trompe lourdement, car chez les Mores on ne fait pas usage de cloches, mais de timbales, et d'une espèce de <i>dulzaïna</i> , qui ressemble beaucoup à nos clairons»
N'ayez point souci de ces enfantillages, seigneur Don Quichotte ! Ne	II/ Cap.26	«Que Votre Grâce, seigneur don Quichotte, ne fasse point attention à ces enfantillages, et n'exige pas qu'on mène

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Louis Viardot
voit-on pas chaque jour encore mille comédies toutes pleines de mille impudences... et qui, malgré cela, n'en connaissent pas moins brillante carrière, et qu'on écoute avec admiration.		les choses si bien par le bout du fil, qu'on ne puisse le trouver. Est-ce qu'on ne représente point par ici mille comédies pleines de sottises et extravagances, qui fournissent pourtant une heureuse carrière, et sont écoutées avec applaudissements, avec admiration, avec transports ?»
Voilà qui est vrai.	II/ Cap. 26	«Il a pardieu raison»
Poursuis donc l'histoire.	II/ Cap. 26	«Continue, petit garçon, et laisse dire [...]»
Et voyez combien et combien de ces cavaliers sortent de la cité, lancés sur les traces de ces deux nobles amants très chrétiens. Oyez les hautbois résonner ! Oyez les trompettes sonner ! Oyez retentir et les timbales et les tambours ! Ah ! je crains bien qu'on ne les rattrape et qu'on ne les ramène, attachés tous deux à la queue de leur propre monture !	II/ Cap. 26	«Voyez maintenant quelle nombreuse et brillante cavalerie sort de la ville à la poursuite des deux catholiques amants. Voyez combien de trompettes sonnent, combien de dulzainas frappent l'air, combien de timbales et de tambours résonnent. J'ai grand peur qu'on ne les ramène attachés à la queue de leur propre cheval, ce qui serait un spectacle horrible»
Misérables ! misérable canaille ! Ne les suivez, ni ne les poursuivez, sinon je suis aussi de la bataille !	II/ Cap. 26	«Arrêtez canaille, gens de rien, ne les suivez ni les poursuivez, ou sinon je vous livre bataille»
Quoi ! fuiriez-vous, malandrins vils et lâches, indignes créatures, pour peu qu'un chevalier se dresse seul contre vous tous !	I/ Cap. 8	«Ne fuyez pas, lâches et viles créatures, c'est un seul chevalier qui vous attaque»
Arrêtez, oui, de grâce ! arrêtez, monseigneur, monseigneur Don Quichotte ; vous détruisez ainsi toute ma fortune !	II/ Cap. 26	«Arrêtez, seigneur don Quichotte, arrêtez ! [...] que vous détruisez et ravagez tout mon bien»
Créature insensée, à la langue perfide et médisante !	I/ Cap. 46	«Ô manant, ô brutal, effronté, impudent, téméraire, calomniateur et

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Louis Viardot
		blasphémateur !»
O malheur de ma vie !	I/ Cap. 26	
Et vous autres, ô très vaillant don Gaïferos, ô pure et très belle et noble Mélisendra ! voyez, de vos adversaires l'orgueil insensé gît ici terre, à jamais terrassé grâce à ma vaillance ; et pour ne pas céler plus longtemps le grand nom de votre libérateur, sachez que je me nomme Don Quichotte, chevalier, serf, esclave de Dulcinée, beauté incomparable.	I/ Cap. 8	«Votre Beauté, madame, peut désormais faire de sa personne tout ce qui sera le plus de son goût ; car la superbe de vos ravisseurs gît maintenant à terre, abattue par ce bras redoutable. Afin que vous ne soyez pas en peine du nom de votre libérateur, sachez que je m'appelle don Quichotte de la Manche, chevalier errant, et captif de la belle sans pareille doña Dulcinée du Toboso»
Ah ! mon Dieu ! mon Dieu ! Ah ! mon Dieu ! mon Dieu ! Pauvre de moi ! Maudit soit le père qui m'engendra ! Que faire à présent ?		
Ô Dulcinée, ô maîtresse de mon coeur, ô lumière en ma nuit, gloire pour mes peines ! toi qui guides ma route, étincelante étoile de ma fortune	I/ Cap. 25	«O Dulcinée du Toboso, jour de mes nuits, gloire de mes peines, nord de mes voyages, étoile de ma bonne fortune, puisse le ciel te la donner toujours heureuse en tout ce qu'il te plaira de lui demander»
Vous ici, tous, assistance valereuse de noblesse ou de roture, habitants ou de passage, vous cavaliers ou fantassins.	II/ Cap. 58	«Ô vous, passagers, et voyageurs, chevaliers, gens à pied et à cheval, qui passez ou devez passer sur ce chemin pendant les deux jours qui vont suivre»
Vraiment si, moi, je n'eusse été présent, quel eût été le sort de Gayferos et de l'admirable Mélisendra ? Que n'ai je ici même, à l'instant, devant moi, tous ceux qui ne voient pas quel bienfait est notre univers la chevalerie errante !	II/ Cap. 26	«Je voudrais bien, dit-il, tenir maintenant devant moi tous ceux qui ne croient pas et ne veulent pas croire de quelle utilité sont dans le monde des chevaliers errants. Voyez un peu ; si je ne me fusse pas trouvé présent ici, que serait-il arrivé du brave don Gaïferos et de la belle Mélisandre ?» «Enfin, vive la chevalerie errante par-dessus toutes les choses qui vivent sur la terre!»
Ô siècle d'or, ô jours à jamais	I/	«Ce fut en son sein que se rendirent

<i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> Traducción de G. Jean-Aubry	Parte/ Capítulo	<i>L'Ingénieux Hidalgo Don Quixotte de la Manche</i> Traducción de Louis Viardot
mémorables qui virent les grands exploits du vaillant Amadis, du redoutable Felixmarte d'Hircanie, de l'intrépide Tirante, le Pâle, de l'invincible don Belianis de Grèce,	Cap. 13	fameux et célèbres par leurs actions le vaillant Amadis de Gaule, avec tous ses fils et petit-fils, jusqu'à la cinquième génération, et le valeureux Félix-Mars d'Hircanie, et cet autre qu'on ne peut jamais louer assez, Tirant le Blanc ; et qu'enfin, presque de nos jours, nous avons vu, entendu et connu l'invincible chevalier don Bélianis de Grèce»
avec tout le cortège de ces chevaliers innombrables,	I/ Cap. 20	«[...] et la foule innombrable des fameux chevaliers errants des siècles passés [...]»
qui de leurs aventures, leurs amours, leurs batailles,		
remplirent le livre de la gloire !	I/ Cap. 18	«[...] qui demeureront écrites dans le livre de la Renommée pour l'admiration de tous les siècles à venir»
Sancta Maria !		
Pour tout dire enfin : Vive, vive la chevalerie errante par-dessus à jamais tout ce qui parut sur terre !	II/ Cap.26	«Enfin, vive la chevalerie errante par-dessus toutes les choses qui vivent sur la terre !»

### 7.3. Análisis de los resultados obtenidos

Resulta suficientemente gráfica la disposición anterior para comprobar qué versión cuenta con más posibilidades de haber sido la utilizada por Georges Jean-Aubry. A partir de las 1212 palabras que constituyen nuestro objeto de estudio hemos elaborado la tabla que exponemos a continuación. En ella se han resumido en tantos por ciento los resultados procedentes del trabajo con el sistema de colores.

<b>Tipo de coincidencia</b>	<b>C. OUDIN Y F. DE ROSSET</b>	<b>F. DE BROTONNE</b>	<b>LUCIEN BIART</b>	<b>LOUIS VIARDOT</b>
Literal/amarillo	26%	28%	25%	29%
Con variaciones/ Gris	3%	4%	5%	4%

Con un simple vistazo a la síntesis numérica anterior, comprobamos que la versión que cuenta con un número mayor de posibilidades para haber sido la fuente para la traducción francesa del libreto del *Retablo* es la de Louis Viardot. Sin embargo, estos resultados también dejan muy claro que el autor diversificó probablemente su búsqueda y consultó más de un *Quijote* en francés, basta con dejar hablar a los números.

De todas formas, no debemos obviar que las diferentes traducciones del *Quijote* son muy parecidas entre ellas, ya que cada uno de los traductores se basaba en las anteriormente realizadas. Por consiguiente, nos gustaría exponer un último análisis que completará las conclusiones expuestas. Hemos vuelto a utilizar las traducciones de C. Oudin y Rosset, Lucien Biart, Louis Viardot y F. de Brotonne. Se han dispuesto separadas por párrafos siguiendo la distribución del libreto presentada anteriormente. De esta manera, podemos ver palabras y oraciones que coinciden en muchas de las versiones con el libreto. Por tanto, hemos optado por exponer a continuación aquellos sintagmas o vocablos que hemos denominado «únicos». «Únicos», porque solamente aparecen en una traducción de las mencionadas. Pretendemos con este cuadro seguir contribuyendo a la dilucidación de la versión al francés del *Quijote* que pudo utilizar en su momento Jean-Aubry.

Además de los porcentajes anteriormente destacados, basta con un simple golpe de vista para comprobar de nuevo qué traducción contiene el mayor número de vocablos o sintagmas «únicos». De nuevo, nuestro Louis Viardot y *L'ingénieux hidalgo don*

*Quichotte de la Manche* vuelven a sorprendernos en nuestra búsqueda. Un 5,6% de los fragmentos del libreto original le pertenecen exclusivamente:

<b>Parte/ Capítulo</b>	<b>C. OUDIN Y F. DE ROSSET</b>	<b>LUCIEN BIART</b>	<b>LOUIS VIARDOT</b>	<b>F. DE BROTONNE</b>
II/ Cap. 25				
II/ Cap. 25				
II/ Cap. 26	-[...] joue là aux [...] nous [...]		- que [...] dit la chanson : «Au [...] déjà [...]»	-ainsi que <b>le</b> dit [...]
II/ Cap. 26	-[...] lui refuse mais lui [...] périlleuse [...]. - [...] s'arme et se [...] en chemin. - [...] et puis [...]	- [...] ladite  -(...) le valereux (...) - (...) bras seul	-[...] le [...] -[...] profondeurs [...]	-[...]en ne [...] pas [...] son épouse
II/ Cap. 26	-		-[...] vers [...] se consolait[...] -[...] vous allez voir [...]	-[...] la route de [...]  -[...] le fait saisir [...]
II/ Cap. 26	- [...] ni de preuves	- (...) le coupable (...)	-[...] conduisant [...] -[...] donne [...] [...] mise à exécution [...] car [...]	
II/ Cap. 26			- [...] ne [...] pas [...]	
II/ Cap. 26				
II/ Cap. 26				



<b>Parte/ Capítulo</b>	<b>C. OUDIN Y F. DE ROSSET</b>	<b>LUCIEN BIART</b>	<b>LOUIS VIARDOT</b>	<b>F. DE BROTONNE</b>
II/ Cap. 26				
II/ Cap. 26				
II/ Cap. 26	- [...] passant  - [...] le chemin [...]		- [...]et [...] de joie [...] - [...] se [...] glisser du [...] balcon -[...] Don Gaïferos s'approche [...] et [...] sans [...]	
II/ Cap.26	- [...] en nombre [...]		-[...] de véritables amants	- Puissent [...]
II/ Cap. 26				
II/ Cap. 26				
II/ Cap. 26			- [...] chez les Mores on ne [...] pas [...]	
II/ Cap. 26			-[...] point [...] ces [...]	-[...] Ne voit-on pas [...]
II/ Cap. 26				
II/ Cap. 26				
II/ Cap. 26				-[...] attrape, et qu'on ne les ramène [...]
II/ Cap. 26			- [...] ne les suivez, ni [...] les poursuivez, [...] sinon je [...] bataille	
I/ Cap. 8				

<b>Parte/ Capítulo</b>	<b>C. OUDIN Y F. DE ROSSET</b>	<b>LUCIEN BIART</b>	<b>LOUIS VIARDOT</b>	<b>F. DE BROTONNE</b>
II/ Cap. 26				
I/ Cap. 46			- [...] langue [...]	- [...] médisant
I/ Cap. 8		-terrassé (...)	- [...] terre[...]	- [...] et pour [...]
I/ Cap. 25	- [...] ma nuit [...]			
II/ Cap. 58				
II/ Cap. 26			-[...] devant moi tous ceux qui ne [...] pas [...] -[...] la chevalerie errante [...]	
I/ Cap. 13				-[...] Félix-Marte d’Hircanie [...]
I/ Cap. 20				
I/ Cap. 18				
II/ Cap. 26			[...] Enfin [...]	

Destacaremos, a modo ilustrativo, algunos de los aspectos que más han llamado nuestra atención. En cuanto al léxico utilizado, contamos en la obra de Viardot con ejemplos que sustentan nuestra hipótesis. Por ejemplo, subrayamos la utilización del término «More» en el libreto francés. Es Viardot el único autor analizado que utiliza este arcaísmo. Los demás optan por una ortografía más actualizada: «Maure». Otra prueba la encontramos en «L’alcazar de Saragosse», que salvo en la versión de Oudin et Rosset, en el resto de traducciones aparece como: «palais de Saragosse».

En lo referente a fragmentos, expondremos las siguientes tablas que sintetizan los planteamientos anteriores. Como ya hemos afirmado en varias ocasiones, a pesar de inclinarnos por la obra de L. Viardot como fuente principal para la redacción del texto francés de nuestra ópera, observamos no solamente estructuras o vocablos sueltos, sino sintagmas completos o «únicos» que coinciden literalmente con otras traducciones del *Quijote*.

Veamos, en primer lugar, los fragmentos de Louis Viardot que presentan una similitud interesante con el texto del libreto francés:

<b>LIBRETO DE JEAN-AUBRY</b>	<b>TRADUCCIÓN DE L. VIARDOT</b>
«ainsi que nous le dit la chanson : Au jeu son temps il passe, don Gayferos. Insoucieux déjà de Mélisendra »	«[...] suivant ce que dit la chanson : Au trictrac joue don Gaïferos, oubliant déjà Mélisandre»
«[...] transportée par la pensée vers Paris et son époux, se consolait dans sa triste prison»	«[...] tournant l'imagination vers Paris et son époux se consolait ainsi de son esclavage[...]»
«[...] d'une rumeur de cloches sonnant à toutes les tours des hauts minarets»	«[...] le bruit de cloches qui sonnent dans toutes les tours des mosquées»
«On n'emploie pas de cloches chez les Mores mais des timbales et des hautbois !»	«[...] car chez les Mores on ne fait pas usage de cloches, mais de timbales [...]»
«Ne les suivez ni les poursuivez, sinon je suis aussi de la bataille»	«[...] ne les suivez ni les poursuivez, ou sinon je vous livre bataille»
«Arrêtez, oui, de grâce ! arrêtez, monseigneur, monseigneur Don Quichotte ; vous détruisez ainsi toute ma fortune !»	«Arrêtez, seigneur don Quichotte, arrêtez ! [...] que vous détruisez et ravagez tout mon bien»

A continuación, exponemos una importante coincidencia, casi literal, con la versión de F. de Brotonne:

<b>LIBRETO DE JEAN-AUBRY</b>	<b>VERSIÓN DE F. DE BROTONNE</b>
« Je crains bien qu'on ne les rattrape et qu'on ne les ramène, attachés tous deux à la queue de leur propre monture !»	«[...] Je crains bien qu'on ne les attrape, et qu'on ne les ramène attachés à la queue de leurs chevaux»

Las diferentes tablas y resultados expuestos muestran que existe, primeramente, una importante presencia de la traducción de L. Viardot en el libreto de Georges Jean-

Aubry y, en segundo lugar, que se diversificaron las fuentes para redactar el texto francés del *Retablo*<sup>38</sup>.

A modo de conclusión, recordemos los porcentajes obtenidos en el estudio realizado sobre el libreto inglés. Los resultados muestran que, en el caso de Trend, quien sí especifica la obra literaria utilizada, el número de palabras tomadas directamente del original, 34%, no es tan diferente del obtenido en el análisis de la traducción de Viardot, 29%, y ni siquiera del resto de versiones francesas del *Quijote*. Ello nos permite concluir que las cifras son tan parecidas en ambos análisis que no podemos dudar de la utilización de una fuente literaria en el caso francés.

Por último, gracias al estudio realizado, y en lo que concierne a la utilización de textos paralelos en el proceso traductológico, hemos podido comprobar cómo el conjunto de vocablos tomados literalmente de los *Quijotes*, por parte de Jean-Aubry y Trend, en dos idiomas diferentes, para la redacción de sus respectivos textos meta es muy similar. De hecho, en el caso de las versiones inglesa y francesa del *Retablo*, la presencia de la obra literaria ronda en ambas el 30%.

---

<sup>38</sup> Esta idea ha sido ya apuntada en nuestro anterior trabajo SANTANA, Laura. «Procedimientos electivos en la traducción del libreto al francés de la ópera *El retablo de Maese Pedro*». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 237-252.

## CAPÍTULO VIII

### LA TRADUCCIÓN DEL LIBRETO AL FRANCÉS

Introducción.....	515
8.1. Historia de la traducción del libreto .....	515
8.1.1. El encargo de traducción .....	516
8.1.2. El factor diacrónico .....	516
8.1.3. Presentación de la ópera .....	517
8.1.4. Presentación del libreto .....	517
8.1.5. Información metatextual.....	519
8.1.6. Estrategia general .....	520
8.2. Aspectos literarios y lingüísticos en la traducción del texto del canto.....	521
8.2.1. Delimitación y división de la ópera.....	521
8.2.2. Referentes culturales .....	522
8.2.3. Fidelidad en el nuevo libreto .....	528
8.2.4. Coherencia.....	531
8.2.5. El lenguaje literario .....	531
8.3. Aspectos musicales.....	535
8.3.1. La traducción rítmica.....	535
8.3.2. La repercusión en la línea del canto: un cambio en la sonoridad del texto.....	551
8.3.3. La traducción y su repercusión en la línea del canto.....	553
8.4. La traducción de las indicaciones escénicas .....	559
8.5. Recepción de la obra en Francia.....	561



## CAPÍTULO VIII

### LA TRADUCCIÓN DEL LIBRETO AL FRANCÉS

Iniciaremos nuestra aproximación a la traducción del libreto del *Retablo* al francés con un estudio preliminar de los factores extralingüísticos que rodearon la labor de Jean-Aubry, para, seguidamente, entrar de lleno en el análisis del texto del canto, de la traducción musical y, finalmente, las indicaciones escénicas. El último punto del capítulo lo consagraremos a la repercusión que tuvo la presencia de la traducción del *Retablo* en los escenarios franceses.

#### 8.1. Historia de la traducción del libreto

Comenzaremos con un estudio preliminar en el que pretendemos establecer las coordenadas iniciales<sup>1</sup> de la traducción, así como arrojar luz sobre la forma en que se ha realizado el vertido de comunicación de una lengua a otra. Ello nos permitirá enmarcar nuestro trabajo en un contexto histórico, cultural y traductológico determinado que condicionará fuertemente las decisiones que se tomarán a lo largo del proceso de creación, y, por consiguiente, el resultado final de la traducción. A partir de esta primera recopilación de datos podremos comenzar a entrever la estrategia general del traductor.

---

<sup>1</sup> Para el análisis de la traducción hemos seguido parcialmente el modelo de análisis expuesto en: DÍAZ, Jorge. «Propuesta de un marco de estudio para el análisis de subtítulos cinematográficos». En: *Babel* XLIV, nº 3, 1998, pp. 254-263.

### 8.1.1. *El encargo de traducción*

Nuestro estudio no se inicia con el encargo previo de la traducción. Como ya hemos expuesto anteriormente, no conocemos siquiera la manera en que se forjó el acuerdo entre los dos amigos. Contamos entonces con un libreto original elaborado al completo por el mismo compositor de la ópera. Utiliza para ello diferentes capítulos procedentes del *Quijote* de Cervantes y construye el argumento a partir del capítulo XXVI de la segunda parte de dicha obra. Un dato importante es que Falla poseía un gran conocimiento de la lengua y la cultura francesa, por ello se permite el lujo de revisar el trabajo de su homólogo francés.

Partimos de la idea, por otra parte bastante obvia, de que traducir es posible sólo si se aprehende correctamente el texto original. El traductor debe leer entre líneas, pesar las palabras, buscar equivalencias, para lo que necesita obligatoriamente un conocimiento exhaustivo de la lengua y la cultura metas. Deberá empaparse e impregnarse del contexto lingüístico y extralingüístico para, en primer lugar, captar el sentido de un término dentro de la comunidad lingüística de la época. En segundo lugar, tendrá que comprender el sentido que dicho término adquiere dentro del universo personal del autor y, por supuesto, adaptarlo a la partitura. Su misión principal será la de elegir la opción más adecuada, buscando siempre «la equivalencia». Por equivalencia entenderemos: buscar el equivalente de la palabra o fragmento original que funcione en la misma situación de la lengua meta.

No debe extrañarnos, tras la exposición del capítulo previo, que dado el escaso conocimiento del español que poseía Jean-Aubry, así como su escasa experiencia como traductor, barajemos la hipótesis de que utilizara algunas de las traducciones al francés más reputadas en la época y, por supuesto, de que contara con la ayuda de algún hispanista.

### 8.1.2. *El factor diacrónico*

Nos encontramos ante una alta complejidad en lo que a contextualización histórica se refiere, siendo una de las características principales del *Retablo* esta «extraordinaria coexistencia de tiempos y espacios»<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> NOMMICK, Yvan. «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: un “homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes”». En: *El Quijote Biografía de un libro*. Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, p. 145.



- El libreto original partió de la obra cumbre de Cervantes publicada a principios del siglo XVII.
- Concretamente, se utilizó un episodio que narra una historia ambientada en la época de Carlomagno, siglos VIII-IX.
- Falla concluye el libreto original aproximadamente en 1923, mientras que la traducción al francés se finaliza en 1924. Para su elaboración se utilizan presuntamente versiones del *Quijote* en francés pertenecientes a siglos anteriores.
- El nuevo texto iba dirigido al público de los años veinte del mismo siglo y nosotros lo estudiamos desde una distancia de prácticamente un siglo después. Analizaremos los recursos tanto lingüísticos como extralingüísticos y musicales utilizados, para armonizar este complejo laberinto de espacios, tiempos y melodías.

### 8.1.3. *Presentación de la ópera*

Manuel de Falla nunca tuvo la intención de no presentar su obra en francés como una traducción. Así lo comprobamos en los programas de mano, en los carteles anunciadores de la época y en la correspondiente partitura. El compositor español no dejó de vanagloriar la labor de su amigo y traductor en cuantas ocasiones tuvo oportunidad. Cada vez que se expone o anuncia en algunas de las fuentes colaterales al libreto la versión francesa, el trabajo de Jean-Aubry se califica rotundamente como: «Version française de Georges Jean-Aubry».

### 8.1.4. *Presentación del libreto*

#### • **La cubierta del original**

Tampoco en el libreto se omitió el hecho de que la versión francesa fuera una traducción. Observamos que aparecen diferencias notables entre el diseño de la cubierta del original y el de su homólogo francés. Probablemente estas divergencias se debieron únicamente a problemas de espacio y estética, ya que es cierto que en el segundo aparecen nuevos datos. Por ello, suponemos que hubo que tomar decisiones importantes al respecto y suprimir en el segundo la fuente literaria: «Adaptación musical y escénica de un episodio de *El Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha*» en favor de: «Opéra en un acte», «Version française de G. Jean-Aubry». Es posible que se eliminara

del libreto suponiendo que esta pérdida de información la compensaba el hecho de que el programa de mano, sí la presentaba.

En cuanto a los demás datos, aparecen diferencias aunque muy sutiles en la disposición o en la tipografía utilizada:

<b>LIBRETO ORIGINAL</b>	<b>LIBRETO FRANCÉS</b>
EL RETABLO DE MAESE PEDRO	MANUEL DE FALLA
Adaptación musical y escénica de un episodio de “EL INGENIOSO CAVALLERO DON QUIXOTE DE LA MANCHA” de MIGUEL DE CERVANTES	EL RETABLO DE MAESE PEDRO (LES TRÉTEAUX DE MAÎTRE PIERRE)
Por MANUEL DE FALLA	OPÉRA EN UN ACTE
	<i>Version française de G. Jean-Aubry</i>
J. & W. CHESTER, LTD. II, GREAT MALBOROUGH STREET, LONDON, W. I. <i>Copyright, mcmxxvi.</i>	J. & W. CHESTER, LTD. II, GREAT MALBOROUGH STREET, LONDON, W. I. <i>Copyright, mcmxxv.</i>

En ninguno de las cubiertas aparecen fechas ni de conclusión del trabajo realizado, ni siquiera de edición. Las fechas que nosotros conocemos y hemos expuesto a lo largo del trabajo, se han extraído a partir del estudio de otras fuentes complementarias.

#### • La hoja de reparto

Resulta curioso comprobar que la disposición, al igual que la información incluida en ambas hojas de reparto, es exactamente la misma, salvo una aclaración entre paréntesis que aparece en la versión más tardía y que contempla la posibilidad de que los muñecos guiñol puedan sustituirse por actores reales:

### **GRANDES MARIONNETTES (ou acteurs véritables)**

### 8.1.5. Información metatextual

#### • En el libreto

En la página siguiente al reparto aparece una nota del traductor. En ella se advierte que no nos encontramos ante la traducción de un texto «normal». Nos informa de que las decisiones tomadas en un determinado momento han estado determinadas primeramente por las exigencias del canto y, en segundo lugar, por el deseo de respetar el sentimiento arcaico del tema. No deja de asombrarnos el hecho de que en la versión inglesa J. B. Trend no se incluya ninguna aclaración al respecto.

#### • En otras fuentes

Contamos con dos fuentes de un valor incuestionable para nuestro trabajo y que citaremos con frecuencia desde ahora en adelante. Se trata de dos cartas: la primera escrita por Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry el 30 de mayo de 1924<sup>3</sup> y la segunda escrita por el francés al primero el 6 de julio de 1924<sup>4</sup>. En la referida de mayo, el compositor ha recibido un primer borrador de la traducción y envía las correcciones oportunas. Estas correcciones han arrojado una gran luz sobre nuestro estudio, sobre todo en lo que concierne a la traducción rítmica. Nos han permitido conocer de primera mano los mecanismos empleados para la adaptación de un texto tan complejo a las notas de una partitura escrita para otro idioma. También se incluyen algunas objeciones a la traducción del texto propiamente dicho y a las indicaciones escénicas, pero éstas son muy inferiores en número a las primeras. En su respuesta, el traductor aclara y comenta a Manuel de Falla algunos aspectos al hilo de la traducción rítmica y nos aporta una gran y valiosa información.

Se desprende de la correspondencia entre los dos autores que Manuel de Falla se sintió complacido con la traducción del texto. Es curioso observar cómo el compositor hace numerosas correcciones a la acentuación ideada por Jean-Aubry y, por el contrario, muy pocas objeciones al nuevo texto. Así puede comprobarse en su carta del 30 de mayo de 1924 que se expone a continuación.

---

<sup>3</sup> Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 30-V-1924. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7133) se puede consultar una fotocopia del original manuscrito, cuya localización actual es desconocida. Reproducimos el texto original completo en francés en el Anexo 6.

<sup>4</sup> Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 06-VII-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7133). Reproducimos el texto completo en francés en el Anexo 7.

*Página 21.* Melisendra no está acodada en el balcón, sino «en actitud contemplativa».  
*Página 23.* Se podrá comenzar: «Contemplez». Habrá que traducir el sentido de la palabra «luego», en francés: «après», o «plus tard» o «ensuite».  
*Página 25.* Excelente su traducción: «car chez les mores [...]».  
*Página 27.* Muy bien; pero los editores han omitido la mitad del texto en francés.  
*Página 30.* Falta la traducción de «a rastras».  
*Página 31.* Diciendo «ventre à terre», ¿Se deduce claramente que don Gayferos monta a caballo?  
*Página 35.* El Trujamán debe hablar *en futuro*: «Ahora veréis».  
*Página 36.* Melisendra no está *sentada* en el balcón. No comprendo bien el sentido de: «croyant que ce peut-être au passant». Melisendra no supone que el viajero sea don Gayferos.  
*Página 47.* [...] Y, además, la *dulzaina* no es una flauta, sino más bien un oboe chillón (todo lo contrario de la flauta). Es quizás el caramillo francés. Se usa en Provenza en la música de danza.  
*Página 50.* Otra vez *flautas* en lugar de «dulzainas».  
*Página 62.* Hombres del armas o de iglesia (??)<sup>5</sup>.

Muchas de las correcciones se respetaron, pero no todas. Hay una minoría de ellas que no hemos logrado localizar debido a que no disponemos del borrador que las ocasionó. El texto definitivo no tuvo en consideración algunas de estas observaciones, desconocemos el porqué. En cuanto al resto, las iremos desglosando en cada uno de los apartados pertinentes que se exponen a continuación.

#### 8.1.6. *Estrategia general*

En la versión francesa, el título original aparece presidiendo la cubierta. Debajo, entre paréntesis y en unas dimensiones muy reducidas, se presenta el nuevo título. Debido a la tipografía utilizada y a la preeminencia del español, podríamos afirmar que la traducción realizada responde únicamente a una intención aclaratoria para el público no conocedor de la lengua castellana. Seguramente, Manuel de Falla quiso que su audiencia conociese la ópera por el título español. De hecho, en la correspondencia cruzada con los traductores, aunque se escriban en francés siempre se utiliza, por ejemplo, el término «el *Retablo*». Lo mismo ocurre en varias ocasiones con la crítica de la prensa en Francia. Presentan la obra como: «Le Rétable» seguido de la traducción del título a modo meramente informativo o simplemente «El Retablo».

Un segundo aspecto, único y perteneciente sólo a la traducción francesa, es la inclusión de un párrafo referente a los polémicos derechos de autor en la época<sup>6</sup>, en la página anterior a la hoja de reparto. No estaríamos hablando aquí de traducción sino de ampliación con un elemento nuevo que no posee el libreto original.

---

<sup>5</sup> Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 30-V-1924. Léase la nota 3.

<sup>6</sup> Los derechos de autor son propiedad de J y W Chester Ltd.

## 8.2. Aspectos lingüísticos y literarios en la traducción del texto del canto

Pasaremos ahora al análisis de los elementos que se articulan en el plano textual. Dada la imposibilidad de analizar todos los detalles que lo conforman, nos ceñiremos a los fragmentos, instancias y aspectos que presenten rasgos y características relevantes para el descifrado del proceso de comunicación intercultural presentado.

### 8.2.1. *Delimitación y división de la ópera.*

Nuestra obra se divide básicamente en seis cuadros. No obstante, se intercalan otras separaciones menores que completan el relato. Encontramos así las siguientes divisiones correspondientes al libreto original:

- El Pregón
- La Sinfonía de Maese Pedro
- Cuadro 1: La Corte de Carlo Magno
- Entrada de Carlo Magno
- Cuadro 2: Melisendra
- Cuadro 3 : El Suplicio del Moro
- Cuadro 4: Los Pirineos
- Cuadro 5: La Fuga
- Cuadro 6: La Persecución
- Final<sup>7</sup>

Unas divisiones que se respetan en la traducción, ya que corresponden tanto a la música como al texto. Recordemos que el primer elemento es «inamovible», por lo que afirmamos rotundamente que en materia de traducción de libretos, estas divisiones deben ser estrictamente respetadas, a no ser que el propio compositor indique lo contrario.

---

<sup>7</sup> Divisiones localizadas en CERVANTES, Miguel de. *El retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de “El ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha” de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla.* Texto establecido por Yvan Nommick. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2005.

### 8.2.2. Referentes culturales

#### • Antropónimos

-Don Quijote: El protagonista de nuestra aventura, «Don Quijote» en el libreto original, se muestra ante el público francés como «Don Quichotte», calificativo acuñado tal cual y utilizado en la actualidad. Aparece en la versión de L. Viardot que podríamos considerar como la fuente literaria utilizada mayormente para la redacción del libreto en francés. Probablemente el «Don», se escribió con mayúscula porque así lo hizo Falla en español, motivado por el hecho de que en las primeras ediciones del *Quijote* se utilizaba dicha tipografía. Por supuesto, actualmente sería más correcto su utilización en minúscula en ambas lenguas. Otras opciones utilizadas para interpelar al ingenioso hidalgo a lo largo de la historia han sido directamente «Don Quijote», como lo llamó Francis de Brotonne, o con el antropónimo «Don Quixote», elegido por el francés Oudin para contar a sus lectores las andanzas del protagonista.

-Maese Pedro: «maese», maestro, se anteponía en otros tiempos al nombre propio de algunas personas. En Francia se utilizó en todo momento el equivalente «maître» y por supuesto se adaptó el nombre propio «Pedro», dando lugar al mundialmente conocido «Maître Pierre».

-El Trujamán: El ayudante de maese Pedro carece de nombre. Es simplemente el muchacho, o el criado, hasta el comienzo de la representación en la que se le asignan tres nombres diferentes pero relacionados entre sí e indicadores de sus distintas funciones en el espectáculo: intérprete, declarador, trujamán. Es, etimológica y funcionalmente, un intermediario, un esclarecedor, un traductor<sup>8</sup> que encuentra en el libreto francés su homólogo correspondiente: «truchement» sin dar lugar a equívoco.

-Don Gayferos y el rey Marsilio se mantienen en castellano, salvo en la traducción del tratamiento de dignidad. Desconocemos el porqué de la no adaptación fonética a «don Gaíferos», tal y como se ha hecho en la mayoría de los *Quijotes* en francés. Dado que se ha versionado el nombre del protagonista de la obra, deberíamos seguir un principio de coherencia y aplicar el mismo principio en todos aquellos antropónimos en que fuese posible. El caso del rey Marsilio difiere ligeramente del anterior. En algunas versiones se ha traducido a su equivalente «Marsile»; pensamos que en este caso, sin embargo, era necesario mantener el término castellano, probablemente por razones de sonoridad.

---

<sup>8</sup> HALEY, George. «El narrador en Don Quijote: el retablo de maese Pedro». En: *El Quijote de Cervantes*. Madrid, Taurus, 1984, pp. 269-287.

-Sancho Panza, Carlo Magno, Don Roldán, Melisendra, Dulcinea, Nestor, Amadis, Felixmarte de Hircania, Tirante el Blanco y don Belianis de Grecia ven cómo el país vecino, en la mayoría de los casos, simplemente los adapta fonéticamente a su lengua, resultando: Sancho Pança, Charlemagne, Roland, Mélisendra, Dulcinée, Nestor, Amadis de Gaule, Felixmarte d’Hircanie, Tirante le Pâle, Don Bélianis de Grèce. No obstante, dentro de esta lista de lo que consideramos globalmente como adaptaciones, nos vemos en la necesidad de comentar algunos casos. Don Roldán aparece en los escritos de Cervantes junto al tratamiento de respeto que acabamos de presentar, pero, en francés, siempre leemos «Roland».

En cuanto a la una de las protagonistas, Melisendra, también ha podido contemplar cómo su nombre ha evolucionado a lo largo de los tiempos. Aunque Jean-Aubry se decanta por la solución más sencilla, «Mélisendra», es verdad que no es ésta la utilizada por los diferentes traductores del *Quijote*. Abunda así el uso de «Mélisandre» y «Mélisendre» en menor medida, aunque en la actualidad sea este último el más extendido. Un fenómeno parecido podemos observar con Amadis, Félixmarte de Hircania y Tirante el Blanco, cuyos apelativos han diversificado su forma en las diferentes versiones citadas. Mostremos a modo ilustrativo el caso de Félixmarte: Félixmars d’Hircanie, Félix Marte d’Hircanie, Félix-Mars d’Hircanie y Florismars d’Hircanie.

En lo referente al caballero bretón, Tirante el Blanco, debemos comentar que el traductor francés utiliza «Tirante, le Pâle». Suponemos que la utilización de la coma se debe a un descuido ya que ni siquiera en inglés aparecen: «Tirante the White Knight». Además, no existe ningún nombre propio en la literatura de caballerías que coincida con el que leemos en el libreto español.

### •Topónimos

No son muy numerosos a lo largo del libreto, sin embargo, aparece uno que llama concretamente nuestra atención. Se trata de «Sansuegna», adaptación fonética de la española Sansueña. Es lógico que Falla utilizase el nombre exacto del lugar. Sin embargo, no nos parece apropiada la elección de Jean-Aubry. Es evidente que la mayoría del público francés no conoce la ciudad de Sansueña ni su emplazamiento. Si a ello le unimos la velocidad de recitado del Trujamán podemos imaginar que no se entendió dónde estaba prisionera Melisendra. Mucho más acertada nos parece la solución aportada por el traductor inglés, quien afirma directamente que la princesa

estaba cautiva en Zaragoza, lugar más conocido, aunque posee una sílaba más que el original, por lo que habría que resolver una problemática métrica en este caso. Se trata de un procedimiento al que recurre el anglosajón cada vez que en el original se señala «Sansueña».

#### • Referencias históricas

La narración del Trujamán nos traslada a la España de la época de la ocupación islámica, por lo que la mayor parte de referencias culturales que hemos localizado corresponden a las culturas andalusí y cristiana del momento. Se trata de elementos cercanos tanto para el público francés como para el español.

-El Alcázar de Zaragoza / l'Alcazar de Saragosse: Se trata de un recinto fortificado de origen árabe y típico de España. Volvemos a destacar la destreza de J.B. Trend al apostar por «castle». Tengamos en cuenta que en el caso de los anglosajones la distancia es aún mayor. Pensamos que se podría buscar otro equivalente mejor que «l'Alcazar de Saragosse». Son varias las versiones en francés del *Quijote* que utilizan en su lugar «palais»; de hecho, la construcción se conserva actualmente y hablamos de él como «palacio». De todas formas, debemos tener presente que su número de sílabas es inferior. La solución, por ejemplo, de una perífrasis aclaratoria no nos valdría dado el carácter de subordinación y limitación al que estamos sometidos. A nuestro modo de ver, Jean-Aubry optó por la solución más sencilla pero no la más apropiada.

-Los Moros: Se elige «Mores», una ortografía arcaica y ya en desuso, en vez de «Maures». Desconocemos las razones que impulsaron a Jean-Aubry a elegir esta solución. No obedece a motivos métricos ni a la intención de recrear el estilo de Cervantes, que en ningún caso persigue la creación de una atmósfera de antaño con este vocablo. Pensamos que, simplemente, utilizó la traducción de L. Viardot para elaborar su texto.

-Chilladores y envaramiento: En palabras de Martín de Riquer, se trata de «pregoneros y alguaciles con su vara»<sup>9</sup>. Según la *Enciclopedia cervantina*, se llama «chillador» también «al pregonero que va delante de los reos publicando el delito por el que se hace justicia o castigo»<sup>10</sup> y «envaramiento» a «las autoridades»<sup>11</sup>. Nuestro traductor los

---

<sup>9</sup> CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 2005, p. 756.

<sup>10</sup> GÓMEZ, Fernando. «Chilladores». *Enciclopedia Cervantina*. Director Carlos Alvar. Coordinadores Alfredo Alvar y Florencio Sevilla. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, t. III, p. 2298.

<sup>11</sup> GARRIDO, Antonio. «Envaramiento». *Enciclopedia Cervantina*, t. III, p. 4122.



designa mediante: «crieurs» y «bourreaux». Mientras que la primera solución aportada nos parece correcta, no lo es tanto la segunda. Los alguaciles eran aquellas personas «que se encargaban de prender y ajusticiar a los reos»<sup>12</sup>. En ningún caso los alguaciles tenían por misión infligir castigos físicos a los prisioneros o actuar como verdugos. Un «bourreau» hacía precisamente esto último, por lo que nos parece necesario desproveer a nuestros personajes de esta connotación violenta que les adjudica Jean-Aubry, no solamente con el calificativo, sino como veremos más adelante con el empleo de una sintaxis inadecuada. Probablemente lo hizo influido por la diversificación en la utilización de sus fuentes, ya que hemos comprobado que en la mayoría de las consultadas aparecen términos, desde nuestro punto de vista erróneos, con este componente violento citado: «exécuteurs, archers, gens armés de nerfs de bœuf». El único acertado es Viardot que habla de «alguazil». No comprendemos porqué en este caso no se valió de un término equivalente, no sólo desde el punto de vista cultural, sino también métrico y fonético.

Nos sorprende, sin embargo, la descripción que se hace de esta imagen en las indicaciones escénicas. Falla la describe así: «Llega el Moro culpable conducido por la guardia del Rey y precedido por voceadores que leen al pueblo la sentencia condenatoria. Síguenle dos verdugos de feroz aspecto, provistos de varas largas». Parece que cuando habla de «voceadores» y «verdugos» se refiere a «chilladores y envaramiento», además de la actitud que describe, la posición que ocupan es similar a la del texto del canto del Trujamán. En ese caso, sí sería correcta la opción del traductor. Sin embargo, no nos queda nada claro quién es quién, y, dado que esta aclaración no aparece en el texto del canto propiamente dicho, seguiremos aferrándonos a la definición de los citados «chilladores y envaramiento» que nos ofrece el experto Martín de Riquer. Nos podríamos plantear si el error de base no procede de una mala comprensión del texto de Cervantes por parte de Falla.

#### • Referentes musicales

-«La dulzaina»: Se trata de un instrumento que constituye uno de los caballos de batalla de Manuel de Falla. Suponemos que en el primer borrador, tras estudiar las observaciones de Falla, el traductor utilizó el término «flauta» erróneamente, como en

---

<sup>12</sup> ECHEVERRÍA Y REYES, Aníbal. *Vocabulario del Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel Cervantes y Saavedra*. Edición facsímil. Alicante, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2005.

muchas de las traducciones del *Quijote*, donde incluso se la llega a designar como «clarín». Aubry opta por «oboe», «hautbois» en francés. No es erróneo ya que pertenece a la misma familia de instrumentos, aunque es más corto. La traducción nos podría parecer correcta si no contáramos con las correcciones de Falla citadas, dónde describe la dulzaina como «un oboe chillón, todo lo contrario de la flauta»<sup>13</sup>. Es más, el compositor le sugiere un término: «Es quizás el caramillo francés. Se usa en Provenza en la música de danza.» Pensamos que el sustantivo al que se refería el español era concretamente: «chalumeau». Es cierto que cuenta con una sílaba más que «hautbois», lo que dificultaría la métrica. Por ello, probablemente el francés hizo caso omiso de las recomendaciones, omitiendo una referencia a los instrumentos españoles de la época relevante a nuestro modo de ver.

#### • Referencias religiosas

-«Santa María»: El aspecto religioso también tiene cabida en nuestro libreto. De nuevo, nuestro traductor vuelve a utilizar en francés un vocativo que no consideramos todo lo afortunado que debiera ser: «Sancta María». Para un francés la opción escogida en dicha lengua constituye una expresión desconocida y, por consiguiente, difícil de comprender.

-«Los dos católicos amantes»: no encuentra en francés su equivalencia correcta, ya que se traduce por: «los dos nobles amantes muy cristianos». Los términos «católico» y «cristiano» no son sinónimos, ya que el catolicismo constituye una vertiente dentro del cristianismo.

#### •Referencias literarias

Son numerosas las referencias literarias que aparecen en el *Quijote* y que se han incluido en el *Retablo*. La mayoría pertenecen a la caballería literaria, muchas de ellas las hemos estudiado en el apartado de antropónimos.

-La «espada Durindana» de don Roldán es muy conocida para los franceses; por ello, Jean-Aubry puede permitirse el lujo de suprimir la anteposición de «la espada» y añadir en su lugar el epíteto «la valiente».

---

<sup>13</sup> «En la época de Cervantes se podía designar con este nombre a varios tipos de aerófonos de lengüeta, especialmente de lengüeta doble: orlo, bajón o cbirimía, sobre todo esta última». REY, Pepe. «Dulzaina». *Enciclopedia Cervantina*, t. III, p. 3820.

-Una de las primeras referencias literarias que encontramos son los versos procedentes de unas octavas reales anónimas publicadas en el Cancionero de Amberes de 1573, que tratan de la leyenda de Gayferos y Melisendra<sup>14</sup>. El libreto original las toma literalmente del *Quijote*: «Jugando está a las tablas don Gayferos, que ya de Melisendra se ha olvidado».

La traducción las muestra así: «Au jeu son temps il passe, don Gaïferos. Insoucieux déjà de Mélisendra». Ninguna de las versiones del *Quijote* estudiadas parece haber sido consultada por Jean-Aubry en este caso. En ellas se utiliza «échecs», «dames» y «trictrac» en varias ocasiones, siendo este último la traducción adecuada para «las tablas»: juego parecido al del ajedrez, pero de azar, ya que las piedras se movían según lo que señalaban los dados<sup>15</sup>. La opción de nuestro traductor es mucho más imprecisa y vaga: «jeu». En cuanto a la sintaxis utilizada se divide la oración original en dos partes con un punto, encabezando la segunda con el adjetivo «insoucieux», que resume la información que aporta el verbo en forma personal en el libreto de Falla.

- «El libro de la Fama», p. 18<sup>16</sup>, de Jacques de Longuyon escrito en 1312, cuenta las hazañas de los nueve caballeros de la Fama. En los *Quijotes* en francés se utiliza en singular o plural «le livre de la Renommée», no obstante, Jean-Aubry elige incomprensiblemente la expresión: «le livre de la gloire».

-Los versos «Caballero si a Francia ides, por Gayferos preguntade», pertenecen a un romance de Gayferos. Falla los tomó literalmente de Cervantes mientras que Aubry los actualiza sustituyendo la condicional por un vocativo: «Cavalier qui vas en France, enquiers-toi de Don Gayferos».

- «Harto os he dicho: miradlo», tomado también de los romances de Gayferos, se traslada al francés modificando la sintaxis y eliminando la situación en la que se encuentra el emperador: «harto»: «C'est votre affaire, après tout» («es asunto vuestro, después de todo»). No obstante, esta leve pérdida de información se compensa en cierta forma gracias a que previamente, en francés, el verbo introductorio del romance sustituye el original «dice» a su yerno por «le grita»: «s'écria».

---

<sup>14</sup> CERVANTES, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*, p. 755.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Las referencias a páginas remiten al libreto de la traducción al francés: *El retablo de Maese Pedro (Les Tréteaux de Maître Pierre)*. Versión francesa de Georges Jean-Aubry. Londres, Chester, 1925.

### 8.2.3. *Fidelidad en el nuevo libreto*

Expondremos a continuación pequeños matices de diferentes tipos que diferencian el texto original del texto meta. Seguimos insistiendo en la dificultad que hubo de encontrar el traductor para adecuar el texto a la partitura.

#### • **Expresiones y léxico**

- Carlo Magno sale a reñir a su yerno y no lo hace llamar: «le vint réquerir».
- Para describir el romance de Gayferos, p. 12, Jean-Aubry realiza un circunloquio, en lugar de utilizar directamente el vocablo: «romance» como anteriormente y en su lugar, habla de «la vieja canción muy conocida».
- Retablo: «les tableaux» en lugar de «un tableau» en singular.
- En la sinfonía de Maese Pedro, probablemente por motivos musicales, se añade una connotación en ambas lenguas que no aparece en el original: «l'infidèle». Con ella se identifica al «moro» que retenía a Melisendra.
- Otra información añadida aparece para identificar a los «romances españoles». En francés se les califica de antiguos: «vieux romances espagnols».
- Se antepone «le grand» al «empereur Charlemagne».
- Se vuelve a añadir «grand» al peligro que corría la honra de don Gayferos.
- «En su cautiverio», p. 9, se traslada con un mayor peso sentimental a la lengua meta: «sa triste prison».
- La escena de Melisendra en su prisión, cuando un moro «le da un beso en mitad de los labios», p. 9, se hace más dramática en palabras de Jean-Aubry, ya que el desafortunado «le roba un beso cobardemente».
- «Y no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles», p. 10, ve también cómo aumentan el número de cosas inútiles en las que no debe centrarse el Trujamán: «sin que se mezclen ornamentos vacíos», «sans que s'y mêlent, ornements vides, contreponts qui ne font que tout brouiller».
- Don Gayferos va camino de Sansueña: «don Gayferos, que aquí parece a caballo, camino de la ciudad de Sansueña», p. 11. Esta escena aparece más ricamente descrita en la traducción. Se dan datos que no leemos en el original ni en la obra de Cervantes: «Quiere, a través de la montaña, a galope, alcanzar lo antes posible Sansueña».
- «El atrevimiento del enamorado moro», p. 12, se describe como un acto mucho más grave en la versión, se trata de una «atroz fechoría» por parte de dicho personaje.

- Los amantes deben en el original gozar de una «paz tranquila», p. 13. Sin embargo, en la traducción pasarán sus días en «paz y alegría». Además, los días que les queden, en palabras del Trujamán: «que los de Néstor sean». Sin embargo, en francés, se aclara porqué se desea que se parezcan a los del personaje de los poemas homéricos: «que sean iguales a los de Néstor al menos en número».

-«El Rey Marsilio, enterado de la fuga de Melisendra», p. 14, en la traducción no es únicamente consciente de su escapada, sino que se encuentra «irrité».

-Son numerosos los descalificativos que emplea nuestro ingenioso hidalgo. En general, la traducción es adecuada, literal en la mayoría de los casos aunque nos vemos en la necesidad de comentar los siguientes, localizados en la página 16 del libreto: «¡Oh bellaco villano, mal mirado, atrevido y deslenguado!». Al trasladarlos a la lengua meta pierde el sentido alguno de ellos: «Insensato, de lengua pérfida y maldiciente». Una persona insensata es alguien inconsciente, que no sabe lo que hace y no tiene nada que ver con el bellaco utilizado por Falla, que describe a alguien malo, ruin.

#### • Vacíos semánticos

-La utilización del epíteto «el valeroso enojado», p. 7, se sustituye por «le valereux Don Gayferos». La identificación del sujeto resulta más clara pero se pierde el hecho de que éste se encuentra «enojado».

-El beso del moro se detalla más en el original: «un beso en mitad de los labios», p. 9, y, por tanto, da cuenta de la gravedad del acto. La traducción es más imprecisa en este aspecto, ya que no confirma en qué parte de la cara le da el beso. Para Melisendra este acto constituye una gran humillación: «la priesa que ella se da en limpiárselos». En cambio, en francés, la princesa «se sonroja».

-El compositor sugiere en la página 10 que se comience la intervención del Trujamán con «contemplez», además insiste en que «habrá que traducir el sentido de la palabra «luego», en francés: «après», o «plus tard» o «ensuite». Jean-Aubry utiliza el término «contemplez», aunque no al principio. Sin embargo, hace caso omiso de la segunda parte de la recomendación; en su lugar se vale de un futuro próximo que a nuestro modo de ver refleja correctamente las intenciones primeras.

-Don Quijote exclama al ver que el ejército persigue a los amantes: «¡Detenéos, mal nacida canalla!», p. 15, a lo que el libreto traducido corresponde con una exclamación: «Misérables! Misérable canaille!».

-«Y porque no penéis por saber el nombre de vuestro libertador», p. 17, se traslada tal cual a las versiones del *Quijote*. No entendemos porqué el traductor elimina el verbo «penar», ya que éste da cuenta de la prepotencia que mostraba el ingenioso hidalgo ante los demás. En su lugar encontramos: «y para no ocultar durante más tiempo el nombre de vuestro libertador».

-Cuando maese Pedro se da cuenta de lo que se le viene encima al escuchar las palabras de don Quijote, en español exclama atribuyéndose las culpas: ¡Pecador de mí!, p. 17. La traducción propone en su lugar un vocativo muy común pero que entraña una pérdida de información con respecto del libreto original: «¡Ah! ¡Dios mío! ¡Dios mío!

#### • Falsos sentidos

- «Y cómo luego le dan doscientos azotes», p. 10. No queda claro en la versión española ni siquiera en la de Cervantes, quienes serán los encargados de ejecutar el castigo. Sin embargo, el francés se atreve afirmar que será competencia de «les bourreaux, qui vont lui donner deux cents coups», gracias a la utilización del pronombre relativo que se erige como sujeto de la acción.

- La palabra «impudence», p. 14, no refleja exactamente el carácter de «disparate» que solicita Falla. Se está hablando de un error tan grande en la historia que narra el Trujamán, que se califica de «disparate». La connotación irrespetuosa que añade el vocablo francés «desfachatez» nos parece un contrasentido.

-En el momento en que don Quijote se dispone a luchar con el ejército de marionetas, les grita en español: «¡Non fuyades!», p. 16. En francés, nuestro caballero de las lanzas pierde valentía ya que en lugar de invitarlos a que se queden y luchen con él, les ordena todo lo contrario: «Huid».

-Felixmarte de Hircania es considerado en español por Don Quijote como «esforzado», p. 18, es decir, valiente. Jean-Aubry asciende en la escala del valor hasta llevarlo al polo negativo, ya que lo califica de «redoutable», temible.

#### • Matices perdidos

- «No hay traslado a la parte, ni a prueba y estése», p. 10, en palabras de Martín de Riquer, se trata de una «burla de los trámites administrativos de la justicia». El componente irónico se pierde completamente en la nueva versión: «entre los moros no se piden testigos, investigaciones o pruebas».

#### 8.2.4. *Coherencia*

Los tratamientos de cortesía no siguen el mismo patrón a lo largo de todo el texto. «Vuestas mercedes» y «señores» aparecen como «meseigneurs», mientras que en ocasiones posteriores se utiliza «vos seigneuries» para «vuestas mercedes», mucho más apropiado ya que se respeta el posesivo. Nos sorprende que no se respete la reiteración de «vuestas mercedes» que Manuel de Falla utiliza en todo el libreto, ya que el francés alterna las dos opciones explicitadas para el insistente «vuestas mercedes».

En cuanto al vocativo de «Niño, niño», p. 10, se sustituye en este caso por el sintagma preposicional: «¡Ah! ¡Por favor!», «Ah! de grâce» que implica un tratamiento más cortés, cuando en varias traducciones del *Quijote* se ha optado por la solución más sencilla y más fiel al planteamiento inicial: «enfant, enfant». El caso contrario ocurre justo más adelante con el «Muchacho» del original, p. 10, que se transforma en un imperativo muy impersonal «Écoute!» («Escucha»).

#### 8.2.5. *El lenguaje literario*

El estudio de la traducción al francés realizada por Georges Jean-Aubry pone de manifiesto los mecanismos utilizados para transmitir al público francófono las características lingüísticas, fónicas, morfosintácticas, semánticas y musicales que dispuso en el libreto original el compositor Manuel de Falla. Mientras que en la versión española numerosos fragmentos se han extraído literalmente del *Quijote* de Cervantes, en francés, esta extracción ha sido más complicada como expusimos en capítulos anteriores. Así, mientras que el *Retablo* utiliza un estilo, en muchos casos arcaico e incluso difícil de comprender para nosotros hoy día, la traducción al francés opta por prescindir de este rasgo y se vale de un lenguaje actual que, evidentemente, difiere del que podemos observar en las diferentes traducciones del *Quijote* estudiadas. Todo ello sin perjuicio, lógicamente, de la utilización de una forma de escribir eminentemente literaria gracias a diferentes recursos. El hecho de que se prescinda de este rasgo arcaico no implica que no estemos haciendo un uso literario del lenguaje en «Les Tréteaux». Mientras que un lector u oyente español puede reconocer el lenguaje literario por características no tan explícitas como pueden ser, por ejemplo, el estilo, el ritmo o el vocabulario, el receptor francés cuenta con una baza importantísima, aunque no única, como demostraremos en este caso: la utilización del «passé simple».

### • Los tiempos verbales

Las formas verbales constituyen uno de los problemas de traducción más conflictivos que a un traductor se le pueden presentar. La traducción español-francés presenta, en particular, unas características propias que hacen que no siempre podamos encontrar la equivalencia adecuada, siquiera aceptable, entre los tiempos de uno y otro idioma.

Comenzaremos nuestro análisis de este aspecto destacando que nuestra versión, dado que nos encontramos ante un texto literario, no plantea una gran problemática en este sentido. Debido a la sintaxis y el discurrir de la narración en ambas lenguas, en algunas ocasiones se cambia el presente simple por un futuro próximo. En estos casos no se traicionan las intenciones iniciales de Falla. Observemos, a modo ilustrativo, el siguiente ejemplo perteneciente a la página 6: «Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa» se traduce por «cette très véridique histoire, qu'ici vos seigneuries vont voir représenter». «Se representa» tendría en este caso un valor de presente de anticipación, por lo que su versión francesa en futuro sería correcta. De hecho, es Manuel de Falla quien en la citada carta del 30 de mayo de 1924 le aconseja que el Trujamán hable en futuro. En el original, sin embargo, se utiliza con frecuencia el modo imperativo. Jean-Aubry opta por expresar este deseo del compositor y autor del libreto a veces con el mismo modo, a veces con un futuro simple que hace las veces del original sin mayor problema. Igualmente el futuro simple se transforma en futuro próximo, y viceversa, sin provocar ningún contrasentido en el texto.

Nos gustaría destacar el hecho de que la utilización del «passé simple» preside la mayor parte del texto, cuando en español, al igual que en muchas otras traducciones de carácter literario, se utiliza el pretérito perfecto simple o un pretérito perfecto compuesto de indicativo. De este modo, en la mente del oyente francófono, su sola presencia indica que el autor está utilizando un lenguaje diferente. Por ello, no podemos hablar en este caso de equivalencia estricta entre los tiempos verbales citados. Tienen prácticamente el mismo contenido lexemático –todos expresan una acción prácticamente acabada– pero no tienen la misma frecuencia de uso en las lenguas que constituyen nuestro objeto de estudio. Así, la impresión que causan al público de ambas lenguas es muy diferente. Los tiempos citados castellanos se utilizan normalmente en el lenguaje hablado, mientras que el francés los utiliza preferentemente en el ámbito literario.



## • El ritmo

Nuestro libreto original combina la coordinación y yuxtaposición sintáctica con la subordinación en las diferentes intervenciones y personajes, lo que se traduciría en términos rítmicos, en rapidez y lentitud respectivamente, en la utilización del lenguaje.

No podemos afirmar que a cada personaje le sea característico un ritmo en su declamación. Así, por ejemplo, en el caso de maese Pedro observamos que, en ciertas ocasiones, su intervención presenta una sola cadencia sintáctica al final pero con un ritmo muy diverso. En la página 5, concluye su exposición, de tres líneas, con una única cadencia, pero ésta se construye con una sintaxis compleja derivada de la utilización de la subordinada, concretamente de relativo. Estaríamos aquí ante un ritmo lento, aunque no excesivamente. Su siguiente aparición, p. 6, difiere bastante de la anterior, ya que se realiza en una sola línea mediante coordinación y yuxtaposición, para finalizar con una subordinación y una sola cadencia al final. En este caso, observamos un gran dinamismo.

En cuanto al Trujamán, vemos una alternancia de ritmo rápido y muy lento en sus diferentes narraciones. Así por ejemplo, en la página 15, acelera profundamente la rítmica textual con una sintaxis simple: «Prosigue, muchacho», mientras que, en la página 7, percibimos la primera cadencia textual en la novena línea. A lo largo de las nueve anteriores las diferentes proposiciones se enlazan mayoritariamente mediante subordinación, aunque también gracias a la coordinación y yuxtaposición. En este caso, nos encontraríamos ante una intervención muy densa desde el punto de la información aportada, y, por lo tanto, muy lenta.

Por su parte, Jean-Aubry respeta profundamente el ritmo citado en las diferentes intervenciones. Normalmente, salvo muy raras excepciones, como por ejemplo en la página 10, donde se sustituye un punto y seguido por el punto y coma, se respetan las cadencias en todos sus sentidos, y, en general, la sintaxis ideada por Falla, sobre todo en las intervenciones más extensas y complejas desde el punto de vista de la organización de la oración.

## • Figuras retóricas

A continuación, presentaremos algunas de las figuras retóricas localizadas en el texto y que resumen en cierta forma los procedimientos empleados por Jean-Aubry en los diferentes casos. Las estudiaremos desde tres niveles: fónico, morfosintáctico y semántico.

### *Plano fónico*

La aliteración de la «v» es frecuente a lo largo del texto, mostraremos algunos ejemplos:

-P. 5. «Vengan, vengan a ver vuestas mercedes», que se refleja ligeramente: «entrez, entrez tous, venez voir».

-P. 7. «Ahora verán vuestas mercedes cómo el Emperador» se traduce por: «Et maintenant vos seigneuries vont voir».

### *Plano morfosintáctico*

Gracias a la hipérbaton de la página ocho, Falla realza la importancia y la belleza de Melisendra:

-P. 8. «Y la dama que en un balcón parece es la sin par Melisendra». En francés se respeta perfectamente esta decisión: «et la dame que l'on voit sur le balcon, c'est Mélisendra la parfaite».

### *Plano semántico*

En lo que concierne a las figuras correspondientes al plano semántico del texto, vemos cómo una metonimia hace que los ojos de los amigos y parientes puedan contemplar la felicidad de los amantes:

-P. 13. «Los ojos de vuestros amigos y parientes os vean gozar en paz tranquila» se traslada al francés además con una hipérbaton: «de tous tes parents et amis que les yeux puissent te voir»<sup>17</sup>.

En cuanto a las hipérboles, observemos cómo el sonido de las campanas es tan intenso que:

-P. 14. «La ciudad de hunde al son de las campanas», mientras que su versión ofrece una imagen menos sobrecogedora: «la ville entière s'emplit d'une rumeur de cloches»<sup>18</sup>.

-P. 9. Para «Puesta la imaginación en París» se ha encontrado un equivalente bastante adecuado: «transportada por el pensamiento hasta París».

Otro ejemplo en este sentido lo constituye la expresión coloquial con base metafórica: «los Romances españoles que andan en boca de las gentes» cuyo equivalente según el traductor es otra del mismo tipo: «nuestros viejos “romances” españoles que están en la memoria de todos».

---

<sup>17</sup> Que los ojos de todos tus parientes y amigos puedan verte.

<sup>18</sup> La ciudad entera se llena de un rumor de campanas.

Don Quijote cree tan fervientemente que ha salvado a la pareja de enamorados que se atreve a lanzar la siguiente exclamación retórica:

-P. 18. «Miren si no me hallara aquí presente; qué fuera del buen don Gayferos y de la hermosa Melisendra!» que se transforma en una pregunta retórica: «Vraiment, si je n'eusse été présent, quel eût été le sort de Gayferos et de l'admirable Mélisendra?».

De la misma forma, el discurso de Don Quijote está lleno de vehementes deseos con la esperanza de que ocurra algo. Veamos por último la siguiente muestra en la que la optación resulta más que evidente en ambas lenguas:

-P. 18. «¡Quisiera yo tener aquí delante aquellos que no creen de cuánto provecho sean los caballeros andantes!» y «Que n'ai-je ici même, à l'instant, devant moi, tous ceux qui ne voient pas quel bienfait est pour notre univers la chevalerie errante»<sup>19</sup>.

### 8.3. Aspectos musicales

Para conocer los procedimientos musicales utilizados para llevar el libreto del *Retablo* al francés será necesario hacer un minucioso estudio, primero, de la traducción rítmica, y, en segundo lugar, de las repercusiones sobre el canto que entraña esta transformación del texto para el cantante.

#### 8.3.1. La traducción rítmica

«Hay ciertamente dificultades casi insuperables, dado el carácter tan especial de la declamación en esta obra»<sup>20</sup>. Así reconoce Manuel de Falla ante Jean-Aubry la dificultad que entraña la versión francesa de la línea del canto del *Retablo*. No nos encontramos ante la traducción de una obra lírica, donde únicamente debemos aunar un nuevo texto, en una lengua diferente, con la música. Aparece una dificultad añadida: el compositor, a través del contacto continuo con sus traductores, pretende garantizar en su obra la difusión de una forma de declamación común española: el pregón. Dicha fórmula constituirá la base de todos los aspectos relacionados con la traducción rítmica que iremos desglosando a continuación. Evidentemente, la dificultad de aplicar las formas declamatorias del pregón a los esquemas de la lengua francesa no constituye una

---

<sup>19</sup> Quisiera tener aquí mismo, ante mí, a todos aquellos que no creen en el gran beneficio de la caballería errante para nuestro universo.

<sup>20</sup> Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 30-V-1924. Véase la nota 3.

tarea fácil. Así lo afirman tanto Falla como Jean-Aubry en la correspondencia que hemos consultado. Dicho epistolario constituye una fuente fundamental en nuestro estudio, ya que nos permite conocer el proceso traductológico de la obra que nos ocupa. Un proceso que resulta extremadamente interesante, ya que involucra al autor del texto original, que poseía un alto conocimiento de la lengua y la cultura metas, permitiéndonos así conocer de primera mano tanto las intenciones como el punto de vista del compositor sobre diferentes aspectos. Para ello, contaremos con varias cartas inéditas que presentaremos a continuación y que constituirán la base de nuestro estudio.

Dentro de la traducción rítmica al francés, habrá tres aspectos fundamentales que destacaremos en nuestro análisis y que jugaron un papel primordial en el proceso de fusión de los planos musical y literario:

- La «e» muda.
- La acentuación, destacando el concepto de pregón.
- Cantidad silábica y soluciones adoptadas.

#### 8.3.1.1. *La «e» muda*

La elisión de vocales mudas a final de palabra constituye uno de los caballos de batalla del *Retablo*. En la carta anteriormente citada del 30 de mayo de 1924, enviada por Falla a Jean-Aubry se afirma lo siguiente:

La elisión de vocales facilitará siempre la tarea en buena parte del texto; para las primeras frases de *Maese Pedro* y en toda la parte del Trujamán. Por ejemplo:



une des choses les plus  
un' chos's

Esto concordaría perfectamente con la acentuación musical. Además, se trata del procedimiento seguido tanto por Ravel en *L'Heure Espagnole* como en la traducción al francés del *Renard* de Stravinsky.

Las intenciones de nuestro compositor pasan por la eliminación de dichas vocales, para, en palabras de Elena Torres<sup>21</sup>, «agilizar al máximo el ritmo declamatorio» y «adecuar la velocidad musical a la velocidad del habla». Sin embargo, podemos

<sup>21</sup> TORRES, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 404.

observar que el traductor no se muestra convencido al respecto. No olvidemos que se trataba de un procedimiento novedoso en la época, ya que lo usual en francés era pronunciar todas las sílabas en la línea del canto. Así, Jean-Aubry le responde al compositor así en su carta del 6 de julio<sup>22</sup>:

Personalmente, no me agrada el sistema que consiste en eliminar las “e” mudas: yo lo habría utilizado, si hubiera sido absolutamente necesario, ya que se trata de una traducción. Lamento enormemente que Ravel lo adoptara para *L'Heure Espagnole*, [porque la “e” muda es una de las características del francés, una de las causas profundas de su sonoridad particular]. Dicho procedimiento únicamente puede admitirse en la canción popular. En otro contexto no parecería más que una jerga inadmisibile.

Constatamos que el escritor francés considera la pronunciación de la “e” muda un rasgo identificativo de su lengua materna, y se muestra contrario a las innovaciones introducidas en los últimos tiempos al respecto. Falla no tuvo la oportunidad de ver la traducción antes de que se llevara a la imprenta, tal y como sigue relatando el traductor en la misma carta:

De veras, mi querido Manuel, que habría preferido mostrarle este texto antes de su impresión, pero no ha dependido de mí. También a mí me habría gustado que se me confiase antes este trabajo, pero tampoco he podido hacer nada al respecto. En fin, pienso que ahora le satisfará. Lo he hecho con amor, ya que siento por esta obra una profunda admiración y era una composición suya, mi querido amigo.

Pensamos, a la vista de los comentarios que hemos tenido la oportunidad de leer en las cartas de las mismas fechas, que Manuel de Falla se sintió satisfecho con la solución adoptada por su traductor. No hace ninguna objeción, le agradece comentarios sobre otros temas y se limita a congratular a Jean-Aubry por su labor:

Sus indicaciones sobre la acentuación francesa me resultan muy útiles. En lo referente a su adaptación del *Retablo*, sólo puedo felicitarle por ella, siendo yo el primero en comprender el duro trabajo que le ha supuesto<sup>23</sup>.

La partitura definitiva se editó así, evitando la elisión de las citadas vocales. Basta con observar cualquier fragmento de la obra para ver que en ningún momento

---

<sup>22</sup> Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 06-VII-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia n° 7133). Reproducimos el texto completo en francés en el Anexo 7.

<sup>23</sup> Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. [París?], XI-IX-1924. Carta original manuscrita. A.M.F.(carpeta de correspondencia n° 7133). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Vos indications sur l'accentuation française me sont [palabra ilegible] plus utiles. Quant à votre adaptation du Retablo je n'ai maintenant qu'à vous féliciter, étant le premier à comprendre toute la peine qu'elle vous a donné.*».

hubo por parte de Jean-Aubry intención de utilizar el procedimiento de la elisión de la «e» muda. Véase el siguiente fragmento perteneciente a los compases 122 y 123:

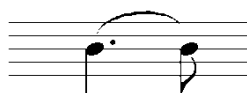


Resulta evidente que todas las sílabas se contabilizan. Así la palabra «passe» aparece dividida en dos. Por otro lado, encontramos cuatro ocasiones donde en un principio parece que el traductor decidió por alguna razón hacer «excepciones» al procedimiento que acabamos de exponer:

CUADRO	Nº	C./Cc.	FIGURACIÓN RÍTMICA
I	17	193	<p>il s'é-loigne</p>
I	27	283	<p>par - faite qui, de</p>
II	40	385	<p>maître.</p>
VI	77	731	<p>mon - ture!</p>

Se hace necesario, una vez más, consultar la carta citada de Falla a Jean-Aubry del 30 de mayo de 1924. El compositor le hace la siguiente recomendación:

Se ha de evitar siempre la utilización de los sonidos prolongados



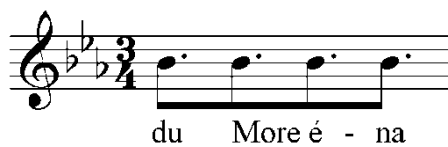
(por ejemplo) para situar ahí una sílaba. Entre otras cosas, habría que sustituir en la página 19 la palabra «incomparable». Si se mantiene dicha palabra habrá que cambiar los *valores* de la notación.

Jean-Aubry responde a ello 6 de julio del mismo año: «He eliminado en toda la partitura la utilización de dos sílabas sobre un sonido prolongado». Al hilo de la respuesta del traductor, la utilización de estas dos sílabas sobre un sonido prolongado no deja de sorprendernos. Probablemente no pudo encontrar una solución más adecuada, ya que tanto en la versión inglesa como en la versión en castellano, en la mayor parte de los cuatro casos aparece una sola sílaba. No olvidemos que a lo largo de la obra se sigue el procedimiento de métrica tradicional en el canto y que contabilizaríamos en los cuatro casos dos sílabas sobre un sonido largo. Así, podríamos afirmar que, seguramente, el traductor no encontró en estas situaciones otra opción mejor que utilizar el procedimiento sugerido en un principio por Manuel de Falla. Estaríamos hablando por tanto de cuatro ocasiones en las que se ha elegido el procedimiento de la elisión de la «e» muda para evitar el desglose de una nota en dos valores.

Podría parecer que las citadas «excepciones» no se limitan al número de cuatro, ya que son frecuentes los ejemplos del tipo siguiente:



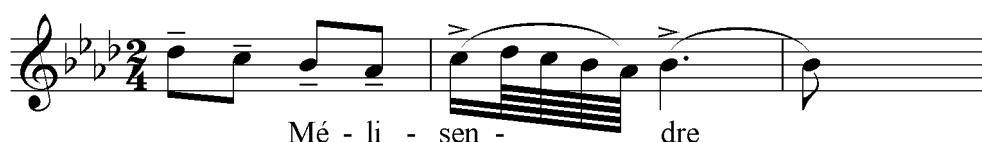
Esta utilización de la «e» muda, en el compás 539, en principio podría recordarnos a las excepciones anteriormente explicitadas. No obstante, debemos observar que dicha vocal va seguida de otra: «More + é». Se uniría con la siguiente, resultando así una sola sílaba. Cantaríamos por consiguiente, y así lo señala Jean-Aubry, el último compás de la siguiente forma:



### 8.3.1.2. *La acentuación: el pregón*

En los capítulos introductorios se expuso la dificultad añadida que suponía la acentuación en la traducción del *Retablo*. Como expondremos seguidamente, resulta evidente que la acentuación natural de las palabras se encuentra fuertemente determinada por el carácter declamatorio tan especial de esta obra, al igual que por las características prosódicas de la propia lengua. Así, la acentuación de cada uno de los textos metas, prácticamente en su totalidad, se ve sometida al imperativo de la partitura. Será la música la que decida qué sílaba resultará enfatizada, intentando siempre conseguir el efecto de un pregón. En los análisis de música y traducción se suele elaborar un esquema detallado comparativo del texto original y meta con sus respectivas acentuaciones. Hemos decidido no realizarlo puesto que, como mostramos en el estudio de la traducción inglesa, existen factores específicos relativos a la acentuación en el *Retablo* que hacen necesario el tipo de análisis que expusimos anteriormente.

Primeramente, podemos observar que la situación del acento puede verse alterada por mandato de la partitura. Será frecuente observar en el *Retablo* que las notas musicales acentuadas no coinciden con los acentos lingüísticos de intensidad, lo que implica desplazamiento e incluso neutralización de este último. Por consiguiente, será el texto el que se subordine a los dictados de la música. Así ocurre, por ejemplo, en los compases 21 y 22:



La sílaba tónica de «Mélisendre» sería «sen», sin embargo, un acento sobre la negra que ocupa la segunda parte del compás hace que dicho acento se desplace hacia «dre», provocando una deformación. Manuel de Falla buscó expresamente dicha deformación.

Según las normas de la prosodia francesa, la frase se divide en unidades melódicas denominadas grupos fónicos, al igual que en castellano. Dichos grupos fónicos se componen a su vez de unidades fonético-rítmicas más pequeñas denominadas grupos rítmicos. Podríamos definir el grupo rítmico como aquél cuyo eje prosódico lo constituye un solo acento espiratorio. Cada grupo rítmico conforma una unidad



sintagmática y está formado por un número de sílabas que normalmente oscila entre tres y siete. El francés se caracteriza por una situación fija del acento, situándose siempre sobre la última sílaba pronunciada del grupo. Veamos, por ejemplo, los compases 18 y 19:



El acento del grupo rítmico «mes seigneurs» recae sobre la última sílaba, como dictan las normas de la prosodia francesa y no entra en contradicción con el acento musical dispuesto por Falla. Esta norma fonética sobre la acentuación se extiende incluso a la pronunciación de las palabras extranjeras. El francés las adopta y desplaza el acento siempre a la última sílaba, deformando el vocablo original. Así ocurre en nuestra obra, por ejemplo, con la palabra «alcázar» que se transforma en «alcazar», desplazando el acento hacia la última sílaba «zar».

No obstante, incluso en la lengua francesa que se considera una lengua de acento fijo, existe la posibilidad de destacar una sílaba diferente a la que normalmente llevaría el acento. Se trata del acento de insistencia, que utilizaríamos con carácter enfático o expresivo, y del que también se hace eco Jean-Aubry, manifestándolo así en la citada carta del 6 de julio de 1924:

Sin embargo, mi querido Manuel, hay algunas modificaciones que usted me proponía y que no son necesarias. Por ejemplo: Al principio usted rechazaba:

Ěntrez, ěntrez

Tiene razón, por norma general el acento tónico recae sobre la sílaba “trez”, pero mi querido amigo: no olvide que el francés es una lengua con acento tónico débil, y que dispone, entre otras, de la posibilidad de desplazar el acento tónico para producir un efecto determinado. Veamos el siguiente ejemplo. Normalmente decimos: “une chose épouvantable” con el acento sobre “ta”, lo que no impide que si queremos poner mayor énfasis, diremos: “Une chose épouĥvantable” desplazando el acento hasta la sílaba “pou”. Por consiguiente, la lengua francesa no se encuentra sometida a la rigidez del acento tónico del español o del inglés.

Este desplazamiento del acento tónico en francés obedece a reglas o costumbres singulares y sutiles. Por tanto, si mantengo : “Entrez, entrez” con el acento sobre “en”, es porque se trata de un tipo de declamación que se puede oír. Concretamente en boca de las gentes que llaman a los viandantes en las barracas de la feria en todas las provincias de Francia.

No quiero entrar en detalles de manera abusiva, pero sí debo decirle que ciertas (algunas) de las faltas de acento no eran errores. En su mayoría, usted tenía razón: las he modificado casi todas. Todo ello sin que usted tenga que modificar el texto musical y sin que el texto se transforme en argot<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 06-VII-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia n 7133). Reproducimos el texto completo en francés en el Anexo 7.

Los esquemas de acentuación del *Retablo*, sin duda, están fuertemente determinados por el pregón. Hemos visto cómo en la partitura aparecen deformaciones acentuales. Ya explicitamos que el acento musical y textual se ve afectado por un estilo vocal tan peculiar que implicará, en la mayoría de los casos, una deformación de la acentuación de las palabras, convirtiendo sílabas átonas en tónicas y viceversa. Por consiguiente, hemos decidido analizar cómo ha reflejado el traductor los esquemas acentuales del pregón en la versión francesa. Nuestro principal objetivo es determinar si realmente Jean-Aubry llegó a conseguir el efecto deseado por Manuel de Falla. Hemos de tener en cuenta todos los aspectos mencionados relacionados con el ritmo prosódico en dicha lengua. Expondremos una serie de tablas donde se muestran los vocablos o grupos fónicos que se ven afectados por los esquemas acentuales del pregón de la partitura.

En algunos casos se han añadido las siglas «GF», en adelante grupo fónico. Observamos, debido a la partitura, casos en los que sílabas que son tónicas dentro de la palabra a la que pertenecen, se transforman en átonas, y viceversa, al insertarse dentro de un determinado grupo fónico. Esto ocurre en muchos comienzos de frase. No podemos olvidar que el acento espiratorio se sitúa siempre en francés al final del grupo fónico o rítmico, según sea el caso. Sin embargo, veremos una alteración de esta norma, por ejemplo, en la «Sinfonía de Maese Pedro»: «**Toūs** à vos **plăces** [GF]». La palabra «tous» no debería llevar acento según las reglas prosódicas francesas, por lo que nos encontraríamos una vez más ante una deformación de la lengua, característica del pregón.

#### El Pregón

FRANCÉS	
Tónica	Átona
	Entrez
	Entrez tous
Seigneurs	
	Mélisendre
Entier	

#### La Sinfonía de Maese Pedro

FRANCÉS	
Tónica	Átona
	Tous à vos [GF]
à vos <b>plăces</b>	

FRANCÉS	
Attention	
Seigneurs	
Commençons	
	Cette [GF]
Histoire	
Représenter	
Françaises	
de tous	
	On y voit [GF]
	Mélisendre
Captive	
	Espagne
Sansuegna	
Voyez	
Seigneurs	
Gaïferos	

Cuadro 1 – La Corte de Carlo Magno

FRANCÉS	
Tónica	Átona
vont voir	
	Père [GF]
	Mélisendre
Atristé	
Et après	
Liberté	
Mépris	
	Gaïferos
	fit demander [GF]
Armure	
Remarquerez	
Aventure	
Gaïferos	
	n'y saurait consentir [GF]
	Il suffira [GF]
mon seul bras	
	Mélisendre
Quand même [GF]	
Prisonnière	
	S'éloigne
S'arme	
Et se prépare	
Chemin	

Entrada de Carlo Magno

FRANCÉS	
Tónica	Átona
	À vos yeux GF
Saragosse	
Balcon	
Parfaite	
Souvent	
Paris	
époux	
Prison	
Seigneurs	
	Un More GF
	Mélisendre
Baiser	
	Et le rouge au GF
Lamenter	
Sansuegna	
Favori	
Gardes	

Cuadro 2 – Melisendra

FRANCÉS	
Tónica	Átona
	Voyez
Seigneurs	
	I'on voit GF
Devant	
Crieurs	
Derrière	
Bourreaux	
Conformer	
Marsilio	
Forfait	
car chez les Mores	
Témoins	
ni d'enquête	
ou de preuves	
chez nous	

Cuadro 3 – El Suplicio del Moro

FRANCÉS	
Tónica	Átona
	Ici

<b>FRANCÉS</b>	
<b>Gaïferos</b>	
<b>Montagne</b>	
<b>Terre</b>	
<b>Sansuegna</b>	

Cuadro 6 – La Persecución

<b>FRANCÉS</b>	
<b>Tónica</b>	<b>Átona</b>
<b>Pourront voir</b>	
<b>Marsilio</b>	
	<b>Mélisendre</b>
<b>l'alarme</b>	
<b>Cloches</b>	
<b>Minarets</b>	
	<b>Combien GF</b>
<b>Cavaliers</b>	
	<b>Sortent GF</b>
<b>Cité</b>	
<b>Traces</b>	
<b>Chrétiens</b>	
	<b>Oyez</b>
<b>Résonner</b>	
	<b>Oyez</b>
<b>Sonner</b>	
<b>Tambours</b>	

Tras el estudio de estos resultados resulta evidente que nuestro traductor no llegó a conseguir totalmente el efecto deseado por Manuel de Falla. De las cien ocasiones en las que se presentan los esquemas de acentuación del pregón, solamente en veintinueve se consigue situar el acento sobre una sílaba átona. Estaríamos hablando así de un 29% de los casos, un porcentaje bastante reducido a nuestro juicio. Recordemos que John Brande Trend lo consiguió en prácticamente el doble de los casos. Podríamos deducir, por tanto, que el resultado obtenido en este sentido por el francés no llegó a ser completamente óptimo.

Al hilo de los aspectos tratados, debemos destacar fragmentos de la ya varias veces citada carta de Manuel de Falla a su traductor. En ella también se hacen recomendaciones con respecto de la acentuación:

(Utilizaré el signo ˘ sobre la sílaba que debe ir acentuada musicalmente)  
 Página 3. «Ëntrez, ëntrez [...]

Habrá que revisar la traducción de las páginas 9, 10, 11, 12, 13 y 14 desde el punto de vista del *acento*. El procedimiento anteriormente indicado (la elisión) podría sernos aquí de gran ayuda.[...]

*Página 24*:  ltimo compás «heur »

*Página 25*. *Excelente* su traducción de «car chez les Mores etc.[...]» pero por el contrario, habrá que cambiar: « nfant,  nfant»[...]

*Página 26*. Cambiar igualmente «Par m  foi»[...]

*Página 37*. Y después en los últimos compases de esta página encontramos: «en le reconn issant» [...]

*Página 47*: «absurd t », «cloch s» [...]

*Página 48*. Acentuación: «jou er/m lle/absurd t s/connaiss nt».

*Página 49*. «garçon» [...]

*Página 52*. «Ch val».  Podr a decir don Quijote?



vez, ni le pour-sui - vez, si-non je

*Página 55*. Acentos: «vil ».

*Página 57*. «Ins ns  / l  sol».

*Página 59*. «s rvant  t l' sclav »

*Página 60*. «m  nuit / l beurs»

*Página 61*. «dest n e» [...]

*Página 62*. «fant ssins»

*Página 67*. «l s choses».

La respuesta a estas observaciones la volvemos a encontrar una vez más en la carta del traductor:

He examinado una a una todas las recomendaciones que me hacía y casi todas han sido satisfechas. Digo casi todas, porque hay algunas que son absolutamente imposibles. Me refiero a ciertas de las relativas a la línea del trujamán.

Se han estudiado uno a uno los consejos del compositor y la partitura definitiva. Deberemos tener en cuenta que, desgraciadamente, no disponemos de borradores de la traducción. Ni siquiera se ha localizado el que se supone que envi  Jean-Aubry a Falla y que sirvió para redactar las recomendaciones estudiadas. Por ello, debemos contentarnos con los resultados que ofrece la primera partitura editada, así como el libreto original. Tras un análisis detallado de todos ellos observamos que:

-Muchos se siguieron al pie de la letra.

-En otras ocasiones se mantuvo el esquema de acentuación aunque cambiando de palabra.

-Probablemente algunas de las modificaciones implicaron arreglos en la partitura.

-En algunos casos no hemos llegado a encontrar el lugar exacto donde debería aplicarse la corrección ya que se ha cambiado el texto inicial.

Veamos a modo ilustrativo la resolución de algunas de las recomendaciones de Manuel de Falla:

- *Página 3.* Se mantiene «*Ěntrez, ěntrez*», haciendo uso del acento de insistencia.
- *Página 24:* Se respeta «*heurě*», aprovechando la unión de la «*e*» muda con la siguiente vocal que se encuentra en la primera fracción de la segunda parte del compás.



- *Página 25:* «*Ěnfant, ěnfant*». Se respeta el mismo esquema acentual sugerido por Falla: tónica-átona, tónica-átona, pero la traducción se cambia a: «*Ah! de grāce*». «*Ah*» encabeza un comienzo en anacrusa, por lo que resultaría acentuado y «*grā*» ocupa la mitad de la primera parte del siguiente compás.
- *Página 26.* «*Par mă foi*». Se ha cambiado la traducción y no localizamos exactamente su supuesto emplazamiento.
- *Página 37.* «*en le reconnāissant*». El traductor sigue las recomendaciones. «*Nai*» se sitúa en la primera parte del compás.
- *Página 52.* «*Chěval*» se sustituye, manteniendo la posición del acento por «*mōnture*», haciendo uso del procedimiento de la «*e*»muda.

En cuanto a «*ni le poursuivez*» cuya última sílaba ocupa la primera negra del compás, aparece en la partitura definitiva, transformada en «*ni ne les poursuivez*» desdoblada en dos corcheas y con una deformación en su acentuación.



### 8.3.1.3. Cantidad silábica

Dentro de la traducción rítmica, habremos de prestar especial atención al número de sílabas por sintagma. Hablaremos de sintagmas porque el libreto del *Retablo* está escrito en prosa y nos parece el término más adecuado. Una vez más, insistimos en el hecho de que el número de sílabas no constituye por sí solo un criterio decisivo en la traducción rítmica y su correspondiente cantabilidad. Veamos, una vez más, diferentes ejemplos de ello en la traducción de Jean-Aubry:

- Todo aquello que sería irregular desde un punto de vista métrico, puede ser regular en música y viceversa. Basta con observar el siguiente ejemplo perteneciente a los compases 553-560:

com - me le dit la vieil - le chan - son bien con - nue:

5  
"Ca - va - lier qui vas\_\_\_\_\_ en Fran - ce,

Observamos dos sintagmas anisosimétricos. El primero tiene 10 sílabas, mientras que el segundo contiene 8. No obstante, la música los hace regulares. El primero comienza en anacrusa, pero ambos ocupan 4 compases. Las sílabas del último son más largas gracias a la utilización de figuras de mayor duración. Mientras que en el primero predominan las corcheas con puntillo, el segundo alterna valores más largos, concretamente blancas y negras. Estaríamos, por tanto, ante dos versos equivalentes rítmicamente.

- También encontramos el caso contrario: versos que métricamente serían regulares, pero que gracias a la música se transforman en irregulares. Antonio Pamies afirma que las sílabas se tornan «elásticas» al cantarlas. Justo al principio de la primera intervención de Maese Pedro podemos ver la exhortación «entrez tous».

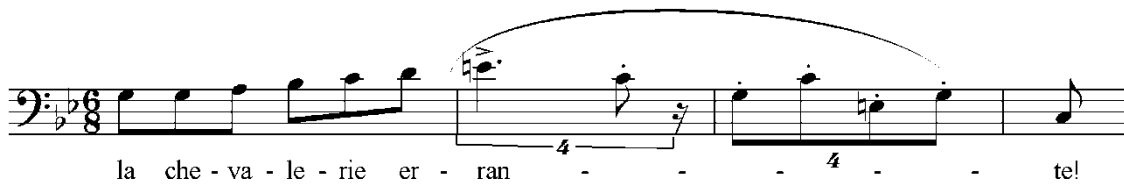




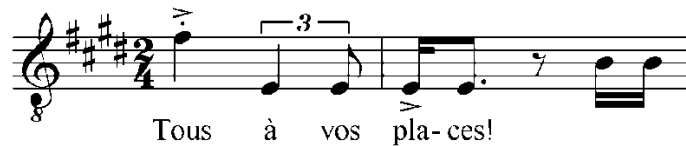
Nos encontramos ante un sintagma trisílabo que ocupa la primera parte de un compás de dos por cuatro. Si lo comparamos con la exclamación del Trujamán del compás 634-635, observamos que a pesar de que cuentan con el mismo número de sílabas, la duración del que exponemos a continuación, debido a la figuración utilizada, supera con creces al primero.



Lo mismo ocurre con los compases 849 y 850. La sílaba «ran», perteneciente a la palabra «errante», en una especie de melisma, ocupa dos compases completos de seis por ocho.



- Tampoco podemos olvidar el fenómeno de la elisión de la «e» muda que ya hemos especificado anteriormente y que desecha el traductor en toda la obra a excepción de las cuatro ocasiones mostradas en el apartado anterior. Veamos, por ejemplo, los compases 80-81 y 25-26:



En «*Tous à vos places*», si estuviésemos hablando en términos de discurso hablado observaríamos 4 sílabas. La última *-ces* no “contaría”. Sin embargo, al cantar,

hay que pronunciarlas todas. Nos encontramos así un total de 5 sílabas y cada una de ellas cuenta con una nota. En el caso de «*mon-de entier*», observamos como lo que en un principio serían dos sílabas en el texto, se convierten en una, según dicta la versión en castellano. Se aprovecha así la unión de la «de» muda con la siguiente sílaba que empieza por vocal: «en».

- Únicamente encontramos una diferencia en el número de sílabas en el compás 147. Veamos las tres versiones:

ce - des      có - mo el Em - pe - ra  
yon - der, with      crown and scep - tre is  
vont voir com -      ment le grand em - pe

Tanto en francés como en inglés se ha añadido una sílaba más que en castellano, y por ello no quedó más remedio que añadir una nota de adorno en dicha sílaba tanto para el inglés como para el francés. De otro modo, no se podría interpretar ese fragmento y dificultaría notablemente la comprensión del texto para el oyente.

Tras el estudio de los aspectos que acabamos de exponer, y que debemos obligatoriamente tener en cuenta a la hora de estudiar la traducción métrica de Jean-Aubry, podemos afirmar que la versión francesa cuenta con prácticamente el mismo número de sílabas que la versión en castellano, con muy raras excepciones. Evidentemente, deberemos siempre recordar que el procedimiento de «la elisión» o «no elisión» de la «e» muda, resulta un factor determinante en el cómputo de sílabas y un «salvoconducto» en la mayoría de los casos para nuestro traductor.

Mediante el análisis de la traducción rítmica pretendemos demostrar que el traductor dispone de una serie de mecanismos que puede utilizar para la resolución de problemáticas en la traducción de un libreto de ópera al francés. Atendamos por ejemplo a los aspectos métricos. Hemos constatado que Jean-Aubry se vale de diferentes procedimientos para modificar el número de sílabas y poder adaptarlo así a las diferentes necesidades del libreto y la partitura por una parte, y por otra a los requerimientos del compositor.

Podemos concluir, por tanto, que se trata de una versión donde se utiliza en la *quasi* totalidad de la traducción el mismo número de sílabas. En este sentido, volvemos a remitir a la clasificación de Antonio Pamies sobre las diferentes formas de traducción poética<sup>25</sup>. Una vez más, no podríamos definir nuestra traducción al francés como mimética a secas sin reflejar la utilización de la acentuación tan compleja que se hace en nuestra obra. Por consiguiente, y teniendo en cuenta que el *Retablo* responde perfectamente a esta última definición, nos parece oportuno afirmar que el proceso traductológico de la versión rítmica de Jean-Aubry, se ha realizado siguiendo un método de mimetismo relativo.

### 8.3.2. *La repercusión en la línea del canto: un cambio en la sonoridad del texto*

La traducción del libreto al francés produce un cambio drástico en la sonoridad de la línea del canto. No olvidemos que la partitura fue concebida en su momento para un texto español. Se nos hace por ello necesario analizar desde un punto de vista fonético las diferencias entre ambas lenguas. No olvidemos que la partitura fue concebida en su momento para un texto español por lo que la utilización de uno nuevo tendrá, sin duda alguna, diferentes consecuencias tanto para el oyente como para el intérprete. En anteriores capítulos, expusimos los rasgos fonéticos generales de la compleja lengua francesa. Presenta dieciséis sonidos vocálicos mientras que el español cuenta con un sistema mucho más limitado: únicamente cinco. En cuanto a las consonantes, destacaremos inicialmente algunos de los sonidos característicos del francés como son la «r», las nasales y la «liaison» como principales rasgos fonéticos.

Comenzaremos con la exposición de un breve análisis del sistema vocálico, así como del consonántico. Puesto que ya estudiamos los sonidos similares entre ambas lenguas nos centraremos en aquellos específicos del francés que no poseemos en castellano.

#### 8.3.2.1.1. *El sistema vocálico y consonántico en francés*

Las vocales en francés se distinguen según cuatro rasgos fundamentales: el grado de abertura de la cavidad bucal, el punto de articulación, la labialización y la

---

<sup>25</sup> PAMIES, Antonio. «Implications musicales de la traduction poétique». En : *turjumān* II, nº 1, 1993, pp. 79-101.

nasalización. En castellano, sin embargo, únicamente se concede pertinencia distintiva a dos: el punto de articulación y el grado de abertura. No nos ha de extrañar, por tanto, que la lengua francesa cuente con un número de sonidos vocálicos muy superior al castellano (dieciséis). Especial atención merecen dentro de este amplio grupo las vocales nasales ya que suponen la cuarta parte del total: [a], [ɛ], [ɛ̃], [e], [i], [y], [ø], [œ], [œ̃], [u], [o], [ɔ], [ɔ̃], [ɑ] y [ã].

Podríamos decir que ninguna vocal del francés es idéntica a otra española. Aunque el sonido resultase muy parecido como es el caso por ejemplo de la [a], podríamos observar diferencias en su articulación. Así la emisión de dicha [a] supone en francés mucha más tensión articulatoria que en español. Por consiguiente, no nos atreveríamos a decir siquiera que son equivalentes fonéticamente. Esta amplia variedad en el sistema vocálico implicará, sin duda, la necesidad por parte del cantante de articular con una gran precisión para evitar así una comprensión deficiente del texto por parte del oyente. Muchas de las vocales son realmente parecidas entre ellas y requieren un esfuerzo adicional por parte del intérprete para establecer las diferencias oportunas.

En cuanto a las consonantes francesas, deben pronunciarse en canto con una gran intensidad. Sin embargo deberemos tener en cuenta que aquellas que son dobles no recibirán en ningún caso más intensidad que una simple. De todas formas no debemos perder de vista que independientemente de esa intensidad requerida, la lengua de nuestra traducción se caracteriza igualmente por pronunciarlas en unos casos y enmudecerlas en otros.

• **Sonidos específicos del francés:** Será interesante igualmente analizar cuáles son los sonidos específicos del francés, que constituirán principalmente los rasgos fonéticos diferenciadores de la versión francesa del *Retablo*.

- Las fricativas [v, z, ʃ, ʒ].

-[v]. La articulación de este fonema es parecida a la de la [f]. La única diferencia radica en que dicha articulación va acompañada de una vibración de las cuerdas vocales. Este sonido no existe en español.

-[z]. Para articular correctamente estos sonidos se deberá utilizar la parte predorsal de la lengua: la punta de la lengua se apoya contra los dientes inferiores. El punto de articulación se sitúa a nivel de los dientes superiores, entre la parte superior de los dientes y los alveolos.

-[ʃ]. La punta de la lengua se aproxima a la región alveolar. La parte posterior de la lengua se alza y forma una cavidad hueca. Se aumenta así la caja de resonancia y los labios se redondean.

-[ʒ]. Su articulación es la misma que en el sonido anterior pero con vibración en las cuerdas vocales.

-La vibrante [R]. En canto no utilizaremos la [r] parisina sino un sonido extremadamente parecido a nuestra [r] española y que podríamos calificar como r dental. Será así tanto en su variante simple como en la doble. En palabras que tienen una mayor carga emocional el cantante pronunciará la doble [r] de manera más intensa y larga. Sería el caso por ejemplo de la última intervención de Don Quijote cuando utiliza la palabra «errante» y exclama: «Vive la chevalerie errante par-dessus à jamais tout ce qui parut sur terre»<sup>26</sup>.

### 8.3.3. *La traducción y su repercusión en la línea del canto*

Procedamos en este momento al análisis de las consecuencias musicales para la línea del canto que implica el hecho de traducir el *Retablo* al francés. En la correspondencia estudiada no aparecen observaciones al respecto por lo que suponemos que Manuel de Falla se sintió satisfecho con los resultados obtenidos por Jean-Aubry. Los tres personajes que cantan en nuestra ópera y sus respectivas frecuencias aproximadamente, según el tipo de voz, tal y como señalamos anteriormente son:

-Don Quijote (Bajo o Barítono): 80-330 Hz o 100-400 Hz.

-Maese Pedro (Tenor): 130-530 Hz.

-El Trujamán (Niño soprano): 200-1200 Hz<sup>27</sup>.

Una vez más, destacaremos, en primer lugar, si el proceso de traducción ha entrañado una facilitación o una mayor dificultad en la dicción del cantante. En segundo lugar y atendiendo a las frecuencias vocálicas, tal y como apuntamos en el capítulo cuarto, atenderemos a las alteraciones producidas con respecto a la inteligibilidad<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> MALMBERG, Bertil. *La phonétique*. Paris, PUF, 1987.

<sup>27</sup> KREIMAN, Jody and SIDTIS, Diana. *Foundations of Voice Studies: An interdisciplinary approach to voice production and perception*. Malden, Wiley-Blackwell, 2011, p. 388.

<sup>28</sup> Recordemos que para que un texto resulte comprensible no habrá de superar la frecuencia de 350 Hz y que dicha inteligibilidad dependerá también de numerosos factores como, por ejemplo, la técnica vocal del intérprete.

Debemos insistir siempre en el principio de que en el canto lírico, generalmente, la inteligibilidad se sacrifica en favor de la calidad vocal y de la potencia. Por ello, la consideraremos un aspecto secundario en nuestro análisis.

• **Don Quijote:** En el libreto original se precisa que dicho personaje será interpretado por un bajo o un barítono. La tesitura de un bajo comprende normalmente desde la nota Mi<sub>1</sub> hasta un Mi<sub>3</sub>. En cuanto a la tesitura de un barítono estaríamos hablando aproximadamente de las notas musicales comprendidas entre un Fa<sup>1</sup> y Fa<sup>3</sup>. Nuestro personaje presenta un ámbito comprendido entre un Si<sup>1</sup> y un Fa<sup>3</sup>. Estudiaremos inicialmente los fragmentos donde la traducción ha supuesto una mayor dificultad para la línea del canto.

Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
741	<b>Que_un so-lo ca-ba-lle-ro</b>	<b>Pour peu qu'un che-va-lier</b>	Re <sup>3</sup>	1. Al límite para un bajo, amplia utilización de oclusivas. 2. Merma la inteligibilidad.
816	¡Oh, vos-o-tros	Vous <b>i-ci</b>	Mi <sup>3</sup> -Re <sup>3</sup>	1. Cambio de sílabas con la vocal [o] por la vocal [i] pero aparece el sonido de la [s]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
829	<b>Gen-tes de</b>	<b>Vous, cavaliers</b>	Mi <sup>3</sup>	1. Nota aguda sobre «vous», negra enfatizada. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
842	<b>Aquí</b>	<b>À l'instant, devant</b>	Fa <sup>3</sup>	1. Nota aguda sobre una negra. Cambio de «quí» por «tant». Aunque se facilita la vocal, la oclusiva es más dura. 2. Merma la inteligibilidad.
855	<b>Si-glos</b>	<b>Jours à</b>	Mi <sup>3</sup>	1. Primera corchea de tresillo acentuada sobre la vocal [u]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.

Asimismo, aparecen compases donde la traducción ha facilitado la dicción a Don Quijote. Suponemos que en dichos casos no se traicionaron en absoluto los deseos del compositor:

Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
363-364	Ni-ño, ni-ño	Ah! de grâce!	Do <sup>3</sup> -Do <sup>3</sup>	1. Cambio de «ni» por dos sílabas con «a» «ah» y «grâ» en dos notas muy agudas. 2. Mejora la inteligibilidad.
732-733	Mal na-ci-da ca-na-lla	Mi-sé ra-ble ca-naille	Mi <sup>3</sup> - Mi <sup>3</sup> - Mi <sup>3</sup>	1. Al límite para un bajo, cambio de «ci» por «ra». Menor dificultad técnica. 2. Mejora la inteligibilidad.
809	Dul-ce pren-da	É-tin-ce-lan-te	Mib <sup>3</sup>	1. Negra aguda que sustituye la sílaba «dul» por «é». Facilita la vocal y elimina la consonante. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
886	Ca-ba-lle-rí-a	Er-ran-te	Re <sup>3</sup>	1. Blanca acentuada aguda, «rí» se torna en «ran». 2. Mejora la inteligibilidad.

• **Maese Pedro:** El personaje de Maese Pedro fue diseñado en su momento para que fuese interpretado por un tenor. Su tesitura aproximada comprende desde un Do<sup>1</sup> hasta un Sol<sup>2</sup> aunque tal y como se indica en la clave, la voz del tenor expuesta en la partitura sonará una octava baja. En nuestra obra el personaje de Maese Pedro comprende desde el Sib<sup>1</sup> al Fa<sup>3</sup>. A continuación mostraremos aquellos pasajes cuya traducción ha entrañado mayor dificultad al cantarlos que el texto original.

Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
80	Sién-ten-se	Tous à vos	Fa <sup>4</sup>	1. Nota aguda. Cambio de «sién» por una sílaba con oclusiva y con la vocal [u]. 2. Mejora la inteligibilidad.
373	Mu-cha-cho	É-cou-te	Fa <sup>4</sup>	1. Cambio de la mejor vocal en los agudos por la peor. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
709	Y has-ta	Et qu'on	Mi <sup>4</sup> -Re <sup>#4</sup>	1. Se elimina la mejor vocal en los agudos y se utilizan otras más «incómodas». 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.

Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
811	¡Cui-ta-do de mí!	Que faire à pré-sent!	Do <sup>3</sup> - Do <sup>3</sup> - Do <sup>3</sup>	1. En la traducción dos semicorcheas y una corchea graves con las vocales [a] y similares, además de una oclusiva. Se dificulta la dicción con las nuevas vocales. 2. Empeora ligeramente la inteligibilidad.

Y se mejora en:

Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
744	Ten-ga	Grâ-ce	Fa <sup>4</sup>	1. Cambio de la «e» por la mejor vocal en los agudos acompañada de la «g» que contribuye a la proyección. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.
750	Ha-cien-da	For-tu-ne	Re <sup>3</sup>	1. Se mejora la vocal en una corchea grave en final de frase. 2. Mejora la inteligibilidad.

• **El Trujamán:** El papel del Trujamán se escribió para un niño soprano tal y como señala el libreto original. La tesitura aproximada para la voz de soprano comprende desde el Re<sup>3</sup> al La<sup>4</sup> aproximadamente. Nuestro Trujamán abarca desde un Sib<sup>2</sup> hasta un Fa<sup>4</sup>.

Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
293	Có-mo	Un Mo-re	Mi <sup>4</sup>	1. Negra aguda enfatizada, se complica la dicción. Cambio de «có» por «un». 2. Mejora la inteligibilidad.
641	LLe-guéis	Ar-ri-ve	Do <sup>3</sup>	1. Corchea grave. En la traducción se canta «ar». Difícil en registros graves. 2. Merma la inteligibilidad.
665	Vi-da	Nom-bre	Do <sup>#3</sup>	1. Negra final de frase, se mejora la consonante aunque dificulta la vocal. 2. Mejora la inteligibilidad.



Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
666-667	<b>Lla-ne-za</b>	<b>Mon gar-çon</b>	Fa# <sup>3</sup> -La <sup>3</sup> Fa# <sup>3</sup>	1. Sustitución de sílabas con [a] por [o]. 2. La inteligibilidad resulta muy parecida.

A continuación exponemos los fragmentos más significativos en los que se ha facilitado la dicción.

Compás	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
170	<b>Pi-de_ a-prie-sa</b>	<b>Fit de-man-der</b>	Mi <sup>4</sup>	1. Sobre una negra aguda enfatizada se cambia una oclusiva por la [f]. 2. Se mantiene la inteligibilidad original.
172-173	<b>Du-rin-da-na</b>	<b>Vail-lan-te</b>	Sol <sup>3</sup>	1. Negra grave a final de frase, se facilita al cambiar la sílaba «na» por «te». 2. Merma la inteligibilidad.

Tras una minuciosa observación y comparación del texto original y de su traducción hemos llegado a varias conclusiones. Jean-Aubry no prestó especial interés a la mejora de la dicción de los cantantes, ni siquiera a evitar las mayores dificultades que ésta pudo ocasionarles. Seguramente, esperaba que la pericia y el buen hacer de los intérpretes solucionase dicho problema. Del mismo modo, constatamos que en la voz de Don Quijote, cuya tesitura coincide prácticamente en su totalidad con el ámbito inteligible, en la mayoría de las ocasiones se mantiene la inteligibilidad por parte del público e incluso se mejora. En lo que respecta a Maese Pedro, y a pesar de que sólo la mitad de su tesitura se emplaza en el ámbito comprensible, casi siempre se mantiene o se mejora. El caso del Trujamán, que únicamente posee aproximadamente una décima parte de su tesitura en frecuencias inteligibles, resulta diferente. Encontramos que tanto se mantiene, como se merma o se mejora y no se aprecian divergencias destacables en este sentido.

Podemos constatar cómo en la mayoría de los casos Jean-Aubry ha optado por utilizar vocales y consonantes parecidas o similares a las utilizadas por Manuel de Falla. Así ocurre por ejemplo en el compás 733-734:

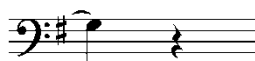


no le si - gais  
 ne les sui - vez

Jean-Aubry juega con las semejanzas entre las dos lenguas. Le resulta especialmente rentable el hecho de que el francés y el español posean orígenes comunes. Utiliza los grandes parecidos fonéticos entre palabras «equivalentes» desde un punto de vista semántico. Así apreciamos como la *quasi* homofonía y homonimia de numerosas palabras contribuye a conservar el diseño original del libreto que fue elaborado por el propio compositor. Presentamos, a modo ilustrativo, los siguientes ejemplos donde se expone la palabra española utilizada por Falla y a continuación la traducción aportada por nuestro traductor: tierra/terre, invencible/invincible, gloria/gloire, delante/devant, Santa María/Sancta María.

Otra técnica utilizada es la coincidencia de los nombres propios que se han adaptado fonéticamente al francés. Es una de las maneras de garantizar una gran fidelidad a las intenciones de Falla, ya que nuestro libreto contiene un gran número de nombres propios. El procedimiento se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la obra con «Don Quijote», «Melisendra», «Dulcinea», «Tirante», «Belianis», etc. Veamos por ejemplo los compases 760-764:

Me - li - sen - - - - dra, \_\_\_\_\_  
 Mé - li - sen - - - - dre, \_\_\_\_\_



—  
 —

#### 8.4. La traducción de las indicaciones escénicas

Para dilucidar en la medida de lo posible los criterios seguidos por Georges Jean-Aubry a la hora de traducir las indicaciones escénicas del libreto comenzaremos por leer los comentarios que al hilo de los mismos realiza el compositor en la citada carta del 30 de mayo de 1924:

*Página 18.* El teatro de marionetas no tiene más que las cortinas que se abren o se cierran para comenzar o terminar cada cuadro<sup>29</sup>.

Es evidente que nuestro compositor se muestra parco en palabras con relación a nuestro tema, por lo que suponemos que se sintió complacido con el supuesto borrador que le proporcionó en su momento el traductor.

Nos gustaría incidir en el hecho de que la versión de este apartado del libreto de ópera no está subordinada ni limitada por la rigidez de la métrica a la que se ve sometida toda la parte del canto. La única limitación impuesta para las indicaciones escénicas será el espacio físico del libreto propiamente dicho. Deducimos que el compositor prefiere centrarse en otros aspectos traductológicos más complejos y que, evidentemente, requieren mayor precisión en su vertido a la otra lengua. Debemos tener en cuenta, no obstante, que las indicaciones que nos ocupan son de vital importancia si pretendemos que la representación escénica de la obra se realice posteriormente con éxito. Ciertamente es que no hemos apreciado grandes dilemas al estudiar estas indicaciones. En la mayoría de los casos se ha optado por una traducción muy fiel al original salvo pocas excepciones.

Analizaremos los siguientes aspectos y a tal fin hemos elegido ejemplos que resulten ilustrativos de la problemática que se discute en cada caso:

- Las referencias. En el apartado de referencias culturales hablamos ya de la complejidad que entrañaba la comparación de «chilladores y envaramiento» con las indicaciones. No resulta nada claro si tenemos en cuenta la definición que nos da Martín de Riquer sobre estos términos y la aparición de «los verdugos» en esta sección.

---

<sup>29</sup> Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 30-V-1924. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7133) se puede consultar una fotocopia del original manuscrito, cuya localización actual es desconocida. Reproducimos el texto original en francés en el Anexo 6.

En cuanto a los topónimos, discutimos previamente la utilización en la línea del canto de «Sansueña» en lugar de «Zaragoza». Pues bien, en la parte que estudiamos utiliza en casi todo momento «Zaragoza»: «l'alcazar de Saragosse», «place publique à Saragosse». Aquí no sería tan necesaria la aclaración geográfica, podríamos decir que incluso sería posible prescindir de ella. Observamos así una falta de coherencia entre ambos componentes del libreto. Una falta de coherencia que no se presenta únicamente en esta ocasión y de la que creemos no fue consciente el traductor.

- Falta de coherencia. Vayamos por ejemplo a la primera página del canto, concretamente al párrafo dedicado a la descripción de la escena: Falla la divide en dos secciones: «proscenio» y «retablo». Su homólogo lo hace en: «écurie», mucho más concreto y «tréteaux de marionnettes». Mientras que el español seguirá utilizando estos términos cada vez que se refiera a dicha división, el francés cambia más adelante el primero de ellos por «proscenium». No nos parece correcto desde un punto de vista de fidelidad y coherencia con respecto del original.

- La precisión. La precisión debe ser de ley, ya que un error en este sentido puede afectar gravemente a la puesta en escena. Así, en la página 6 se apunta que «los personajes se detienen ante la embocadura del retablo», mientras que en francés se dice que: «los personajes se detienen ante el teatro de marionetas». El uso de «embocadura» es mucho más concreto, ya que se trata del marco por cuyo hueco se ve la escena cuando el telón se alza. Otra situación similar leemos en la misma página cuando se explicita que maese Pedro deberá «meterse bajo las andas del retablo» y su traducción apunta: «detrás del retablo». A nuestro juicio no se expresa lo mismo.

- Utilización de signos ortográficos. Hemos tenido la oportunidad de observar también cambios en la utilización de los signos ortográficos. Así, por ejemplo en la página 6 del libreto original observamos un paréntesis en la parte correspondiente a indicaciones para maese Pedro. Dicho paréntesis no se respeta en la versión de Jean-Aubry.

## 8.5. Recepción de la obra en Francia

La representación de la obra en París tuvo un gran impacto<sup>30</sup>. Al día siguiente, todavía excitado por el éxito de la representación, Joaquín Nin escribía a Manuel de Falla:

Mi querido Manolo, no he de repetirte lo que ya te he dicho mil veces. Todo lo tuyo es decisivo, absolutamente definitivo, créelo. La tarde y la noche de ayer son las que hay que marcar con piedra blanca; *El Retablo* marca una época en nuestra historia... ya lo verás<sup>31</sup>.

La prensa de la época no se hizo gran eco del estreno del *Retablo* en el palacio de la Princesa de Polignac. Sin embargo, las escasas críticas del momento no dudan en elogiarlo:

«El Retablo de Maese Pedro», obra maestra de Manuel de Falla, maestro eminente de quien España puede enorgullecerse, acaba de obtener en París un éxito sensacional. La representación ha tenido lugar en el magnífico palacio de la Princesa de Polignac, ante una numerosa concurrencia, compuesta de la flor y nata de la sociedad intelectual y artística de París. [...] El público, compuesto de lo más distinguido de la sociedad parisiense tributó una ovación entusiasta al genial maestro, cubriéndolo de elogios y de flores<sup>32</sup>.

Los asistentes serán un aspecto determinante. Como afirma la crónica española publicada en *El Sol*, Falla se encontraba frente a la alta sociedad parisina y a los eruditos más reputados del momento:

Gran fiesta en el palacio de la Princesa Edmond de Polignac: Brilla en la noche el charol de los automóviles mudos, bajo los castaños de la avenida. Junto a la verja ronronea el coro de los «chauffeurs». Al pie de la escalera, medio desnudan a las damas los lacayos con los brazos cargados de abrigos. Descotes y pecheras se envían mutuamente sus fuegos a través de las salas. Hay escote cercado de pecheras y hay pechera cercada de escotes. Así se haya Paul Valéry, el poeta de hoy, que hace gestos de naufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Régnier, el poeta de ayer, se haya todo rígido y despreciativo como sus bigotes candentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos -la corte de la princesa Edmond de Polignac-, el héroe de la noche es el Maese Falla<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> TORRES, E. *Las óperas...*, p. 349.

<sup>31</sup> Joaquín Nin Castellanos a Manuel de Falla. [París, 26-VI-1923]. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7333).

<sup>32</sup> MAR, A. «El triunfo de Manuel de Falla en París». *Diario Universal*. Barcelona, 02-VII-1923. A.M.F., P-6411/103.

<sup>33</sup> CORPUS BARGA. «El retablo de maese Falla. Reflejos de París». *El Sol*. Madrid, 30-VI-1923. A.M.F., P-6411/101.

En la misma línea se encontraba el escrito que Jean-Aubry publicó un poco más tarde en *The Christian Science Monitor* aunque, por razones obvias, su opinión pudiera no ser estrictamente objetiva:

[...] el *Retablo* que se representó por primera vez en el palacio de la Princesa de Polignac ante una audiencia de 200 personas. Entre ellas se encontraban compositores, escritores, gente de la alta sociedad. Todos quedaron fascinados con el trabajo y recompensaron al compositor con una gran ovación<sup>34</sup>.

Hemos tenido la oportunidad de comprobar gracias a los juicios del momento que el estreno de nuestra ópera fue un rotundo éxito en París. Debemos tener en cuenta el nivel cultural del que gozaban la inmensa mayoría de los asistentes que, evidentemente, será un factor determinante en la conformación de la crítica tras la representación.

Mayor repercusión en la prensa de la época tuvo la siguiente aparición del *Retablo* en Francia. Debemos tener en cuenta que se trataba de la primera audición pública de la obra que se celebró el 13 de noviembre de 1923 en la Salle des Agriculteurs de París, dentro del ciclo de conciertos Wiener. En esta ocasión se presentó únicamente la versión orquestal, privando al público de la representación escénica, pero incluso así, a través de las diferentes publicaciones podemos observar cómo París recibió nuestra obra con una calurosa acogida. La crítica congratula al compositor y a los diferentes intérpretes. A modo ilustrativo expondremos las impresiones de Raymond Balliman:

¡Por fin les mostramos conciertos que no solamente nos liberan de las obras interpretadas cien veces por temporada, sino que nos muestran novedades del mayor interés! *El Retablo* de M. de Falla consiste en una serie de escenas de Don Quijote mimadas por marionetas, mientras que se desarrolla una sinfonía orquestal. Entre los episodios tres recitadores explican la acción. Se trata de una obra que sería temerario pretender comprender en una sola audición; sin embargo, se afirma inmediatamente como una obra muy notable por la riqueza, la novedad de una inspiración plena, a veces de imaginación y emoción. [...] Necesitamos que un teatro lírico monte pronto -lo que sería un gran honor para éste- esta obra citada cuya versión de concierto solamente ha podido mostrarnos una realización incompleta. [...] El autor, que dirigía la orquesta, obtuvo el más brillante y legítimo triunfo<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> JEAN-AUBRY, G. «De Falla talks of his new work based on a Don Quixote theme». *The Christian Science Monitor*. Boston, 01-IX-1923. A.M.F., P-6382/040.

<sup>35</sup> BALLIMAN, R. «Le Retable de M. de Falla». *Lyrice*. París, noviembre de 1923. A.M.F., P-6382/065. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «Voici enfin des concerts qui non seulement nous libèrent des œuvres cent fois ressassées par saison, mais encore nous font connaître des nouveautés du grand intérêt ! Le Retable de M. de Falla est une suite de scènes de Don Quichotte que miment des marionnettes tandis que se déroule une symphonie orchestrale et qu'entre chaque épisode trois récitants expliquent l'action. Œuvre qu'il serait téméraire de prétendre pénétrer en une seule audition, mais qui, du premier chef, s'affirme hautement remarquable par la richesse, la nouveauté d'une inspiration pleine,

Maurice Boucher lamentaba profundamente no haber podido contemplar esa representación escénica. Su ausencia no le impide deshacerse en elogios ante la obra y su compositor:

El martes 13 se reunieron en la Salle des Agriculteurs el público fiel al señor Wiener, y la elegante colonia española de París. [...] No hay duda de que nos gustaría contemplar ese teatro de marionetas donde se cuenta la conmovedora historia de Melisendra [...]. Sería divertido y pintoresco ver al espectador don Quijote irrumpir en el escenario para proteger a los fugitivos y masacrar al ejército de los perseguidores, causando grandes perjuicios a Maese Pedro [...]. Pero la música del señor de Falla es de una calidad, de un movimiento, de un color tales que ella sola es suficiente para cautivar y conmover<sup>36</sup>.

El *Retablo* no vuelve a París hasta marzo del año 1928<sup>37</sup>. Esta vez subirá al escenario del Théâtre National de l'Opéra-Comique. La prensa del momento aparece muy dividida en sus opiniones. De hecho, observamos un número importante de publicaciones donde se hacen comentarios desfavorables sobre la ópera y sus siguientes reposiciones. Sin contar con los problemas que surgieron con los decorados. Debemos añadir además, como hemos ido demostrando a lo largo de nuestra exposición, que nuestra obra está llena de referencias culturales españolas en todos los sentidos: la temática, el texto, la declamación, la música, etc. Probablemente, estas referencias no fueron entendidas por el público francés, lo que supone de inmediato una deficiente comprensión del conjunto, y por consiguiente, la conformación de juicios negativos al respecto. A continuación intentaremos extraer aquellos comentarios que nos parecen más significativos en este sentido. Comenzaremos por reproducir el reproche que Henri Busser hace a los parisinos y que según el autor explica las razones de esta no tan calurosa acogida:

Finalmente «El Retablo», que era la única novedad y la composición más reciente, concluía este bello programa. Digámoslo francamente, no me pareció que el público llegara a captar toda la ironía espiritual de este episodio tomado del «Don Quijote» de Cervantes y que pone en escena

---

*tour à tour, de verve et d'émotion. [...] Il faut qu'un théâtre lyrique monte promptement –ce en quoi il s'honorerait- cet ouvrage dont le concert ne nous a pu forcément rendre qu'une incomplète réalisation. [...]:L'auteur, qui dirigeait l'orchestre, connut le plus légitime et éclatant triomphe».*

<sup>36</sup> BOUCHER, Maurice. «Salle des Agriculteurs. *Le Retable de Maestre [sic] Pedro de Manuel de Falla*». *Le Monde Musical*. París, nº 21 y 22, noviembre de 1923, p.372. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Le mardi 13 a trouvé réunis dans la Salle des Agriculteurs le public fidèle de M. Wiener, et l'élégante colonie espagnole de Paris. [...] Sans doute on aimerait voir ce théâtre de Marionettes où se joue la touchante histoire de Mélisendre [...]. Il serait amusant et pittoresque de voir le spectateur don Quichotte surgir sur la scène pour protéger les fuyards et massacrer l'armée des poursuivants, au grand dommage de Maître Pierre. [...] Mais la musique de M. de Falla est d'une qualité, d'un mouvement, d'une couleur tels qu'à elle seule, elle captive et empoigne*».

<sup>37</sup> 09-III-1928. París. Théâtre National de l'Opéra-Comique. Programa de mano: A.M.F. Sign.: FE 1928-005.

la representación de las marionetas de Maese Pedro [...]. No creo que entre todos aquellos «derechobahientes», que asistían al espectáculo, pudiéramos contar más de veinte lectores de Cervantes. Si tuviéramos que escribir las «burradas» (esta palabra no es demasiado fuerte) que oíamos a la salida de la Opéra-Comique, no nos bastaría con las columnas de este periódico. ¡Y hablamos de la mente «sagaz» de los parisinos!<sup>38</sup>.

Es interesante analizar la recepción de esa declamación tan peculiar que utiliza el Trujamán para atraer a los espectadores. Paul le Flem la asocia a los mercaderes ambulantes, entre otros:

Historia que comentará el Trujamán, un personaje similar a los recitadores de romances de la Edad Media y pariente cercano de los recitadores de Bach. [...] El músico confía al Trujamán una recitación animada, inspirada en divertidos cameleos de un teatrillo de feria<sup>39</sup>.

Raymond Balliman, por su parte, asimila la recitación de nuestro personaje al anuncio que puede oírse en el juego de la pelota vasca:

La señorita Peris, causó sensación por su brío, voz pura, deliciosas entonaciones gangosas, la inteligente medida de la que hizo prueba en sus recitados – especies de melopeyas, con una declamación sin embargo rápida, cuyo carácter extraño recuerda en ocasiones el grito arcaico del «pelotari» en el juego de la pelota vasca<sup>40</sup>.

Sin embargo, estos «divertidos cameleos» no consiguieron llegar al público francés. Son numerosos los ejemplos donde los juzgan incomprensibles por una dicción defectuosa de la intérprete aunque nosotros podríamos añadir otra serie de factores inherentes a la traducción del texto propiamente dicha y, por supuesto, al desconocimiento de esa forma de declamación. Parece ser, por tanto, que el pregón español no fue suficientemente entendido:

---

<sup>38</sup> BUSSER, Henri. «La Musique à Paris». *Petit Gironde*. París, 19-III-1928. A.M.F., P-6387/065. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Enfin, «El Retablo» (Les tréteaux de maître Pierre), qui était la seule nouveauté du programme et dont la composition est plus récente, terminait ce beau programme. Disons-le franchement, le public ne m'a pa paru avoir saisi toute l'ironie spirituelle de cet épisode emprunté au «Don Quichotte» de Cervantes et qui met à la scène la représentation des marionettes de maître Pierre [...]. Je ne crois pas que parmi les «ayants droit» qui assistaient à ce spectacle, l'on puisse compter plus de vingt lecteurs de Cervantes, et s'il fallait relever les «âneries» (ce mot n'est pas trop fort) que l'on entendait à la sortie de l'Opéra-Comique, les colonnes de ce journal n'y suffiraient pas. Et l'on parle de l'esprit «averti» des Parisiens !...».*

<sup>39</sup> LE FLEM, Paul. «La Musique au concert». *Comœ dia*. París, 19-XI-1923. A.M.F., P-6388/051. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Histoire que commentera le Truchement, personnage ressemblant au Meneur du jeu des chante fables du moyen-âge et proche parent des Récitants de Bach. [...] Le musicien confie au Truchement une récitation animée, inspirée des boniments cocasses de quelque tréteau de foire».*

<sup>40</sup> BALLIMAN, Raymond. «Concerts Wiener». *Lyrice*. París, noviembre de 1923. A.M.F., P-6382/065. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Mlle PERIS, a fait sensation par l'entrain, la voix pure, les savoureuses intonations nasillardes, l'intelligente mesure dont elle a fait preuve dans ses récits – sortes de mélopées au débit pourtant rapide, dont le caractère étrange rappelle par moment l'annonce si archaïque du marqueur de la pelote basque».*



Desgraciadamente, no comprendemos el reclamo explicativo, bajo forma de recitativo que realiza la señorita Kamienska. Salignac muestra nitidez en la dicción de Maese Pedro y el barítono Dufranne hace sonar su bella voz en Don Quijote<sup>41</sup>.

La señorita Kamienska es hábil, pero distinguimos mal lo que canta<sup>42</sup>.

A pesar de todos sus esfuerzos Kamienska, en el papel del Trujamán, no logró que se comprendiera ni una sola palabra de lo que dijo<sup>43</sup>.

Tampoco la traducción de Jean-Aubry escapa a los comentarios de los críticos de la época. Destacan la dificultad añadida de los acentos y alaban la labor de nuestro mediador reconociendo el mérito que le corresponde:

El recitativo del «Trujamán» supone otra dificultad. La música se escribió expresamente para un texto español, los acentos se previeron «en función» de la frase de Cervantes y los efectos musicales tienen por soporte los efectos propios de la lengua castellana. La versión francesa, debida a nuestro colaborador G. Jean-Aubry, ha sido realizada con un cuidado minucioso y muestra evidentemente mucha ciencia y mucho sentido musical; pero la tarea era casi imposible<sup>44</sup>.

Veamos finalmente cómo el eco del triunfo parisino llegó a países como Italia:

Un acontecimiento de especial importancia en la temporada de la *Opéra Comique* ha sido la representación de tres obras de Manuel de Falla: *La vida breve*, ópera en tres [sic] actos; *El retablo de Maese Pedro*, ópera de marionetas; y *El amor brujo*, ballet. El éxito ha sido rotundo e inmediato, y la prensa se ha mostrado unánime elogiando las tres obras del gran compositor español<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> SCHNEIDER, Louis. «Les Premières». *Le Gaulois*. París, 11-III-1928. A.M.F., P 6387/025. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Malheureusement, on ne comprend pas le boniment explicatif, sous forme de récitatif que dit Mlle Kamienska. Salignac montre de la netteté dans la diction de Maître Pierre et le baryton Dufranne fait sonner sa belle voix dans Don Quichotte*».

<sup>42</sup> VEBER, Pierre. «Les Premières». París, 11-III-1928. A.M.F., P- 6387/024. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Mlle Kamienska est adroite, mais on distingue mal ce qu'elle chante*».

<sup>43</sup> PAWLOWSKI, G. de. «Les tréteaux de Maître Pierre à l'Opéra Comique» París, 11-III-1928. A.M.F., P- 6387/026. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Malgré tous ses efforts, Kamienska, dans le rôle du Truchement, ne parvient pas à faire entendre un mot de ce qu'elle dit*».

<sup>44</sup> BRILLANT, Maurice. «Les œuvres et les hommes». París, 25-04-1928. A.M.F., P-6388/07. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Le récitatif du "truchement" apporte une autre difficulté. La musique en est écrite expressément pour le texte espagnol, les accents prévus «en fonction» de la phrase de Cervantes et les effets musicaux ont pour support les effets même de la langue castillane. La version française, due à notre collaborateur G.-Jean Aubry, est composée avec un soin minutieux et elle montre évidemment beaucoup de science et beaucoup de sens musical ; mais la tâche était presque impossible*».

<sup>45</sup> [S.n.]. «Tre opere di Falla» Roma, 27-III-1928. A.M.F., P-6387/82. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Un avvenimento di singolare importanza nella stagione dell'Opera Comique è stata la rappresentazione di Manuel De Falla: La vida breve, opera in tre [sic] atti, El retablo [sic] de maese Pedro, opera per marionette e El amor brujo, balletto. Il successo è stato immediato e calorosissimo e la stampa si è mostrata unanime nel lodare i tre lavori, del grande compositore spagnolo [sic]*».

En conclusión, podríamos calificar la llegada de «Maese Pedro y sus títeres» a Francia como un éxito. Hemos tenido la oportunidad de comprobar que, a pesar de las objeciones por parte de la prensa, la mayoría de autores no dudan en congratular a Manuel de Falla y alabar su obra.

## CONCLUSIONES GENERALES Y RESULTADOS

La aproximación histórica pormenorizada a las traducciones de los libretos de *Carmen* de Georges Bizet realizadas en España y de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla nos ha permitido la elaboración, gracias a la doble perspectiva musical y traductológica, de un marco de estudio aplicable a cualquier otro libreto.

### **La aproximación histórica a la traducción de un libreto de ópera**

A pesar de que la traducción lírica comienza a ejercerse poco después de la aparición del género, no surge como problema teórico hasta el siglo XX<sup>1</sup>. Tradicionalmente, los estudios al respecto se han centrado en ciertos aspectos del libreto, bien relacionados con la música bien con la traducción, y resultan muy escasos aquellos que integran las dos disciplinas. Uno de nuestros principales objetivos ha sido la definición de un marco de estudio genérico para el estudio de la traducción de cualquier libreto. Cada obra requerirá un análisis individualizado, pero siempre habrán de contemplarse los siguientes elementos que, a su vez, comprenden numerosos aspectos detallados en el trabajo que presentamos:

1. El contexto musicológico y traductológico
2. La figura del traductor

---

<sup>1</sup> No fue hasta 1922 cuando Herbert Peyser escribió, al parecer, la primera reflexión teórica sobre el tema. PEYSER, Herbert. «Some observations on Translation». En: *Musical Quarterly*, n° 8, 1922, p. 353.

3. La fuente literaria<sup>2</sup>
4. La génesis del libreto meta
5. La traducción de los aspectos lingüísticos y literarios
6. La traducción de los aspectos musicales
7. La traducción de las indicaciones escénicas
8. La recepción del libreto traducido

Hemos comprobado, en primer lugar, que la cuestión de la traducción lírica en España ha sido objeto, desde sus comienzos, de numerosos debates mucho más en torno a su conveniencia que a su traducibilidad, aunque también contamos con reflexiones muy interesantes sobre este último aspecto que hemos expuesto detalladamente a lo largo de nuestro trabajo. En segundo lugar, debemos destacar la importancia de la permanente y absoluta permeabilidad del sistema lírico español y francés a los condicionantes socioculturales e incluso económicos o legales que han resultado y resultan decisivos en la actividad traductora y en su recepción por parte del público. Tal y como afirma Marta Mateo, la traducción de libretos de ópera, en un determinado país o en una cultura concreta, constituye «una cuestión de moda sujeta a innumerables condicionantes socioculturales»<sup>3</sup>.

### **La traducción de un libreto de ópera: *Carmen* y *El retablo de maese Pedro***

#### *Carmen*

En 1875, se estrenaba la ópera *Carmen* de Georges Bizet en la Opéra-Comique de París. Henri Meilhac y Ludovic Halévy fueron los encargados de escribir el libreto partiendo de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée. En pocos años, la obra había dado la vuelta al mundo y alcanzaba un éxito internacional, si bien no llegó a España hasta 1881. En un principio, se dieron solamente cuatro representaciones en francés «algo confidenciales en un teatro de segunda categoría»<sup>4</sup> y la prensa se quejaba de que la obra

---

<sup>2</sup> Este aspecto será imprescindible siempre y cuando el libreto esté inspirado en una obra literaria. En caso contrario, podrá omitirse.

<sup>3</sup> MATEO, Marta. «El debate en torno a la traducción de la ópera». En: *Actes del III Congrès Internacional sobre Traducció*. Ed. a cargo de Pilar Orero. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, p. 209.

<sup>4</sup> SENTAURENS, Jean. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887». En: *Bulletin Hispanique*, nº 104-2, 2002, p. 855.

no se ejecutase en el Teatro Real. El interés del público español por la obra parecía relativamente escaso. De hecho, se ignoraba por qué ninguna empresa teatral, además del Teatro Lírico barcelonés, se había interesado en ella y se desconocía también por qué en los almacenes de los editores apenas si se había vendido un ejemplar de la partitura. A todo ello, los rotativos respondían que para conseguir una óptima aceptación por parte del público español, habrían de modificarse previamente ciertos tópicos románticos del libreto. Hubo que esperar a 1887 para que la obra comenzase a cuajar en el repertorio de nuestro país con la versión zarzuelera en castellano de Rafael María Liern, encargada por el Teatro de la Zarzuela, y con la traducción al italiano de Achille de Lauzières publicada por Choudens que se representó en el Teatro Real. Tres años después, apareció una nueva versión zarzuelera escrita por Patricio Eduardo de Bray y, en 1932, la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos presentó la «traducción»<sup>5</sup> de *Carmen* realizada por Eduardo Marquina. Por último, en 1980, Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll redactaron una nueva versión del libreto, «sin pretensiones revolucionarias de escándalo pero actualizada»<sup>6</sup>.

### *El retablo de maese Pedro*

Hemos tenido la oportunidad de comprobar la rápida difusión de que gozó el *Quijote* de Cervantes desde su aparición. En pocos años, su obra se había traducido a numerosos idiomas. Resulta abrumador el número de ediciones traducidas al inglés y al francés entre los siglos XVII y XIX. Además, su trascendencia se extiende y llega a todas las artes, entre las que se encuentra la música. Existe un gran número de composiciones musicales inspiradas en la novela cervantina. Entre todas ellas, la ópera de cámara *El retablo de maese Pedro* (1919-1923), de Manuel de Falla, constituye uno de los ejemplos más sobresalientes al respecto.

El compositor escribe él mismo el libreto original de la ópera utilizando como fuente literaria el *Quijote* de Cervantes y concluye la composición de la obra en enero de 1923<sup>7</sup>. Para su redacción y temática utiliza sobre todo el capítulo XXVI de la Segunda Parte, aunque también extrae fragmentos de la Primera. La traducción de libretos era una actividad común en la época y así, con objeto de representar su obra en

---

<sup>5</sup> Dicho término es susceptible de diferentes matizaciones que hemos señalado en el capítulo V.

<sup>6</sup> [Anónimo]. «La versión española de la ópera *Carmen* se estrenará en la plaza de toros de Madrid». *El País*. Madrid, 14-VI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

<sup>7</sup> Desconocemos la fecha exacta en la que Falla terminó de escribir el libreto aunque hubo de ser ciertamente antes de 1923.

Francia o en países angloparlantes, Falla contacta con dos amigos y expertos en música que se encargarán de traducir la ópera al francés y al inglés, respectivamente.

### **El contexto musicológico y traductológico**

La traducción de un libreto de ópera se encuentra siempre profundamente sometida a la realidad en la que se genera, una realidad que estará integrada por una serie de estrategias y normas traductoras en continua evolución e inherentes al sistema lírico en el que se encuentra inmerso el nuevo TM. Por ende, su análisis habrá siempre de partir del contexto lírico, histórico, pragmático y traductológico y no de los «errores» puntuales del texto meta.

#### *Carmen*

Durante los siglos XVIII y XIX, la traducción de libretos en el género lírico español obedeció no solamente a razones comunicativas sino también a la polémica influencia italiana anclada en nuestros principales teatros y, por supuesto, al deseo de creación de una ópera nacional. Los debates suscitados alrededor de la traducción y de la lírica fueron muy intensos y frecuentes a lo largo de todo el siglo XIX, al igual que la actividad traductora generada. Desde mediados de siglo, innumerables traducciones, reconversiones, transformaciones e incluso mejoras de *opéra-comique*, *comédie* o *vaudeville* franceses en zarzuelas llenaron nuestros escenarios respetando «la tradición dramática y escenográfica, los gustos, la moral social, etc.»<sup>8</sup> que imperaban en nuestros teatros decimonónicos.

El conflicto de «las dos *Cármenes*», suscitado en 1887 entre el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela por el estreno de *Carmen*, pone de manifiesto no solamente todo lo anterior sino también la importancia que reviste el conocimiento exhaustivo del contexto en el que se halla inmersa la gestación, realización y recepción de la traducción de una obra.

Los elementos que han guiado nuestro trabajo han sido, principalmente, las diferentes publicaciones y la correspondencia intercambiada entre las partes aunque

---

<sup>8</sup> ESPÍN, María Pilar. «El teatro lírico español respecto del francés». En: *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*. Edición a cargo de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Bern, Peter Lang AG, 2006, pp. 126-127.

también el conocimiento de los actores del sistema y de las instituciones involucradas. Asimismo, han desempeñado una labor fundamental las cuatro normas legales que rigieron simultáneamente dicho conflicto: el Convenio celebrado entre Francia y España para asegurar recíprocamente en dichos Estados el ejercicio del derecho de propiedad literaria y artística, firmado en Madrid a 15 de noviembre de 1853; la Ley de 10 de enero de 1879 de la propiedad intelectual; el Convenio de Propiedad Literaria, Científica y Artística celebrado entre España y Francia el 6 de junio de 1880; y el Código Penal de 1870.

Queda patente lo inadecuado de la gestión de los derechos autorales en la época por parte de las casas editoriales y de los archivos musicales, a pesar de los numerosos intentos realizados como la celebración del Congreso Literario de 1887, en Madrid. Así lo pone de manifiesto, por ejemplo, la representación legal de la editorial Choudens, concretamente de la ópera *Carmen*, por parte del archivero Andrés Vidal. Hemos podido constatar las importantes repercusiones de todo ello en la gestación, la representación y, por supuesto, en la recepción de las primeras traducciones de *Carmen* que pudo escuchar el público español.

Conforme avanzaba el siglo XX, las relaciones entre música y traducción van modificándose. En primer lugar, el italianismo que inundaba nuestros teatros comienza a diluirse. Los intentos de creación de una ópera nacional se extinguieron con el cierre del Teatro Real en 1925 y, con ellos, muchas de las discusiones en torno a la traducción de libretos. Apareció así la última generación que se ocupó de la ópera española. No olvidemos que las dificultades para escribir ópera en nuestro país iban acrecentándose y nuestros compositores habían de traducir sus óperas para estrenarlas en otros países.

El siglo XX se caracterizará por las múltiples iniciativas traductorales que se emprenden desde los ámbitos más diversos del mundo lírico. Pensemos, por ejemplo, en la actividad de la Associació Wagneriana en Cataluña o de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos creada por el Gobierno de la II República, en el concurso para premiar la traducción de un libreto convocado por la Comisaría General de Teatros Nacionales y municipales de Conciertos en 1939, o en las diferentes estrategias puestas en práctica, décadas después, por las empresas teatrales en aras de mejorar la accesibilidad del público y fomentar así su asistencia.

### *El retablo de maese Pedro*

En los siglos XVIII, XIX y XX, numerosas obras líricas extranjeras fueron traducidas al francés para su representación en los principales teatros franceses. Danièle Pistone señala que los compositores más traducidos a la citada lengua han sido Mozart, Wagner, Verdi y Puccini, junto a sus respectivas *Don Juan*, *La Flûte enchantée* o *Tristan et Iseult*. Al contrario que en el caso español, encontramos una serie de traductores que se especializaron, al parecer, en un determinado repertorio. Aunque destaca sobremanera la trayectoria en este sentido de Castil-Blaze, uno de las figuras traductoras más célebres de principios del siglo XIX, también hemos de mencionar los nombres de Édouard Duprez, Alfred Ernst y Paul Ferrier que aparecen estrechamente vinculados, respectivamente a los repertorios de Verdi, Wagner y Puccini. El autor distingue tres tipos de traducción en este ámbito y en el país en cuestión a lo largo de la historia: las reescrituras, los arreglos y las traducciones modernas, realizadas siempre bajo la supervisión del compositor o de acuerdo con el libretista<sup>9</sup>. Estas últimas se utilizaron desde mediados del siglo XIX hasta aproximadamente 1960, cuando aparecieron los discos de larga duración que permitían escuchar la obra completa en versión original. La traducción de *El retablo de Maese Pedro* al francés se enmarca en este último tipo. Manuel de Falla, tras experimentar las dificultades para componer ópera en nuestro país, decidió estrenar su obra en el extranjero. Así, para llevar *El retablo de Maese Pedro* a los escenarios franceses, el compositor colaboró estrechamente con Georges Jean-Aubry y revisó la redacción de la versión francesa realizada por éste.

### **La figura del traductor**

El traductor de libretos necesita una doble formación, en traducción y en música, haciendo especial hincapié en el canto. Dado el escaso reconocimiento social y económico de que goza dicha tarea, no resulta extraño que, a lo largo de la historia, pocos profesionales hayan adquirido los conocimientos necesarios a tal fin. Ello explicaría el eterno intrusismo que, desde siempre, ha existido en la profesión y, por

---

<sup>9</sup> PISTONE, Danièle. «La traduction des livrets d'opéra en France: les leçons du passé». En: *La traduction des livrets*. Ed. a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2004, pp. 134-142.



ende, la baja calidad de sus TM, culpables, frecuentemente, de los muchos detractores de la ópera traducida.

### *Carmen*

Los traductores que han trabajado en el ámbito lírico son innumerables. La elaboración de la nómina de traductores líricos españoles de todos los tiempos podría resultar de gran interés pero, al mismo tiempo, constituiría una tarea titánica que excede nuestros actuales intereses. Queda patente la diversidad de situaciones que podemos encontrar: desde los casos en los que una sola persona lleva a cabo el proceso completo hasta aquéllos en los que aparece un revisor, un colaborador musical, o incluso situaciones en las se plagia parcialmente el TM sin citar la fuente original. El reconocimiento por parte de los distintos estamentos de la labor realizada por cada uno de ellos ha sido uno de los aspectos claves que hemos tratado de dilucidar a lo largo de nuestro trabajo.

Podemos considerar a Rafael María Liern<sup>10</sup> como el primer traductor de la ópera *Carmen* que escribió una versión zarzuelera en castellano de la ópera. Fue un reputado cronista taurino, prolífico libretista, periodista y director de teatros, entre otros oficios. *Carmen* no constituyó su primera incursión en la traducción lírica ya que cuenta en su haber con las versiones españolas de varias obras líricas originalmente en francés y en inglés. Ni en la partitura del copista ni en los libretos manuscritos aparece su nombre. No obstante, hemos podido atribuirles la autoría de Liern gracias a la información que aparece en la prensa, donde se utilizó su nombre incluso como reclamo publicitario.

La figura de Patricio Eduardo de Bray<sup>11</sup> resulta bastante desconocida, a pesar de su renombre como literato y periodista. Su labor como traductor literario desde el francés o desde el italiano fue más importante. En el ámbito musical, únicamente tenemos constancia de su traducción al francés de dos libretos en forma de zarzuela: *El señor feudal* y *Carmen*. El caso de Eduardo de Bray es diferente al anterior ya que tanto en el libreto editado como en prensa aparece continuamente su nombre, aunque tampoco lo encontramos en la partitura del copista.

Eduardo Marquina<sup>12</sup> fue poeta, dramaturgo, novelista, periodista, diplomático y traductor de renombre aunque ciertas parcelas de su obra y de su trabajo todavía no han

---

<sup>10</sup> Rafael María Liern nació en 1832 y falleció en 1897.

<sup>11</sup> Desconocemos las fechas de su nacimiento y de su muerte.

<sup>12</sup> Eduardo Marquina nació en 1879 y falleció en 1946.

sido suficientemente estudiadas. La gran producción poética y dramática de Marquina ha dejado en un segundo plano su labor traductora debido a que sus traducciones poéticas se publicaron en revistas efímeras y las de obras en prosa se debieron al intento de subsanar problemas económicos. Escribió la traducción al castellano de obras literarias pertenecientes a numerosos autores franceses, portugueses y catalanes con gran éxito. Su trabajo como traductor lírico constituye una de las facetas menos investigadas de su biografía y, hasta el momento, únicamente conocemos la adaptación al castellano en forma de zarzuela de *Boule de Suif* y de la ópera *Carmen* de 1932, encargada por la Junta Nacional de Música. Se anunciaba que Eduardo Marquina, un reputado e importante literato cumpliendo con lo establecido en el decreto de 16 de septiembre de 1931<sup>13</sup>, llevaría a cabo la traducción al español. En el mismo, también se especificaba que un músico competente le ayudaría a este último para ensamblar el texto y la partitura y suponemos que así fue, debido a la falta de conocimientos musicales del literato. Sin embargo, hasta el momento no hemos conseguido localizar referencia alguna al respecto de este último y supuesto colaborador.

En cuanto a Fernando Quiñones<sup>14</sup> y José Ramón Ripoll<sup>15</sup>, aparentemente constituían el equipo adecuado e ideal para la traducción de *Carmen* de 1980. Quiñones era un prestigioso y polifacético literato que consagró su vida al folklore, la poesía y al teatro. José Ramón Ripoll es músico, poeta y periodista y cuenta con una amplia y doble formación en literatura y en música. Para ambos, la traducción del libreto de *Carmen* constituyó su primera incursión en este ámbito. En el libreto y en prensa se especificaba que la ópera *Carmen* había sido versionada como «adaptación libre del escritor Fernando Quiñones con la colaboración musical y literaria de José Ramón Ripoll»<sup>16</sup>, un calificativo para el trabajo de este último con el que el músico no estaba de acuerdo y que suscitó ciertas disputas entre ambos. Finalmente, quedó demostrado que, desde el punto de vista legal, ambos eran autores del trabajo a los mismos efectos. Tal y como se especificaba en el prólogo del libreto, ejercieron de revisores, en primer lugar, el tenor Francisco Saura y, finalmente, el director musical Eugenio Marco y la profesora de

---

<sup>13</sup> «Decreto disponiendo que las funciones de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos se desenvuelvan con arreglo al programa que se indica». *Gaceta de Madrid*, 16-IX-1931, p. 1845.

<sup>14</sup> Nació en 1930 y falleció en 1998.

<sup>15</sup> Nació en 1952.

<sup>16</sup> [Anónimo]. «La versión española de la ópera *Carmen* se estrenará en la plaza de toros de Madrid». *El País*. Madrid, 14-VI-1980. Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://elpais.com>. [Último acceso el 31-VIII-2012].

canto María Dolores Marco «que se centraron sobre todo en la problemática de la acentuación»<sup>17</sup>.

La elección de los traductores de *Carmen* al español obedece a criterios muy dispares, dependiendo de la época. En la mayoría de las ocasiones, ignoramos si poseían conocimientos musicales. En el caso de Rafael María Liern, se debió a su dilatada experiencia como libretista y, en menor medida, como traductor lírico. En la elección de Eduardo de Bray primó, al parecer, su excelente reputación como literato más que su formación musical que desconocemos hasta el momento. Eduardo Marquina fue un importante traductor literario y había llevado a cabo la traducción de un libreto. Sin embargo, con toda seguridad, su pertenencia a la Junta Nacional de Música, en primer lugar, y su gran prestigio literario, en segundo lugar, fueron factores determinantes. Finalmente, tanto Fernando Quiñones como José Ramón Ripoll fueron seleccionados por su experiencia como escritores ambos y la profesión de músico del segundo. Por consiguiente, podríamos concluir que la elección de los traductores de *Carmen* en el ámbito lírico español se ha llevado a cabo, durante prácticamente un siglo, teniendo en cuenta, frecuentemente, la reputación literaria. En menos ocasiones, se ha atendido a los imprescindibles conocimientos musicales. No resulta habitual, como ocurre en el caso francés, la especialización de traductores en un repertorio determinado.

#### *El retablo de maese Pedro*

La versión francesa se encargó a Georges Jean-Aubry, musicólogo, escritor, poeta, traductor, crítico de arte y literario. Tradujo al francés varias obras de Joseph Conrad y *La musique française d'aujourd'hui*, escrita por él mismo, al inglés. Sin embargo, hasta el momento desconocemos cualquier otra incursión en la traducción lírica exceptuando la del *Retablo*. Según hemos podido constatar, sus conocimientos del español eran prácticamente nulos. Es más, en ningún caso afirma haber utilizado algunas de las versiones francesas del *Quijote* que circulaban en la época. Todo ello nos ha hecho dudar de su sola autoría, como expusimos en el capítulo VII. Aparece en el *Retablo* una tercera figura: un excepcional revisor de la traducción al francés. Será Manuel de Falla, el compositor y autor del libreto original quien asuma esta función.

---

<sup>17</sup> MEILHAC, Henri y HALÉVY, Ludovic. *Carmen. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet*, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980, p. 3.

Este último posee amplios conocimientos de la lengua meta y así lo ponen de manifiesto sus correcciones.

John Brande Trend realizó la versión inglesa. Se trataba de un hispanista y musicólogo, amante tanto de la cultura como de la música española. En todo momento explicitó la fuente literaria utilizada como base para la redacción de su libreto. En este caso el papel del revisor se vio muy reducido, debido al desconocimiento por parte de Falla de la lengua inglesa. Unas carencias que se compensaron en cierta forma con el saber de Trend. Por tanto, los dos traductores no profesionales<sup>18</sup> fueron elegidos por el compositor para llevar el libreto español a las lenguas inglesa y francesa. En el caso de Manuel de Falla y su *Retablo*, el criterio seguido para la selección de ambos no fue, como sucedía habitualmente en las grandes empresas teatrales parisinas, la experiencia traductora previa en la obra del compositor y ni siquiera en la traducción en general sino, principalmente, la amistad, sus respectivas lenguas maternas y los conocimientos musicales, que en el caso de Jean-Aubry eran muy limitados. Hemos de insistir en que el nombre de ambos aparece en la mayoría de las fuentes consultadas por lo que se deduce que existía la intención de poner de relieve las respectivas autorías.

### **La fuente literaria**

Tanto el libreto de *Carmen* como el del *Retablo* son adaptaciones de obras literarias preexistentes. La transformación de una novela en libreto entrañará, primeramente, una serie de modificaciones propias de la adaptación textual en cuestión. En segundo lugar, generará nuevas relaciones que se establecerán no solamente entre ambas fuentes sino también entre la traducción de la novela y la traducción del libreto. La determinación de todas ellas constituirá uno de los puntos fundamentales de nuestra investigación.

#### *Carmen*

El francés constituía la lengua dominante en el siglo XIX y, por ende, en nuestro país abundaban los traductores con la combinación lingüística en cuestión. Las obras de innumerables escritores galos se traducían y se publicaban el mismo año de las

---

<sup>18</sup> Sospechamos incluso que se trataba de su primera incursión en este ámbito. Trend escribió la versión inglesa del *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla en 1927, cuatro años más tarde.

respectivas ediciones francesas. *Carmen* de Prosper Mérimée apareció, por primera vez, en la *Revue des Deux Mondes* en 1845. Resulta, pues, difícil comprender por qué, esta novela, a pesar de ser conocida en nuestro país prácticamente desde que nació, no apareció en nuestro idioma hasta 1890<sup>19</sup>.

Desde su estreno parisino en 1875, con un libreto «dulcificado», pasaron doce años hasta que la ópera *Carmen* empezó a cuajar como una obra de repertorio en nuestro país. Podemos afirmar que no fue hasta que la ópera llegó a España, cuando surgió el interés por la traducción de la novela –que realizaría y publicaría en 1890 Cristóbal Litrán– y no viceversa. En ningún caso puede concluirse que la realización de esta última propiciara ni la llegada de la ópera ni la traducción de su libreto. Tampoco podríamos considerar la novela de Mérimée por sí misma como el motor que impulsara la traducción de Litrán, ya que distan cuarenta y cinco años entre el texto original y el meta. Así, la demora en la llegada de la traducción de la ópera a España podría ser la causa de la tardanza en la realización de la versión española de la novela. Cabe preguntarse, entonces, si no existiese una ópera basada en la obra de Mérimée, ¿se habría traducido la novela a otras lenguas? y, ¿se habría convertido el personaje de Carmen en un mito de la literatura universal?

El público conocía previamente la novela francesa gracias «al aplaudido espectáculo teatral del mismo nombre»<sup>20</sup>. Fue este último, probablemente, el que impulsó la realización de su versión lingüística al castellano que fue definida como «correcta»<sup>21</sup> por la prensa. Según hemos observado, el trabajo de Litrán tuvo cierta repercusión puesto que diferentes ediciones de la obra en cuestión vieron la luz y se anunció en ciertas publicaciones de la época.

En lo referente a la traducción propiamente dicha de la novela *Carmen* de Cristóbal Litrán, nos encontramos ante el TM típico de un traductor romántico. Resulta extremadamente fiel al original y, en ningún caso, se acomodó a los gustos o expectativas de sus lectores meta que, sin duda, anhelaban la eliminación de los inoportunos estereotipos y clichés que abundaban en la novela de Mérimée.

---

<sup>19</sup> Recordemos que la única versión española anterior a dicha fecha de una obra de Mérimée es una traducción de *Colomba*, publicada en 1841. Se publicó en Sevilla por la *Revista andaluza*. MONTESINOS, José F. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid, Castalia, 1980, p. 224; cit. en: SENTAURENS J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 853.

<sup>20</sup> [Anónimo]. «Crónica». *La Dinastía*. Barcelona, 20-XII-1890, p. 2.

<sup>21</sup> *Ibid.*

### *El retablo de maese Pedro*

Manuel de Falla explicitó en todo momento la fuente utilizada como base para la redacción del libreto original. Trend hizo exactamente lo mismo. Afirma en el libreto inglés que se basó en la traducción de Shelton de 1620. Tras el análisis realizado, nos podemos aventurar a decir que únicamente utilizó la Segunda Parte que, efectivamente, es la única que aparece fechada en el frontispicio.

En cuanto a Jean-Aubry, nos asaltan multitud de dudas. Él nunca cita fuente alguna, algo que nos parece muy poco probable. Por ello, hemos analizado las traducciones francesas del *Quijote* más reputadas y las hemos comparado con el libreto de Jean-Aubry que nos ha llegado. Podemos afirmar que probablemente utilizara en gran medida la versión de Louis Viardot, aunque no sea posible especificar la edición. Sin embargo, la aparición de léxico así como de sintagmas que coinciden literalmente con los que pueden leerse en varias versiones, nos lleva a suponer que Georges Jean-Aubry diversificó sus fuentes.

La utilización de la traducción ya existente de la fuente literaria en ambos casos como texto paralelo resulta muy interesante. Aproximadamente un 30% de cada uno de los dos nuevos libretos –inglés y francés– coincide con el *Quijote* correspondiente. Una coincidencia que se refiere tanto al léxico como a la sintaxis e incluso a fragmentos enteros. Nos parece un porcentaje muy importante, dado el carácter de subordinación del nuevo libreto a la partitura. Debemos tener en cuenta que la coincidencia mencionada fue aprobada en ambas versiones por el compositor y autor del libreto original, lo que pone de relieve la importancia de contar con textos paralelos y cómo su uso entraña una facilitación del trabajo para los diferentes participantes en el proceso traductológico.

### **La génesis del libreto meta**

Gracias al estudio de la génesis del libreto meta, podrán establecerse las coordenadas iniciales de la traducción del libreto que serán imprescindibles para comenzar a conocer la forma en que se realiza el trasvase de información de una lengua a otra. Debemos destacar los siguientes elementos:

- El encargo de traducción. En ninguna de las obras hemos encontrado datos relativos a los encargos de traducción. Solamente, en el caso de la traducción de *Carmen* de Liern, sabemos que el empresario Felipe Ducazcal quería para su Teatro de la Zarzuela: «obras maestras, literaria y fielmente traducidas al castellano»<sup>22</sup>. En el resto, gracias a la prensa, epistolarios, personas involucradas y un sinnúmero de fuentes más podemos llegar a entreverlos.

- El factor diacrónico, cultural y lingüístico. En las dos óperas que nos ocupan, aparece una compleja superposición tanto de épocas como de lenguas y de culturas. En *Carmen*, por ejemplo, encontramos, primeramente, un libreto en francés, escrito por franceses, basado en una novela francesa y dirigido a una audiencia, en principio, francófona que desconoce muchas de las referencias culturales que se presentan frecuentemente en castellano. En segundo lugar, aparecen cuatro libretos traducidos por españoles, ambientados en España y dirigidos al público del mismo país, conocedor de estas referencias. Mientras que la novela de Mérimée y su correspondiente versión española están ambientadas en 1830, la mayoría de las versiones de la ópera lo están en 1820.

En el caso del *Retablo*, la «extraordinaria coexistencia de tiempos y espacios»<sup>23</sup>, constituirá uno de los rasgos definitorios de la obra. El libreto original parte de un capítulo del *Quijote*, en el que el teatro de títeres de maese Pedro representa una historia ambientada en la época de Carlomagno. Falla concluye la obra en 1923 y, un año después, se llevó a cabo la traducción al francés. Para su elaboración se utilizan presuntamente diferentes versiones del *Quijote* en francés.

- Presentación de las obras. Constatamos cómo las primeras traducciones del libreto de *Carmen* adoptan la costumbre de la época y en ninguna de las partituras ni en los libretos se presentan los TM como tales. En las cubiertas de Liern y de Bray se describen así: «basada en» o «arreglada a la escena española», respectivamente. En los casos más tardíos como en el *Retablo* o en el libreto de Quiñones y de Ripoll de *Carmen*, se especifica que se trata de una «versión».

- Estrategia general. La estrategia general de traducción varía dependiendo del aspecto del libreto y de las lenguas implicadas. En la mayoría de las óperas estudiadas, encontramos una versión parcial del texto del canto y, en ocasiones, literal. A veces,

---

<sup>22</sup> [Anónimo]. *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid, 13-IX-1887, p. 2.

<sup>23</sup> NOMMICK, Yvan. «El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla: un “homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes”». En: *El Quijote Biografía de un libro*. Ed. a cargo de Mercedes Dexeus. Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, p. 145.

puede constatarse una ampliación, por ejemplo, en la cubierta, para incluir el título original o para consignar aspectos legales relativos a la propiedad intelectual del TM.

- **Metatextualidad.** Numerosos elementos o fuentes contribuyen a dilucidar el por qué de la aplicación de las diferentes estrategias traductoras. Entre todas ellos, hemos de destacar la prensa, los epistolarios, las notas a pie de página, las notas del traductor y las introducciones o prólogos al TM que pueden leerse en los libretos. Todo ello contribuye, sin duda alguna, a la comprensión de su trabajo y, además, permite a los traductores matizar, esclarecer y solventar ciertas dificultades que no pueden expresarse en la partitura o en el texto del canto del libreto propiamente dicho.

Uno de los aspectos más complejos constatados en la aproximación histórica a las versiones lingüísticas de un libreto lírico español puede ser la localización e identificación de las fuentes. Frecuentemente, nos encontramos ante documentos inéditos y desconocidos que el investigador habrá concienzuda y pacientemente de localizar, reconocer y analizar antes de proceder a la calificación de un texto determinado como una traducción determinada.

### **La traducción de los aspectos lingüísticos y literarios**

Georges Jean-Aubry hacía una advertencia en su libreto: «el texto del canto está siempre sometido a los dictados de la partitura». Por ello, no podemos juzgar y analizar las traducciones líricas únicamente desde un punto de vista literario. Hemos comprobado que el texto de un libreto traducido, normalmente, no es el que se escuchará en el escenario sino el de la partitura que incluye las repeticiones, superposiciones de intervenciones y ciertas modificaciones con respecto al TO. Sin embargo, incluso la propia partitura será muy susceptible de ser modificada ya que los cantantes y los directores suelen cambiar el texto traducido para adecuarlo a sus necesidades vocales. En nuestro estudio, hemos partido del texto del canto de las partituras por considerarlas como la fuente más próxima y el término medio entre las intenciones del traductor y lo que pudieron escuchar los asistentes al estreno.



## *Carmen*

Queda patente, tras el análisis de las diferentes fuentes y de sus respectivas partituras que numerosas conclusiones enunciadas por Jean Sentaurens<sup>24</sup>, Michael Christoforidis y Elizabeth Kertesz<sup>25</sup> son erróneas e incompletas debido a que los autores fundamentaron sus estudios únicamente en los libretos sin tener en cuenta las partituras correspondientes. Gracias a ellas, hemos comprobado que se mantiene el tópico romántico y, en absoluto, tal y como concluían los autores, puede afirmarse que las traducciones de Liern y de Bray adopten un carácter correctivo ni «suavizador» de ciertos elementos de la ópera.

La manera en la que Liern y Bray tradujeron ciertos referentes culturales como por ejemplo, los religiosos o los relacionados con el esoterismo, imprimió a sus zarzuelas un carácter aún más romántico que el TO, en el caso de Liern, aunque Bray adopta una postura absolutamente contraria al respecto, ya que suprime la mayoría de los originales. El hecho de que muchos de estos referentes se utilizasen en castellano en el LO facilitó ampliamente su inserción en el nuevo texto. Con frecuencia, ambos libretos se tornan incluso mucho más castizos que el texto de Meilhac y Halévy como ocurre, por ejemplo, gracias a la invención de nuevos antropónimos para ciertos personajes o a la introducción, sea mediante la amplificación sea mediante la sustitución, de elementos gastronómicos tradicionalmente españoles.

El lenguaje utilizado por parte de los traductores se erige en otro aspecto muy controvertido. El realismo de la novela original –que Meilhac y Halévy reflejaron escrupulosamente en el libreto de *Carmen*– se adecuará a las convenciones zarzueleras lingüísticas y estilísticas de la época en ambas versiones. Lo coloquial, el dialecto andaluz, una mayor presencia del romaní y los vulgarismos, en mayor o menor medida, de ambas versiones, contrastan fuertemente con el francés estándar del LO. El texto de Eduardo de Bray adquiere, con frecuencia, tintes literarios y su redacción resulta infinitamente más esmerada que la de Liern que, además de poseer un mayor grado de informalidad que el TO, salvo en contadas ocasiones, se ve salpicada constantemente por numerosas incorrecciones, barbarismos, incorrecciones lingüísticas y frases sin sentido. Ello, por supuesto, no entró en gran contradicción con los libretos que podían escucharse en los teatros puesto que la habitual utilización de los «monstruos», descritos

---

<sup>24</sup> SENTAURENS, Jean. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», pp. 851-872.

<sup>25</sup> KERTESZ, Elisabeth. y CHRISTOFORIDIS, Michael. «Confronting *Carmen* beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888». En: *Cambridge Opera Journal*, nº 20, 2008, pp. 79-110.

en capítulos anteriores, para su redacción propiciaba la inserción de las incorrecciones citadas.

Asimismo, constatamos una *quasi* constante amplificación de los pasajes hablados. Al no estar estos últimos sometidos a las restricciones que impone la partitura, los cambios llevados a cabo en cuanto a extensión no afectan musicalmente a la obra aunque sí en cuanto a información aportada.

Por último, hemos de considerar ambas obras no simplemente zarzuelas, como se especificaba en diferentes fuentes de la época, sino como pertenecientes al género de la zarzuela grande. Los rasgos lingüísticos señalados, la extrapolación a las traducciones de Liern y de Bray de la división original de *Carmen* en cuatro actos y sus respectivos desenlaces trágicos las enmarcan, sin duda alguna, en el género en cuestión.

### *El retablo de maese Pedro*

En general observamos que la mayoría de los referentes culturales se han tomado directamente de la fuente literaria aunque, en ocasiones, se han adaptado ligeramente para que pudiesen obedecer a la partitura. En lo referente a la fidelidad en el nuevo libreto, encontramos dos versiones muy diferentes del texto del canto. La versión al francés presenta divergencias en cuanto a ligeros matices pero si hay algo que pudiese caracterizarla con respecto de la original, sería una ocasional pérdida de información. Estaríamos hablando en estos casos de traducción parcial. Por tanto, podríamos definir la estrategia general como literal y parcial. Solamente en momentos muy puntuales se lleva a cabo una amplificación. Por otra parte, la versión al inglés presenta el caso contrario ya que se ha sumado mucha información en el nuevo libreto que no aparecía en el original y las pérdidas de ésta son muy escasas. Por ello, la traducción al inglés podría considerarse literal y amplificada. Nos sorprende que en los nuevos textos, y dada la escasa experiencia en la actividad e incluso conocimientos lingüísticos que poseían Trend y Jean-Aubry, no abunden los falsos sentidos. Volvemos a reiterarnos de nuevo en el papel tan importante que desempeña la fuente literaria como texto paralelo. Los motivos subyacentes en las diferentes estrategias utilizadas residen, además de en la formación de ambos, en las divergencias en cuanto a características rítmicas de cada lengua puesto que el inglés es una lengua que posee una gran tendencia a la monosilabación y bisilabación. Se trata de un rasgo que se refleja perfectamente en los datos numéricos obtenidos: el libreto original cuenta con 1079 palabras, el inglés 1382 y el francés 1212. Trend con unas cifras parecidas a las de Jean- Aubry incluye mucha

más información que este último e incluso amplía la del TO. Recordemos que, según demuestra un reciente estudio, la lengua inglesa posee la densidad informacional más alta de las tres lenguas<sup>26</sup>.

Por último, es reseñable que ambos traductores respetan fielmente el lenguaje del texto de Falla. Adaptan las intenciones originales en cuanto a tiempos verbales, ritmo y figuras retóricas sin caer en la literalidad ni en la incomprensión por parte del público meta.

### **La traducción de los aspectos musicales**

La adaptación del texto del canto a la partitura no constituye una tarea independiente de los demás aspectos que integran el proceso traductológico de cualquier obra lírica. La traducción musical se encuentra íntimamente relacionada con los rasgos prosódicos de cada idioma. Cuanto más difiera el ritmo del libreto original del inherente a la lengua meta, más dificultades deberá vencer el traductor. Se trata de una fase del proceso que tendrá unas características muy diferentes en cada lengua y ópera. El momento de composición de la obra junto con los ideales del compositor y del autor del libreto determinarán las normas a seguir y los criterios que predominarán para adecuar el texto a la partitura.

#### *Carmen*

Merece la pena destacar las numerosas modificaciones de la partitura original reflejadas por los copistas de ambas versiones españolas. Encontramos así correcciones rítmicas y articulatorias que son más numerosas en la zarzuela de Liern que en la de Bray. Aunque ignoramos quién fue su autor sí se constata que obedecen a motivos muy diferentes que comprenden desde lo que se constata como simples errores tipográficos hasta correcciones necesarias para ensamblar el TM con la partitura e incluso ligeras variaciones de la música de Bizet.

Uno de los principales rasgos fonéticos de la lengua francesa es la sonoridad de la «e» muda. En general, Liern y Bray respetan literalmente la métrica impuesta por la

---

<sup>26</sup> VALENZUELA, Javier. «¿Son más eficaces unas lenguas que otras?». Puede consultarse en: <http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva> [Último acceso el 29-IV-2012].

tradicional pronunciación de la «e» muda francesa en la partitura original y la hacen corresponder con una sílaba en castellano. Para reflejar, en cierta forma, su efecto sonoro se hace corresponder, siempre que resulta posible, con una sílaba o un vocablo tónico dentro del grupo fónico, ya sea mediante las normas de acentuación lingüística o mediante lo expresado en la partitura.

La rima de cada momento de la ópera *Carmen* habrá de analizarse individualmente. Observamos que, en general, los traductores se afanaron en respetar la ideada por Meilhac y Halévy, aunque cada uno de ellos adoptó diferentes posturas. Mientras que Bray optó por sacrificar la rima en favor del sentido y de la corrección lingüística, Liern procedió de manera contraria. Advertimos, además, que en los tres libretos existe un paralelismo prácticamente constante en lo que a cantidad silábica se refiere por lo que podría sorprendernos el hecho de que se hayan observado ciertas divergencias en cuanto a densidad informacional entre ambos. Ahora bien, teniendo en cuenta que, según se ha demostrado en el estudio citado, el francés transmite más datos que el español con menor número de sílabas<sup>27</sup>, no nos sorprende la ausencia de fidelidad detectada en muchos de los pasajes.

La congruencia entre el acento prosódico, el ritmo y la métrica de la música será uno de los pilares fundamentales que habrán de regir toda traducción lírica. En la ópera *Carmen*, encontramos numerosos pasajes dominados por el denominado «canto a contrapelo» donde un ritmo de danza o periódico y característico domina un texto que, imperativamente, se subordina a la partitura y que merma, en mayor o menor medida, la inteligibilidad del oyente. Por supuesto, cuanto más diferente sea el ritmo musical del ritmo prosaico menor será la inteligibilidad. Contrasta fuertemente la fusión entre prosodia musical y textual que se observa en la obra original y en las dos versiones. En el caso francés, aparece una óptima adecuación entre los dos elementos y se observa un esfuerzo en la conjugación de ambos mientras que ambas traducciones no resultan en absoluto escrupulosas en este aspecto.

Queda patente que las versiones españolas de Liern y de Bray se enmarcan dentro de la zarzuela aunque no respeten habitualmente la corrección de los esquemas rítmicos y de acentuación que podemos escuchar en la obra original. En dicho género, se solía conceder más importancia a las cualidades de la música que a las literarias y la frecuente utilización de los «monstruos» mermaba en gran medida tanto la corrección

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

prosódica como la lingüística. Por consiguiente, y teniendo en cuenta que en los TM citados se sacrifica el emplazamiento del acento lingüístico en favor de los dictados musicales, podemos afirmar que los libretos de *Carmen* escritos por Liern y por Bray han sido realizados según el método de «mimetismo relativo» descrito por Antonio Pamies<sup>28</sup>. Ahora bien, esta falta de respeto a dichos esquemas en ambas traducciones no solamente contradice las intenciones de Bizet sino que además fue acusada por el público y la crítica de la época se hizo eco de ello<sup>29</sup>.

En lo referente a la repercusión de la traducción sobre la línea del canto, constatamos que no se tuvo muy en cuenta dicho aspecto durante el proceso de ensamblaje del texto y la partitura. Suponemos que se esperaba que la pericia de los cantantes solventase las problemáticas que pudiesen surgir al respecto. Consideramos como la piedra angular de las traducciones de *Carmen*, en primer lugar, el origen común de las dos lenguas y, en segundo lugar, su contextualización y ambientación. El hecho de que todos los referentes culturales que se citan sean españoles facilitó en gran medida el ensamblaje del nuevo texto con la partitura y el respeto a las intenciones originales de Bizet.

#### *El retablo de maese Pedro*

En lo que concierne a la influencia de las características musicales de la ópera sobre la traducción rítmica, el *Retablo* ilustra perfectamente la problemática. El pregón falliano alterará los esquemas prosódicos de cada lengua. Será precisamente esta alteración la que confiera ese carácter tan singular a esta obra. Los traductores hubieron de captar perfectamente su esencia hasta que el compositor les dio el visto bueno. En los capítulos VI y VIII vimos cómo se había reflejado el pregón en sus obras. Queda patente que el traductor inglés lo había conseguido sobremanera: consiguió emplazarlo casi en los mismos lugares en los que lo hizo Falla. Hemos de destacar que, según Trend le relató al compositor, tuvo en España la ocasión de estudiarlo por sí mismo, lo que constituye una baza importantísima para la elaboración de la traducción rítmica.

---

<sup>28</sup> Se respeta el número de sílabas del original, desplazando el acento lingüístico dependiendo de las necesidades de la partitura. PAMIES, Antonio. «Implications musicales de la traducción poética». En: *turjumān* II, nº 1, 1993, pp. 79-101.

<sup>29</sup> Así lo recogía, por ejemplo, *La Dinastía* en sus impresiones sobre el trabajo de Eduardo de Bray: «Claro es que éste ha debido luchar con grandes dificultades, siendo la mayor de ella la que nace de apropiarse la letra a las notas musicales. No ha vencido siempre con felicidad este escollo el señor Bray y, por ello, más de una vez resultan ingratas para el oído algunas de las palabras empleadas». [Anónimo]. «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona, 08-IV-1890, p. 2.

En cuanto a la parte métrica, de nuevo, es la estrategia traductora de mimetismo relativo la que impera en la mayoría de las ocasiones. Con muy pocas excepciones, se mantiene el número de sílabas del original, desplazando el acento lingüístico dependiendo de las necesidades de la partitura que, en nuestro caso, se complica en gran medida debido al uso del pregón.

El *Retablo* es rico en sustantivos propios que permiten respetar ampliamente la sonoridad original. Es más, de nuevo, gracias a ellos y a los vocablos, que por su origen común son fonéticamente parecidos, los traductores han logrado en muchas ocasiones ajustar su nuevo texto a las intenciones sonoras del compositor. Unas intenciones que llevan implícita la premisa de no dificultar la dicción de los cantantes para lograr una mayor inteligibilidad del texto por parte del público, aunque debemos señalar que en la correspondencia estudiada no aparece referencia alguna a la problemática. Hemos localizado y expuesto numerosas situaciones en las que la nueva versión hacía más sencillos o más complicados los pasajes a los intérpretes, dependiendo de los fonemas implicados. Por ello, suponemos que no se prestó especial atención a dicho aspecto y que, de nuevo, se esperaba que la habilidad de los cantantes solventase el problema. En lo referente a la inteligibilidad por parte del público, podemos afirmar que, en la mayoría de los casos, resulta muy similar a la que presenta la obra original si bien hemos de volver a incidir en los numerosos condicionantes a los que ésta se encuentra sometida en cada interpretación.

### **La traducción de las indicaciones escénicas**

Las indicaciones escénicas, en su mayoría, presentan y contextualizan los diferentes pasajes y revisten estrategias de traducción muy diversas. No se encuentran sometidas al rigor de la partitura y, por ello, en principio, no deberían aparecer alteraciones en este sentido. Si las hubiere, requerirán un concienzudo análisis para desentrañar, siempre en la medida de lo posible, las razones que subyacen en dichas alteraciones.

Las estrategias de traducción aplicadas a las indicaciones escénicas de *Carmen* en las versiones de Liern y de Bray resultan muy diversas y, en ocasiones, entrañan alteraciones importantes en la ejecución. Encontramos versiones literales pero también amplificaciones, reescrituras, eliminaciones e incluso se suman indicaciones que no

aparecen en el LO. Seguramente, todas ellas obedecen al deseo de transformar el género original de la ópera de Bizet en el de zarzuela. Por el contrario, Jean-Aubry y Trend nos han demostrado en el *Retablo* el principio de inalterabilidad que subyace, en principio, en la traducción de las indicaciones escénicas con versiones muy fieles al original. En los únicos casos en que hemos observado alguna sutil divergencia ha sido en ciertas referencias culturales. En cuanto a la redacción del texto, mientras que el francés respetó la del original, el inglés, a pesar de su fidelidad hacia el libreto de Falla, redactó sus indicaciones escénicas de forma más fragmentada.

### **La recepción en los países meta**

El análisis de la recepción de la traducción de una ópera determinada será imprescindible para conocer si realmente el texto meta satisfizo el *skopos* planteado en un principio. No obstante, innumerables elementos pueden condicionar la recepción de la versión lingüística de cualquier obra lírica en un sistema determinado. Las críticas del momento no siempre son objetivas y pueden tanto hacer justicia como proporcionar una imagen distorsionada de las representaciones y de la calidad de una obra lírica traducida.

#### *Carmen*

La recepción de las primeras traducciones de la ópera *Carmen* en España resulta muy diferente en cada caso. Pensemos, por ejemplo, en la versión zarzuelera de Liern cuya recepción subraya los numerosos e importantes conflictos entre el teatro lírico y los editores en el siglo XIX. El público madrileño esperaba que el nuevo texto fuese más un arreglo que una traducción propiamente dicha y que se eliminasen, así, no solamente gran parte de las incongruencias del libreto original sino también el tópico romántico sobre nuestro país que tanto rechazo venía produciendo entre nuestros intelectuales. Ciertamente, algunas se suprimieron, pero no todas, y ésta podría haber sido la causa de las numerosas reprobaciones al trabajo del traductor. Una segunda e importante repercusión del éxito y de las polémicas, amén de la fama internacional de la ópera, fue la aparición no solamente de más traducciones de la ópera sino también de

multitud de parodias como, por ejemplo, *Los pretendientes de Carmen*<sup>30</sup> o *Carmen y Marieta*<sup>31</sup>. Nos ha sorprendido comprobar que la crítica madrileña fue más generosa con la representación de color local español ofrecida, meses después, por la traducción italiana de Achille de Lauzières en el Teatro Real que con la disfrutada en la Zarzuela. En este sentido, la prensa fue tan dura con la versión de Liern, que, probablemente, cuando se presentó la italiana, los intelectuales se sentían, en cierta forma, resarcidos. Fueron muy escasos los comentarios en torno a la calidad del TM lo que no significa, en absoluto, que el texto escuchado en el Real fuese de mejor ni de peor calidad que el de Liern. La recepción de *Carmen* en dicho coliseo pone de manifiesto, una vez más, la falta de interés del auditorio aristocrático en un texto del canto que se tornaba incomprensible para la mayoría de los abonados que se dejaron llevar, en esta ocasión, tanto por las virtudes de la partitura de Bizet como por la excelente labor del Teatro Real.

La traducción de Rafael María Liern gozó de mayor difusión y publicidad que la realizada con posterioridad por Eduardo de Bray. Sin embargo, ello se debió, en gran parte, al escándalo que produjo «el conflicto de las dos *Cármenes*» y no al buen hacer de las diferentes empresas que lo subieron a escena o de su traductor que, en el caso del segundo, redactó un TM de mayor calidad. Un fenómeno parecido aconteció con la versión de Eduardo Marquina décadas después. Los juicios negativos por parte de la crítica en torno a su TM fueron relegados a un segundo e incluso tercer plano debido a la excelente labor del Teatro Lírico Nacional y de la Junta Nacional de Música. En lo que se refiere al TM de Fernando Quiñones y de José Ramón Ripoll, tampoco la calidad de su libreto desempeñó un papel determinante en su recepción. Más allá de ciertos conflictos legales, un gran montaje escénico en un entorno emblemático fue fundamental para la crítica que ignoró prácticamente en su totalidad cualquier aspecto de la traducción.

Desde una perspectiva más amplia, podríamos entender los libretos de Liern y de Bray, en principio, como interpretaciones de la obra de Bizet que se apropiaron la *Carmen* original y la desplazaron tanto hacia nuestra cultura como hacia nuestra lengua meta. Así, y de forma más precisa, nos parece acertada la aplicación de la idea de Loren

---

<sup>30</sup> CUARTERO, Manuel. *Los pretendientes de Carmen. Zarzuela en un acto y en verso*. Madrid, M. P. Montoya y Compañía, 1882. BN, sign. MC/3897/27.

<sup>31</sup> Fue estrenada en el Teatro de Novedades de Madrid el 29 de octubre de 1907. ALMAYOR, Luis. *Carmen y Marieta. Zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros, en prosa de costumbres valencianas*. Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1907. BN, sign. T/16790.



Kruger a nuestro análisis, quien concibe la traducción no como la búsqueda de la equivalencia entre dos textos, sino más bien como la apropiación de una fuente por parte de un texto de destino. «El significado del texto traducido surgirá no tanto de lo que pueda extraerse del TO sino de lo que se haga con él»<sup>32</sup>. Por consiguiente, y teniendo en cuenta las numerosas alteraciones infligidas al libreto de Meilhac y Halévy, consideraremos la traducción de los aspectos lingüísticos en los LM de Rafael María Liern y de Eduardo de Bray como «apropiaciones» de la *opéra-comique Carmen* de Georges Bizet.

*Carmen* nos ha permitido comprobar que, generalmente, las virtudes o defectos de una traducción lírica pueden relegarse a un segundo e incluso tercer plano en favor de diferentes factores relacionados directa o indirectamente con la representación. El éxito de los estrenos de las traducciones de la ópera en España no es comparable al de su respectiva obra original en Barcelona, en 1881. A pesar de que se dieron sólo «cuatro representaciones algo confidenciales en un teatro de segunda categoría»<sup>33</sup>, éstas fueron ovacionadas por la crítica. El juicio de la crítica, el número de representaciones o el número de referencias a un estreno determinado en los medios de comunicación no constituyen por sí solos parámetros determinantes para conocer el éxito de la traducción de una obra lírica. A tal fin, será necesaria la identificación y el análisis de cada uno de los elementos que la determinan y que comprenden desde el encargo de traducción, si lo hubiere, hasta sus correspondientes representaciones.

Por último, consideramos oportuna la aplicación a las traducciones de *Carmen* en España del concepto de relevancia social de Josep Martí y Pérez<sup>34</sup>. Hemos podido constatar que las primeras versiones en castellano poseían una relevancia reducida y más bien específica, puesto que su área de pertenencia se limitaba habitualmente al público intelectual y al más favorecido económicamente. Sin embargo, conforme el género lírico ha ido haciéndose accesible para todo tipo de público, las traducciones posteriores de dicha ópera también fueron ampliando progresivamente su influencia hasta alcanzar una relevancia amplia y general a finales del siglo XX.

---

<sup>32</sup> KRUGER, Loren. *Translating for the Theatre: the Appropriation, «mise en scène» and Reception of Theatre Texts*. Tesis doctoral. Cornell, Cornell University, 1986, vol. I, p. 54.

<sup>33</sup> SENTAURENS J. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887», p. 855.

<sup>34</sup> MARTÍ Y PÉREZ, Josep. «La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical». Puede consultarse en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm> [Último acceso el 05-I-2012].

### *El retablo de maese Pedro*

Nos sorprende que la recepción en los países meta fuera muy parecida. Junto a las muchas alabanzas que suscitó la ópera de cámara falliana, también aparecieron las críticas. Muchas de ellas desaprobaban la dicción de los cantantes, probablemente por la incomprensión de las fórmulas declamatorias del pregón. Mientras que en el caso francés no nos sorprende, sí en el inglés donde poseen un «equivalente» muy similar. Por otra parte, debemos subrayar que el público en general congratula también a los traductores y su labor. En el *Retablo*, la recepción del estreno de la obra original, del que destacamos las escasas alusiones en los principales diarios parisinos y belgas, y las de las versiones lingüísticas correspondientes resultan muy parecidas. Si tenemos en cuenta que su área de pertinencia comprendió mayormente, al igual que señalamos en *Carmen*, al público intelectual o más favorecido económicamente de la época, podríamos definir la relevancia social del *Retablo* como reducida y más bien específica.

Queda patente la inmensa complejidad que subyace en el estudio pormenorizado de la traducción lírica de una ópera a una lengua meta. El análisis multidisciplinar llevado a cabo a lo largo de esta tesis doctoral revela la imposibilidad de abordar la investigación de una traducción de este tipo desde una sola perspectiva ya sea histórica, musicológica o traductológica. Los numerosos condicionantes inherentes a un sistema lírico determinado harán de cada traducción un objeto de estudio único y singular que, con toda probabilidad, requerirá un tratamiento diferente en cada ocasión. Cada una de ellas constituye un reflejo de la época en la que surgieron y nos muestran diferentes facetas de una misma obra. De esta manera, la aproximación histórica a las versiones lingüísticas de un libreto enriquece profundamente el conocimiento de la ópera original y muestra, en cada una de ellas, diferentes perspectivas de ésta. Por consiguiente, habremos de definir la traducción lírica como una disciplina «dinámica e interactiva»<sup>35</sup>. «Dinámica» porque se encuentra sometida a continuos cambios a lo largo de la historia, tal y como hemos podido comprobar, e «interactiva» porque reacciona a influencias externas. Ambas características reflejan perfectamente la complejidad de la materia y de las diferentes relaciones que se establecen entre la obra original y los demás integrantes

---

<sup>35</sup> Término utilizados por Klaus Kaindl en: KAINDL, Klaus. «Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra». En: *La traduction des livrets*. Ed. a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 51.

del sistema lírico. Dichas relaciones se erigirán, a menudo, en los aspectos más complejos para el investigador pero también en los más interesantes de su trabajo.

Las conclusiones obtenidas en la tesis doctoral que presentamos nos han permitido elaborar un marco de estudio genérico para cualquier aproximación histórica, musicológica y traductológica a un libreto de ópera que nos facilitará, sin duda alguna, el acercamiento no solamente a otras óperas traducidas sino también a cualquier obra musical cuya temática derive del binomio traducción y música. Una vez más, hemos podido constatar la juventud de los estudios de traducción y la escasa dedicación científica de la que goza la traducción lírica. El hecho de que numerosas traducciones líricas de todos los tiempos se encuentren en paradero desconocido o sean documentos inéditos, abre amplias y apasionantes vías en la investigación de una de las formas de traducción subordinada más antiguas que existen.



## ANEXOS

Anexo 1. Listado de títulos líricos traducidos citados.....	595
Anexo 2. Texto del canto e indicaciones escénicas pertenecientes al libreto de <i>Carmen</i> de Rafael María Liern .....	597
Anexo 3. Partes habladas e indicaciones escénicas en el libreto de <i>Carmen</i> de Rafael María Liern.....	654
Anexo 4. Modificaciones al libreto editado de <i>Carmen</i> de Eduardo de Bray.....	690
Anexo 5. Recitativos de la traducción al castellano de la ópera <i>Carmen</i> .....	711
Anexo 6. Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 30-V-1924 .....	716
Anexo 7. Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 06-VII-1924.....	719



**ANEXO 1:** Listado de títulos líricos traducidos presentados y reproducidos tal y como aparecen en las fuentes. Hemos omitido aquellos títulos que poseen una traducción literal muy evidente.

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	TRADUCCIONES
Berlioz, Hector	<i>La damnation de Faust</i>	<i>The damnation of Faust</i> (i.) <sup>1</sup>
Berton, Henri	<i>Le délire ou les suites d'une erreur</i>	<i>El delirio o las consecuencias de un vicio</i> (esp.)
Bizet, Georges	<i>Les pêcheurs de perles</i>	<i>Il pescatore di perle</i> (it.) <i>Los pescadores de perlas</i> (esp.)
Bretón, Tomás	<i>Los amantes de Teruel</i>	<i>Gli amanti di Teruel</i> (it.)
Caldara, Antonio	<i>Adriano in Siria</i>	<i>Adriano en Siria</i> (esp.)
Conforto, Nicola	<i>La festa cinese</i>	<i>Fiesta chinesca</i> (esp.)
Danican, François-André	<i>Le maréchal ferrant</i>	<i>El mariscal Ferrane</i> (esp.)
Fischietti, Domenico	<i>Il mercato di Malmantile</i>	<i>El mercado de Malmantile</i> (esp.)
Generali, Pietro	<i>La contessa di Colle Erboso</i>	<i>La condesa de Collado Erboso</i> (esp.)
Gounod, Charles	<i>Roméo et Juliette</i>	<i>Romeo e Giulietta</i> (it.) <i>Romeo y Julieta</i> (esp.)
Grétry, André	<i>Zémire et Azor</i>	<i>Zemira y Azor</i> (esp.)
Halévy, Fromental	<i>Le val d'Andorre</i>	<i>El valle de Andorra</i> (esp.)
Isouard, Nicolas	<i>L'intrigue aux fenêtres</i>	<i>La intriga por las ventanas</i> (esp.)
Mayr, Johann Simon	<i>Il fanatico per la musica</i>	<i>El maniático por la música</i> (esp.)
Meyerbeer, Giacomo	<i>Les Huguenots</i>	<i>Gli Ugonotti</i> (it.) <i>Los Hugonotes</i> (esp.)
	<i>Le prophète</i>	<i>Il profeta</i> (it.)
	<i>Robert le diable</i>	<i>Roberto il diavolo</i> (it.)

<sup>1</sup> Las abreviaturas utilizadas corresponden a los diferentes idiomas: i.: inglés, esp.: español, it.: italiano, fr.: francés.

COMPOSITOR	TÍTULO ORIGINAL	TRADUCCIONES
Meyerbeer, Giacomo	<i>L'Africaine</i>	<i>L'Affricana</i> (it.)
	<i>L'étoile du nord</i>	<i>La stella del nord</i> (it.)
	<i>Guillaume Tell</i>	<i>Guglielmo Tell</i> (it.)
	<i>Le Pardon de Ploermel</i>	<i>Dinorah</i> (it.) <i>La romería de Ploermel</i> (esp.)
Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Die Zauberflöte</i>	<i>La flauta mágica</i> (esp.) <i>The magic flute</i> (i.) <i>Il flauto magico</i> (it.) <i>La flûte enchantée</i> (fr.) <i>Les mystères d'Isis</i> (fr.)
	<i>Don Giovanni</i>	<i>Don Juan</i> (esp.) <i>Don Juan</i> (fr.)
Paisiello, Giovanni	<i>Nina, o sia La pazza per amore</i>	<i>Nina, ou la folle par amour</i> (fr.)
Rossini, Gioachino	<i>La juive</i>	<i>Ebrea</i> (it.)
Schubert, Franz.	<i>Die schöne Müllerin</i>	<i>The lovely milleress</i> (i.)
Scribe, Eugène	<i>Les diamants de la couronne</i>	<i>Los diamantes de la corona</i> (esp.)
	<i>L'étoile du nord</i>	<i>Catalina</i> (esp.)
Sorozábal, Pablo	<i>La del manojito de rosas</i>	<i>The girl with the roses</i> (i.)
Spontini, Gasparo	<i>La Vestale</i>	<i>La Vestal</i> (esp.)
Wagner, Richard	<i>Der fliegende Holländer</i>	<i>Il vascelo fantasma</i> (it.)
	<i>Tristan und Isolde</i>	<i>Tristan et Iseult</i> (fr.)
Weber, Carl Maria von	<i>Freischütz</i>	<i>Robin des bois</i> (fr.) <i>Chasseur noir</i> (fr.)
No consta	No consta	<i>En fuente y en flor hay alma, vida y amor</i> (esp.)
No consta	No consta	<i>La buena hija</i> (esp.)
No consta	No consta	<i>El preso</i> (esp.)



**ANEXO 2.** Texto del canto, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores realizadas al libreto de *Carmen* traducido por Rafael María Liern y Cerach<sup>1</sup>. Hemos dividido el texto en actos y en números de acuerdo con lo establecido por la partitura y se han destacado en negrita y subrayado las divergencias en la traducción. En la última columna aparece el texto hablado con acompañamiento musical que se ha añadido con posterioridad a la partitura del copista.

<b>Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores</b>					
<b>ACTO/ Números</b>	<b>PERSONAJE/ INDICACIONES</b>	<b>TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS</b>	<b>MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA</b>	<b>CORRECCIONES A LA PARTITURA</b>	<b>TEXTO HABLADO CON ACOMPañAMIENTO MUSICAL</b>
		<i>(La acción en Sevilla al principio del siglo XIX.)</i>			
<b>Primero/ 1</b>	Indicaciones escénicas	<i>(Una plaza en Sevilla. A la derecha, fachada de la fábrica de cigarros construida bajo el vínculo de Carlos III. Al fondo, frente al público, un puente practicable que cruza diagonalmente la escena en toda su extensión. Desde la fábrica se gana el puente por medio de una ancha escalera. En primer término de la izquierda, un cuerpo de guardia colocado sobre una plataforma balaustrada a la que se sube por medio de tres cómodas gradas. En la parte exterior del cuerpo de</i>			

<sup>1</sup> Libreto que contiene el texto del canto y gran parte de los diálogos hablados. SGAE, sign. Carmen/ SGAE/MMO/2234.

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<i>guardia un <u>armero</u> [sic] con carabinas y lanzas.)</i>			
		<i>(Al subir el telón aparecen en grupos ante el cuerpo de guardia diez o doce soldados. Unos fuman y otros están apoyados sobre la balaustrada de la plataforma. Mucho movimiento de gente en la plaza. Algunos transeúntes la atraviesan sin detenerse a hablar con nadie, otros van y vienen, se encuentran, se saludan, hablan. Los que van deprisa tropiezan algunos de los que forman corros. Esto da lugar a disputa.)</i>			
	Coro	A la plaza por la traza se citó la ciudad. Debe haber fraternidad.	Debe haber <b>festividad.</b>		
	Morales	Mato bien desde aquí el tiempo. A más de fumar veo cien y cien mujeres correr y triscar.			
	Coro	A la plaza [...] <i>(Micaela ha entrado en escena momentos antes.</i>			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<i>Viste traje azul y tocado a la navarra. Mira a un lado y otro, se fija en los soldados. Avanza, duda y retrocede.)</i>			
	Morales	<i>(A los soldados.)</i> Observad a aquella hermosa, creo que nos quiere hablar. Se fue, volvió temerosa.	Se fue, volvió temerosa, <b><u>se aproxima</u></b>		
	Coro	Pues débesela abordar	Pues <b><u>la debemos</u></b> abordar		
	Morales	<i>(A Micaela.)</i> ¿Qué busca la hermosura?			
	Micaela	Yo busco a un militar.	<b><u>¿Quién?</u></b> Yo busco a un militar		
	Morales	Que lo soy, veréis.			
	Micaela	El militar por quien pregunto es José... ¿conocéislo vos?	es José... <b><u>¿conocéisle</u></b> vos?		
	Morales	Sí le conozco, sí, por Dios.	<b><u>Sí, por Dios, sí le conozco.</u></b>		
	Micaela	Es buena la nueva a fe mía.			
	Morales	Señora, ese José no es de esta compañía.			
	Micaela	Entonces, ¿no está allí? <i>(Desolada, señalando el cuartel.)</i>			
	Morales	No, retrechera, no está allí. Mas vendrá pronto por aquí.	No, retrechera, <b><u>él</u></b> no está allí. <b><u>Sí, vendrá.</u></b>		
	Micaela	Aquí vendrá cuando la guardia entrante releve a la saliente.	<b><u>Pues que</u></b> vendrá		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		En un instante.			
	Morales	Mientras llega ese momento si gustáis podéis pasar. <i>(Señalando el cuerpo de guardia.)</i> Honraréis mi alojamiento, no dudéis que os sabré honrar.			
	Micaela	<i>Asustada</i> ¡Yo allí!			
	Morales	¡Allí!			
	Micaela	¡Allí! No, no. ¡Jesús, entre soldados yo!			
	Morales	Entrad sin miedo, señora. Yo prometo que hallaréis la acogida bienhechora que por bella merecéis.	Entrad sin miedo, <u>niña</u> .		
	Micaela	Lo agradezco por mi fe. Ya volveré... ya volveré. Aquí vendrá cuando la guardia entrante releve a la saliente. En un instante. <i>(Muy graciosamente. Vuelven los soldados a Micaela.)</i>			
	Morales	Os quedaréis. <i>(Cerrando el paso)</i>			
	Micaela	¿Con vos?, ¿con vos? <i>(Asustada se escapa y huye precipitadamente.)</i>			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPANAMIENTO MUSICAL
		Adiós, me escapo, adiós. <i>(Se escapa y huye precipitadamente.)</i>	<u>No</u> , adiós, <u>yo</u> me voy, me escapo, adiós.		
	Morales	Tendió su vuelo, no me consuelo. Vuelta, pues, a ver cruzar a la gente del lugar.	<u>yo</u> me consuelo. Vuelta, pues, a ver cruzar, <u>sí</u> .		
		<i>(Suena lejos, muy lejos, una marcha militar, clarines y pífanos. Es el relevo que llega. Sale del cuerpo de guardia un oficial, forman los soldados, agrúpanse los curiosos a la derecha para presenciar el relevo. Cada vez se oye mejor y más distintamente la marcha. Aparece por fin el relevo que atraviesa el puente. Vienen al frente dos clarines y pífanos seguidos de una banda de pilluelos que se esfuerzan por llevar el mismo paso de la tropa. Cuanto más chiquitines estos pilluelos, mejor. Detrás de los niños vienen el teniente Zúñiga, el sargento José y la tropa.)</i>			
3	Coro de pilluelos	[ <i>Texto tachado</i> : Con el relevo venimos como	( <i>Se utiliza el texto tachado del libreto</i> )		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		veteranos ya. fieles el paso seguimos ta, ra, ta, ta, ta, ra, ta, ta. La cabeza erguida y alta, militar marcialidad y en el marchar ni una falta, uno, dos, muy bien que va. Bien plegada la cintura, fuera el pecho, el aire, así... gentileza y galanura, ¡soy un bravo que hasta allí! Con el relevo venimos [...]].	Con el relevo <b>nos vamos.</b> <b>Somos veteranos va.</b>		
		<i>(El relevo se coloca detrás de la guardia saliente. Cuando acaban de cantar los pilluelos, colócanse delante del grupo de los curiosos. Entretanto los oficiales se han hecho los soldados de ordenanza y hablan en voz baja. Relévanse los centinelas.)</i>			
	<b>Hablado</b>				
		<i>(Se llena la plaza de curiosos, entre ellos muchos jóvenes que se colocan al paso de las cigarreras. Salen los soldados del cuerpo de guardia. José, sentado a una silla se</i>			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<i>compone la cadena de la escobilla a que ha aludido [sic], mostrándose indiferente a lo que en la plaza ocurre.)</i>			
4	Coro	La hora ya sonó, las cigarreras venimos a ver con afán de amor y al paso a decir sentidas de veras con labio mil frases de amor.  <i>(En este momento cruzan el puente y bajan a escena las cigarreras. Vienen todas fumando pitillos.)</i>	<b>a</b> las cigarreras venimos a ver  <b>sentidos</b> de veras <b>con labio procaz mil frases de amor.</b>		
	Soldados	Guapas son... verlas menear	<b>con qué gracia</b> <b>saben chupar</b> <b>el cigarrillo</b>	vedla [ <i>palabra ilegible</i> ] un cuerpecillo, qué salero para aspirar el cigarrillo.	
	Cigarreras	Da gusto el humo ver cual se va, se va a perder perfumado por ella. Da gusto el humo ver cual se va. Llega el humo a marear, sí, señor, y hasta hacer puede pensar	perfumado por <b>allá</b>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		en amor. Da gusto el humo ver cual se va. Del pretendiente la flor humo es. Su juramento de amor humo es. Da gusto el humo ver cual se va.			
	Unos	Mas entre vosotras no está Carmencita.	no está <b>la</b> Carmencita.		
	Otros	Allí viene.			
	Todos	Ya está aquí la Carmencita.			
<b>5</b>		<i>(Entra Carmen. Lleva un ramito de flores en el pecho y una flor en la boca. Acompañan a Carmen tres o cuatro jóvenes que la siguen, la rodean y hablan. Ella se manifiesta coqueta con todos. Levanta José la cabeza, mira a Carmen y vuelve tranquilamente a trabajarla [sic] en la recomposición de la cadenilla.)</i>			
	Jóvenes	Carmen, por favor, has de contestar.	Carmen, sí, te debe amor ablandar.		



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
			¿Cuándo tu cariño conseguiré?		
	Carmen				¡Eh! Compadre, ¿qué seriedad es esa?, ¿qué estás haciendo?, ¿trabajas?
	José				En componer la [ <i>tachado</i> : escobilla] cadena de la escobilla.
	Carmen				¿Una cadena de veras? Es por ventura para aprisionar mi corazón.
	Carmen	¿Qué cuándo os amaré? Lo ignoro por mi fe. Nunca, tal vez. Mañana, ¡qué sé yo! Pero hoy seguramente, no.	<b>Quizás algún día</b> , pero hoy no.		
	Carmen	Es amor ave que rebelde jamás se deja aprisionar. ¿Para qué la llamas? Es vano si ella no quiere contestar. Ni rogar sirve, ni amenaza, ni llanto dulce, ni cruel y el que tal vez en mí no piensa consigue que yo piense en él. Amor es <b>un</b> ave que a su gusto vuela hoy acá, mañana allá. El que me quiere, yo no le quiero <b>y</b> si te amo, tiembla por ti.	Es inútil que se la llame  Ni rogar sirve, ni <b>amenazas</b> ,  Amor es ave que a su gusto vuela hoy <b>aquí</b> , mañana allá.  Si te amo, tiembla por ti.  Su vuelo tendió, lejos fue.		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<p>¿Ves el ave que tú creíste ya presa? Su vuelo tendió, lejos <u>se</u> fue. Porque la esperan vuelve unas veces y otras no. Viene junto a ti, canta, pía, volvió, da en volver. Cuando quieres cogerla, escapa. Si vuelve, <u>un</u> esclavo has de ser. Amor es un ave que, a su gusto, vuela hoy acá, mañana allá.</p>	<p><u>T</u>  <u>tornó, se fue, va</u> da en volver.  Si vuelve, esclavo <u>suyo</u> has de ser.</p>		
	<b>Hablado</b>				
<b>6</b>	Coro	[ <i>No aparece el fragmento</i> ]	<p>Carmen, por favor, has de contestar. Carmen, sí, te debe amor ablandar. ¡Habla, pues! ¡habla pues! Por favor, no [<i>sic</i>] has de contestar.</p>		
		<p><i>(Momento de silencio. Los jóvenes rodean a Carmen. Ella los mira uno a uno. Sale del círculo que le han formado, viene derecha a donde está José, ocupado en componer su cadenita.</i></p>			
	<b>Hablado</b>				
		<p><i>Arranca una flor de su ramo y la echa a José que se</i></p>			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPANAMIENTO MUSICAL
		<i>levanta bruscamente. La flor cae a sus pies. Carcajada general. Suena por segunda vez la campana de la fábrica de cigarros. Vanse todos cantando la siguiente estrofa.)</i>			
	Coro	Amor es ave muy extraña [...] vuela hoy acá, mañana allí.			
		<i>(La primera persona que sale a escena es Carmen. Viene corriendo y entra en la fábrica con las demás cigarreras. Los otros vanse por derecha e izquierda. El teniente que ha estado hablando con dos o tres cigarreras, vuelve al cuerpo de guardias. Queda José solo en la escena.)</i>			
<b>7</b>	<b>Hablado</b>				
	José	Pues bien, háblame de ella, de mi madre adorada.			
	Micaela	Me dio por su cariño muy recomendada esta carta.			
	José	¡Una carta!			
	Micaela	Y lo que puso aquí, no sé cuánto será,			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		pues no lo vi. A más...			
	José	¿A más? ( <i>Vacila</i> )			
	Micaela	A más. El labio no osa. A más. Ha encargado otra cosa. Pues más que el otro, mucho más y que ha de gustaros, yo lo sé.		<b><u>También soy mensajera de estimable don de amor maternal,</u></b> ha de gustaros, yo lo sé.	
	José	Bien, ¿esa cosa? ¿qué es ello? Habla, pues.		<b><u>Pues di que es ello.</u></b> <b><u>Di que</u></b> es ello. Habla, <b><u>di.</u></b>	
	Micaela	Sí que lo diré. Y tal cual me lo han dado os lo daré. Con vuestra madre <b><u>yo</u></b> salí de la capilla de orar un poco ante el Señor. Te irás, me encareció, cariñosa, sencilla. No es larga la jornada ya en Sevilla. A mi hijo buscarás, mi José, que es mi amor. José, que es mi amor. Y le dirás que noche y día llora ausencia tan cruel, que le perdona y su alegría es no más pensar en él.	salí <b><u>ayer</u></b> de la capilla.  cariñosa <b><u>y</u></b> sencilla.  A mi hijo buscarás, <b><u>a</u></b> José,  <b><u>lloro</u></b> ausencia tan cruel que le <b><u>perdono</u></b> y <b><u>mi</u></b> alegría	que es <b><u>mi vida y</u></b> mi amor.	

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		Que a su fin mi vida toca cual lo digo le dirás y este beso de mi boca de mi parte le darás.		<b>en su frente dejarás.</b>	
	José	¿Te ha besado mi madre?			
	Micaela	Sí, mi frente besó. Tomad, José, tomad, es suyo, mío, no.			
		<i>(Micaela poniéndose de puntillas besa con respeto la frente de José. Éste se enternece y mira con fijación los ojos de Micaela. Momento de silencio. José sigue mirándola fijamente.)</i>			
	José	¡Ay, madre, ven a mí! ¡Recuerdos de mi aldea! ¡Me recordáis la niñez! Alegremente volvéis, mi corazón vendéis que dulce se recrea. Recuerdos del país, gratamente me herís dulcemente brotáis.	Alegremente <b>volváis</b> mi corazón <b>llenáis</b>  <b>su madre va él a ver</b> <b>verá también su aldea.</b>	mi corazón <b>llenáis</b>	
	José	<i>(Repite sus versos.)</i>			
	Micaela	¡Ay, madre, ven aquí! ¡Recuerdos de su aldea! Le recordáis la niñez alegremente volvéis,			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPANAMIENTO MUSICAL
		su corazón vendéis que dulce se recrea. Recuerdos del país, dulcemente lo herís, gratamente brotáis. <i>(José eleva los ojos a la fábrica de cigarros.)</i>			
	José	Sin duda, del infierno a ser iba la presa, mas me salvó cariño maternal y ese beso que me envía aleja los peligros y disipa el mal.			
	Micaela	¿Qué peligros decid? Yo no comprendo bien. Hablad, por favor.	Qué peligros <b><u>dices tú?</u></b> <b><u>Habla, pues,</u></b> por favor.		
	José	Ven, ven. <i>(Cogiéndole las manos con ternura.)</i> Escucha dulce mensajera pues a mi madre ven a hablar.	<b><u>No, no.</u></b>		
	Micaela	Tal vez, hoy, que impaciente, la pobre espera.	<b><u>Sí</u></b> hoy, tal vez, <b><u>la pobre impaciente</u></b> espera.		
	José	Pues bien, lo que vas a escuchar vas a decir. Le dirás que noche y día lloro ausencia tan cruel,	<b><u>Tú la verás</u></b> <b><u>y así tú la dirás</u></b> <b><u>que yo también</u></b> noche y día <b><u>sí,</u></b> lloro ausencia tan cruel.		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		que es amor la madre mía y en mi pecho vive fiel. Que su fe mi amor busca cual lo digo, lo dirás y este beso de mi boca de mi parte le darás.			
	Micaela	Lo prometo, sí. De parte de José ese dulce beso en ella pondré.	<u>Yo</u> lo prometo, sí.  <u>y</u> ese dulce beso		
	<b>Hablado</b>				
<b>8</b>	Zúñiga	[ <i>No aparece la intervención</i> ]	¿Por qué gritarán? ¿Qué hay?		
	Cigarreras	Socorrednos, venid, venid. <u>A</u> socorrednos, acudid.	Socorrednos, <u>ninguno vendrá.</u> Socorrednos, <u>soldados, acá.</u>		
	Primer grupo	La Carmencita es.			
	Segundo grupo	No, no, no, no ha sido ella.			
	Primer grupo	Es ella.			
	Segundo grupo	No, que no.			
	Primer grupo	Sí, tal, en la querella.	<u>Es ella.</u> Sí, tal es la querella.		
	Todas	No las escuche usted, señor. Oigame usted. Oigame usted. Oigame usted. ( <i>El primer grupo se lleva al teniente a un lado para contarle lo que sigue.</i> )			
	Primer grupo	Manolilla con furor decía y en voz alta			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		que se iba a comprar sin falta un asno de lo mejor.			
	Segundo grupo	<i>(Llevándose al teniente.)</i> La Carmen que <b>cuál</b> sabéis es más demonio que chica, dijo, siendo tú borrica qué buenas migas haréis.	La Carmen que sabéis		
	Primer grupo	La Manolita saltó diciendo: el asno deseo para que des un paseo de justicia que se yo.	<b>o</b> de justicia que se yo.		
	Segundo grupo	Tú ese paseo darás y otras varias que presumen llevando pa [ <i>sic</i> ] que os emplumen dos lacayos y algo más.			
	Todas	Y cuando aquí se llegó la paliza comenzó.	<b>el vapuleo empezó.</b>		
	Teniente	¡Al diablo! Me volvéis el juicio. A ver, José, dos hombres con usted y sepamos cuál es la cama del bullicio. <i>(José entra en la fábrica con dos números. Las mayores siguen hablando y disputando entre sí.)</i>	A ver, José, <b>cuatro</b> hombres		
	Primer grupo	La Carmencita es.			
	Segundo grupo	No, no,			



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		óigame usted	<b>ella no fue.</b>		
	Teniente	Callad, callad a estas malditas. Despejad.	<b><u>Ella la riña comenzó. A ver.</u></b> A estas malditas <b><u>de aquí.</u></b> Despejad.		
	Todas	Oigame usted.			
	Soldado	Callad. <i>(La deslizan las cigarreras de entre las manos de los soldados y van de nuevo a coger al Teniente. Repiten el coro haciendo el mismo juego escénico que la primera vez.)</i>			
	Primer grupo	Manolita con furor decía y en voz muy alta.	<b><u>La Manolilla fue la que a reír comenzó.</u></b>		
	Segundo grupo	La Carmen que cual sabéis [...] <i>(Repiten su canto los soldados. Por fin consiguen poner quietud en las cigarreras. Aparece en la puerta de la fábrica Carmen, conducida por José y los números que han entrado.)</i>			
<b>9</b>	Carmen	[No aparece la intervención]	<b><u>Tra, la, la.</u></b> <b><u>Pégame, quémame, nada responderé.</u></b> <b><u>Hierro y fuego, tal vez.</u></b> <b><u>Resistir yo sabré.</u></b>		
	Zúñiga				Respuestas y no canciones

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
					es lo que [ <i>tachado</i> : quiero] necesito. Ea, basta de burlas.
	Carmen		<u>Tra, la, la.</u> <u>El secreto que guardo a ti no lo diré</u> <u>Tra, la, la.</u> <u>El que adoro yo su nombre no diré.</u>		
	Zúñiga				Lo que hay de cierto en el hecho es una mujer herida y que esta es la agresora... ¿no es eso?
	<b>Hablado</b>				
	<b>Hablado</b>				
<b>10</b>	Carmen	<p>Junto a las tapias de Sevilla a un colmado que yo sé entre jaleo y manzanilla las corraleras bailaré Mas me fastidio si voy sola. Para hacer grata las reuniones iré como buena española con el que va en mi corazón. Amante yo le eché del nido dos días ha, lo eché de acá y pues del alma se ha salido libre de amor mi pecho está. Llegan amantes a docenas pero no son como soñé. El calorcito de mis venas para uno solo guardaré.</p>	<u>A las puertas</u> de Sevilla		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		A quien la pida doy el alma. En buen momento usted llegó. (A José.) Si de mi amor quieres la palma dímelo al punto porque ya... Junto a las tapias de Sevilla en un colmado que me sé, entre jaleo y manzanilla mis fatiguillas le diré...	A quien la pida <b>le</b> doy el alma.  dímelo al punto porque <b>si no</b> ... <b>A las puertas</b> de Sevilla en un colmado que <b>yo</b> sé entre jaleo y manzanillas <b>las corraleras bailaré...</b>		
	José	No más... no más... hablar así te prohíbo.	No más... <b>¿quieres callar?</b>		
	Carmen	No hablo contigo yo... Cantares doy al viento. Libre canto. Puedo hacerlo, que libre nací. Suspiro por un militar de quien voy en el pensamiento <b>y</b> a quien pronto podré con delirio adorar.	a quien pronto		
	José	Carmen.			
	Carmen	No es capitán el que yo digo, ni teniente, José, sargento no más <b>pero</b> su amor en mi alma encontró abrigo y le adoro como ves.	sargento no más <b>es</b>  <b>encuentra</b> abrigo y <b>lo</b> adoro como ves.	Es el que supo en mi alma fuego de amor encender. Un bravo y apuesto sargento de soldados, honra y prez.	

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	José	<i>(Desata las manos de Carmen.)</i> De amor inmenso enajenado cedo a tu ruego enamorado. Tu promesa <b>me</b> cumplirás. Si te adoro me adorarás.	<b>Carmen, yo estoy</b> enajenado <b>mas si cedo a ti hechizado,</b> tu promesa cumplirás. Si <b>yo</b> te adoro, <b>ah, Carmen,</b> me adorarás.	<b>¡ah!, Carmen, tú me amarás.</b>	
	Carmen	Junto a las tapias de Sevilla [...]			
	José	Que están aquí. Ten cuidado.	[No aparece la intervención]		
<b>11</b>	Teniente	Sargento. Esta es la orden. Cumplidla. Es asunto delicado.	Esta orden, <b>cumplid.</b>	Sargento. Esta es la orden. Cumplidla. Es asunto delicado.	
	Carmen	Cuando nos hallemos sobre el puente haré por derribarte. Déjate caer por mi amor. Finge que caes y nos hemos salvado.	Cuando <b>sobre el puente esté derribarte fingiré, déjate derribar</b> y nos hemos salvado.	Cuando nos hallemos sobre el puente haré por derribarte. Déjate caer por mi amor. Finge que caes y nos hemos salvado.	
		<i>(Colócase Carmen entre los soldados. Va a su lado José. Las cigarreras y la gente del pueblo que ha entrado en escena están a distancia de la fuerza armada. Carmen atraviesa la escena de izquierda a derecha dirigiéndose al puente.)</i>			
	Carmen	<i>(La última estrofa de su canción de salida.)</i>			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		Amor es ave muy extraña [...]			
		<i>(Al llegar al puente, Carmen empuja y derriba a José que se deja caer. Desorden y confusión. Carmen echando al río los cordeles que le ataban las manos. Pueblo y cigarreras ríen a más y mejor rodeando al teniente.)</i>			
<b>Segundo/ 11</b>		<i>(La taberna o colmado de Sebastián. Mesas a derecha o a izquierda. Empieza la acción de este acto al acabarse una comida. Fuman los oficiales y las gitanas. Otras dos gitanas bailan en un lado del teatro al compás de una guitarra que toca una gitana tercera. Carmen observa atentamente el baile y sin hacer caso del teniente que le está hablando en voz baja, se levanta a cantar.)</i>			
	Carmen	Cuando canto la alegría, cuando canto soledad, yo no adivino el alma mía lo que le da, lo que le da. Desde el momento que nací			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<p>como en jaleos me crié, bailar y cañas me dan a mí las fatiguillas que me sé. La, la, la, la, la.</p> <p><i>(Bailan el estribillo los gitanos. Mercedes y Currila cantan con Carmen.)</i></p> <p>Hasta la Virgen se asoma y hasta el mismito Jesús pa ver las cañas que toma quien de verdad es andaluz. Y en escuchando el compás que estoy oyendo y es chipé, las santas quedan atontás y el propio Dios nos dice «olé». La, la, la, la. Cuando van de aquí los brazos y los ojos van de acá, <i>(expresión),</i> y de amar se hace pedazos, no sé, no sé, lo que me da. Huele el ambiente a resedo huyen fatigas y dolor placer el pecho que ardiente está no más respira dulce amor. La, la, la, la, la.</p>	<p><b><u>bailes</u></b> y cañas me dan a mí las fatiguillas que <b><u>yo</u></b> sé, las fatiguillas que <b><u>me da</u></b>. Tra, la, la, la.</p> <p>Hasta <b><u>las santas</u></b> se <b><u>asoman</u></b> <b><u>pa escuchar cómo se cantan</u></b> <b><u>las tonás del</u></b> andaluz.</p> <p>y <b><u>se quiebra la cintura</u></b></p> <p><b><u>Oliendo el ambiente a reseda</u></b> <b><u>fatigas huyen yo [sic] dolor</u></b> placer el pecho <b><u>ardiente espera</u></b> <b><u>no respira más que amor.</u></b></p>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<i>(Sigue dolorosamente el baile. Al acabar con Carmen, cansada sobre una silla. Sebastián está roncando. El grupo de oficiales, con cierta timidez, como el que ha de decir algo que le molesta.)</i>			
	<b>Hablado</b>				
<b>13</b>	Coro	Olé, que viva el matador. Olé, su gracia y su valor. Jamás muleta alguna más corto toreó. Jamás con más fortuna un hombre se arrancó. Olé, que viva el matador. Olé, su gracia y su valor.	<b><u>Honor, honor al matador.</u></b> <b><u>Que viva Joselillo.</u></b> <b><u>Honor y amor.</u></b> <b><u>Que viva Joselillo.</u></b> <b><u>Honor y amor.</u></b>		
	<b>Hablado</b>				
		<i>(Joselillo y parte de su acompañamiento.)</i>			
<b>14</b>	Joselillo	Con ustedes muy a gusto mi personilla va a alternar, los militares y los toreros se pueden hoy asimilar. Combaten ambos por la gloria y campo es de ella el redondel y nombres de ambos en la historia	Con ustedes, <b><u>caballeros</u></b>  se pueden <b><u>casi comparar.</u></b>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		vense ornados de laurel. Matador con guapeza tiende el toro a tus pies porque tu gloria empieza cuando acaba la res.	<u>se ven</u> ornados de laurel. <u>En la plaza los pechos laten,</u> <u>el torero tranquilo está</u> <u>porque hay decoro y digniá.</u> <u>¡Citó! Y el toro dando va, ¡ah!</u> El <u>matador con guapeza</u> el toro <u>tienda</u> a <u>sus</u> pies. porque <u>su</u> gloria empieza, <u>sí</u> , cuando acaba la res. <u>Al matador honor y amor.</u> <u>El matador con guapeza [...]</u>	<u>Del matador el norte es el</u> <u>valor.</u> <u>Del redondel el rey es él.</u> <u>A su valor unido va el amor</u> <u>y es amante muy fiel.</u> <u>Al matador honor, honor y</u> <u>amor.</u>	
	Joselillo	Buen paseo: brilla el oro. ¡Brava cuadrilla! ¡Qué gentil! Pañuelo blanco y sale el toro echando chispas del toril. Arranca, embiste y al caballo hace rodar y al picador. Yo listo siempre al quite me hallo; a un hombre salvo y gano honor. Matador con guapeza [...]	¡Brava cuadrilla! ¡ <u>Oh</u> , qué gentil!  <u>Puestas ya las banderillas,</u> <u>a matar toca el clarín.</u> <u>Que prevengan las mulillas,</u> <u>llevo yo las de Caín.</u> <u>Ya está, me arranco y olé,</u> <u>hasta allí, ¡ah!</u>		



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	Todos	<i>(Aparece la intervención, a continuación, después del hablado. Aplausos, requiebros y olé.)</i>	<u>El matador con guapeza [...]</u>	<u>Del matador el norte es el valor [...]</u>	
	<b>Hablado</b>				
	<b>Hablado</b>				
15	Capitán	Tengo un negocio listo y arreglao; lo digo de mi pesqui [sic] haciendo gala, que con el Remendado ni el oro de la América se iguala. Para llevarlo a cabo de vosotras, muchacha necesito; el corazón más bravo, se rinde cuando encuentra un buen palmito.	[Tachado: Tengo <u>entre manos</u> ] un negocio. <u>Es cosa buena, de verdad.</u> <u>Pero hace falta más de un socio; hay de vosotras necesidad.</u> <u>De mí, de ti, de mí también.</u> <u>Porque te lo confesaré con gran respeto y buena fe.</u> <u>Cuando un negocio hay que hacer, sea de engañar, sea de robar, es necesario disponer de la astucia de la mujer.</u> <u>Pues sin ellas y muy bellas, nada bueno se puede hacer.</u> <u>Que no tenéis esta opinión, yo sí que soy de esta opinión.</u> <u>Por mi fe, sí, sin la mujer nada se puede hacer.</u>	Tengo <u>a la vista un buen</u> negocio.  con gran <u>reserva</u> y buena fe.	
	Carmen	Pues yo no voy.	[No aparece]		
	Capitán	¿Qué no? ¿Por qué?	[No aparece]		
	Carmen	Porque no.	[No aparece]		
	Capitán	Boba, pamplina.	[No aparece]		
	Capitán	[No aparece]	<u>Pues dicho está que partirás.</u>		
	Currilla y Mercedes	[No aparece]	<u>Cuando gustéis</u>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	Capitán	[No aparece]	<u>Ya, venid.</u>		
	Carmen	[No aparece]	<u>¡No permitid!</u> <u>Si vosotras queréis, partid.</u> <u>Mas a mí rogáis en vano,</u> <u>¡no partiré! no, jamás.</u>		
	Remendado	[No aparece]	<u>Carmen, mi amor, sí vendrás,</u> <u>si te conozco, en el pantano,</u> <u>pienso que no nos dejarás.</u>		
	Capitán	[No aparece]	<u>Mas, al menos, la razón,</u> <u>sin duda, sí, nos dirás.</u>		
	Carmen	[No aparece]	<u>Yo la diré, señores.</u>		
	Todos	[No aparece]	<u>A ver.</u>		
	Carmen	[No aparece]	<u>La razón es</u> <u>que me presa de amores.</u>		
	Todos	[No aparece]	<u>¿Qué dices tú?</u>		
	Capitán	[No aparece]	<u>¡Asiento, ya!</u>		
	Todos	[No aparece]	<u>¿Y bien?</u>		
	Carmen	[No aparece]	<u>¿Qué no lo oís? Presa de amores.</u>		
	Remendado	[No aparece]	<u>Que no nos llores.</u>		
	Carmen	[No aparece]	<u>Llama de amor me abraza aquí.</u>		
	Remendado y Capitán	[No aparece]	<u>La cosa en verdad nos admira</u> <u>pero guiada por tu honor</u> <u>podrás encontrar</u> <u>la manera de enlazar</u> <u>el deber y el amor.</u>		
	Capitán	[No aparece]	<u>Es tu postrera decisión.</u>		
	Carmen	[No aparece]	<u>Sí, perdonad.</u>		
	Remendado	[No aparece]	<u>Tesón, tesón que habrá de destruir.</u>		
	Los cuatro	[No aparece]	<u>Debe venir, oh, sí.</u>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	Los cinco	[No aparece]	<u>Y al punto, pues el asunto acá inter nos, no se me oculta. Cuando un negocio hay que hacer...</u>		
	<b>Hablado</b>				
<b>16</b>	José	Alto ahí, ¿quién va allí? Soldado yo soy <u>y</u> a la lista me voy. Pues ya libre estoy, ¡ah!, con placer hoy le voy a ver, la fiera morder. Si es hombre de honor probaré el valor <u>y</u> juro a mi fe que los venceré, que así debe obrar todo militar.	soldado soy yo a la lista <u>presto</u> voy.  la <u>tierra</u> morder  que <u>le</u> venceré,	<u>un soldado soy</u>      juro por mi fe	
	<b>Hablado</b>				
	José	Alto allí, ¿quién va ahí? Soldadote soy y a la lista voy, pues ya libre estoy. Mas esto no quita que tenga una cita con niña bonita. Pues si ella es así pasad por aquí	¿Quién va <u>allá</u> ? <u>Soldadito</u> soy.		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		con honra y valor. En lides de amor debe pelear el buen militar.			
	<b>Hablado</b>				
17	Carmen	Para ti sólo voy a bailar. Ya ves, si yo sé amar. Voy a ver de mi gracia. si al cabo te convenzo. Mírame bien, allá va.			
	José	Doy comienzo la, la, la, la [...] <i>(Hace sentar a Carmen en un extremo del teatro. Baila Carmen acompañándose con los palillos y tarareando una melodía. José la devora con los ojos. Óyese a lo lejos los clarines de la retreta. Presta oído José creyendo escucharlos, aunque no está seguro por el ruido que con los palillos hace Carmen. José se levanta y sujetando los brazos de Carmen suavemente. La obliga a dejar de tocar.)</i>			
	José	Espérate, por Dios, calla un instante, ¡quieta!	<u>Espera</u> , por Dios, calla un instante, <u>¡espera!</u>		
	Carmen	Y, ¿por qué? Dímelo.			
	José	Me parece que oí...			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		Sí, los clarines son que tocan la retreta. No los escuches, ¡di!			
	Carmen	¡Olé! Vienen muy bien, que es mucho cuento bailar sin escuchar un instrumento. La música me gusta. Buen compás es aquel. <i>(Sigue su canción tarareada que se une con la de los clarines. Baila Carmen y José la mira. Poco a poco parece que se va oyendo mejor el sonido de los clarines. Se acerca y para la retreta debajo de las ventanas del colmado y también poco a poco se aleja y extingue. Vuelve José a detener el baile de Carmen.)</i>			
	José	¿No comprendiste bien? Ya ves, es la retreta <b>y</b> me avisa que vaya enseguida al cuartel. [Cesa el ruido de la retreta. Carmen queda mirando a José que se pone el cinturón y va a ceñirle el sable.]	me avisa <b>ya</b> que vaya		
	Carmen	¡Al cuartel! ¡Al cuartel! Por Dios que fui muy necia.			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		Hacía ya primores y gala de bailar. Te quise divertir con danzar y cantar. Creía de fe llenar que me amabais, mas ves. Ta, ra, ta, ra, por un clarín que suena ¡disponerse a marchar! Anda allá con Dios. <i>(Furiosa, despreciativa, dándole el chacó.)</i> Toma el chacó y el sable, banderola y vaya <b>su</b> merced adónde quiera	<b>yo creí</b> de fe <b>llena</b> que me amabais, mas <b>no</b>  <b>bandolera</b> y vaya <b>su</b> merced <b>donde</b> quiera.	El sable <b>ten, tómelas,</b> <b>bandolera</b> <b>y vaya merced con Dios,</b> <b>donde</b> quiera.	
	José	Haces muy mal, amor, en despedirme así... es, que sabes, lo sé, que peno ya sin calma. ¡Ay!, desde que te vi mi libertad te di con vida... y el alma.	<b>Tú</b> sabes <b>bien</b> , lo sé, que peno  y alma con vida y alma.		
	Carmen	Ta, ra, ta, ta. Jesús, que es la retreta, ¡qué tarde llegaré! ¡Ay, Dios! Esto me inquieta. A esto llaman amor.	¡qué tarde <b>llegará!</b> ¡Ay, <b>Jesús!</b>  <b>que te detiene</b> <b>¿Ves ya? A eso</b> llaman amor.		
	José	¿No crees necia? Di,			



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		te retrataba en esta flor. Pasó, murió descolorida, abrigo siempre aquí tendrá y cuando se apague mi vida a la tumba me seguirá.	<u>se retrataba en esta flor.</u> <u>Carmen, yo te amo.</u> <u>Tu esclavo al fin me hizo el amor.</u> <u>Carmen, yo te amo.</u>		
	Carmen	No, no me amas, no... y si me adoras di que ella vendrá. ¡Ah!, di que sí.	<u>No, ¡ah!, por Dios.</u> <u>no, tú no me amas, no, no</u> <u>y si me adoras di que allá vendrás.</u> <u>¡Ah! di que sí.</u>		
	José	¡Por Dios!			
	Carmen	Allá, allá; pero me engañas no [ <i>sic</i> ] tu caballo ensillarás y atravesando selvas y montañas a tu grupa me llevarás.	<u>a</u> tu caballo ensillarás		
	José	Carmen	<u>¡Ah!,</u> Carmen		
	Carmen	¡Allá, ¡allá! Yo quiero, yo. Allá, allá, pero tú no. Un capitán, pues, no tendrías, un superior a quien <u>hay que</u> obedecer <u>y</u> ni ese toque de retreta que te viene a decir que no puedes querer.	pero tú no. <u>Si amases tú.</u>	<u>Superior no tendrías</u> <u>un capitán</u> a quien obedecer ni <u>un</u> toque <u>vil</u> de retreta, <u>de esclavitud,</u> <u>infame signo cruel.</u>	
	José	¡Por Dios!	[ <i>No aparece la intervención</i> ]		
	Carmen	Por techo el cielo, vida errante.			



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		El mundo por país, por ley la voluntad y descollando siempre radiante la libertad, ¡la libertad! Allá, allá, quiero ir yo. allá, allá, no me amáis , no.	allá, allá, no me <u>amas</u> , no.		
	José	¡Carmen! Ay de mí, ¡piedad!	<u>¡Ah!</u> , ¡Carmen!		
	Carmen	Di, ¿no es verdad? Allá, allá te llevaré. Si me amas, triunfaré. [José se aparta bruscamente de los brazos de Carmen]	Si <u>tú</u> me amas, <u>triunfarás</u> allá, allá <u>me llevarás.</u>		
	José	No, yo no te debo escuchar... ¿Contigo huir? ¿desertar? Es la infamia, el deshonor... Nunca, jamás.	¿Contigo <u>partir</u> ? ¿desertar?		
	Carmen	Parte, pues.			
	José	Carmen, yo te ruego...			
	Carmen	No te amo yo. Entre los dos.	No te amo <u>ya.</u>		
	José	Carmen.			
	Carmen	Yo te aborrezco. Adiós, adiós.			
	José	Pues bien, así. ¡Para siempre adiós! <i>(Llega corriendo hasta la puerta, llaman cuando va a</i>	Pues bien <u>sea, adiós.</u>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<i>salir. Se detiene.)</i> Pausa. Vuelven a llamar.			
<b>18</b>	Teniente	Abrid. Carmen, a ver, abrid.			
	José	¿Quién llama? ¿quién es?			
	Carmen	Callad. <i>(El Teniente fuerza la puerta.)</i>			
	Teniente	Abro yo mismo y entro. ¡Ah, buen encuentro! No es buena la elección. Me parece muy mal preferir un soldado burlando <u>a</u> un oficial. A ver, andando.	<b><u>Paréceme</u></b> muy mal. <b><u>y burlar</u></b> un oficial.		
	José	No.			
	Teniente	Por fuerza te echaré.			
	José	De aquí no saldré.			
	Teniente	¡Necio! <i>(Le da un golpe en la espalda.)</i>			
	José	<i>(Cogiendo el sable.)</i> Este hombre pretende morir.	<b><u>¡Infierno!</u></b> Este hombre <b><u>morirá.</u></b>		
	Carmen	Tú, celoso, a partir. [Llamando]	<b><u>¿Cómo esto acabará?</u></b>	<b><u>Carmen, venid</u></b> [palabra ilegible]	

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		Venid, llegad, buen capitán. <i>(Salen el capitán, Remendado y los gitanos. Carmen llama la atención de las gitanas sobre el teniente. El capitán y el Remendado sujetan y desarman al teniente.)</i> Perdonad la asechanza que me ha inspirado amor. A mal tiempo llegáis pues como ya lo veis antes que vos denunciéis. Os aprisionaremos por solo una hora.	Os <b>tendremos</b>		
	Capitán y Remendado	Si nos hiciera gran perjuicio esta demora... debéis partir ya.	<b>Buen capitán</b> , si nos hiciera	debéis <b>seguirnos</b> ya.	
	Carmen	Se trata de un paseo.			
	Capitán y Remendado	¿Queréis o no? mostradnos buen deseo. ¿Qué consentís?			
	Teniente	Sin duda a fe tanto más cuanto que acerté que contestar no puedo al argumento pero día vendrá... que castigar podré.			
	Capitán	Pero, por el momento,			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		echad a andar, echad a andar pasito a pasito, sin replicar.			
	Coro	(A José) Y tú, ¿qué decides? Di.	<b>¿por fin quieres venir?</b>		
	José	Pues, ¿qué he de hacer?			
	Carmen	Por fuerza das el sí. mas qué importa, tú cambiarás porque verás cuán bella es la vida errante. Por país el Orbe entero y por ley, la voluntad. Descollando siempre radiante ¡la libertad, la libertad!	Por fuerza <b>da</b> el sí.		
	Todos	Cuán bella es [...]			
<b>Tercero</b>		<i>(Rocas hasta el telón de boca. Sitio agreste y pintoresco. A poco de haber subido el telón aparece un contrabandista en lo alto de las rocas, después otro y sucesivamente los demás. Unos suben a las rocas y otros bajan de ellas. Dos hombres traen grandes faroles sobre la espalda.</i>			



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	Mercedes	Tres cartas a mí.			
	Currilla	Tres cartas a mí.	<b><u>Cuatro acá.</u></b>		
	Carmen	Cuatro acá.	Cuatro <b><u>a ti.</u></b>		
	Mercedes y Currilla	Vamos a ver si dais propicias del porvenir buenas noticias. ¿quién nos traicionará <b>y</b> quién nos adorará y amarnos siempre quién querrá?	<b><u>Veremos pues,</u></b>  del porvenir <b><u>muy</u></b> buenas noticias. <b><u>A ver,</u></b> ¿quién nos traicionará, <b><u>a ver,</u></b> quién nos adorará		
	Currilla	Aquí me encuentro un gran señor que de la miseria me saca.			
	Mercedes	Un viejo me ofrece su amor pero me habla de casaca.			
	Currilla	Sobre un poderoso animal voy al despuntar mañana.		Sobre un <b><u>soberbio</u></b> animal	
	Mercedes	En una mansión casi real me encuentro rica y soberana		me <b><u>veré</u></b> rica y soberana	
	Currilla	Placeres y goces y amor <b>y</b> de felicidad locuras...	<b><u>Goces y placeres de amor</u></b> de felicidad <b><u>verás</u></b>		
	Mercedes	Cien alhajas de gran valor, amor, verdad, caricias puras.	Cien <b><u>joyas</u></b> de <b><u>mucho</u></b> valor		
	Currilla	Invicto jefe el mío es, ser soberana con él puedo.		Invicto jefe <b><u>es el mío,</u></b> <b><u>con él</u></b> soberana <b><u>ser puedo.</u></b>	
	Mercedes	Se muere el mío, tú lo ves... Se muere el pobre y yo le heredo.	<b><u>El mío, ah, no, no,</u></b> <b><u>verdad no es.</u></b> <b><u>¡Ah!, se murió</u></b> y yo le heredo.		
	Todas	Vamos a ver	<b><u>Veremos, pues,</u></b>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		si dais propicias del porvenir buenas noticias. <i>(Consultan nuevamente las cartas.)</i>	si dais propicias del porvenir <b>muy</b> buenas noticias.		
	Currilla	¡Fortuna!			
	Mercedes	¡Amor!			
	Carmen	A ver, qué me toca a mí. <i>(Baraja y se echa las cartas.)</i> Morir... lo presumí. <i>(Señala a José.)</i> Lo veo sin horror. Y luego él. Juntos morir mejor. Barajas, ¿para qué? Como si pudieras lo que dicen cambiar. Barajas, ¿para qué? Son cartas sinceras, lo que dicen harán. Lo que escrito está... eso ha de cumplirse, que barajes o no... Lo demás, lo demás... sólo es aturdirse. ¡Cuán infeliz soy yo! Como debas morir... Si tal es tu suerte no más barajes ya,	qué me toca a mí. <b>Oros, espadas.</b>  <b>Antes vo</b>  Son <b>las</b> cartas sinceras.  <b>sólo</b> eso ha de cumplirse barajes o qué.  Si tal <b>fuera</b> tu suerte		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		que cien veces y mil... la muerte, sí, la muerte, la baraja dirá. (Respondiéndose.) ¿Y qué me importa a mí? ¿qué importa? A la larga hay que morir si no a la carta.	<u>a ti siempre</u> dirá.		
	Las tres	Vamos a ver si dais propicias	si dais propicias <u>del porvenir.</u>		
21	Carmen	A los carabineros, yo lo juro los amansaremos de seguro. Os lo podemos garantizar pero delante debemos ir.	<u>Para amansar</u> carabineros <u>que son sensibles caballeros,</u> <u>entretenerlos y reír, ¡ah!</u> <u>Nosotras tres</u> debemos ir.		
	Mercedes	Con salero lo ablandaré.	<u>Quieren placer,</u> <u>con amor los curaré.</u>		
	Currilla	Con halago lo enamoraré.	[No aparece la intervención]		
	Carmen	Y también yo lo domaré.	[No aparece la intervención]		
	Carmen	[No aparece la intervención]	<u>Quieren parné.</u> <u>Yo también los domaré.</u>		
	Currilla	[No aparece la intervención]	<u>Quieren placer,</u> <u>con halagos venceré.</u>		
	Las tres	A los carabineros, yo lo juro [...]			
	Los hombres	[Texto tachado: A los carabineros, yo lo juro los amansan es seguro. Os lo podemos garantizar mas ellas delante deben ir.]	<u>Para amansar carabineros [...]</u>		
	Currilla	No es cosa buena la			



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		aventura sólo se trata, ya verás... de que ciñan la cintura y de un quiebro nada más.	de que <b>nos</b> ciñan la cintura		
	Las tres	A los carabineros yo lo juro [...]	[ <i>No aparece la intervención</i> ]		
	Currilla	Si es conveniente una sonrisa se les concede... ¿qué más da? Y si algo más en fin precisa el contrabando pasará.	se les concede <b>y</b> ... ¿qué más da?  <b><u>No más tardar, marchar, sí.</u></b>		
	Las tres	A los carabineros, yo lo juro [...]	<b><u>Para amansar carabineros [...]</u></b>		
		<i>(Vanse todos. José sale el último examinando intencionadamente la llave de su carabina. Antes de marcharse ve asomar una cabeza por la cresta de un pico. Es el guía.)</i>			
<b>Hablado</b>					
22	Micaela	Que el miedo, dije, no me espanta, que es mi compañero el dolor y tengo un nudo en la garganta y en mi pecho anida el temor.	<b><u>De los contrabandistas es esta la guarida. Aquí a José podré vo ver y el deber que me impuso su madre tan querida le cumpliré, no debo temer. Yo dije: «el miedo me espanta». Yo dije: « que en mí esconde el</u></b>	Aquí a José podré <b><u>encontrar</u></b>  le cumpliré, no debo <b><u>temblar</u></b> . <b><u>La sombra su velo tendió, de las limpias estrellas</u></b>	

**Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores**

ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<p>Sola aquí, en sitio tan agreste. El pecho invádeme el terror que la Virgen me preste. ¡Ay!, protégeme, tú señor. Protégeme, protégeme, Señor. Veré por fin a esa gitana que un miserable supo hacer del hombre aquel a quien yo, ufana, con delirio llegué a querer. Me han informado de que es bella, gentil y hermosa cual la flor. Yo no vacilaré ante ella. Ay, protégeme, tú, Señor. Protégeme. Protégeme. Señor.</p>	<p><u>valor y tengo un nudo en la garganta y en mi interior nace el pavor.»</u> <u>Sola aquí en sitio agreste, siento horror, siento horror,</u> ¡invádeme el terror! Valor la Virgen me preste, protégeme tú, señor. Veré por fin a <u>la</u> gitana</p> <p><u>de aquel</u> hombre a quien <u>tan</u> ufana <u>llegué</u> con delirio a querer. <u>Sé que hace temblar,</u> <u>sé</u> que es bella, gentil y hermosa <u>mas no temblaré delante de ella, no, ¡ah!</u> <u>Señor, protégeme, Señor, ¡ah!</u> <u>Yo dije: «el miedo me espanta».</u> <u>Yo dije: « que en mí esconde el valor y tengo un nudo en la garganta y en mi interior nace el pavor.»</u> <u>Sola aquí en sitio agreste [...]</u></p>	<p><u>no se ve ni el fulgor. ¡Ah!, ya sola comienzo a temblar mas la voz del deber valor me dará.</u></p> <p><u>La sombra su velo tendió, de las limpias estrellas no se ve ni el fulgor. ¡Ah! y sola comienzo a temblar mas la voz del deber un valor me dará.</u></p>	
	<b>Hablado</b>				
23	Joselillo	[No aparece la intervención]	<u>Yo soy Joselillo, matador y con fama.</u>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	José	[No aparece la intervención]	<b><u>¡Es un honor!</u></b>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<b><u>¡Qué sí!</u></b>		
	José	[No aparece la intervención]	<b><u>Ya os conocía, en buena hora llegad y si queréis descanso, aquí permaneced.</u></b>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<b><u>¡Pues digo que no! Enamorado estoy de una hermosa querida, que la tranquilidad del alma me robó. Llegué por verla y sé que arriesgo aquí su vida.</u></b>		
	José	[No aparece la intervención]	<b><u>La mujer que adoráis está aquí.</u></b>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<b><u>¡Sí, señor! Es una perla la mujer.</u></b>		
	José	[No aparece la intervención]	<b><u>¿Cómo se llama?</u></b>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<b><u>¡Carmen!</u></b>		
	José	[No aparece la intervención]	<b><u>Gran mujer.</u></b>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<b><u>Por amante ella tenía un bravo militar que desertó: él la ama.</u></b>		
	José	[No aparece la intervención]	<b><u>¡Carmen!</u></b>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<b><u>Ella le amó mas se cansó de amar. El amor de la Carmen no puede durar.</u></b>		
	José	[No aparece la intervención]	<b><u>Sin embargo, la amas tú.</u></b>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<b><u>La quiero de verdad. La quiero con locura.</u></b>		
	José	[No aparece la intervención]	<b><u>Si alguien quiere</u></b>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
			<u>robarnos la querida sabes, por Satanás, que hav que pagar.</u>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<u>Se pagará.</u>		
	José	[No aparece la intervención]	<u>Aquí el amor se paga con una puñalá.</u>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<u>Con una puñalá.</u>		
	José	[No aparece la intervención]	<u>¿Entiendes tú?</u>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<u>Esperando estoy. Ya. El desertor, el soldado valiente a quien Carmen amó eres tú.</u>		
	José	[No aparece la intervención]	<u>Sí, sí, soy yo.</u>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<u>Andando, pues, que yo andando, pues, que yo a ninguno temí.</u>		
	José	[No aparece la intervención]	<u>Por fin el ultraje se castigará porque sí, con coraje se peleará.</u>		
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<u>Vaya una partida donde me colé. Busqué la querida y hallé este gaché.</u>		
	Los dos	[No aparece la intervención]	<u>Vaya, pues, en guardia porque en guardia estoy y, pues tú lo quieres, a matarte voy.</u>		
<b>24</b>	Carmen	¡Por Dios, José!			
	José	¡Jesús! Prenda querida, sólo a tu aparición debo la vida.	<u>¡Gracias! Mi prenda querida sólo a tu aparición yo deberé la vida.</u>		
	Carmen	¡El matador!	<u>Camará</u>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	Joselillo	<b>Escucha</b> , en cuanto a ti, en mi valor tu suerte no hizo mella. Si quieres pelear... búscame a mí.	En cuanto a ti, en mi valor <b>la</b> suerte no hizo mella.  <b>puedes</b> buscarme <b>allí</b> .		
	Capitán	Que no, no haya querella, que vamos a partir... Os lo digo a los dos.			
	Joselillo	Permitid que antes de deciros adiós os invite a los toros de Sevilla. Pienso aplausos ganar, haré cuanto pueda hacer. Tú tienes que venir. Olé por la chiquilla. No tengo más que hablar; hasta más veo.	<b>Mas</b> permitid que antes de <b>veros partir</b> os <b>quiero</b> <b>yo decir que hay</b> toros de Sevilla.  haré cuanto <b>hay que</b> hacer. <b>Quien me ama va allí.</b> <b>Olé mi Carmencita.</b> <b>Yo me voy, sí</b> <b>mas algún día a ver me volverás.</b>	<b>Será</b> mi Carmencita.  mas <b>quizás</b> algún día a verme volverás.	
	José	<i>A Carmen. Ve con cuidado, tú. Ya bastante sufrí. (Carmen contesta tranquilamente encogiéndose de hombros.)</i>			
	Capitán	En marcha, pues, hay que partir.			
	Todos	En marcha, pues, hay que partir			
	Remendado	Alto. Alguien aquí pretende esconderse.	Alguien aquí <b>preténdese</b> <b>esconder.</b>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<i>(Trae a Micaela.)</i>			
	Carmen	Una mujer.			
	Capitán	<b>Mujer</b> y muy agraciada.	Y <b>es</b> muy agraciada.		
	José	¡Micaela!			
	Micaela	¡Ay, José!			
	José	¡Desdichada! Di, ¿qué buscas aquí?			
	Micaela	A ti a quien vengo a ver. En la lejana choza una madre vi que reza y solloza por amor a ti. Ven a verla, que te ama. Iremos los dos. Vente, pues, que te llama, por amor de Dios.	En no lejana choza una madre <b>yo</b> vi  por amor <b>hacia</b> ti.  <b>Por ti</b> iremos los dos.		
	Carmen	Ve, sí, José. Vete de aquí; oficio tal no es para ti.			
	José	¿Tú me ruegas que parta?			
	Carmen	Noble consejo es.			
	José	Sí, ¿para que tú después vayas del infame en pos? No, por Dios. [Con fuerza y desesperada resolución] Nunca pienses, nunca ingrata que te deje; no será. La cadena que nos ata			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		sólo el crimen romperá. <u>Va ligada nuestra suerte desde el punto en que te vi: este acero duro y fuerte me responderá de ti.</u> A mi lado te has de ver o sufriendo con horror o gozando con placer inefable del amor. Nunca pienses, nunca ingrata que te deje, no será: <b><u>la cadena que nos ata sólo el crimen romperá.</u></b>	[ <i>El párrafo subrayado no aparece en este lugar en la partitura, sino más tarde</i> ]  que te deje, <b>eso</b> , no será. [ <i>No aparecen las dos últimas líneas</i> ]		
	Micaela	Eres alma noble y buena, no manchada por el mal. Rompe al punto esa cadena que es cadena criminal.		que es cadena principal, <b>José</b>	
	Coro	Al pensar en los que gimen la cadena romperás, de otro modo con un crimen tu existencia mancharás.	cadena <b>tal</b> romperás tu existencia mancharás, <b>ven</b> .	tu existencia ,mancharás, ven, <b>José</b> .	
	Carmen	Escrito está... no hay más camino. Moriré y él en pos. Lo dispuso el destino.	[ <i>No aparece la intervención</i> ]		
	Micaela	¡Ay, José!			
	Currilla	[ <i>No aparece la intervención</i> ]	[ <i>No aparece la intervención</i> ]	<b><u>Yo tiemblo y tiemblo por José.</u></b>	

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	Mercedes	[ <i>No aparece la intervención</i> ]	[ <i>No aparece la intervención</i> ]	<b><u>¡José, cuidado!</u></b>	
	José	Cesa ya. Yo no quiero partir.	Cesa ya. Yo no quiero partir, ¡ah! ( <i>Va ligada nuestra suerte desde el punto en que te vi; este acero duro y fuerte me responderá de ti.</i> )		
	Micaela	Una palabra sola... porque así Dios lo quiere. Tu madre, la pobre, se muere. Sin besar a José no se quiere morir.		<b><u>escúchame por Dios</u></b>	
	José	( <i>Muy conmovido.</i> ) Mi madre... ella morir.			
	Micaela	Sí, sí, José.			
	José	( <i>A Carmen con resolución.</i> ) Me voy. Parto, mas oye bien... volveré por quién soy ( <i>jurando</i> ). ( <i>Arrastra materialmente a Micaela. De repente, se oye a Joselillo que canta a lo lejos, el estribillo de su canción del acto segundo.</i> )	<b><u>nos encontraremos.</u></b>		
	Joselillo	Matador con guapeza [...] ( <i>Le detiene José. Vacila, se decide al fin y dice abrazando a Micaela.</i> )	<b><u>El matador con guapeza el toro tienda a sus pies [...]</u></b>		



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	José	Me voy, lo decidí, me voy.			
<b>Cuarto</b>	Indicaciones escénicas	<i>(Plaza en Sevilla. Al fondo, la plaza de toros. Es día de corrida. Gran movimiento en la plaza. Aguadores, naranjeros, vendedores de abanicos.)</i>			
<b>25</b>	Carmen	¡A dos cuartos de calaña! <i>(Presentando abanicos.)</i> Es lo mejor, que vino acá, qué rico es, qué fresco da. Cómprelo usted, venga usted aquí.	<b><u>Naranjitas vendo a real, almendraos, ¡qué ricos son! El agua, ¡qué bueno, qué fresco es!</u></b>		
	Tiples primeras	¡Qué fresco da! haciendo así.	<b><u>¡Qué bueno es! ¡Qué fresco es!</u></b>		
	Tiples segundas	Naranjitas, las vendo a real.	<b><u>Anís, qué cigarrillos</u></b>		
	Primeras y segundas	¿Quién más quiere comprar? ¡Señoras , caballeros!			
	Zúñiga	<i>[No aparece la intervención]</i>	<b><u>¡Naranjas, pronto!</u></b>		
	Todas	<i>[No aparece la intervención]</i>	<b><u>Estas sí que son exquisitas.</u></b>		
	Tiples segundas	A real. Son miel y azúcar, señoritas.	<b><u>Aquí estov.</u></b>		
	Un vendedor	<i>Cobrando.</i> <b><u>Es muy</u></b> rumboso, <b><u>el</u></b> oficial.	Rumboso <b><u>es a fe,</u></b> oficial.		
	Coro	Cómprelo usted. Venga usted aquí. Es lo mejor que vino aquí.			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	Uno	Almendraos, ¡qué ricos son!			
	Otros	Anís.			
	Coro	[ <i>No aparece la intervención</i> ]	<b><u>A dos cuartos de calaña [...]</u></b>		
	Otros	Pero qué ricos.	[ <i>No aparece la intervención</i> ]		
	Oficial segundo	A ver, un abanico, Centón.	[ <i>No aparece la intervención</i> ]		
	Un Sargento	Esto sí que son abanicos. ( <i>Presentando uno muy feo.</i> )	[ <i>No aparece la intervención</i> ]		
	Coro	Cómprelo usted. Venga usted aquí, es lo mejor que vino acá ¡Qué rico es! ¡qué fresco da! Cómprelo usted, venga usted aquí. ¡Qué fresco da, haciendo así!	[ <i>No aparece la intervención</i> ]		
<b>25</b> [ <i>sic</i> ]	Coro	[ <i>No aparece la intervención</i> ]	La, la, la, la, la...		
	<b>Hablado</b>				
<b>26</b>	Pilluelos	Allí está. Mirad la cuadrilla, gala del suelo español. ( <i>Empieza el desfile de la cuadrilla precedida de los toreros.</i> ) Ved su gloria como brilla compitiendo con el sol. Allí está, ved la cuadrilla gala del suelo español. Mirad a la antigua usanza al alguacil. Bueno vas. El retrato es de Sancho Panza.	<b><u>¡Oh! ¡Quién fuera matador!</u></b>  <b><u>¡Hoy proezas hará en la villa!</u></b> <b><u>¡Corred, corred, corred!</u></b> <b><u>Quiero verlos mejor.</u></b> <b><u>¡Llegan va!</u></b>  <b><u>el</u></b> alguacil. <b><u>¡Qué</u></b> bueno vas!		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<p>Atrás, atrás, atrás, atrás. Mirad a los banderilleros, ¡qué gentileza, qué bien van! Olé, que vivan, ¡qué ligeros y qué bien vestidos están! Mirad, mirad qué gallardía. Bien los pares van a poner. ¡Ay, pero yo los cogería con la intención de la mujer! Son esos <b>los</b> picadores de España prez! <b>¡Son valientes!</b> ¡Echadles flores! Son más bravos que la res. (<i>Aparece Joselillo a quien sigue de cerca Carmen, radiante de felicidad.</i>) Ya viene Joselillo. Es el torero con más salero. Bravo a los toros la muerte da. Cuando parte todo él es arte, pues la gracia tiene arrendá [sic].</p>	<p><b>Aquí están</b> los banderilleros, ¡qué <b>gentiles y</b> qué bien van!  y qué bien vestidos <b>que van!</b>  <b>¡Mas</b> yo los cogería  Son esos picadores  Echadles flores  <b>El espada</b> Joselillo  <b>Viva Joselillo, ¡que viva!</b> <b>Ya está aquí,</b> <b>mirad la cuadrilla [...]</b></p>		
	<b>Hablado</b>				
	Joselillo	[No aparece la intervención]	<b>Si me quieres entrañas</b>	Si me <b>amas, oh, Carmen,</b>	

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
			<b><u>si me quiero, tú verás mi salero, que a mi vera estarás.</u></b>	<b><u>tú serás dichosa y feliz</u></b>	
	Carmen	[No aparece la intervención]	<b><u>Sí te quiero [palabra ilegible] y por ti sólo muero, que a nadie quise más.</u></b>	<b><u>Si te amo, bien mío, Si te amo.</u></b>	
	[No consta]	[No aparece la intervención]	<b><u>Plaza, plaza, aquí está el presidente.</u></b>		
	Currilla	Carmen, Carmen. Aléjate de este sitio,	Carmen, <b><u>un buen consejo.</u></b> Aléjate de <b><u>aquí.</u></b>		
	Carmen	¿Por qué?	¿Por qué? <b><u>Dímelo.</u></b>		
	Currilla	José te acecha. Mírale apostado en aquella esquina	[No aparece la intervención]		
	Carmen	¿Quién es?			
	Mercedes	[No aparece la intervención]	<b><u>Está aquí. Él, tu don José. Mira, allí apostado le ves.</u></b>		
	Carmen	Me alegro porque he de hablarle.	<b><u>Sí, le veo allí.</u></b>		
	Currilla	Carmen, por Dios.	<b><u>¡Cuidado!</u></b>		
	Carmen	[Palabras ilegibles] temo. Déjame sola. Ni una palabra. Vete.	<b><u>¡Nunca yo he [palabra ilegible] temblar de José! Yo le espero, jamás le voy a hablar.</u></b>	¡Nunca <b><u>supe</u></b>	
	Mercedes		<b><u>¡Carmen, Carmen, cuidado!</u></b>		
	Carmen		<b><u>No sé temblar</u></b>		
	Currilla		<b><u>¡Cuidado!</u></b>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	Carmen	¿Tú aquí?			
	José	Yo aquí.		Yo <u>soy</u> .	
	Carmen	Vinieron a advertirme que lejos no te hallabas, que ibas a venir y añadieron aún que debiera irme mas no te temo y no quise huir.		que <u>marcharme debía</u> y no quise <u>partir</u> .	
	José	Yo no amenazo, <u>yo</u> te imploro rendido. Lo que pasó lo olvido desde hoy unidos los dos a empezar otra vida donde nos depare Dios	¡Yo no amenazo <u>ya</u> ! Te imploro rendido [ <i>Se tachan las dos líneas siguientes del libreto</i> ] <u>sí</u> , a empezar otra vida <u>lejos de aquí.</u> <u>¡Vente por Dios!</u>		
	Carmen	Me suplicas lo imposible, yo jamás supe mentir voluntad soy inflexible. Todo acabó, debes partir.	<u>la</u> voluntad <u>tengo</u> inflexible		
	José	Cada instante es un tesoro, ¡ay, dulce amor! Déjame y ya que sabes que te adoro a tu lado partiré.	<u>Oh, Carmen, oye, mi</u> tesoro	<u>dices</u> que sabes que te adoro	
	Carmen	No, imposible es que te quiera. A tus manos moriré pero que yo viva o <u>que</u> muera no, no te seguiré.	No, <u>no es posible</u> que te quiera.  no, no te seguiré, <u>no, jamás.</u>		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	José y Carmen	Cada instante es un tesoro. No imposible es que te quiera [...]	<u>Carmen, oye, mi tesoro [...]</u>		
	José	Luego, ¿no me amas ya?			
	Carmen	No te amo ya.	<u>No</u> , no te <u>quiero</u> ya.		
	José	Pues yo, pues yo, dulce tesoro, te quiero aún, <u>aún</u> te adoro.		<u>que bien yo te amo</u> , te adoro.	
	Carmen	Y qué me importa a mí. Eso de sobra está.		<u>Tu amor</u> de sobra está.	
	José	Mi bien, yo te amo, sí, te adoro. Pues bien, si tú lo quieres bandido yo seré y asesino, ¿qué más? No me abandones, Carmen, no olvides a José.		<u>yo criminal seré y hasta ladrón sí, yo seré.</u> <u>¡Ah!</u> , no me abandones, Carmen. No olvides a José.	
	Carmen	A ningún ruego cederé: libre he nacido y libre moriré. <i>(Lo siguiente se canta dentro de la plaza de toros.)</i>			
	Coro	¡Olé, olé! ¡Buena corrida! ¡Qué gran estocada le dio! Y ya el toro en tierra sin vida a sus pies se arrodilló. ¡Olé y olé! ¡Victoria!	<u>olé y olé</u> , a sus pies se arrodilló		

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		los dedos se mojó. Murió la fiera. Gloria para quien lo mató. ¡Victoria! ¡Victoria! <i>(Durante este coro callan Carmen y José. Al escuchar los gritos de entusiasmo deja Carmen escapar un «¡ah!» de satisfacción y se dirige hacia la plaza de toros contagiada del entusiasmo popular. Se interpone José.)</i>			
	José	¿Dónde vas?			
	Carmen	Déjame.			
	José	Ese que gana esa palma tu nuevo amante es.			
	Carmen	¡Déjame!			
	José	¡Por mi alma! De aquí no pasarás, a mí me seguirás.			
	Carmen	Déjame, déjame, que no te seguiré.			
	José	¿Lo vas a recibir? Lo quiero pues.	<b>Le quieres</b> pues.		
	Carmen	Le amo y aunque la muerte me des te repetiré que le amo.			
	Coro	<i>(Dentro de la plaza.)</i> ¡Olé, buena corrida! ¡Qué estocada le dio! [...]			

Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
	José	( <i>Colérico.</i> ) ¡Te di la existencia, la calma! ¡Oh, infame! ¿Por qué te las di? para que le lleven mi alma y que os moféis los dos de mí. No, juro a fe que no has de ir. Carmen, a mí has de seguir.	<u>Yo</u> juro a <u>Dios</u> que no has de ir.	¡ <u>Perdí</u> la existencia, la calma! para que <u>te lleves</u> mi alma	
	Carmen	¡No, no, jamás!			
	José	Yo no <u>te</u> quiero amenazar.	Yo no quiero amenazar.		
	Carmen	Hiéreme pues o déjame pasar.	<u>Pues bien</u> , hiéreme <u>al fin</u>		
	Coro	( <i>Sentío.</i> ) ¡Victoria, victoria!			
	José	Por última vez, Luzbel, di si me quieres.	Por última vez, <u>di</u> , Luzbel,	Por última vez, di, <u>Carmen</u>	
	Carmen	( <i>Con fuerza.</i> ) A él, este anillo que un día me pusiste en el dedo, mira. ( <i>Le arroja lejos de sí.</i> )			
	José.	Todo acabó. ( <i>José, puñal en mano avanza sobre Carmen.</i> ) Pues bien, verás...	[ <i>No aparece la última línea de la intervención</i> ]		
		( <i>Carmen retrocede. José la</i>			



Texto del canto de Liern, indicaciones escénicas y modificaciones posteriores					
ACTO/ Números	PERSONAJE/ INDICACIONES	TEXTO CANTADO DEL LIBRETO/ INDICACIONES ESCÉNICAS	MODIFICACIONES EN LA PARTITURA DEL COPISTA	CORRECCIONES A LA PARTITURA	TEXTO HABLADO CON ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL
		<i>sigue. Durante este tiempo se canta en la plaza de toros el estribillo de la canción de Joselillo en el acto segundo. José hiere a Carmen. Ésta cae muerta. Aparece en la puerta de la plaza un grupo de gente con Joselillo y los banderilleros de éste. José se dirige a ellos mostrando el cadáver de Carmen.)</i>			
	Coro	[No aparece la intervención]	<b><u>El matador con llaneza [...]</u></b>		
	José	Detenerme podéis. Con delirio la amé y por celos <b>horribles</b> la maté.	y por celos la maté.		

**ANEXO 3.** Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de *Carmen* traducido por Rafael María Liern y Cerach<sup>1</sup>. Hemos respetado la división en escenas y en partes del original. La variante 1 corresponde a enmiendas realizadas con una graña diferente sobre el borrador que contiene las partes habladas y las indicaciones escénicas. La variante 2 presenta partes habladas añadidas con posterioridad a la partitura sin acompañamiento musical. Aparecen indicaciones escénicas entre paréntesis y algunas de ellas proceden del libreto del canto.

<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
	<b>Acto Primero</b>	<i>(Una plaza en Sevilla. A la derecha, fachada de la fábrica de cigarrillos construida bajo el reinado de Carlos III. Al fondo, frente al público, un puente practicable que cruza la escena diagonalmente en toda su extensión. Desde la fábrica se gana el puente por medio de una ancha escalera. En primer término de la izquierda, un cuerpo de guardia colocado sobre una plataforma balaustrada a la que se sube por medio de tres cómodas gradas. En la parte exterior del cuerpo de guardia un <u>armero</u> [sic] con carabinas y lanzas.)</i>		
<b>Música</b>				
Morales	Escena 2 <sup>a</sup>	<i>(A José.)</i> Sargento, ha venido a preguntar por usted una joven hermosísima. Ha dicho que volverá.		
José		¿Una joven?		

<sup>1</sup> Libreto que contiene los diálogos hablados y ciertas indicaciones escénicas. SGAE, sign. Carmen/ SGAE/MMO/2234.

<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
Morales		Hermosísima repito. Una buena persona. <i>(Aludiendo a su persona.)</i>		
José		Será Micaela. No puede ser otra.		
Morales		No ha dicho su nombre. <i>(Se ha verificado el relevo. Suenan nuevamente los clarines. Ven a los pilluelos ocupar entre la guardia saliente el lugar que ocuparon entre las filas del relevo.)</i>		
<b>Música</b>				
		[Página ilegible]		
<b>Música</b>				
Teniente	Escena 3ª	Siempre me ha gustado hacer esta guardia, por... por...		
José		Sí, por las cigarreras.		
Teniente		<i>(Riendo.)</i> No, hombre, no. Por la fábrica. ¡Hermosa casa! Tan hermosa como sus inquilinas.		
José		De todo hay en la viña del señor.		
Teniente		Pero abundan las hermosas.		
José		No lo sé. Dentro de un rato podrá usted verlo. Las cigarreras salen a comer a las doce y vuelven al trabajo a la una.		

<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
Teniente		Sí, ¿eh?		
José		Usted mismo va a verlo por sus propios ojos. Y que no vienen curiosos a la fábrica a la entrada y salida de las cigarreras. Yo no he tenido nunca esa curiosidad.		
Teniente		¿De veras? Es raro.		
José		¿Qué quiere usted? Estas andaluzas me meten miedo. Miran y hablan de un modo particular y esto...		
Teniente		¿Añadido a la inclinación que siente usted por otra?		
José		Ya, vamos. ¿Ha oído usted lo que decía el Teniente Morales?		
Teniente		Sí.		
José		Se trata de una paisana más... y siempre el recuerdo del país nos alegra el corazón.		
Teniente		¿Es usted castellano?		
José		No soy; soy navarro. Me llamo José Lizanavengoa. Pertenezco a una familia modesta, pero muy honrada. Un día... por cuestión baladí... tuve necesidad de... de matar a un hombre, en buena ley... y emigré... Alcancé el indulto por altas influencias y senté plaza... Al poco tiempo murió mi padre; y entonces vino mi madre a establecerse en un cortijo a cuatro leguas de Sevilla... y aquí estamos. Micaela, pobre huérfana, recogida por la caridad de mi		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		madre, no ha querido separarse nunca de la pobre vieja y forma parte de la familia. Es una excelente muchacha. Muy virtuosa y muy buena, por cierto.		
Teniente		¿Qué edad tienes?		
José		Diez y siete años.		
Teniente		Ahora comprendo por qué no tiene usted curiosidad de ver a las cigarreras. <i>(Se oye sonar la campana de la fábrica de cigarros.)</i>		
José		La campana, mi teniente, van a llegar las operarias.		
Teniente		Voy a verlas con detención.		
José		Y yo voy a componer la cadena de la escobilla que se me ha roto.		
Carmen		Eh, compadre, ¿qué seriedad es esa? ¿qué estás haciendo? ¿trabajas?		
José		En componer la cadena de la escobilla.		
Carmen		<i>[tachado: ¿Una cadena de veras? ¿Es por ventura para aprisionar mi corazón? (Ríe mucho.)]</i>		
<b>Música</b>				
José	Escena 6ª	¡Vaya una desenvoltura! ¡Desvergüenza como ella! ¡Qué caprichosa es! Florecillas a mí. [Recoge la flor después de mirarla un momento] Buena puntería ha hecho al tirar la flor, en el corazón me ha dado, y es		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		particular. Me ha producido el mismo efecto que una herida al tiempo de recibirla... así una emoción tan extraña.		
Micaela	Escena 7ª	Señor sargento, Dios le guarde.		
José		¡Eh!, eres tú Micaela.		
Micaela		¡Quién ha de ser! ¿Estáis conmovido?		
José		¿Yo?, ¡Ja!, ¿Vendrás del campo?		
Micaela		Naturalmente, vengo a cumplir un sagrado encargo de vuestra señora madre...		
José		¡Madre mía! ( <i>Con amor.</i> )		
<b>Música</b>				
José	Sigue escena 7ª Los mismos	Espera un momento, que voy a leer la carta.		
Micaela		Esperaré si esa es vuestra voluntad.		
José		( <i>Leyendo.</i> ) Prenda del alma querida, José adorado, ¡otra vez! ( <i>Besa la carta respetuosamente.</i> ) Lentamente la vejez va destruyendo mi vida.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		<p>Ningún mal grave me aqueja pero pudiera ocurrir. Ven cuando puedas venir a ver a tu pobre vieja. Para su salud que es poca, para el mal que se avecina, no habrá mejor medicina que los besos de tu boca. Ellos, que mi vida son de ausencia, curando enojos, luz prestarán a mis ojos y sangre a mi corazón. <i>(Deja de leer.)</i> Continúa siendo honrado cual tu padre, ¡pobre viejo! El honor es el espejo en que ha de verse el soldado. Es modesta y virtuosa la discreta mensajera de esta carta. Yo quisiera que fuera tu dulce esposa... Digna es de tal galardón. Nada a tu mano prefiere y además sé que te quiere con todo su corazón. <i>(Deja de leer.)</i> Sí, le daré mis amores. Será mi esposa mañana. Yo no quiero a esa gitana que hechiza con estas flores,</p>		

<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
		que en el punto que la vi, prendiéndome en sus cadenas, todo un infierno de penas supo levantar aquí. <i>(Señalando al corazón.)</i>		
Micaela		<i>Turbada</i> Me ha encargado vuestra madre que compre unas frioleras y va a faltarme tiempo si he de marcharme hoy mismo.		
José		¿Y quién llevará la contestación?		
Micaela		Yo vendré a recogerla una vez hechos todos los encargos de la viejecita. Hasta luego.		
José		¡Micaela!		
Micaela		Os doy palabra de volver. Adiós, hasta luego.		
José		Sí, madre mía, cumpliré tus deseos: me casaré con Micaela y en cuanto a esa gitana que hechiza con sus flores... <i>(En el momento en que dispone a arrancar de su pecho la flor que le dio Carmen, oyen un gran rumor y griterío en el interior de la fábrica. Llega el teniente con los soldados.)</i>		
Carmen		<i>(Saliendo.)</i> ¿Qué ruido es ése?, ¿se sabe lo que ocurre? <i>(Las cigarreras salen en tropel de la fábrica.)</i>		
<b>Música</b>				



Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Carmen	Escena 9ª	Vaya, sepamos lo que ha pasado.		
José		Una quimera de consecuencias: ante una operaria herida he encontrado... <i>(Se detiene.)</i>		
Carmen		¿A quién?		
José		<i>(Señalando a Carmen.)</i> A ésta.		
Carmen		Tras los insultos vinieron las amenazas y... me defendí. Nada más justo.		
José		Con las tijeras.		
Carmen		Como que las tenía a mano... y si hubiera tenido un puñal...		
Teniente		¿Es grave la herida?		
José		Así parece.		
Teniente		<i>(A Carmen.)</i> ¿Ha oído usted?		
Carmen		Sí, señor.		
Teniente		Supongo que será cierto.		
José		Muy bien supuesto porque los navarros no mentimos.		
Teniente		¿Tiene usted algo que alegar?		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Carmen		<i>(Con descaro.)</i> ¿Qué?		
Teniente		Si tiene usted algo que alegar. <i>(Carmen en vez de contestar tararea cualquier motivo.)</i> Respuestas y no canciones es lo que yo necesito, ¡ea!, basta de burlas. Lo que hay de cierto en el hecho es una mujer herida y que ésta es la agresora, ¿no es eso?		
Voces		<i>(En este momento 5 o 6 mujeres se destacan del grupo diciendo con todas las fuerzas de sus pulmones.)</i> [tachado: Sí, señor. Sí, señor. Ella es.] <i>(Una de estas mujeres está cerca de Carmen que levanta la mano para pegarle. José lo evita. Los soldados despejan la plaza. Los centinelas custodian las avenidas.)</i>		
Teniente		Larga eres de manos, condenada. Yo te cortaré los velos. A ver, dadme unos cordeles.		
Soldado		Aquí hay unos. <i>(Se los da.)</i>		
Teniente		<i>(A José.)</i> Ate usted [tachado: fuertemente] esas manitas de oro. <i>(Carmen se deja atar sin resistencia.)</i> Lo siento porque eres bonita como un ángel, pero así y todo darás una vueltecita por la cárcel. <i>(Carmen con las manos atadas y los ojos bajos está sentada en las gradas del cuerpo de guardia.)</i>		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
				[ <i>tachado</i> : ¡A la cárcel! ¡A la cárcel! Allí cantarás cuanto quieras para [ <i>palabra ilegible</i> ] a los llaveros. ¡Qué demonio de muchacha!
Teniente		Voy a poner la orden, la llevará usted. ( <i>A José. Van con el teniente.</i> )		
Carmen	Escena 10ª Verso	( <i>Momento de silencio. Carmen levantando los ojos mira fijamente a José. Aléjase éste, que vuelve después como atraído por irresistible influjo y encuentra a Carmen mirándole todavía.</i> ) ¿Con que vas a llevarme a la cárcel?		
José		( <i>Suspirando.</i> ) Esa orden tengo.		
Carmen		¡Pobre de mí! si no se apiada usted de mi desgracia. ¡Ay!, que daño me hacen estos cordeles, tengo rotas las muñecas.		
José		( <i>Acercándose.</i> ) Yo los aflojaré. El Teniente me ha dicho que te atara las manos, pero no, que te lastimará. ( <i>Desliga los cordeles. Mientras hace esto, Carmen le dice en voz baja y como tratando de fascinarle.</i> )		
Carmen		Si me dejas escapar te regalo un amuleto por cuya virtud te amarán todas las mujeres.		
José		( <i>Apartándose.</i> ) No estoy aquí para oír sandeces.	No estoy aquí para oír sandeces <b>y por nada del mundo faltaré a mi consigna.</b>	
Carmen		¡Mal corazón! Parece mentira que seas navarro. Eres navarro, ¿verdad?		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
José		De Elizondo		
Carmen		Y yo de Echalar.		
José		¿Tú?		
Carmen		Sí. Allí he nacido. Me he criado en Sevilla porque me trajeron acá unos gitanos. Gano mi vida trabajando de cigarrera. Me han insultado, han hablado mal de nuestro país, de nuestra hermosa navarra... y ciega de cólera he herido a la calumniadora infame. Déjame escapar ¿Qué menos has de hacer por una paisana?		
José		Tú no eres navarra.		
Carmen		Te digo que los soy.		
José		Ni una sola palabra de verdad hay en cuanto dices. El color de tu piel a voz en grito dice: «[tachado: que] tú eres gitana».		
Carmen		¿Gitana?		
José		Estoy seguro de ello.		
Carmen		[Tachado: ¿Y qué importa que sea o no gitana, si de todos modos has de hacer lo que yo quiera? Y lo harás porque me amas.] ¿Yo?		
Carmen		Sí, tú ... me amas. No digas que no. Leo en tu alma como en un libro. Esa flor que has guardado a despecho tuyo,... ¡oh!, ¡qué me importa que ahora		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		quieras arrancarla del lado el corazón! Desójala, písala si quieres. Todo es inútil. El hechizo se ha realizado. Me amas, me amas locamente.		
José		No me hables ni me mires de ese modo.		
Carmen		Está bien, señor militar, está muy bien ¿No quiere usted que hable? Pues me callaré. <i>(Mira tan fijamente a José que éste retrocede. Lloro Carmen con hipocresía.)</i>		
<b>Música</b>				
Teniente	Escena 11ª	Sargento. Ésta es la orden. Cumplidla, es asunto delicado.		
Carmen		Cuando nos hallemos sobre el puente haré por derribarte. Déjate caer por mi amor. Finge que caes y nos hemos salvado.		Finge que <b>te</b> caes y nos hemos salvado.
<b>Música</b>				
	<b>Acto segundo</b>	<i>(La taberna o colmado de Sebastián. Mesas a derecha e izquierda.)</i>		
Teniente	Escena 1ª	¿Qué es eso Sebastián?, ¿tienes algo que decirnos?		
Sebastián		Pues verá su merced: la noche se ha venido encima porque en cuanto que se junde [sic] er [sic] sol, la noche se viene encima. Es natural y como el señor Corregidor tiene los ojos		

<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
		puestos en mi casa, ...		
Teniente		Lo cual es natural también, porque esto más que colmado es la madriguera donde se reúnen todos los contrabandistas de la provincia.		
Sebastián		Farsos [ <i>sic</i> ] testimonios que me obligan a andar muy listo como es natural. Por eso tengo que cerrar mi establecimiento antes que los otros.		
Teniente		Manera ingeniosa de decirnos que aquí estamos de más.		
Sebastián		Eso sí que no.		
Teniente		En fin, aún no es la hora de lista. Tenemos tiempo de tomar la espuela en otra parte con estas niñas.		
Curriya		Estimando prenda, nosotras nos quedamos aquí.		
Teniente		¿Que no venís?		
Curriya		No.		
Teniente		En fin, viniendo, Carmen.		
Carmen		Tampoco voy.		
Teniente		¿Por qué?		
Carmen		¿Por qué no?		

<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
Teniente		¿Eres rencorosa! ¿Cómo tuve la crueldad de enviarte a la cárcel?		
Carmen		¿A mí? ( <i>Haciéndose de nueva.</i> )		
Teniente		Estaba de servicio y tuve necesidad de ser severo.		
Carmen		¿A la cárcel? Yo no me acuerdo de haber ido a la cárcel.		
Teniente		Como que no llegaste a ella. En cambio, ha estado preso el sargento que te dejó escapar.		
Carmen		¿Preso? ( <i>Con arranque de interés.</i> )		
Teniente		Y ha sido degradado por añadidura.		
Carmen		¡Oh!, ¡qué injusto rigor		
Teniente		Hizo una farsa indigna de su uniforme.		
Carmen		Pobre hombre. De modo que ahora es simple soldado.		
Teniente		Sencillamente.		
Carmen		¿Y sigue preso?		
Teniente		No, ayer fue puesto en libertad.		
Carmen		Gracias a Dios.		

<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
Teniente		¿Te place la noticia?		
Carmen		Más de lo que cree su merced. <i>(El siguiente coro interno interrumpe el diálogo.)</i>		
Coro interno				
Teniente		¿Qué es eso?		
Mercedes		Llevan en triunfo a un hombre, ¡cómo aplauden!		
Morales		¿Quién es él?		
Curriya		Ah, ya lo sé. Lo reconozco a la luz de las teas <i>[sic]</i> . Es Joselillo el torero, el primer matador del mundo		
Carmen		Como que llega de Madrid.		
Mercedes		Hombre, es cosa de hacerles entrar para que tome dos cañas con nosotros.		
Teniente		Voy a invitarlo. No se renuncia fácilmente a hombres de esa clase <i>(Dentro voces de viva.)</i> ¡Alto!, ¡alto! Sí, la gloria de España. Si el señor Joselillo quiere tomar dos cañas de vino con los oficiales del ejército español, no tiene más que entrar en el colmado. <i>(Vivas, fuera, bravos y olé.)</i>		
<b>Música</b>				



Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
[Palabra ilegible]		¿Qué dice?		
Teniente		¡Acepta!, ¡acepta! ( <i>Con entusiasmo.</i> )		
Morales		¡Qué honor para nosotros!		
Teniente		Se apea de los hombros de sus admiradores y viene hacia aquí.		
Sebastián		Pero, mi teniente, que la noche se nos viene encima, porque en cuanto el sol se junde... [ <i>sic</i> ] es natural.		
Teniente		¿Quieres dejarnos el alma quieta?		
Sebastián		¿Y el señor Corregidor?		
Morales		Que vaya a hacer compañía a la corregidora. Trae cien cañas de manzanilla y una fuente de bocas y otra de boquerones.		
<b>Música</b>				
Sebastián	Escena 2ª	Señores oficiales, por las almitas de ustedes y las de aquellas personitas, que como es natural...		
Teniente		Bien, hombre, bien, no marees más. Ya nos vamos. ( <i>Prepárense a partir. Joselillo está junto a Carmen.</i> )		
Joselillo		¡Vivan las personas de gracia! Dime tu nombre pa que te brinde el primer toro que mate.		
Carmen		Carmen.		
Joselillo		Tu virgensita [ <i>sic</i> ] me proteja. Más bonita eres que las flores de mayo. ¿Qué harías tú si yo te quisiera con		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		fatigas?		
Carmen		Dejarme querer.		
Joselillo		Pero te metería en harina.		
Carmen		Según, andando el tiempo.		
Joselillo		Y que no me gusta a mí esperar.		
Morales		Vaya, ¿venís o no?		
Mercedes y Curriya		¡Que no!		
Teniente		Rebelde está el enemigo.		
Morales		No hay que desesperar. Vámonos Joselillo, nos incorporamos al cortejo para ir deteniéndonos en algunas sacristías.		
Joselillo		Andando caballeros. Yo no me achico. Más se defienden los toros y acaban por obedecer. Ya se empapará usted [ <i>sic</i> ] en los vuelos de mi muleta. ¡Viva quien puede puede [ <i>sic</i> ] !	Andando caballeros. <b>Oiga usted, persona.</b> [...] <b>¡Viva quien pueda!</b>	
Curriya	Escena 3ª	¡Qué prisa tenías de echarlos! Pues ni que no pagaran.		
Sebastián		Naturalmente. El Capitán y el Remendao acaban de llegar y tienen que hablaros de asuntos propios.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Carmen		Con que, ¿han llegado?		
Sebastián		Aquí los tenéis. [abre una puerta, los llama y, en cuanto entra, cierra las demás]		
Capitán	Escena 4ª	A la paz de Dios.		
Curriya		Con ella venga.		
Mercedes		Bienvenido Capitán.		
Carmen		Traéis buenas noticias.		
Remendado		Mardita [ <i>sic</i> ] sea mi, ...		
Capitán		No son mala [ <i>sic</i> ]. Llegamos de Gibraltá [ <i>sic</i> ] con buen alijo. Echamos una parte de él en la montaña y en la playa la otra. Todo está dispuesto. La gente prevenida y oculta pero necesito de vosotras tres.		
Carmen		( <i>Riendo.</i> ) ¿Para qué?, ¿para cargar con los fardos?		
Remendado		Ea, hombre. Cargar con eso a las señoras. ¡Mardita [ <i>sic</i> ] sea!		
Capitán		( <i>Amenazando.</i> ) Remendado.		
Remendado		Basta. <i>El juego de antes.</i> Mardi ... [ <i>sic</i> ]		
Capitán		Os necesito para un trabajo muy fino. Oídme.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Música				
Carmen		¿Qué quieres decir con eso? ( <i>Con descaro.</i> )		
Capitán		Que soy el jefe. ¿lo quieres más claro?		
Carmen		¿Y yo soy tu esclava por ventura?, ¿Crees que voy a obedecerte?		
Capitán		( <i>Airado</i> ) ¡Carmen!		
Carmen		( <i>Con tanto descaro como calma.</i> ) ¿Qué?		
Remendado		Vamos, hombre. Entre personas decentes, mardita sea.		
Capitán		( <i>Le da un puntapié.</i> ) Toma.		
Remendado		¡Capitán!		
Capitán		¿Qué es eso?		
Remendado		Naíta [ <i>sic</i> ] Capitán, naíta. El agasajo de siempre, el cariñito de familia.		
Capitán		¿Quieres que repita?		
Remendado		No, si ya sé que su mercé me quiere de lo jondo.		
Capitán		( <i>A Carmen.</i> ) Que estás enamorada, vaya una razón.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Remendado		[Palabra ilegible] Yo también estoy enamorado y, sin embargo, soy útil para todo [sic].		
Carmen		Idos hoy sin cuidado, que mañana me reuniré con vosotros y cuando yo aseguro una cosa puede darse por hecha. Hoy no parto. Espero a una persona.		
Curriya		Nunca te he visto de ese modo, ¿a quién esperas?		
Carmen		A, a nadie, a ,a un pobre diablo a quien debo el favor más grande de la vida.		
Mercedes		¡Ah!, ¿el que estuvo preso?		
Carmen		Ése.		
Curriya		¿Al que según me dijiste, por medio del llavero, le enviaste en un pan de dinero y una lima?		
Carmen		(Dirigiéndose a la ventana.) El mismo.		
Capitán		Vamos, habrá limado los hierros de la cárcel.		
Carmen		No, señor.		
Capitán		Habrás tenido miedo al castigo. El que teme no ama. No esperes a ese mozo, no vendrá.		
Carmen		¿Qué sabes tú?		
Capitán		Apostaría algo bueno.		
Carmen		(Gozosa.) ¡Pues perderías, oye!		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		(Oyóse a lo lejos la voz de José.)		
Música				
		(Cesa la música. Carmen, el Capitán, remendado, Mercedes y Currita asomadas a la ventana para ver venir a José.)		
Mercedes		¡Ah!, es un dragón.		
Curriya		Buena planta.		
Capitán		No tiene mal trapío. ¡Olé las hechuras! Sabes los que debías hacer puesto que parece valiente. (A Carmen.)		
Carmen		Es muy bravo.	Es muy bravo <b>y un honrao</b> [sic]	
Capitán		Catequízale para que viniera con nosotros.		
Carmen		¡Ah! Si pudiera ser. Ya lo tenía previsto, pero es demasiado honrado para el caso.		
Capitán		¿Honrado? Entonces, ¿por qué le quieres?		
Carmen		¡Toma! Porque sí, qué sé yo.		
Remendado		El Capitán no está al tanto.		
Capitán		Espera tú, a ver si comprendes esto. Babosa.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		[ <i>tachado: Sale escapado de Remendado y tras él, el Capitán. Salen también Mercedes y Curriya pretendiendo calmarlo. Entra en escena José en cuanto acabe la siguiente canción que se canta ya con más voz que la anterior.</i> ]		
Música				
Carmen	Escena 5 <sup>a</sup>	Gracias a Dios que vienes a verme.		
José		No hace más de una hora que estoy en libertad.		
Carmen		¿Quién te ha impedido salir antes? Con una lima se abre una reja y con dinero se tiene un traje de paisano.		
José		Pero se falta al honor militar. Guardo la lima para afilar la lanza y además como recuerdo tuyo. En cuanto a la media onza, aquí la tienes. Yo no la necesito.		
Carmen		¡Ay, qué orgullo! Pues viene que ni pintado. ¡Sebastián!, ¡Sebastián!, vamos ya. Lo comprendo, la has guardado para convidarme. ¡Sebastián!, ¡Sebastián! ( <i>Gritando mucho.</i> )	[...] pintada. [...]	
Sebastián	Escena 6 <sup>a</sup>	Cállate maldita, que es tarde y no se puede chillar naturalmente.		
Carmen		Toma. Tráete toda la manzanilla que haya en la casa, una fuente de almejas, otra de bocas de la Isla, pescadillas y tres botellas de amontillado.		
Sebastián		Pero como en el aire... y si la señorita quiere levantar la voz, no tiene más que empezar a gritar. Porque grita quien puede y esto es natural, digo yo. <i>Vase.</i>		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Carmen	Escena 7 <sup>a</sup>	Poca alegría te da verme. ¿Me quieres mal porque has estado preso por mi culpa?		
José		No, por cierto. Lo sentí por el pronto pero...		
Carmen		¿No te importa?		
José		Ya, ni esto.		
Carmen		¿Eso es que me amas?		
José		Eso es que te adoro. <i>(Arranque de pasión. Carmen coge con ambas manos las de José.)</i>		
Carmen		Y yo te pago con la misma moneda. Sí, bien mío, estamos en paz. Completamente en paz. <i>(Entra Sebastián con el servicio.)</i> Sebastián deja ahí todo eso, aquí mismo, en cualquier parte. <i>(Aturdida a fuerza de alegría.)</i>		
Sebastián		Hombre, pero no hay que empujar. ¿Ves? Ya se ha caído la mitad.		
Carmen		¿Qué importa? Nosotros lo recogeremos. Anda, vete, vete corriendo. Quiero estar sola. Ven a la mesa José. Comamos y bebamos de todo, <i>se sientan</i> , sin hablar más que de nuestro amor.		
José		¡Qué afán! Parece que en tu vida hayas comido bocas. <i>(Vase Sebastián.)</i>		
Carmen		Son mi pasión cuando las rocía el amontillado, o tratándose de la tuya, la perfuma el aliento del amor.		



Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
José		¡Zalamera!		
Carmen		Habla, con ese acento de pasión que abre en mi alma todo un volcán de amores.		
José		¡Carmen!		
Carmen		Bendita sea la hora en que herí tu pecho con una flor.		
José		Fresca está la herida como el día en que la abriste y por ella se escapa el alma en busca tuya. [Con pasión]		
Carmen		Si supieras, ahora que me acuerdo, qué gente hemos tenido por aquí hace un rato.		
José		¿Qué gente?		
Carmen		Oficiales de tu regimiento. Hemos cantado y bailado hasta allí.		
José		(Airado.) ¿Tú has bailado también?		
Carmen		Y con salero. Como yo solita sé en el mundo. Qué gracia le he hecho al teniente. ¡Me ha dicho que me adora!	Y con salero. <b>No.</b> [...] Qué gracia le he hecho <b>el</b> teniente. [...]	
José		¡Carmen!		
Carmen		¿Qué te ha dado?, ¿tienes celos por ventura?		
José		Pero muchos celos, horribles.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Carmen		Vamos, quita allá. ¿De quién has de tener tú celos?, ¿hay motivo? ¡Que he bailado para unos militares! ¡Vaya un crimen! Pues ahora, en revancha, voy a bailar para ti solo. ¿Quieres verlo?	¡Que he <u>cantao</u> para unos militares!	
José		Eres encantadora. Te idolatro.		
Carmen		Aún me querrás con más fatigas.		
	<b>Acto tercero</b>			
<b>Música</b>				
Capitán		¡Ea!, este sitio es cómodo y aparente, vamos al [ <i>sic</i> ] decir, para el descanso. Media hora concedo para dormir al que tenga sueño.		
Remendado		Media hora. Maldita se... Pues a roncar. ( <i>Se tiende y bosteza.</i> ) ¡Ah!, ni los canónigos.		
Capitán		Yo voy a ver si hay modo de alijar. Me han dado el soplo de que tenemos centinelas parapetaos.		
José		Pero Sebastián asegura que uno de ellos es nuestro. Se ha dejado sobornar con un puñado de plata.		
Capitán		Sebastián tiene poca trastienda. ¿Qué sabe él si ese centinela está donde a mí me conviene? Antes de hacer un desavío quiero asegurarme por mí mismo [ <i>sic</i> ]. ¡Remendao! [ <i>sic</i> ] ( <i>Llamando.</i> )		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Remendado		<i>(Despertando.)</i> ¿Quién va?		
Capitán		En pie, como las grullas y a seguirme.		
Remendado		Pero Capitán, sin descabesarlo [ <i>sic</i> ] casi, casi. Mardita se... [ <i>sic</i> ]		
Capitán		¿Replicas?		
Remendado		No, señor. Ya estoy como las grullas. <i>(Se ha levantado.)</i>		
Capitán		Pasa delante.		
Remendado		Lo mismo da. Dormiré andando. <i>(Vase seguido del capitán.)</i> Yo soy [ <i>palabra ilegible</i> ].		
	Escena 2 <sup>a</sup>	<i>(Dichos, menos el capitán y el Remendado. Durante la escena anterior, Carmen y José con algunos gitanos han encendido una hoguera junto a la que se sientan Mercedes y Currilla; algunos envolviéndose en mantas se echan a dormir. Otros fuman aquí y allá.)</i>		
José		Mira Carmen, confieso que te he hablado con dureza. Perdóname y hagamos las paces.		
Carmen		<i>(Con despego.)</i> No quiero.		
José		<i>(Tiernamente, después de una pausa.)</i> ¿No me quieres ya?		
Carmen		Menos que antes. Algo queda pero poco. Y si continuas con ese genio, lo poco... podrá convertirse en nada.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
José		Carmen, en tu ser hay algo infernal.		
Carmen		Mucho. ¿Qué piensas?, ¿por qué me miras así?		
José		Pienso, ¿qué he de pensar en mi horrible situación?		
Carmen		Tú no eres para esta veda. Te falta algo aquí dentro. <i>(En el corazón.)</i> Lobos y corderos poco tiempo viven en paz.		
José		<i>(Con reproche.)</i> Carmen, no viven en paz porque tú no quieres y si hablas de arrojarme de tu lado, [con indignación] si no te conduces como hasta aquí.	si no te conduces <b>conmigo</b> como hasta aquí.	
Carmen		¿Qué sucederá?, ¿me darás muerte? ¡Qué me importa! Siempre que me echo las cartas sale que hemos de morir juntos. Como está escrito sucederá. Entretanto, un rato de vida es vida... <i>(Con la mayor indiferencia.)</i>		
José		Repito que eres un ser infernal.		
Carmen		Ya te he dicho que sí. <i>(Vuelve le espalda a José y va a sentarse junto a Mercedes y Currilla. Después de unos movimientos de indecisión, alejase José y se tiende en un rincón de la escena. Cuando se ha sentado junto a Mercedes y Curriya, éstas estaban mezclando una baraja.)</i> ¿Qué hacéis mosquetas?		
Mercedes		Vamos a echarnos las cartas.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Carmen		Me alegro. Y yo también.		
<b>Música</b>				
Carmen	Escena 3ª	¿Qué ocurre?, ¿tan pronto de vuelta?		
Capitán		¿Tenía yo razón? Sebastián es un lila forrao [ <i>sic</i> ] en lo mismo. Si llevo a fiarme de sus referencias... Er centinela era un enemigo y ahora tenemos que habérmolas con tres carabineros que son tres tigres.		
Carmen		Nosotras los amansaremos. ¿Sabéis sus nombres?		
Capitán		Claro que lo sé. Eusebio el bizco, Tomás el chato y Bartolillo el narigudo.		
Curriya		¡Eusebio!		
Mercedes		Tomás.		
Carmen		Y Bartolillo. ( <i>Bien.</i> ) Cuando digo que los amansaremos... Tamañitos los vamos a dejar. ¡Bonitas somos nosotras!		
Capitán		Empieza a despuntar el día y no hay que perder ni un instante. En marcha, caballeros. ( <i>Cargan algunos con los fardos.</i> ) Tú, José, cuida de los fardos. Te pones en atalaya y al que te estorbe me lo tumbas. ¿Estamos listos?		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Todos			<u>Sí.</u>	
Remendado		Sí, Capitán. Mardita sea...		
Capitán		Pues andando. Su miagita [ <i>sic</i> ] de escama me dan a mí los carabineros. ¿Dais palabra de domesticarlos con gracia, pimpollos?		
Carmen		Como perrillos de lana van a quedar. Así de mansos.		
<b>Música</b>				
	Escena 4 <sup>a</sup>	<i>(Avanza el guía con precaución y hace un signo a Micaela, indicándola que avance.)</i>		
Guía		Ya estamos en lo alto.	Ya estamos en <u>el sitio.</u>	
Micaela		<i>(Saliendo.)</i> ¿Es aquí?		
Guía		Sí.		
Micaela		No veo a nadie.		
Guía		Acaban de marcharse los caballeros, pero volverán porque no se han llevado todo el género. Conozco sus mañas. Habrán dejado algún centinela y si nos atisba...		
Micaela		¡Ojalá!, porque yo vengo precisamente a hablar con... con uno de los contrabandistas.		
Guía		Puedes jactarte de valerosa.		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Micaela		El miedo no penetra más que en las imaginaciones no preocupadas.		
Guía		Si te vieras aquí sola, no dirías eso... sentrañas [ <i>sic</i> ].		
Micaela		Lo mismo.		
Guía		Entonces, si me das permiso me retiro.		
Micaela		( <i>Con entereza.</i> ) Puedes marcharte si gustas.		
Guía		Pues que te proteja el cielo. Te digo los peligros que corres. No quieres acompañarme con que...		
Micaela		No te acompaño porque necesito quedarme sola.		
Guía		Ea, pues allá tú que yo... nagenzia [ <i>sic</i> ] ( <i>Vase.</i> )		
	Escena 5ª			
<b>Música</b>				
Micaela		( <i>Mira a su alrededor.</i> ) ¡Qué soledad!, ¡qué silencio!, ¡ah! Si no me engaño... a veinte pasos de aquí sobre aquella roca... está José. Lo he reconocido, ¿José?, ¿José? ( <i>Gritando.</i> ) ¡Dios mío!, ¿qué va a hacer?, ¿vuelve el rostro sin oírme? Monta la carabina, apunta, hace fuego. ¡Oh!, el terror paraliza mi planta. Tengo miedo... un hombre. ( <i>Huye. En el mismo instante aparece Joselillo con el</i>	[...] Tengo miedo, <b>tengo miedo</b> , un hombre.	

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		<i>sombrero en la mano.)</i>		
Joselillo	Escena 6ª	<i>(Mirando el sombrero.)</i> Medio dedito más abajo y se había acabado el matador de toros más grande que ha tenido er mundo. ¿Quién me mete a mí en estos vericuetos? Tenía más que haber seguío mi camino a Graná. Sea tóo <i>[sic]</i> por Carmen. La vi, nos entendimos y, para probar mi corazón, me dijo si sería capaz de venir a verla a estas montañas. A estas montañas y al infierno. El que no expone su vida por una mujer, ni es guapo, ni es hombre, ni es ná.	[...] y se había acabado el <b>mejor</b> matador de toros	
José		<i>(Con el capote al brazo.)</i> Alto ahí, ¿quién va?, ¿queréis responder?		
Joselillo		Más calma, gachó, más calma.		
José		No tengo yo mucha.		
Joselillo		Si tuviera usted que llegarse a la cara e los bichos como yo... ya prendería a tenerla. Pues yo soy Joselillo, mataor de toros, pá la que usted quiera mandar.	ya <b>aprendería</b> a <b>vd.</b> a tenerla [...]	
José		Gracias. Conozco su nombre y admiro su habilidad, pero, ¿a qué viene usted aquí?		
Joselillo		Pues a ver a la mujer más bonita que ha nació <i>[sic]</i> de madre. Una mosqueta.		
José		Con interés. Su nombre.		
Joselillo		Carmen, no pué ser otra. He dicho que la más bonita del mundo.		



<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
José		¿La quiere usted		
Joselillo		Y ella a mí.		
José		Imposible. ¿Desde cuándo?		
Joselillo		Desde que dejó de querer a un militar.		
José		Que perdió por ella carrera y fama, pero no el amor y la bravura... Ese militar soy yo...		
Joselillo		Muy buena persona. Pero, ¿qué vamos a hacerle? Si la muchacha está encalabrina [ <i>sic</i> ]		
José		El que roba se expone a morir.		
Joselillo		¿Y a mi qué? Todos los días me juego la vida en el redondel... con que por una ve más...		
José		Pues andando.		
Joselillo		Traigo una hoja bien templá [ <i>sic</i> ]. ( <i>Tiran de los cuchillos.</i> )		
José		Pero tu acero corre menos que mi plomo.		
Joselillo		¡Ah! Y haz blanco porque si no me aciertas mueres como un perro. Tira.		
<b>Música</b>				
	Escena 7ª			

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
<b>Música</b>				
	<b>Acto cuarto/ Escena 1ª</b>	<i>(Empieza con verso.)</i>		
Curriya		Es mucho Sevilla ésta, en día de toros.		
Mercedes		¡Sevilla de mi alma! Y luego, cómo torea Joselillo.		
Curriya		¿Y cómo es que hoy no mata más que un toro?		
Teniente		¿No has visto el cartel? porque a las tres y media en punto, él y su cuadrilla salen escapados para Ronda.		
Mercedes		Pero no matar más que un toro...		
Teniente		Algo es algo. Ya está anunciado. En cuanto arrastren el primero, sale Joselillo para Ronda. Allí tendrá la calesa.		
Curriya		¡Por eso habrán silbado tanto al pregonero!		
Teniente		Ha sido por otra cosa... como en la corrida pasada se desbocaron los caballos del Marqués del Cerro y ocurrieron tantas desgracias en el sitio donde estamos, ha prohibido el señor Corregidor que lleguen hasta aquí los coches.		
Mercedes		Pero no veremos llegar a los toreros.	Pero no veremos llegar <u>a la cuadrilla.</u>	
Teniente		Al contrario. Ahora vendrán ya formados desde allí. Dos paseos, uno aquí y otro en la plaza. Pero, ahora		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
		que me acuerdo, ¿y Carmen?, ¿qué habéis hecho de ella? Yo no la veo.		
Curriya		No tardará en venir. Torea Joselillo. Ya andará por ahí, porque ya se sabe... Joselillo en puerta...	No tardará en venir <u>por hoy</u> [...]	
Mercedes		Carmen, a la vuelta.		
Teniente		Como decimos los jugadores.		
Otro		¿Y qué ha sido de José su antiguo amante?		
Mercedes		Según se cuenta, se supo que se guarecía en el cortijo que tiene su madre en el camino de Carmona... pero cuando los carabineros fueron a prenderle, el pájaro había volado.		
Teniente		¡De suerte que anda [ <i>tachado</i> : suelto] en libertad!		
Curriya		Así parece.		
Teniente		¡Malo! Yo, en lugar de Carmen, no andaría tan tranquila.	[...] Yo, en lugar de Carmen, no <u>estaría</u> tan tranquila.	
Mercedes		Le diremos a Carmen, si viene, que entre a ver la corrida.		
Curriya		¿Toreando Joselillo? ¡Ea!, ¿Ves lo brava que es? Pues por nada en el mundo vería matar un toro a su amante. Tiembla como una chavala.		
Mercedes		¿Qué es eso?		
Teniente		¿Qué ha de ser? La cuadrilla que llega. ( <i>Concluye el verso y con [palabra ilegible].</i> )		

Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern				
Personaje/ Indicaciones Escénicas	Acto/ Escena/ Parte	TEXTO DEL LIBRETO	VARIANTE 1	VARIANTE 2
Música				
Carmen		¡José!		
José		Carmen, sí, ¡ya! Te esperaba.		
Carmen		Aquí está, fija como el reló [ <i>sic</i> ].		
Joselillo		Entra a verme torear.		
Carmen		No me atrevo.		
Joselillo		Como quieras.		
Carmen		Toma.		
Joselillo		¿Un escapulario?		
Carmen		De la Virgen de Regla, mi devoción. Ella guardará tu vida.		
Joselillo		Dios te lo pague.	[...] <b>¿Pero me esperas aquí?</b>	
Carmen		Clavaíta [ <i>sic</i> ] me quedo en este sitio.		
Joselillo		Pues hasta luego, que va a empezar la corrida. Mira allí al señor Corregidor y su acompañamiento. ¡Adiós!		
Carmen		Anda con él y buena suerte.		

<b>Partes habladas e indicaciones escénicas del libreto de Liern</b>				
<b>Personaje/ Indicaciones Escénicas</b>	<b>Acto/ Escena/ Parte</b>	<b>TEXTO DEL LIBRETO</b>	<b>VARIANTE 1</b>	<b>VARIANTE 2</b>
Joselillo		Sin alma voy a torear.		
Carmen		¿Por qué?		
Joselillo		Porque me la dejo en tu pechito.		
Carmen		Que la Virgen te ampare. <i>(Vase Joselillo y la gente que ha de presenciar la corrida. Pasa el corregidor con su acompañamiento y entran en la plaza.)</i>		
Curriya	Escena 2ª	Carmen, Carmen, aléjate de este sitio.		
Carmen		¿Por qué?		
Curriya		José te acecha. Mírale apostado en aquella esquina.		
Carmen		Me alegro porque he de hablarle.		
Curriya		¡Carmen, por Dios!		
Carmen		A nadie temo. Déjame sola. Ni una palabra. <i>(Vase Currilla.)</i>		
<b>Música</b>				
<b>Fin de la obra</b>				

**ANEXO 4.** Partes cantadas del libreto en castellano traducido por Eduardo de Bray<sup>1</sup>, editado en 1890, y modificaciones posteriores localizadas. Hemos omitido los diálogos hablados y las indicaciones escénicas. En primer lugar, se presenta el texto correspondiente a las secciones cantadas del libreto publicado. A continuación, se consigna la «variante 1», perteneciente a las divergencias que pueden apreciarse en la partitura del copista que suponemos posterior a la primera fuente citada.

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
<b>Primero/ 1ª</b>	Coro	Por la plaza todo pasa, viene y va cada cual, gente de humor y muy cabal.	
	Morales	Muchas guardias aquí fumando se pueden matar, así, tranquilo mirando la gente pasar.	<u>Cuántas</u> guardias aquí fumando se pueden <u>pasar</u> ,
	Coro	Por la plaza, etc.	
	Morales	Reparad esa jovencita, parece querernos hablar; Mirad, ¡no se atreve! ¡Pobrecita!	
	Coro	Su corazón hay que animar.	
	Morales	¿Qué busca aquí la hermosa?	
	Micaela	¿Yo? Yo busco a un militar.	
	Morales	Yo lo soy: mandad.	
	Micaela	El que yo busco cariñosa es Don José; ¿vos le conocéis?	
	Morales	¿Don José? Sabemos, sí, quién es.	
	Micaela	Tal vez está allí, ¡qué alegría!	<u>¡Oh, Dios!</u> tal vez está allí, <u>¡Virgen mía!</u>
	Morales	¡No sirve Don José en esta compañía!	en <u>nuestra</u> compañía!
	Micaela	¿Decís que allí no está?	<u>Decid en donde</u> está
	Morales	Siento bastante si allí no está, mas pronto aquí José estará. Aquí estará, cuando la guardia entrante relevará la guardia vigilante.	Siento <u>deciros</u> <u>que vuestro amante</u> allí no está  él llegará. Aquí <u>vendrá</u> , <u>porque</u> la guardia entrante <u>va a relevar</u> a la guardia vigilante.
	Coro	Aquí estará, etc.	
	Morales	Mas en tanto la niña hermosa, que aquí llega su galán, con nosotros cariñosa calmar podréis vuestro afán.	
	Micaela	Jamás, no, no, he de marchar.	he de <u>aceptar tal honor</u> .

<sup>1</sup> De BRAY, D. P. Eduardo de. *Carmen. Zarzuela en 4 actos y en verso basada en la ópera del mismo nombre*. Barcelona, José Cunill, 1890.

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		Yo tal honor no he de aceptar!	
	Morales	Entrad, niña, descuidada, pues os juro que seréis atendida y respetada como vos lo merecéis.	
	Micaela	No lo dudo; más, verá. ya volveré, mejor será. Ya volveré cuando la guardia entrante relevará la guardia vigilante.	
	Soldado	Se ha de quedar.	
	Micaela	No, no, jamás, yo tal honor no he de aceptar.	tal honor <b>yo</b> no he de aceptar.
	Morales	¡Tendió su vuelo! ¡Adiós consuelo! Ya se fue nuestra distracción, ¡Poco duró la diversión!	
	Coro	Por la plaza, etc.	
<b>2<sup>a</sup></b>	Coro de niños	Pues llegó la guardia entrante todos juntos vednos ya: tocad la trompeta vibrante ta ra ta ta, ta ra ta ta. Al marchar, la frente alta sostener procurarás, marcando el paso sin falta un, dos, siempre a compás. Ha de estar el pecho fuera, la cintura en posición. por ser de aquesta manera la marcial disposición.	<b>suene</b> la trompa vibrante  <b>uno</b> , dos, siempre a compás.
		<b>Hablado</b>	
	Coro de niños	Pues la guardia vibrante deja su puesto y se va, tocad la trompeta vibrante ta ra ta, ta, ra ta ta. Al marchar, etc.	Pues <b>que ya</b> la guardia <b>entrante</b>
<b>3<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
<b>4<sup>a</sup></b>	Coro de jóvenes	Ya podéis llegar la campana oíd, para trabajar, todas acudid. Bellas son a fe, nuestro corazón quema, bien se ve, singular pasión.	
	Soldados	Ya llegan, mirad su sin par rostro bonito, ¡Qué bien saben todas fumar el cigarrito!	<b>Vedlas</b> ya
	Cigarreras	Da placer el mirar, bella nube	

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		<p>azulada; contemplar como sube perfumada. Con presteza singular, llena el humo la cabeza. Da placer, bienestar y disipa la tristeza, El tierno hablar, la mucha miel del doncel, sólo es humo. Su amor sin fin, su eterna fe, yo lo sé, solo es humo. Da placer el mirar, etc.</p>	<p>azulada <u>y</u> contemplar</p> <p>Da <u>gran</u> placer</p>
5 <sup>a</sup>	Soldados	<p>Mas dónde, ¿donde está la Carmencita?</p>	<p>Mas <u>decid</u></p>
	Cigarreras y Jóvenes	<p>¡Hela aquí, vedla ya! La Carmencita.</p>	
	Jóvenes	<p>Carmen, de tus pasos venimos en pos, oh, Carmen, contesta, ¡contesta por Dios! Y dinos qué día tu amor nos darás.</p>	<p><u>Oh</u>, Carmen,</p>
	Carmen	<p>Que cuándo os amaré. ¡Oh, Dios! Yo, ¿qué diré? ¡Posible es que nunca! Mañana tal vez. Mas lo que es por hoy no hay de qué. Es amor ave muy extraña que no se deja aprisionar. A la cual nunca se engaña porque jamás se dejó engañar. Es igual amenaza o ruego, hablarle bien o enmudecer; las pasiones las toma a juego el Dios amor, a mi entender. Amor es déspota y cruel jamás ninguna ley reconoció si tú no me amas, mi amor es fiel, mas, ay de ti, si te amo yo. Gentil ave que tú buscabas, por el espacio cruzar verás; fuese amor por lo que esperabas, cuando lo olvides, tú lo hallarás. Si lo llamas no te responde; si en él no piensas te viene a ver; ¿Lo persigues? Pues él se esconde; si tú lo evitas, te ha de coger. Amor es déspota y cruel, jamás ninguna ley reconoció.</p>	<p>las pasiones las toma a <u>fuego</u></p> <p>si tú no me amas, mi amor <u>te</u> es fiel</p>



Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		Si tu no me amas, mi amor es fiel, mas, ¡ay de ti, si te amo yo!	
	Jóvenes	Carmen, de tus pasos venimos en pos: Carmen, contesta, contesta por Dios. Habla ya, ¡por favor! ¿Quién será feliz con tu amor?	<b>Oh</b> , Carmen, de tus pasos venimos en pos: <b>Oh</b> , Carmen,
		<b>Hablado</b>	
<b>6<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
<b>7<sup>a</sup></b>	José	¡Háblame de la madre á quien José venera!	
	Micaela	Os traigo, de su amor humilde mensajera, esta carta.	
	José	¡Una carta!	
	Micaela	Y alguna cantidad para invertir a vuestra voluntad. A más.	
	José	¿Y bien?	
	Micaela	A más, estoy dudosa. a más, aún queda alguna cosa mejor, es la verdad que para nuestro amor tendrá sin duda más valor.	<b><u>buena, a</u></b> la verdad.
	José	Y la otra cosa, ¿cuál es ella? Habla pues.	
	Micaela	Sí, os lo diré, todo lo que me dio a vos lo entregaré. Pues ayer, al salir las dos de la capilla, con débil voz me dijo así. Hoy, sin más dilación, marcharás á Sevilla. No es larga la jornada, una vez en la villa, preguntarás allí, por José, por mi bien, y le dirás, que yo le quiero con gran pasión. Dile también que le perdono y que le espero, que su cariño es mi sostén. Vete pues, vete pues, bien mío; sabes ya lo que le dirás, y el casto beso que le envió tú por mi se lo darás.	<b><u>Y</u></b> también
	José	Oh, ¡ qué pura alegría!	
	Micaela	Lo que hacer prometí.	
	José	¡Gracias mil, madre mía!	

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
	Micaela	Por mi fe, lo cumplí. José, os lo he de dar pues lo he jurado así.	
	José	Paréceme ya ver aquella pobre estancia ¡Recuerdos de mi infancia, recuerdos del ayer! Mi corazón llenáis de fuerza y de constancia, recuerdos de mi infancia recuerdos del ayer.	¡Recuerdo <u>fiel</u> de mi infancia <u>recuerdo</u> del ayer!
	José y Micaela	Paréceme ya ver, etc.	
	José	Su carta, sin dudar, del mal, ¡ay! que me desvía, velando está por mí mi madre, bien lo sé; y el beso fiel que ella me envía, y que ha de ser la suerte mía, me escuda contra el mal y salva su José.	<u>¡ay!, del mal</u> me desvía  <u>y que ha de ser la suerte mía me escuda contra el mal y salva su José.</u>
	Micaela	¿De qué mal os quejáis? No entiendo lo que habláis. Explicad qué pasó.	
	José	¡Nada! ¡no! Mas dime tú, fiel mensajera, ¿has de volver hacia tu hogar?	
	Micaela	Vuestra madre ya me espera.	<u>Sí, sin tardar.</u> <u>Sí</u> , vuestra madre ya me espera.
	José	¿Y la has de ver? pues le dirás que su José aun la venera y que si ayer mal me porté, hoy sigo firme la carrera del honor y de la fe. Vete pues, vete pues, bien mío; sabes ya lo que le dirás y el casto beso que le envió, tu por mí, se lo darás.	
	Micaela	El beso le daré, que de vos recibí. ¡José yo cumpliré cual os prometí!	El beso <u>yo</u> le daré
	José y Micaela	Paréceme ya ver, etc.	
		<b>Hablado</b>	
<b>8<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
<b>9<sup>a</sup></b>	Zúñiga	¡Eh! ¿Qué sucede ahí, pardiez?	
	Cigarreras	Por favor, entren para ver, por favor, ¡qué va a suceder!	
	1er Grupo	Es la Carmencita.	
	2º ID.	No, no. No ha sido ella.	
	1er ID.	Es ella, sí, es ella. quién los golpes repartió.	<u>la que</u> los golpes repartió.
	2º ID.	¡No las escuchéis, señor!	¡No las escuchéis! <u>Oíd</u> , señor.

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
	1er ID.	Escuchadnos por favor. La Manolita contó, repitiéndolo en voz alta, que quiere comprar sin falta un asno que le agradó.	<b>Escuchad</b> , por favor.  <b>diciéndolo</b> en voz <b>muy</b> alta
	2º Grupo	Entonces la Carmencita que es muchacha <b>muy</b> guasona, dijo así; a tu persona una escoba bastará.	que es muchacha guasona
	1er Grupo	Manolita le responde después a su camarada; pues para cierta jornada mi burro te servirá.	
	2º Grupo	Algún día tú podrás pasear como <b>no</b> ahora, y detrás, cual gran señora, dos lacayos llevarás.	pasear como ahora
	Todas	Y después, sin caridad, se zurraron de verdad.	
	Zúñiga	¡Al diablo! ¡No os he comprendido! ¡Tomad José dos hombres, sin tardar, y mirad por ahí quién movió tal ruido!	<b>Toma</b> José
	1er Grupo	¡Es la Carmencita!	
	2º Grupo	No, no, ¡no ha sido ella!	
	Zúñiga	¡Dejadme ya! ¡Apartadlas allá!	<b>Olá</b> [sic], dejadme ya
	Todas	Escúchenos señor, ¡escuche por favor!	<b>Por favor, ¡escuchad.</b> ¡Señor! <b>¡No las escuchéis!</b>
	1er Grupo	La Carmencita fue, etc.	
	Carmen	Rájame, quéname, que nada te diré; no vencerás jamás mi pecho fiero. Mi secreto lo guardo y lo guardaré, antes que hablar, la muerte prefiero.	Tra, la, la. Rájame, quéname, que nada te diré. Tra, la, la. Antes que hablar mil veces la muerte prefiero. Tra, la, la. Mi secreto lo guardo y lo guardaré. Tra, la, la. No vencerás jamás mi pecho fiero.
<b>10ª y 11ª</b>		<b>Hablado</b>	
	Carmen	En el figón que en Sevilla tiene el sin par Curro Flores, quiero bailar seguidilla ¡Quiero beber manzanilla! Sí, mas yo tengo la manía de que sola no gozaré, por lo cual tendré compañía, pues a mi amante llevaré. ¡Qué dije yo! Mi pobre amante, ha poco que lo despedí;	<b>¡bailar quiero la</b> seguidilla <b>y</b> beber manzanilla! A brindar iré por Curro Flores.  por lo cual <b>tengo</b> compañía

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		mi corazón está vacante, ¡Y yo soy libre! Libre, ¡sí! Me siguen más de una docena, yo, de ninguno caso haré; así escoger podré sin pena al que mi amor ¡Ay! Le daré. ¿Quién quiere mi alma? Está sin dueño, podéis llegar; podéis venir, mas sin tardar, pues tengo empeño en que dos, hemos de partir, <b>y</b> en el figón que en Sevilla tiene el sin par Curro Flores, quiero bailar seguidilla ¡Quiero beber manzanilla!	<b>de</b> que dos, hemos de partir, en el figón que en Sevilla <b><u>bailar quiero la seguidilla</u></b> <b><u>y beber manzanilla.</u></b> <b><u>¡A brindar iré por Curro</u></b> <b><u>Flores!</u></b>
	José	¡Calla! Sabes que ya el hablar te lo prohibí.	
	Carmen	Yo no te hablo a ti: si canto es por mi cuenta, tal vez estoy contenta; y si pienso. Es que dueña soy de pensar y pienso en gentil militar que me ama, y al que a mi vez yo podré bien amar.	
	José	¡Carmen!	
	Carmen	Mi militar, no es un comandante, tampoco un capitán, no tiene graduación. Mas para mí, su amor es lo bastante, busqué no más su corazón.	
	José	¡Carmen! ¡mi bien! piedad invoco. Si yo cedo, de amor ya loco, tu promesa, ¿la mantendrás? Si yo te amo, di, ¿me amarás? En el figón que en Sevilla... tiene el sin par, etc.	<b><u>oh, Carmen,</u></b> di, si me amarás. <b><u>Pues esta noche</u></b> <b><u>yo bailaré la seguidilla</u></b> <b><u>y beberé manzanilla.</u></b> En el figón que en Sevilla, etc.
<b>12<sup>a</sup></b>	Zúñiga	Ved la orden, ¡marchad! es el trayecto largo.	<b><u>que</u></b> es el trayecto largo.
	Carmen	Al salir, yo le empujaré, con vigor, todo el que podré: déjate escurrir, ¡Del resto yo me encargo! Amor es déspota y cruel, jamás ninguna ley reconoció. Si tú no me amas, mi amor es fiel, Mas, ¡ay de ti! ¡si te amo yo!	Al salir, yo <b><u>te</u></b> empujaré,
<b>Segundo/ 1<sup>a</sup></b>	Carmen	Venid, amigos, venid; cantad del amor las quimeras veréis como bailan ligeras	

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		las gitanillas, ¡venid! Que las guitarras suenen ya, es su sonido arrullo blando pues en sus cuerdas, murmurando tierna canción, amor está. La, la, la, la, la, la.	
	Carmen	Al ritmo adormecedor podréis, de la sin par cadencia, gozar en dulce soñolencia los deliquios del amor. La danza al canto se ha de unir, así, ligera, indecisa, que luego crece y más aprisa ya la veréis subir, subir. La la la la la la	<b><u>las delicias</u></b> del amor.
	Mercedes y Frasquita	La la la la la la	
	Carmen	Es por mi fe, placer sin par moverse en raudo torbellino. Perdida la calma y el tino en el amor no más pensar. Con el compás de la canción y aquel vaivén de nuestra danza, veréis que grata bienandanza ¡Veréis que dulce emoción! La la la la la la	
	Las tres voces	La la la la la la	
		<b>Hablado</b>	
	Coro	¡Olé! ¡Que viva el torero! ¡Olé! ¡Que viva Escamillo!	
		<b>Hablado</b>	
	Coro	¡Olé! ¡Que viva el torero! ¡Olé! ¡Que viva Escamillo!	
<b>2<sup>a</sup></b>	Escamillo	Tal honor, yo puedo devolveros mi buen señor, pues todo militar pronto se entiende con los toreros. Ambos tienen profesión igual, ¡el pelear! La arena tuesta el sol ardiente; la plebe, el circo llena ya. Arde la sangre, grita la gente, y la bota, con el vino, viene y va. Se promueve el gran ruido, allí se bebe sin temor, siempre al pueblo <b>ha</b> divertido esta fiesta del valor. A torear ve sin temor; sin vacilar luce el valor. Porque al verte tu morena tiene en vivo color el rostro encantador.	<b><u>Tuesta la arena</u></b> el sol ardiente,  siempre al pueblo divertido esta fiesta del valor, <b><u>olé, en</u></b> <b><u>guardia, ah.</u></b>
	Escamillo	Mas callad, llegó el instante que anhelante espero yo;	

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		grato contento experimento, porque el toro ya en el redondel apareció. Lánzase, de furia lleno; la muerte aleve sembrando va; ¡Ah!, ¡bravo toro!, grita la plebe y un aplauso atronador ciego le da. Prosigue el bruto su carrera, la sangre oler, aumenta su furor. Vanse todos, saltan la barrera; ya está solo el matador. A torear ve sin temor; ves a matar con gran valor porque al verte, tu morena tiñe en vivo color el rostro encantador.	<u>sin vacilar</u> <u>luce</u> el valor.  <u>tiene</u> en vivo color
	Todos	A torear, etc.	
<b>3ª y 4ª</b>		<b>Hablado</b>	
	Dancaire	[No aparece]	<u>Pues sabed que viene una partida.</u> <u>Si es cosa buena hay que ver.</u>
	Mercedes	[No aparece]	<u>Si es cosa buena hay que ver.</u>
	Dancaire	[No aparece]	<u>Oh, es admirable querida mas vuestra ayuda he menester, ¿verdad?</u>
	Dancaire y Remendado	[No aparece]	<u>Os lo diré sin dilación.</u> <u>Escucha, pues, con atención.</u> <u>Para tratar de ratería,</u> <u>gazmoñería y pillería, es lo</u> <u>mejor, según creí, tener las</u> <u>hembras junto a sí.</u> <u>Pues sin ellas, oh, niñas bellas</u> <u>no nos saldrá ya nada bien.</u>
	Frasquita	[No aparece]	<u>Si tal, yo soy de su opinión.</u>
	Bailarina	[No aparece]	<u>Con que es decir que partiréis.</u>
	Frasquita	[No aparece]	<u>Cuando queráis</u>
	Bailarina	[No aparece]	<u>Pues al momento.</u>
	Carmen	[No aparece]	<u>¡Eh! Eso no.</u> <u>Si queréis bien podéis partir</u> <u>mas yo no he de hacer tal viaje,</u> <u>no partiré.</u>
	Remendado	[No aparece]	<u>¡Oh, Carmen! No nos dejarás,</u> <u>te falta aliento y coraje para</u> <u>inferirnos tal ultraje.</u>
	Bailarina	[No aparece]	<u>Mas al menos</u> <u>la razón, Carmen, tú nos dirás.</u>
	Carmen	[No aparece]	<u>Os la diré sin vacilar.</u>
	Frasquita	[No aparece]	<u>A ver.</u>
	Carmen	[No aparece]	<u>La razón es bien singular</u>
	Mercedes	[No aparece]	<u>¿Y bien?</u>

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
	Frasquita	[No aparece]	<b><u>¡Oh! Gran Dios, ella enamorada.</u></b>
	Remendado	[No aparece]	<b><u>Pues lo que oí.</u></b>
	Carmen	[No aparece]	<b><u>Enamorada, pobre de mí.</u></b>
	Remendado y Bailarina	[No aparece]	<b><u>Es singular esa aventura v el alma llena de dolor pues bien a mí se me figura que es preciso anteponer el deber al amor.</u></b>
	Carmen	[No aparece]	<b><u>Amigos, yo bien quisiera partir cual fuera mi deber mas esta vez se me figura que el deber ceda el paso al amor.</u></b>
	Bailarina	[No aparece]	<b><u>Con que es decir que así os negáis.</u></b>
	Carmen	[No aparece]	<b><u>Sí, a la verdad.</u></b>
	Remendado	[No aparece]	<b><u>Preciso es que te dejes persuadir.</u></b>
	Frasquita, Mercedes, Remendado y Bailarina	[No aparece]	<b><u>Hay que partir, ¡oh!, Carmen, a nuestro erario. Es necesario, pues, internos.</u></b>
	Carmen	[No aparece]	<b><u>Debéis partir pues bien sé que internos.</u></b>
	Todos	[No aparece]	<b><u>Para tratar de ratería, etc.</u></b>
	José	¡Alto ya! ¿Quién va allá? Dragón de Alcalá, ¿Dónde va por acá, dragón de Alcalá? Con tenaz querella persigo la huella que trazó mi bella ¡Va!, pues ya podéis pasar si queréis; que por el amor, jamás de su honor no se olvidará, dragón de Alcalá.	
	Carmen	[No aparece]	<b><u>Escuchad.</u></b>
<b>5<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
	Carmen	Voy a bailar solo en tu honor; y ya verás, mi amor, cual sé gallardamente acompañar mi danza. Sentado ahí, tu podrás ver la danza.	
	José	¡Por Dios! No más, no, Carmen; habrás de estar callada.	
	Carmen	¿El porqué me dirás?	
	José	Me parece que oí. ¡Sí! sonó ya el clarín que toca la llamada,	

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		sus ecos percibí.	
	Carmen	¡Bravo!, ¡bravo! A punto viene pues da melancolía el bailar sin orquesta. ¡Que viva la armonía que del cielo llegó!	
	José	Carmen, delante ya, no más; es la retreta. Ese clarín ha rato al cuartel me llamó.	
	Carmen	¿Al cuartel te llamó? ¡Mal haya la trompeta! No sé de qué ha servido la plata que gasté por obsequiarle bien; yo canté, yo bailé, tal vez, de gozo llena, con su amor disfruté. Ta, ra, ta, ta, es el clarín que suena, se va, ya se marchó. Vete pues, ¡te echo yo! Toma el shacó, el sable y cartuchera, y te vas al cuartel que allí el deber te espera.	¿Al cuartel <b>me</b> llamó? <b>¡Ah,</b> mal haya la trompeta!
	José	¿Acaso no te di mi ardiente amor?	
	Carmen	¡No sé!	
	José	Pues bien me escucharás.	
	Carmen	Es vana tu quimera; ¡Allí el deber te espera!	
	José	¡Me escucharás! ¡Me escucharás!	
	José	La flor que tú ya has olvidado, en la prisión he conservado. marchita y seca está la flor mas guarda aún su dulce olor. Me pasé las horas enteras, en pensar de amor las quimeras; con este aroma me embriagué, y veces mil, ¡ay! te soñé. Te quise odiar y te maldije; en ti al pensar, ¡ay!, me dije: «¡Por qué, señor, quiso el destino ponerla ahí, en mi camino!» Yo luego mi error conocía y a solas a Dios le pedía por mitigar mi parecer. ¡Volverte a ver! ¡volverte a ver!	<b>¡Oh, Carmen, volverte a ver!</b>
		Ya para mí no hay más placeres; loco por tu amor estoy: de mi pasión la dueña eres mi dulce bien, tu esclavo soy.	<b>Oh, Carmen mía, mi dulce bien,</b>



Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
			<b><u>Carmen, yo te amo.</u></b>
	Carmen	No, eso no es amor; mas ya lo probarás, pues sé que al fin me seguirás. Yo sé que al fin , a la montaña, tras de mi amor tú seguirás; en tu corcel me subirás, y cual un bravo, en la campaña, siempre <b>a</b> la grupa me tendrás.	y cual un bravo <b>toda</b> la campaña siempre a la grupa tendrás.
	José	¡Carmen!	
	Carmen	Hoy es ocasión oportuna gozar podrás, sin temor de sufrir; no más la retreta importuna te avisará que es hora de partir.	te avisará que es hora <b>por fin</b> de partir.
	José	¡Carmen!	
	Carmen	¡Bella es por Dios la vida errante! Por patria el universo, por ley tu voluntad; ¡Bello es, gozar anhelante la libertad! Ya sé que al fin a la montaña tras de mi amor tú seguirás.	<b><u>El universo por país,</u></b> por <b>toda</b> ley tu voluntad;
	José	¡Carmen!	
	Carmen	¿No es la verdad? Lejos de aquí me llevarás.	
	José	¡No, no te debo escuchar! ¡Manchando mi honor, desertar! ¡Qué vergüenza! ¡Cual infamia! ¡No! ¡No! ¡Jamás!	<b><u>¡Cual infamia! ¡Oh,</u></b> qué vergüenza!
	Carmen	Pues bien, ¡sal!	
	José	¡Carmen! ¡Te lo ruego!	
	Carmen	Adiós, adiós, se acabó.	
	José	Pues bien, sí, ¡se acabó! ¡Adios! ¡Adios!	
<b>6<sup>a</sup></b>	Zúñiga	¡Olá! ¡abrid! ¡Olá! ¡Olá!	
	José	¿Quién llama? ¿Quién será?	
	Zúñiga	Abro yo mismo y entro. ¡Ah! bien, muy bien, hermosa; el cambio no es feliz, vileza es sin igual que tomes al soldado teniendo al oficial. José, ¡en marcha!	que tomes <b>el</b> soldado
	José	¡No!	
	Zúñiga	José, ¡tú marcharás!	
	José	Pues no me moveré	
	Zúñiga	¡Necio!	
	José	¡Oh, Dios! Ya me perdí.	<b><u>¡Infierno!</u></b> ¡Oh, Dios! Ya me perdí.

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
	Carmen	¡Al diablo, id de aquí! ¡A mí! ¡a mí!	
	Carmen	Buen militar, amor conspira en este instante contra vuestro honor. Habéis llegado mal, y nos dispensareis si porque no nos denunciéis quedáis sin libertad por breve espacio.	habéis llegado mal, <b>¡oh, Dios!</b>
	Remendado	Podemos si queréis dejar este palacio ¿Querréis también venir?	<b>Buen militar</b> , podemos si queréis,
	Carmen	No es larga la jornada.	
	Donaire	Y bien, ¿Queréis venir? Decidnos, camarada.	
	Zúñiga	Sí a la verdad; tanto más que vuestro argumento es de lo más cortés, ¡Oh! sí, ¡que hay en la Tierra!	<b>¡Oh, Dios</b> , que hay en la Tierra! <b>mas ya os veré más tarde.</b>
	Remendado	¡La guerra es la guerra! Nos seguiréis sin murmurar: pasar debéis sin haceros rogar.	
	Coro	Pasar debéis sin haceros rogar.	
	Carmen	¿Te vienes tú, de buena gana?	
	José	¡Fuerza será!	
	Carmen	La frase no es galana; mas, ¡qué importa! Nuestro serás, pues tu verás. Bella es por Dios la vida errante por patria el universo, por ley tu voluntad. Bello es gozar anhelante, ¡La libertad!	<b>el universo por país,</b> por <b>toda</b> ley tu voluntad.
	Todos	Bella es por Dios, etc.	
<b>Tercero/ 1ª</b>	Coro	¡Alerta, compañero, alerta! La fortuna, sin temor buscad; mas tengamos por cosa cierta que es caprichosa tal deidad. Para ejercer aquesta profesión hay que tener el alma fuerte; rudo valor, sereno el corazón, y sin temblar, desafiar la muerte. Con gran fe caminar siempre se nos vio sin temer la tormenta; sin temer al audaz que tal vez se emboscó mas no nos amedrenta. ¡Alerta, compañero, alerta! La fortuna sin temor buscad mas tengamos por cosa cierta que es caprichosa tal deidad.	siempre <b>así</b> se nos vio

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
<b>2<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
	Frasquita	¡Bastos!	
	Mercedes	¡Oros!	
	Frasquita	Bien, sí, bien va.	
	Mercedes	Tres cartas aquí.	
	Frasquita	Cuatro allá.	
	Las dos	Hablad por Dios, hablad hermosas del porvenir contadnos cosas; decidnos quién nos venderá decidnos quién nos amará.	del porvenir contadnos <b>muchas</b> cosas;
	Frasquita	Veo aquí un joven llegar que amor eterno me ofrece.	
	Mercedes	Un viejo he podido pescar pero rico y bueno parece.	
	Frasquita	Él promesa me da formal de hacer mi existencia galana.	
	Mercedes	De parque y castillo feudal nombrada seré soberana.	
	Frasquita	Del amor hemos de apurar el placer, mayor cada día.	
	Mercedes	En oro yo podré nadar, en joyas mil y pedrería.	
	Frasquita	Mí amante es jefe de valor, cien hombres manda con denuedo.	
	Mercedes	Pues mi bien, ¿mas que vi? ¿será error? ¡No! ¡se muere!, ¡viuda y heredo!	Pues <u>él</u> , mi bien,  <b>¡Ah!</b> ¡viuda y heredo!
	Las dos	Hablad por Dios, etc.	
	Mercedes	¡Fortuna!	
	Frasquita	¡Amor!	
	Carmen	Dejad, permitid por favor. ¡Oros! ¡espadas! ¡morir! Antes yo, luego él, ¡qué sufrir! Tal vez por evitar respuesta que ya esperas, ¡barajas con afán! ¡Es vana tu ilusión! Las cartas son sinceras y nunca mentirán. Si en el libro de Dios tu página es hermosa, baraja sin temor; la carta, ya al salir, te anunciará gozosa la dicha y el amor. Mas si tu muerte, ya destino impenetrable quiso al fin escribir, ¡bien puedes barajar, la carta, implacable, repetirá morir!	
	Las tres	Hablad aún, hablad hermosas, del porvenir decidnos muchas	

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		cosas; decidnos quién nos venderá, decidnos quién nos amará.	
<b>3<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
	Coro	No hayáis temor; el aduanero es tan sensible cual el primero; y pues presume de galán, calmar podéis ya vuestro afán.	<b>¡ah!</b> calmar podéis ya vuestro afán.
	Carmen, Mercedes y Frasquita	No es menester ningún detalle pues no hay que hacer, en puridad, sino dejar que nuestro talle opriman, sí, con suavidad. Si hay que fingir una sonrisa, pues lo queréis, se sonreirá; y os juro yo, ya que precisa, que el contrabando pasará. No hayáis temor, etc.	que os juro yo, ya que precisa
<b>4<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
<b>5<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
	Micaela	Llegué presurosa, anhelante, pensé tal vez responder de mí, y mi valor ya vacilante, desapareció por fin aquí. Al verme sola yo siento grande, mudo terror. Mas vano es mi temor, porque vos me daréis aliento, ¡vos me protegeréis, señor!	pensé tal vez, <b>¡ay!</b> responder de mí,
	Micaela	He de ver, así que la llame, la mujer que supo lograr con su amor, hacer un infame, del que yo no podré olvidar. Mujer peligrosa es y bella, mas quiero mostrarle valor: ha de escuchar mi querella, vos me protegeréis, señor. ¡Protégeme, protégeme, señor!	<b>¡ay,</b> vos me protegeréis, señor! <b>¡vos me protegeréis, señor!</b>
<b>6<sup>a</sup></b>		<b>Hablado</b>	
		<b>Hablado</b>	
	Escamillo	Yo soy Escamillo, natural de Granada.	
	José	¡Escamillo!	
	Escamillo	Soy yo.	
	José	Bien vengáis hasta aquí; salud al matador, mas sabed camarada que tenéis suerte a fe.	
	Escamillo	Ha poco que lo vi: mas llegué para ver gentil mujer querida, ya comprendéis que fuera amante singular,	

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		el que por ver su amor, no arriesgue, sí, su vida.	
	José	Y, la que vos amáis, ¿está aquí?	
	Escamillo	Sí, señor; es una gitanilla hermosa.	
	José	¿Cuál es su nombre?	
	<b><u>Escamillo</u></b>	<b><u>Carmen</u></b>	
	José	¿Carmen?	
	Escamillo	Disfrutaba de su amor, un necio que por ella deshonró su nombre.	<b><u>Carmen, bella a fe.</u></b> Disfrutaba de su amor, ardiente y puro amor,
	José	¡Carmen!	
	Escamillo	Se amaron, sí, mas ya debió acabar, que de Carmen amor, no puede, no, durar.	
	José	¡Tal vez vos ya la amáis!	
	Escamillo	¡La amo!	<b><u>No, si pardiez, la amo.</u></b> <b><u>¡La amo con locura!</u></b>
	José	Pues si es que pretendéis de Carmen <b>ser</b> el amo, sabed que hay que pagar.	<b><u>de Carmen el amo [sic].</u></b>
	Escamillo	Sea, pagaré.	<b><u>Bien, pagaré.</u></b>
	José	El precio aquí se paga, luchando con gran fe.	
<b>7<sup>a</sup></b>	Carmen	¡Olá!, ¡José!	
	Escamillo	Feliz, Carmen querida, ya soy, pues, solo a vos, os deberé la vida. Cuanto a ti, desertor, estamos una a una; de nuevo empezaremos así que lo querrás, lo juro por mi honor.	estamos una a una <b><u>y ya te encontraré;</u></b> así que <b><u>tú</u></b> lo querrás
	Donaire	No más, no más, no nos iremos y hay que marchar; adiós, ¡partid!	hora <b><u>es de</u></b> marchar; adiós, <b><u>hora ya es de partir.</u></b>
	Escamillo	Sí marcharé, pardiez, mas por Dios permitid os pueda yo invitar al circo de Sevilla; ya sé que aceptaréis mi franca invitación. Quien me ame irá y tú, ¡no más rencilla! Solo me resta aquí jurar mi discreción.	
	José	Me vengaré, ¡estoy harto ya de sufrir!	
	Donaire	En marcha, en marcha, hay que partir.	
	Coro	En marcha, en marcha, ¡hay que	

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		partir!	
	Remendado	¡Alto! Alguien allí procúrase ocultar.	
	Carmen	¡Una niña!	
	Donaire	Pardiez, sorpresa inesperada.	
	José	¡Micaela!	
	Micaela	¡Don José!	
	José	¡Desdichada! ¿Qué quieres? Pronto, di.	
	Micaela	Te vengo a buscar. Allá tu hogar espera, do sin tregua al dolor, una madre quisiera desahogar en ti su amor. Ven, José; ¡vente dueño mío! de tu madre piedad tendrás; basta ya de desvío, di, José, ¿me seguirás?	José, <b>¡ah!</b> , José, <b>dime, sí, si</b> me seguirás.
	Carmen	Ve, pues serás feliz allí; no es nuestro oficio para ti.	
	José	¿Tú partir me aconsejas?	
	Carmen	Tal es tu deber.	<b>Sí</b> , tal es tu deber.
	José	¡Tú partir me aconsejas! ¿Anhelas correr, tras de tu novel amor? No, ¡por mi honor! Ya sé que es jugar mi vida, mas no partiré jamás; la cadena maldecida, con tu muerte romperás.	<b>¿Y es que ya</b> anhelas correr  <b>pero yo</b> no partiré jamás;
	Micaela	He de velar por tu vida, ya sé que me seguirás; la cadena maldecida José, tú la romperás.	
	Coro	Perderás tal vez la vida José, si tú no te vas; la cadena maldecida con la muerte romperás. ¡José, cuidado!	<b>¡Ah! que yo viva o que yo muera, ya lo sé, poco importa mi dolor mas por suerte ya en la Tierra se acabó, se acabó mi amor, que viva o que muera, ¡basta ya! ¡Ah! ¡En guardia, don José! Basta ya, acabó ya mi amor.</b>
	José	[No aparece]	
	Micaela	Una palabra y será la postrera, José tu madre se muere y quisiera no morir la infeliz sin darte su perdón.	no morir la infeliz sin <b>te dar</b> [sic] su perdón.
	José	Mi madre, ¡oh, Dios! ¡se muere!	
	Micaela	¡Ten compasión!	<b>Sí, don José.</b>
	José	Pues, bien, marchemos: ya lo ves. ¡Me voy!	Pues bien, marchemos <b>ya</b> .

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		mas, ¡nos encontraremos!	
	Escamillo	A torear, ve sin temor, ves a matar con gran valor, etc.	
<b>Cuarto/ 1ª</b>	Coro	Por dos cuartos, ¿quién no compra? El abanico quita sol, las naranjas, ¡que almíbar son! ¡El programa de la función!	
	Zúñiga	¡Las naranjas, pronto!	
	Vendedor	Ved, aquí; comprad, comprad, señoritas.	comprad, comprad <b>mis</b> señoritas.
	Otras	Gracias, buen militar; ahí, las tenéis, señor, más bonitas.	<b>Señor, gracias, señor, mirad,</b> ahí las tenéis más bonitas.
	Todos	¡A dos cuartos, a dos cuartos, señoras y caballeros!	<b>Por</b> dos cuartos, señoras y caballeros, <b>por dos cuartos.</b>
	Vendedor	¡Venid!	[No aparece]
	Id. [sic]	¡Comprad!	[No aparece]
	Id. [sic]	¡Azucarillos!	
	Morales	¡Olá! ¡Venid acá!	
	Vendedor	¿Queréis comprar cigarrillos?	<b>Si</b> queréis comprar cigarrillos...
	Todos	Por dos cuartos, ¿quién no compra? El abanico quita sol. Las naranjas que almíbar son, el programa de la función.	¿quién no compra <b>sólo por dos cuartos?</b>
		<b>Hablado</b>	
	Coro	Ved aquí, ved aquí la cuadrilla, la cuadrilla cual no hay mejor; en sus trajes el sol ya brilla. ¡Salud! ¡salud! ¡la gente del valor! La gente va a entrar en la plaza, el bravo alguacil ya llegó; airosa y gentil es su traza, mirad, ya se fue, ya pasó. La gente ya ved de coleta, de los chulos la nata y flor. ¡Viva! ¡viva! ¡gloria completa a vuestro sin par valor! Pues ved su gracia y osadía, mirad, ¡que van a aparecer! En sus trajes y pedrería ¡mirad el sol resplandecer! Mas otra cuadrilla aquí avanza, mirad el picador; es muy gentil. Le veréis después con su lanza quebrantar al toro cerril. ¡Ya llega Escamillo! ¡Viva! ¡viva Escamillo! Es el torero	ved aquí la cuadrilla, ¡no hay mejor! <b>A entrar va la gente</b> en la plaza,  quebrantar <b>el</b> toro más cerril.  ¡Escamillo, Escamillo!

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		a quien se aclama, el que a matar nadie ganó. Pone fin al sangriento drama y tras él todo acabó. ¡Viva Escamillo!	todo se acabó.
	Escamillo	Si me amas bella Carmen, si me amas, dueño mío, he de verte pronto aquí orgullosa, <b>sí</b> , de mí.	Si me amas, <b>oh</b> , Carmen, si me amas, <b>bien</b> mío,  orgullosa de mí.
	Carmen	Sí, te amo, Escamillo; tuyo es mi amor y yo muera si acaso en mi vida entera amé a nadie cual a ti.	Sí <b>le</b> amo, Escamillo, <b>sí te amo</b> y yo muera si acaso
	Alguacil	¡Plaza! Plaza, que llega el Presidente.	
	Frasquita	Carmen, ve de aquí; sigue a tu doncel.	<b>Carmen</b> , vete de aquí.
	Carmen	¿El porqué me dirás?	
	Mercedes	Ahí está.	
	Carmen	¿Quién?	
	Mercedes	Él; don José. En la sombra se oculta airado.	
	Carmen	Sí; ya le vi;	
	Frasquita	¡Ten cuidado! Yo no sé lo que es temblar; podéis ir, lo he de esperar.	Yo no sé lo que es <b>el</b> temblar por José.
	Mercedes	[No aparece]	<b>¡Oh, Carmen, por Dios!</b> <b>¡Cuidado!</b>
	Carmen	[No aparece]	<b>Nunca temí.</b>
	Frasquita	[No aparece]	<b>Cuidado.</b>
<b>2<sup>a</sup></b>	Carmen	¡José!	
	José	Soy yo.	
	Carmen	Estaba ya advertida que andabas por ahí y te he visto venir. Dijéronme también que vienes por mi vida; mas brava soy, no quise huir.	mas brava soy <b>y</b> no quise yo huir.
	José	No vengo a amenazar. ¡Imploro!, ¡sólo pido! Lo que pasó lo olvido. Sí, todo pasará; vente pues, yo te lo pido, junto a mí, marchemos ya.	<b>¡Oh, Carmen</b> , lo que pasó <b>da al</b> [sic] olvido!
	Carmen	Tú demandas lo imposible. Carmen jamás te mintió, ¡su alma es inflexible! Entre ella y tú, todo acabó.	Carmen <b>nunca</b> te mintió,
	José	Carmen, ¡oye a quien te implora! Ten piedad,	



Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
		¡oh!, tenla, sí, <b>porque aún</b> José te adora, su amor guarda para ti.	<b>¡ah, ten piedad de mí!</b> José te adora,
	Carmen	¡No! negativa postrera, pues ya sé que me matarás; mas, que yo viva o que muera, mi amor ya no lo tendrás.	mas que yo viva o que <b>yo</b> muera,
	Conjunto	Carmen, ¡oye a quien te implora! Ten piedad ¡Oh! Tenla, sí, porque aún José te adora, su amor guarda para ti. Porque pretender ahora amor que nunca sentí; no digas: «José te adora» que nada obtendrás de mí.	
	José	¿Me darás, di, tu amor? ¿Me darás, di, tu amor?	
	Carmen	No, ¡ya acabó mi amor!	
	José	¡Piedad! Escucha a quien te implora. ¡Piedad! ¡Aún José te adora!	
	Carmen	Mas, ¿a qué tanto hablar? Por mi fe, ¡basta ya!	
	José	Pues bien, si así te place, bandido vuelvo a ser, tu esclavo seré yo. ¡Recuerda aquel ayer! ¡Tal vez tu amor renace! Ah, Carmen, no me dejes, ¡Ay!, no me dejes, ¡no!	tu esclavo seré yo <b>y mucho más, sí.</b> Tal vez tu amor renace. Carmen, no me dejes, <b>¡Recuerda aquel ayer!</b>
	Carmen	¡Jamás, jamás! No cederé:	Jamás, <b>no cederé.</b> <b>Libre he nacido y libre moriré.</b>
	Coro	¡Viva! ¡viva! El toro fiero ¡Viva!al espada embistió con ruda, feroz pujanza. Mas ya le clavó el acero. ¡Mirad! ¡a sus pies lo lanza! La puntilla no alcanzó. ¡Victoria! ¡victoria!	<b>¡ah, que viva</b> el toro fiero  <b>mirad, mirad, ya le clavó el</b> <b>acero.</b>
	José	¿Dónde vas?	
	Carmen	Déjame.	
	José	Ese hombre, estoy seguro, es tu novel amor.	
	Carmen	¡Déjame!	
	José	Mas te juro que tú no has de pasar; a mí me seguirás.	
	Carmen	No, José, ¡basta ya! Jamás mi amor tendrás.	
	José	¡Te vas en pos de él! ¿Le quieres? ¿di?	¡Te vas en pos de él, <b>Carmen!</b>
	Carmen	¡Le adoro! Él es mi dueño <b>y</b> mi tesoro.	Él es mi dueño, mi tesoro <b>y repetiré que le adoro.</b>

Acto/ Escena	Personajes	<i>Carmen</i> Libreto de Eduardo de Bray	Variante 1
	Coro	¡Viva! ¡viva! el toro fiero ¡Viva! al espada embistió con ruda, feroz pujanza. Mas ya le clavó el acero ¡mirad! ¡a sus pies lo lanza! La puntilla no alcanzó. ¡Victoria! ¡victoria!	
	José	Dejar que ese hombre te ame cuando yo tu amor ya perdí permitir que puedas, ¡infame! feliz con él reír de mí. ¡No! por mi fe, con él no irás a mí, ¡a mí me seguirás!	feliz con él <b>reírte</b> de mí.
	Carmen	¡No!	¡No, <b>no, jamás!</b>
	José	Me cansé ya de amenazar.	
	Carmen	Pues bien, hiere por fin, o déjame pasar.	
	Coro	¡Victoria! ¡victoria!	
	José	Por la postrera vez, ¿quieres seguirme?	
	Carmen	¡No! este anillo, que fue de amor recuerdo tierno, ¡Ten!	
	José	¡Cruel! ¡infierno!	
	Coro	A torear, ve sin temor; ves a matar con gran valor, porque al verte, tu morena, tiñe en vivo color el rostro encantador.	
	José	Me podéis arrestar, ¡soy quien la ha matado! ¡Oh! ¡mi Carmen, mi dueño adorado!	¡Oh! ¡mi Carmen! ¡ <b>Oh</b> , mi dueño adorado!

**ANEXO 5.** Recitativos<sup>1</sup> de la ópera *Carmen* de Georges Bizet traducidos, al parecer, por Eduardo Marquina<sup>2</sup>.

Acto	Recitativo número	Personajes	Texto del canto
I	3	Morales	Una joven, hace un instante, con afán preguntó si estabas por aquí. Larga trenza y fresco semblante.
		Don José	Micaela, tal vez, será.
I	3 bis	Zúñiga	Explícame, José, pues nuevo soy aquí. ¿Qué tal las cigarreras?
		Don José	Hermosas son pardiez y os juro por mi fe que nunca chicas vi tan locas y embusteras.
		Zúñiga	Aseguran que son bellas.
		Don José	La verdad, no me fijé. Son mozas que jamás traté. Reniego de ellas.
		Zúñiga	Lo comprendo. A ti te importa una muy linda mozuela que se llama Micaela. ¡Ah, pillín, buen gusto tienes! ¿Qué me dices, picarón?
		Don José	Micaela es, en verdad, la que sólo mi amor tendrá. Mirad las cigarreras que vienen ahí. Vedlas ya. Juzgar vos mismo podréis.
I	6 bis	José	Su mirar mi pasión excita. Con esta flor mi amor se despierta; lo siento en mí. Penetrante es su olor y la flor es bonita. Es hermosa mas si es verdad que hay encantos encantado me tiene a mí.
		Micaela	¡José!
		José	¿Quién me llamó ?
		Micaela	Heme aquí.
		José	¡Qué alegría !
		Micaela	Es vuestra madre que me envía.
I	7 bis	José	No te alejes de aquí en tanto yo leeré.
		Micaela	No, no, con Dios quedad. Después ya volveré.
		José	¿Por qué te has de ir?

<sup>1</sup> *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy, paroles italiennes de A. de Lauzières, paroles allemandes de D. Louis. Paris, Choudens père et fils, 1876. Traducción al castellano manuscrita [¿de Eduardo Marquina?]. Fondo Vidal Llimona y Boceta. © ICCMU.

<sup>2</sup> Omitimos el resto del libreto, dada su gran similitud con el expuesto en el anexo 4, escrito por Eduardo de Bray.

Acto	Recitativo número	Personajes	Texto del canto
		Micaela	Voy a casa, el tiempo volando se pasa. Leed que yo volveré.
		José	¿Tú volverás?
		Micaela	¡Sí, volveré!
		José	No hay temor, oh, madre. José tu gusto hará. José te obedecerá. Amo a Micaela, esa mi esposa será. Cuanto a tu flor, sierpe engañosa.
I	9	José	Mi teniente, ha sido una querella, injurias por doquier y herida una mujer, herida levemente.
		Zúñiga	¿Y por quién?
		José	Fue por ella.
		Zúñiga	¿Qué sucedió?
		Carmen	Tra la, la, la, mi secreto yo guardo y lo guardaré. Antes que hablar, la muerte mil veces prefiero.
		Zúñiga	No me hace gracia tu cantar y juro por mi fe que te haré contestar.
		Carmen	Tra la, la, mi secreto lo guardo y lo guardaré. Tra, la, la antes de hablar, la muerte mil veces prefiero.
		Zúñiga	Si persistes en no contestar en la cárcel de Villa te mando encerrar. Maldita, eres atroz y de un cinismo irritante.
		Carmen	Tra, la, la.
		Zúñiga	No hay enmienda. Vaya a la cárcel. Tú lo quisiste. Tú te lo ten [ <i>sic</i> ]. Y en el camino no te irá bien. La atarás para llevarla.
		Carmen	¿Adónde me lleváis?
		José	A la cárcel, pues así lo ordena.
		Carmen	¿Oh, Dios! ¿Y por qué me condenan?
		José	Porque merecido lo tenéis.
		Carmen	Pues yo sé muy bien, q'apasar [ <i>sic</i> ] del que jefe llamas, has de hacer mi fiel voluntad y lo harás porque tú me amas.
		José	¿Amarte?
		Carmen	Sí, José, la flor que te arrojé, pues bien, la flor era encantada. Por más que la alejes de ti, te hará su esclavo.
		José	No me hables más, ¿has oído? No me hables más, imprudente.
II	12 bis	Frasquita	Señor, q'es [ <i>sic</i> ] tarde ya.

Acto	Recitativo número	Personajes	Texto del canto
		Zúñiga	¿Qué manda el buen patrón, Curro Flores?
		Frasquita	No es él. Es que el corregidor quiere que se cierre temprano.
		Zúñiga	Pues bien, ya cerrará. Venid sin dilación.
		Frasquita	No, no es tarde ya.
		Zúñiga	¿Tampoco tú quieres venir? Escucha, tu odio por mí cesará.
		Carmen	Odiaros yo, ¿por qué?
		Zúñiga	Un soldado por ti a la prisión mandé.
		Carmen	Lo sentí con vivo dolor.
		Zúñiga	Ya está en libertad
		Carmen, Mercedes y Frasquita	Está libre mejor. Adiós, adiós, mi buen señor.
II	13	Coro	¡Olé! ¡Que viva el torero! ¡Olé! ¡Que viva Escamillo!
		Zúñiga	Si quieres aquí beber, buen camarada, haremos, sí, con vos, la fiesta del valor.
		Coro	¡Olé! ¡Que viva el torero! ¡Olé! ¡Que viva Escamillo!
II	14 bis	Escamillo	Hermosa, por Dios, tu nombre me has de dar para que, en peligro, yo lo pueda invocar.
		Carmen	Carmen, Carmencita, así señor me llaman.
		Escamillo	Si yo te dijera que te amo.
		Carmen	Responderé que inmortal es amar.
		Escamillo	Pues la razón no se me alcanza mas me contentará una sola esperanza.
		Carmen	Hacéis perfectamente, es muy dulce esperar.
		Zúñiga	Carmen, ya que no vienes tú, yo volveré.
		Carmen	Quizá os repuntáis.
		Zúñiga	Bah!, pues me atreveré.
II	14 quater	Frasquita	Y bien, pronto, dadnos noticias.
		Dancairo	Y que son buenas, de verdad. Podemos intentar negocios emprender. Mas nos ha de proteger. Pues sabed, que viene partida.
		Frasquita, Mercedes y Carmen	Si es cosa buena hay que ver.
		Dancaire	Oh, es admirable, querida mas vuestra ayuda es menester.
II	15 bis	Dancairo	¿A quién esperas? Di.

Acto	Recitativo número	Personajes	Texto del canto
		Carmen	Un gentil militar, quien fue galán, por querer libertarme ha sufrido prisión.
		Remendado	Muy bien, me gusta ya.
		Dancairo	Posible es que el galán ya te haya olvidado. ¿Estás segura que vendrá?
II	16	Frasquita	¡Qué gentil dragón!
		Mercedes	¡Qué gentil dragón!
		Dancairo	Buen contrabandista haría, vive Dios [ <i>sic</i> ]
		Remendado	Dile que nos siga.
		Carmen	No lo espero de él.
		Dancairo	Debes intentarlo.
		Carmen	Bien, lo intentaré.
II	16 bis	Carmen	Por fin aquí.
		José	Soy yo.
		Carmen	Ya estás en libertad.
		José	Un mes estuve allá.
		Carmen	¿Y por quién?
		José	Por ti, sí, por quien es mi pasión, por quien es mi tesoro.
		Carmen	¿Me quieres, pues?
		José	¿También tú?
		Carmen	En juerga nos sorprendes. Si antes vienes, hicieron bailar.
		José	¿También tú?
		Carmen	Lo que tienes son celos, nada más.
		José	Pues sí. Celoso estoy.
		Carmen	Celoso sin razón.
III	19 bis	Dancairo	Una hora aquí descansaremos, mis camaradas. Yo sólo voy a vigilar si está el camino libre. Ya, sin temor alguno, el contrabando puede pasar.
		Carmen	¿Qué miras desde ahí?
		José	No muy lejos de aquí vive triste una pobre vieja que me espera y que me juzga honrado. Ella se engaña a fe.
		Carmen	¿Quién es esa mujer?
		José	Carmen, no la insultes, no, por Dios. Ella, mi madre [ <i>sic</i> ].
		Carmen	Pues bien, ve a realizar su esperanza. No es para ti, no, no, la vida nuestra. Su afán podrás calmar si te vas sin tardanza.
		José	Oh, Dios, sin ti marchar.
		Carmen	Sin duda.
		José	Dejarte aquí, mi Carmen. Si vuelves tal frase a repetir.

Acto	Recitativo número	Personajes	Texto del canto
		Carmen	Tú me darás la muerte. Lo leí solo en tu mirar. No me importa tal fin, la muerte no temo.
III	20 bis	Carmen	¿Y bien?
		Dancairo	Y bien, un esfuerzo hemos de hacer y se pasará. Tú queda aquí José, guarda la mercancía.
		Frasquita	Está libre el camino, sí.
		Dancairo	Sí, tenemos un guía pero yo vi, muy cerca de la ciudad, alguien que allí vigilándonos está .
		Carmen	Dejad el temor, vamos ya, hay que pasar, se pasará.
III	22	Micaela	De los contrabandistas es ésta la guarida. Aquí José [ <i>sic</i> ] encontraré, lo quiso así su madre querida. La misión sagrada cumpliré.
III	22 bis	Micaela	Oh, no me engaño, ¿no es él el que está allí? Favor, favor, José no se fija, en mí, mas, ¿qué va hacer? Se prepara, disparó. ¡Ah!, que yo confié demasiado en mí.
		Escamillo	Pocas líneas quizás y todo acaba aquí.
		José	¿Quién sois vos? Responded.
		Escamillo	¡Eh!, no te acerques más.

**ANEXO 6.** Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 30-V-1924. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7133) se puede consultar una fotocopia del original manuscrito, cuya localización actual es desconocida.

Passons maintenant au *Retablo*. J'ai bien regretté votre impossibilité de m'envoyer la traduction avant de la remettre aux graveurs, car bien que j'aime absolument votre travail au point de vue purement littéraire, il y a, cependant, des occasions dans lesquelles il faudrait faire des changements par des raisons *lyriques*. Et maintenant, comment résoudre ce problème?

Je n'ai rien dit à la Maison Chester (votre situation vis à vis d'elle étant encore une raison pour mon silence à ce sujet) et je leur ai seulement demandé de vous soumettre les épreuves. J'attends donc vos instructions à fin de reconduire les choses, au possible, dans l'édition, sous réserve de faire plus tard les modifications nécessaires pour rendre pratique l'adaptation française au point de vue *chant*.

Il y a certainement des difficultés presque insurmontables, étant donné le caractère si spécial de la déclamation dans cet ouvrage (nous savions cela depuis toujours) mais, de toute façon, je vais tâcher de vous faciliter le travail en vous signalant les endroits à refaire.

Combien profondément je regrette, mon vieux Jean, la peine que vous donne, ainsi que le mauvais moment que je vous fais passer avec cette lettre; mais ce serait beaucoup pire si, au moment de se servir de votre traduction, les chanteurs vous assommaient avec ses réclamations, comme c'est l'usuel [?].

Allons-y maintenant!

(Je place le signe ~ sur la syllabe qui doit être musicalement accentuée).

Page 3. «Ëntrez, ëntrez» et après, pourrait-on faire?



L'élision de voyelles facilitera toujours la chose dans une bonne partie du texte; pour les premières phrases de *Maître Pierre* et dans toute la partie du *Truchement*. Par exemple:



cela serait tout a fait conforme à l'accentuation musicale.

D'ailleurs, c'est le procédé suivi tant par Ravel dans *l'Heure Espagnole* que dans la traduction française du *Renard* de Stravinsky.

Page 8. Le texte espagnol dit «Siéntense todos». C'est l'invitation à s'asseoir (Important!).

Il faudra revoir la traduction des Pages 9, 10, 11, 12, 13, 14 au point de vue *accent*. L'emploi du procédé déjà indiqué (l'élision) pourrait être ici d'une grande utilité.


(La note en bas de la Page 9<sup>e</sup> est modifiée de la façon suivante: «Toda la parte del Trujamán deberá cantarse a la manera de un pregón popular, marcando exageradamente los acentos»).

Page 12 (nº 16). Il manque traduction de: «Ahuecando la voz».

Page 18. Le théâtre de marionettes n'a que des rideaux qui s'ouvrent ou se ferment pour commencer ou terminer chaque tableau.

Pages 19, 20, 21. (même remarque que pour les pages 9<sup>e</sup> au 14<sup>ème</sup>).



À éviter toujours l'utilisation des sons prolongés  (par exemple) pour y placer une syllabe. Parmi d'autres choses il faudrait à la page 19, changer le mot «incomparable». Au cas de rester ce mot il faudra changer la notation *comme valeurs*.

Dans la Page 20<sup>e</sup> il y a parmi d'autres changements à faire celui du mot «captivité».

Page 21<sup>e</sup>. Melisendra n'est pas accoudée au balcon, mais «en actitud contemplativa».

Page 23. On pourrait commencer: «Contemplez». Il faudrait traduire le sens du mot «luego», en français: «après», ou «plus tard» ou «ensuite».

Page 24. Dernière mesure: «heurě».

Page 25. *Excellent* votre traduction: «car chez les mores[>] etc. mais par contre il faudrait changer : «Ěnfant, ěnfant».

Page 26. À changer également: «Par mă foi!».

Page 27. Très bien; mais les graveurs ont omis la moitié du texte français.

Page 30. Il manque la traduction de «a rastras».

Page 31. En disant «ventre à terre» suppose-t-on bien que don Gayferos monte à cheval?

Page 35. Le Truchemant doit parler *en futur*: «Ahora veréis».

Page 36. Melisendra n'est pas «assise» au balcon. Je ne comprends pas bien le sens de: «croyant que ce peut-être au passant». Melisendra ne suppose pas que le voyageur soit don Gayferos.

Page 37. Pourrait-on supprimer l'exclamation en disant comme ceci?:



Et après, dans les dernières mesures de cette page il y a: «en la reconnaissant».

Page 47. «absurdité», «clochěs». Et, encore, la *dulzaina* n'est pas une flûte, mais plutôt un hautbois criard (tout le contraire de la flûte). C'est peut-être le flageolet français. On le joue en Provence pour la musique de danse.

Page 48. Acentuation: «jouër / millě / absurdités / connaissěnt».

Page 49. «gărçon».

Page 50. Encore *flûtes* par «dulzainas».

Page 52. «Chěval».

Don Quichotte pourrait-il dire?



Page 55. Accents: «vilě».

Page 57. «Ĭnsěnsé / lě sol».

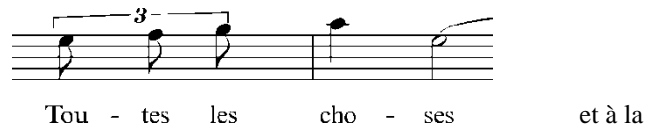
Page 59. «sěrvant ět l'ěslavě»

Page 60. «mă nuit / lăbeurs».

Page 61. «destinée».

Page 62. Hommes d'armes ou d'église (??).  
«fantăssins».

Page 67. «lěs choses». Il faudrait tâcher de faire:



Page 68.



(Très important!)

xxx

Cette lettre n'est pas des celles qu'on lit avec joie –je le sais trop, mon vieux Jean, et je le regrette infiniment–. C'est peut-être la première fois que ma correspondance vous est antipathique, et j'aurais donné volontiers les quelques cheveux qui me restent pour vous épargner cet ennui, d'avoir été cela possible.

Un abrazo, querido Jean, con toda mi vieja y leal amistad.

ANEXO 7. Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 06-VII-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia n° 7133) se puede consultar una fotocopia del original manuscrito, cuya localización actual es desconocida.

Londres 6 juillet 1924

124  
Mon cher Manuel,

Ry 11-9-24  
RETABLO

Je vois avec épouvante que votre lettre est du 30 mai: mais j'ai eu tant à faire depuis lors: je suis allé à Paris et à Genève, j'ai été peu bien portant: et je pensais vous voir à Paris où j'avais vu annoncer un concert de la Revue Musicale avec votre concours pour le 28 juin. Et puis je voulais avant de vous répondre donner satisfaction à vos demandes touchant "El Retablo". Je viens depuis un mois d'y travailler chaque jour, ce n'est pas une sinécure, je vous assure. J'ai examiné une à une toutes les remarques que vous raisiez et presque toutes ont reçu satisfaction. Je dis presque toutes, parce qu'il y en a qui sont absolument impossibles. Ce sont certaines de celles relatives au rôle du Truchement.

Toutefois, mon cher Manuel, il y a quelques modifications que vous me proposiez et qui ne sont pas nécessaires: par exemple. Au début vous objectez contre

Entrez, entrez

vous avez raison, en règle générale, parce qu'assurément l'accent tonique est sur la syllabe "trez": mais mon bon vieux: n'oubliez pas que le français est une langue à accent tonique faible, et qui dispose, en outre, de la possibilité de déplacer l'accent tonique pour produire un effet. En voici un exemple: on dit normalement: "Une chose épouvantable" avec l'accent sur "ta", il n'empêche que si l'on veut marquer davantage la chose, on dira: "Une chose épouvantable" avec l'accent sur "pou". Par conséquent le français est loin d'avoir la rigidité d'accent tonique de l'espagnol ou de l'anglais.

Ce déplacement de l'accent tonique en français obéit à des règles, ou à des habitudes singulières et subtiles: et si je maintiens: "Entrez, entrez" avec l'accent sur "en", c'est que c'est la déclamation que vous pouvez entendre pour ce mot de la bouche des gens qui aux baraques de la foire en France, dans toutes les provinces, appellent les passants.

Je ne veux pas entrer dans le détail abusivement, mais c'est uniquement pour vous dire que certaines (quelques-unes) des fautes d'accent n'étaient pas fautives. Pour le plus grand nombre, vous aviez raison: j'ai modifié à peu près partout, sans que vous ayez à modifier le texte musical, et sans que le texte devienne du jargon.

Personnellement, je déplore le système qui consiste à élider les "e" muets: je l'aurais adopté, si cela avait été absolument nécessaire, puisqu'il s'agit d'une traduction: mais, je regrette infiniment que Ravel l'ait adopté pour "l'Heure Espagnole", [car l'e muet est une des caractéristiques du français, une des causes profondes de sa sonorité particulière], et cela ne peut se supporter que dans la chanson populaire: autrement c'est du jargon inadmissible.

J'ai suivi toutes vos indications pour le rôle de don Quichotte et celui de Maître Pierre. J'ai vu avec plaisir que le grand monologue de don Quichotte auquel je tenais particulièrement et qui m'avait donné beaucoup de mal vous avait donné à peu près entièrement satisfaction.

Maintenant pour le rôle du Truchement: j'ai modifié partout où cela se pouvait. Mais dans un certain nombre d'endroits c'était matériellement impossible: et voici pourquoi. Un accent fort sur la première syllabe d'une phrase est, en français, une chose élémentairement impossible, et contraire à la plastique ordinaire de la langue: donc l'accentuation du Truchement, quelque soit la forme que l'on donne à la phrase, paraîtra toujours étrange: il n'y a donc aucun inconvénient à laisser subsister cela, d'autant plus que cette accentuation n'est pas moins anormale en espagnole et qu'elle le sera tout autant dans le texte anglais

J'ai supprimé <sup>(partout)</sup> l'emploi de deux syllabes sur un son prolongé, et les indications de scène que vous aviez relevées.

J'ai terminé ce travail hier, à l'exception d'une seule page d'épreuves qui me donne encore du mal, mais que je pense terminer ces jours-ci: j'ai fait remettre à Trend, par Chester, les épreuves pour éviter de perdre davantage de temps: et d'ici à ce qu'il ait revu son texte, il aura la page manquante.

Assurément, mon cher Manuel, j'aurais préféré vous communiquer ce texte avant la gravure: mais cela n'a pas dépendu de moi: et j'aurais préféré aussi qu'on me confiât ce travail plus tôt, mais cela n'a pas dépendu de moi non plus.

Enfin, je pense que maintenant il vous donnera satisfaction: et je l'ai fait avec amour, parce que j'ai pour cette oeuvre une profonde admiration, et parce que c'était pour une oeuvre de vous, mon cher ami.

Il ne fallait pas vous faire tant de scrupules pour m'envoyer vos critiques: nous avions l'un et l'autre, le même désir que ce fut bien, et je suis très content que vous m'ayiez indiqué vous-même ce qui ne vous plaisait pas: ce serait avoir peu de confiance en une amitié de quinze ans comme la notre, que de croire que je pusse m'en froisser: je n'ai pas considéré cela comme une commande de la maison Chester: le temps que je savais devoir y passer ne pouvait pas être en rapport avec ce que la Maison m'offrait pour ce travail: et je ne l'aurais pas accepté si ce n'avait pas été une oeuvre (et d'un ami) que j'aime. Voilà tout.'

J'y ai gagné de repasser des heures avec le "Retablo" ce qui ne me sera pas inutile pour un gros article que l'on vient de me demander pour une revue américaine, sur "Manuel de Falla et son oeuvre."

A part cela, si vous voulez me faire plaisir, envoyez moi vite "Psyché" que vous m'annonciez pour juin. A ce propos j'aimerais beaucoup avoir le manuscrit de "Psyche". Est-ce possible? Si oui, voulez-vous indiquer simplement à la maison Chester que le manuscrit m'appartient.

Mes relations avec la maison se sont quelque peu apaisées: depuis la mort du père, le fils semble avoir compris qu'il valait mieux ne pas se mettre tous les batons dans les roues: et cela va aussi bien que possible, sans que le fond de ce que je vous avais écrit ait changé.

J'ai parlé de vous avec Joachim chez qui j'ai passé une soirée avec Lacerda que je n'avais pas vu depuis dix ou 15 ans, je ne sais. Il m'a parlé de la possibilité d'aller au Portugal la saison prochaine: si cela pouvait se faire: j'en serais heureux, car je tâcherais de faire un crochet pour aller vous voir.

---

Je viens de recevoir une lettre de notre amie Madame Alvar qui est allée à Stockholm avec les enfants pour les obsèques de son père, sur lesquelles elle me donne des détails fort touchants et qui témoignent assez quelles sympathies et quelles admirations il avait su s'acquérir dans son pays, parmi les artistes et les hommes politiques. Je ne sais encore quand elle va revenir à Londres: elle y doit ramener sa mère et sa jeune soeur, probablement vers le 15, mais c'est encore incertain.

Salazar m'a écrit à deux reprises ces derniers temps pour me donner des nouvelles de la musique en Espagne.

J'ai vu à Genève Salvador de Madariaga avec qui nous avons parlé de vous également.

On me demande pour la saison prochaine plusieurs conférences sur la musique espagnole: quel dommage que vous ne soyez pas à Paris: j'ai deux séances de ce genre en perspective pour Bruxelles: si vous deviez venir à Paris à l'automne (fin novembre ou début décembre, ou même fin janvier, ) dites-le moi.

Excusez cette mécanique, mais outre vos épreuves j'ai en ce moment les épreuves de 4 volumes à corriger, sans compter le travail habituel pour gagner sa misérable vie.

Irai-je en France cet été, resterai-je ici? je n'en sais rien: je voudrais me débarrasser de besognes qui m'accablent et m'empêchent d'écrire des choses que j'ai dans la tête.

En attendant croyez-moi bien affectueusement votre

*G. Jeanmart*

Archivo Manuel de Falla  
GRANADA

Cualquier reproducción debe ser  
autorizada por esta institución.

Tel.: 958 22 83 18 - 958 22 84 63 - Fax: 958 21 59 55  
E-mail: archivofalla@reternail.es

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES.....	725
1. Fuentes en <i>Carmen</i> .....	725
2. Fuentes en <i>El retablo de maese Pedro</i> .....	726
BIBLIOGRAFÍA .....	730
1. Bibliografía legal .....	730
2. Bibliografía literaria .....	730
3. Bibliografía sobre traducción .....	735
4. Bibliografía musical .....	740
5. Bibliografía sobre <i>Carmen</i> y Georges Bizet.....	745
6. Bibliografía sobre Manuel de Falla .....	747
7. Otros documentos .....	749





## FUENTES

### 1. Fuentes en *Carmen*

#### 1.1. Correspondencia: empresarios, editores y diplomáticos

- DE MICHELENA, Ramón ↔ CHOUDENS PÈRE ET FILS. (Sign.: AHN, Michelena, C. 5, D. 285-286).
- DE MICHELENA, Ramón ↔ CHOUDENS PÈRE ET FILS. (Sign.: AHN, Michelena, C. 5, D. 224-225).
- FERNÁNDEZ DE VELASCO, José Bernardino ↔ FERRER, José. (Sign.: AHN, Michelena, C. 5, D. 258).

#### 1.2. Manuscritos musicales y ediciones originales

- BIZET, Georges. *Carmen*. Partitura autógrafa del compositor que presenta correcciones de Ernest Guiraud. BnF, sign. Mus. 436-439.
- . *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy. Partition chant et piano arrangée par l'auteur. Paris Choudens père et fils, 1875. BnF, sign.: Mus. Rés. 2694.
- . *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy, paroles italiennes de A. de Lauzières, paroles allemandes de D. Louis. Paris, Choudens père et fils, 1876. Traducción al castellano manuscrita [¿de Eduardo Marquina?]. Fondo Vidal Llimona y Boceta. © ICCMU.
- . *Carmen*. Partitura del apuntador de la ópera para canto y piano realizada por un copista. Traducción al castellano [¿de Eduardo Marquina?]. Fondo Vidal Llimona y Boceta. © ICCMU.
- . *Carmen*. Partitura de la zarzuela para canto y piano del apuntador realizada por un copista. [Traducción al castellano de Rafael María Liern]. SGAE., sign.: Carmen/ SGAE/MMO/2234.
- . *Carmen*. Partitura de la zarzuela para canto y piano del apuntador realizada por un copista. [Traducción al castellano de Patricio Eduardo de Bray]. SGAE., sign.: Carmen/ SGAE/MMO/2234.
- HALÉVY, Ludovic y MEILHAC, Henri. *Carmen*. Libreto presentado a la censura francesa para su aprobación el 12 de febrero de 1875. AN, sign.: F<sup>18</sup> 699.

- . *Carmen*. Opéra-comique en quatre actes. Musique de Georges Bizet (1838-1875). Livret tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée. Paris, Calmann Lévy, [s. f.]. BMO, sign.: livr 116.  
[LIERN, Rafael María]. Libreta autógrafa que contiene la traducción realizada por Rafael María Liern de la ópera *Carmen* y titulada: *Carmen. Zarzuela en cuatro actos*. SGAE., sign.: Carmen/ SGAE/MMO/2234.
- . Libreta autógrafa que contiene las partes habladas y las indicaciones escénicas correspondientes a la traducción realizada por Rafael María Liern de la ópera *Carmen* y titulada: *Carmen. Zarzuela en cuatro actos*. SGAE., sign.: Carmen/ SGAE/MMO/2234.

### 1.3. Programas de mano

- 06-VI-1964. Alcoy. Teatro-cine «Monterrey». CEDOAC. Sign.: ARS/07/0970/272.
- 15-VI-1964. Salamanca. Plaza Mayor. CEDOAC. Sign.: ARS/07/0970/273.

### 1.4. Carteles

- 03-III-1875. París. Teatro de la Opéra Comique. BMO. Sign.: AFF TIT II.
- 09 y 13-VI-1981. Sevilla. Plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla. CDAEA. Sign.: 01/4474.

## 2. Fuentes en *El retablo de maese Pedro*

### 2.1. Correspondencia

#### 2.1.1. Traductores, artistas plásticos, críticos, musicógrafos y musicólogos

- ÁNGELES ORTIZ, Manuel ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 6704).
- AUBRY, Jean ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpetas de correspondencia nº 7131, 7132 y 7133).
- LANZ, Hermenegildo ↔ FALLA, Manuel de (carpeta de correspondencia nº 6738).
- MILLIET, Paul ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpetas de correspondencia nº 7285).
- ROLAND-MANUEL ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpetas de correspondencia nº 7520, 7521).
- TREND, John Brande ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpetas de correspondencia nº 7696, 7697, 7698 y 7696) y Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada, en adelante BHR (Sign.: BHR/Caja 2-064 [1]).

#### 2.1.2. Teatros

- THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE DE PARIS ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7670)

### 2.1.3. *Personajes varios*

POLIGNAC, Princesa de [nacida SINGER, Winaretta] ↔ FALLA, Manuel de. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7432).

## 2.2. Manuscritos musicales y ediciones originales

Copia del romance de Salinas «Pártese el moro a Alicante» como posible fuente melódica para *El retablo de maese Pedro*. A.M.F., sign.: LXVA6, p. 19.

Borrador autógrafo de Manuel de Falla, con una versión primitiva del fragmento inicial del recitado del Trujamán. A.M.F., sign.: LXV A6, [p. 3.].

Borrador autógrafo de Manuel de Falla, con una versión primitiva de la «Invocación a Dulcinea». A.M.F. sign.: LXV A9, p. 5.

Borrador autógrafo de Manuel de Falla, que alude a la posible fuente empleada para la tonada de romance «Jugando está a las tablas». A.M.F., sign.: LXV A6, p. 8.

Panfleto de presentación a los posibles abonados del Teatro de la Zarzuela que se conserva en el Museo del Teatro de Almagro. Prg.1129.

Programa de mano con el reparto de la obra que se conserva en el Museo del Teatro de Almagro. Prg.168.

## 2.3. Documentos y borradores autógrafos

FALLA, Manuel de. Reclamo de un vendedor ambulante anotado por Falla el 07-IX-1921 y localizado en la página en blanco final (vº) del libro de PÍO BAROJA *Los contrastes de la vida. Memorias de un hombre de acción*. Madrid, Rafael Caro Raggio, 1920. A.M.F., R. 3208.

—. Libreta sin título que contiene numerosos apuntes musicales relacionados con la elaboración del sistema de superposiciones tonales y con la gestación de *El retablo de maese Pedro*. A.M.F., R. 8517.

—. [Notas sobre el carácter de la obra]. *El retablo de maese Pedro*. 1 h. autógrafa de Manuel de Falla. A.M.F., R. 9005-25.

—. [Notas al programa]. *El retablo de maese Pedro*. 7 h. autógrafas de Manuel de Falla. A.M.F., R. 9006-3

## 2.4. Libros y artículos pertenecientes a la biblioteca de Manuel de Falla

### 2.4.1. *Libros y artículos sobre música y músicos*

AUBRY, Pierre. «Un “explicit” en musique du *Roman de Fauvel*». *Le Mercure Musical*, año 2, nº 15-16, 15-08-1906, pp. 118-126. A.M.F., R. 5925.

AZORÍN. *La ruta de Don Quijote*. 2ª ed. Buenos Aires, Losada, col. «Biblioteca contemporánea», 1941. Incluye anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. A.M.F., R. 3226.

BECK, Jean. *La musique des troubadours. Étude critique*. París, Henri Laurens, col. «Les musiciens célèbres», [s.a.]. Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. A.M.F., R. 1378.

- Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional en el tercer centenario de la publicación del Quijote*. Madrid, [Biblioteca Nacional], 1905. A.M.F., R. 2932.
- DOTOR, Ángel. *La Mancha y el Quijote*. Barcelona, Cervantes, col. «Enciclopedia gráfica», 1930. A.M.F., R. 2986.
- El Ateneo de Madrid en el centenario de la publicación de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905. A.M.F., R. 2932.
- ESPINÓS, Víctor. «Las realizaciones musicales del Quijote: ensayo biográfico-crítico y breves palabras preliminares...». Separata de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933. Incluye dedicatoria autógrafa del autor a Manuel de Falla. A.M.F., R. 2983.
- JEAN-AUBRY, Georges. *La musique française d'aujourd'hui*. Paris, Perrin 1916. Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. A.M.F., R. 1453.

#### 2.4.2. Obras literarias

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Montaner y simón, 1880-1883. A.M.F., R. 2934.
- . *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Calleja, 1902. A.M.F., R. 2956.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, [s.n.], col. «La novela corta», 1919. A.M.F., R. 3630.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona, B. Bauzá, 1930. A.M.F., R. 2933.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, Sopena, col. «Biblioteca Mundial Sopena», 1938. Incluye anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. A.M.F., R. 2945.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1941. Incluye anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. A.M.F., R. 4232.
- . *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 4ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, col. «Clásicos Castellanos», 1941-1944. A.M.F., R. 2948.
- . *Don Quixotte de la Manche*. Ed. Abreviada según la traducción francesa de Florian e ilustrada con los dibujos de Gustave Doré. Paris, Hachette, col. «Bibliothèque des écoles et des familles», 1882, sign. L/2972.
- MADARIAGA, Salvador de. *Guía del lector del «Quijote». Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*. Madrid, Espasa-Calpe, «Colección contemporánea», 1926. Incluye dedicatoria autógrafa del autor a Manuel de Falla. A.M.F., R. 2992.

#### 2.5. Programas de mano de *El retablo de maese Pedro*

- 23 y 24-III-1923. Sevilla. Teatro San Fernando. A.M.F. Sign.: FN 1923-011.
- 25-VI-1923. París. Salón de la Princesa de Polignac. A.M.F. Sign.: FE 1923-015.
- 13-XI-1923. París. Salle des Agriculteurs. A.M.F. Sign.: FE 1923-030.
- 28-III-1924. Madrid. Teatro de la Comedia. A.M.F. Sign.: FN: 1924-012.
- 13 a 18-X-1924. Chifton. Victoria Rooms. A.M.F. Sign.: FE 1924-010.

30-I-1925. Sevilla. Teatro San Fernando. A.M.F. Sign.: FN 1925-2001.  
 02-II-1925. Valencia. Teatro Principal. A.M.F. Sign.: FN 1925-005.  
 07 y 09-II-1925. Barcelona. Palau de la Música Catalana. A.M.F. Sign.: FN 1925-006.  
 11-II-1925. Reus. Teatro Fortuny A.M.F. Sign.: FN 1925-020.  
 29-XII-1925. Nueva York. Town Hall. A.M.F. Sign.: FE 1925-012.  
 16-III-1926. [Barcelona]. Sala Mozart. A.M.F. Sign.: FN 1926-003.  
 26 y 27-IV-1926. Ámsterdam. Hollandsche Schouwburg. A.M.F. Sign.: FE 1926-011.  
 22-VI-1926. Zürich. Kunstgewerbemuseum Zürich. A.M.F. Sign.: FE 1926-014.  
 05-XI-1926. Barcelona. Palau de la Música Catalana. A.M.F. Sign.: FN 1926-011.  
 17-XII-1926. Cádiz. Gran Teatro Falla. A.M.F. Sign.: FN 1926-019 (1).  
 29-XII-1926. [S.l., s.n.]. A.M.F. Sign.: FN 1926-026.  
 1926. Zürich. Kunstgewerbemuseum Zürich. A.M.F. Sign.: FE 1926-003.  
 1926-1927. Burdeos. Grand Théâtre Bordeaux. A.M.F. Sign.: FE 1926-003.  
 17-III-1927. Barcelona. Gran Teatro del Liceo. A.M.F. Sign.: FN 1927-008.  
 13-IV-1927. Berlín. Staat-Theater Gtaats-Oper. A.M.F. Sign.: FE 1927-010.  
 22-VI-1927. Londres. Aeolian Hall. A.M.F. Sign.: FE 1927-010.  
 05-XI-1927. [Madrid]. Palacio de la Música. A.M.F. Sign.: FN 1927-027.  
 09-III-1928. París. Théâtre National de l'Opéra-Comique. A.M.F. Sign.: FE 1928-005.  
 24-III-1928. París. Salle Pleyel. A.M.F. Sign.: FE 1928-012.  
 24-VII-1928. Los Ángeles. Hollywood Bowl. A.M.F. Sign.: FE 1928-023.  
 14-V-1930. París. Salle Pleyel. A.M.F. Sign.: FE 1930-022.  
 09 y 10-VI-1930. Sevilla. Teatro de la Exposición Ibero- Americana. A.M.F. Sign.:  
 FN 1930-008.  
 1930. Zürich. Kunstgewerbemuseum. A.M.F. Sign.: FE 1930-073.  
 14-II-1931. Ginebra. Grand Théâtre de Genève. A.M.F. Sign.: FE 1931-018.  
 03-IX-1932. San Sebastián. Abadía de San Telmo. A.M.F. Sign.: FN 1932-008.  
 10 y 13-IX-1932. Venecia. Teatro Goldoni. A.M.F. Sign.: FE 1932-013.  
 16-XII-1932. Madrid. Teatro Calderón. A.M.F. Sign.: FN 1932-031.  
 20-II-1934. Florencia. Sala Bianca di Palazzo Pitti. A.M.F. Sign.: FE 1934-007  
 20-IV-1934. París. Salle de l'École Normale de Musique. A.M.F. Sign.: FE 1934-019.  
 06-IX-1935. México. Palacio de Bellas Artes. A.M.F. Sign.: FE 1935-011.  
 1935. Bruselas. Palais de Beaux-Arts de Bruxelles. A.M.F. Sign.: FE 1935-001.  
 22-XII-1936. Lisboa. Teatro Politeama. A.M.F. Sign.: FE 1936-019.  
 23-XI-1939. Buenos Aires. Teatro Colón. A.M.F. Sign.: FE 1939-024.  
 15-X-1941. Madrid. Teatro María Guerrero. A.M.F. Sign.: FN 1941-002.  
 12-X-1942. Buenos Aires. Teatro Colón. A.M.F. Sign.: FE 1942-002.  
 09-XI-1942. Rosario [Argentina]. Teatro de la Ópera. A.M.F. Sign.: FE 1942-005.  
 06 y 07-I-1946. [Mar de Plata]. Teatro Auditórium del Casino. A.M.F. Sign.: FE 1946-  
 002.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Bibliografía legal

- Código penal 1870*. Madrid, Imprenta de E. de la Riva, 1871.
- «Convenio de Propiedad Literaria, Científica y Artística celebrado entre España y Francia el 16 de junio de 1880». *La Época*. Madrid, 31-VII-1880, p. 1.
- Documentos internacionales del Reinado de doña Isabel II desde 1842 a 1868*. Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1869.
- «Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías Cómicas de estos Reinos fuera de la Corte, aprobada por S. M. en real orden de marzo de 1801». En: *Continuación y suplemento del prontuario de don Severo Aguirre que comprehende las cédulas, resoluciones, &c. expedidas el año de 1801, y alguna de las anteriores*. Ed. a cargo de Josef Garriga. Madrid, Ramón Ruiz, 1802.
- «Ley de 10 de enero de 1879, de la propiedad intelectual». *Gaceta de Madrid*. Madrid, 12-I-1879, p.1.
- SÁIZ, Patricio. *Legislación histórica sobre propiedad industrial. España 1759-1929*. Madrid, Oficina Española de Patentes y Maracas, 1996.
- VÉLAZ, E. «Decreto orgánico de los teatros del reino. Teatro lírico español». *La España*. Madrid, 2-III-1849, p. 2.

### 2. Bibliografía literaria

#### 2.1. Ediciones del Quijote

- CERVANTES, Miguel de. *The second part of the history of the valorous and witty knight-errant, Don Quixote of the Mancha*. Traducido al inglés por Thomas Shelton. London, Edward Blount, 1620. Biblioteca Nacional (en adelante BN), sign. Cerv.Sedó/8676.
- . *Histoire de l'admirable don Quixotte de la Manche*. Traducido al francés por Filleau de Saint Martin. Paris, Claude Barbin, 1678. BN, sign. Cerv.Sedó/1577-1580.
- . *Histoire de l'admirable don Quixotte de la Manche*. Traducido al francés por Filleau de Saint Martin. Paris, Claude Barbin, 1681. BN, sign. Cerv/3430-3433.
- . *Histoire de don Quijote de la Manche*. Edición realizada por F. de Brottone a partir de las traducciones Oudin y Rosset, Filleau de Saint- Martin, Florian, Bouchon-Dubournial y Delaunay. Paris, Lefèvre, 1837. BN, sign. Cerv/69-70.

- . *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés y anotaciones de Louis Viardot. Paris, J.J. Dubochet et Cie., 1836-1837. BN, sign. Cerv.Sedó/1704-1705.
- . *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés y anotaciones de Louis Viardot. Paris, L'Hachette et Cie., 1863. BN, sign. R/32137-32138.
- . *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés de Lucien Biart. Introducción de Prosper Mérimée. Paris, Hetzel et Cie., ¿1878? BN, sign. R/32464-32467.
- . *L'histoire de don Quichotte de la Manche*. Traducción al francés de C. Oudin y F. de Rosset. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884. BN, sign. Cerv.Sedó/1487-1492.
- . *Don Quijote de la Mancha*. Edición revisada, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 2005
- . *The history of the most renowned Don Quixote of Mancha*. Traducido al inglés por J. Philips. Londres, Thomas Hodgkin, 1687. BN, sign. Cerv. Sedó/1788.
- . *The delightful history of Don Quixot, the most renowned baron of Mancha*. Traducido al inglés por E.S. London, Benjamin Crayle, 1687. BN, sign. Cerv/942.
- . *The history of the renowned Don Quixote de la Mancha*. Traducido al inglés por varios autores [sic]. London, Peter Moteux, 1719. BN, sign. Cerv/1179-1182.

## 2.2. Léxicos

- DE TORRES, José Carlos. *Léxico español de los toros: contribución a su estudio*. Madrid, C.S.I.C., 1989.
- ROPERO, Miguel. *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.

## 2.3. Estudios sobre lengua

- ALARCOS LLORACH, Emilio. *Fonología española*. 4ª ed. aumentada y revisada. Madrid, Gredos, col. «Biblioteca Románica Hispánica», serie «Manuales», nº 1, 1968.
- . *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- BUYSSSENS, Eric. *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle, dans le cadre de la sémiologie*. Bruxelles, Office de Publicité, 1943.
- CANTERA, Jesús. «Homenaje paremiológico y fraseológico a la peseta española y al franco francés ante su desaparición en los comienzos del siglo XXI». En: *Paremia*, nº 11, 2002, pp. 11-20.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza, colección «Biblioteca Temática», serie «Biblioteca de consulta», nº 8110, 1999.
- MALMBERG, Bertil. *La phonétique*. Paris, PUF, 1987.
- MARTÍNEZ, Montserrat. *Gramática contrastiva inglés-español*. Huelva, Universidad de Huelva, 1996.
- MIGLIORINI, Bruno y GWYNFOR, Thomas. *The Italian Language*. London, Faber and Faber, 1966.

- MOUNIN, Georges. *Introducción a la semiología*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1972.
- NAVARRO TOMÁS, T. *Manual de pronunciación española*. 14ª ed. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Miguel de Cervantes, col. «Publicaciones de la Revista de Filología Española», 1968.
- . *Manual de entonación española*. Madrid, Ediciones Guadarrama, «Colección Universitaria de Bolsillo», serie «Punto Omega», sección «Gramática, filología lingüística», nº 175, 1974.
- NESPOR, Marina y VOGEL, Irene. *La Prosodia*. Traducción a cargo de Ana Ardid Gumiel. Madrid, Visor, col. «Lingüística y conocimiento», nº 20, 1994.
- PÉREZ SOLA, María Jesús. *Características fonéticas de los francófonos que aprenden español*. Memoria de investigación presentada en 1998, dentro del Máster de Formación de Profesores de Español como Lengua Extranjera. Trabajo dirigido por el Dr. Francisco José Cantero Serena. Universidad de Barcelona, 2006.
- QUILIS, Antonio. *Fonética Acústica de la Lengua Española*. Madrid, Gredos, col. «Biblioteca Románica Hispánica», serie «Manuales», nº 50, 1981.
- VÁZQUEZ, José Luis. *Imágenes de fonética contrastiva inglés-español*. Granada, Universidad de Granada, 1987.

#### 2.4. Estudios sobre literatura

- AMORÓS, Andrés. *Cartas a Eduardo Marquina*. Madrid, Castalia, 2005.
- Enciclopedia Cervantina*. Director Carlos Alvar. Coordinadores Alfredo Alvar y Florencio Sevilla. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- El Quijote, Biografía de un libro*. Ed. de Mercedes Dexeus. Estudios de Mercedes Dexeus, Jaime Moll, Francisco Rico, Elena M<sup>a</sup> Santiago, Leonardo Romero e Yvan Nommick. Madrid, Biblioteca Nacional, 2005.
- BOSSE, Monika. «La invención de Carmen o los estereotipos burlados». En: *Actas del V Congreso, La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, celebrado en Nápoles, del 1 al 3 de abril de 1993. Ed. a cargo de Bulzoni. Nápoles, Bulzoni, 1995, pp. 31-42.
- BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris, PUF, 1989.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Isidoro Márquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, José Perales y Martínez, 1902.
- DUTOURD, Jean. «Don Prosper Le Cruel». En: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nº 1, 1971, pp. 3-9.
- [Anónimo]. «Fernando Quiñones Chozas». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://www.fundacionfq.com>. [Último acceso el 31-X-2012].
- GARCÍA, Justo. *Los dos Don Quijotes*. 2ª reimpresión de la edición de 1990. Madrid, Aguilar, 1993.
- GÓMEZ, Luis. *La literatura española en el cine nacional, 1907-1977*. Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- LARRA, Mariano José de. *Correo literario y Mercantil*, 8 de julio de 1831 en: BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. *Obra dispersa. "El Correo Literario y Mercantil" (1831-1833)*. Ed. a cargo de J. M. Díez-Taboada y J. M. Rozas. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, p. 93.
- . *Obras completas de Fígaro*. Tomo I. Paris, Europe, 1857.
- LÓPEZ-MORELL, Miguel A. *La casa Rothschild en España: (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons, 2005.



- MARMONTEL, Jean-François. *Éléments de littérature*. Paris, Institut de France, 1856.
- MARTÍNEZ, José María. *Liras entre lanzas: historia de la literatura «nacional» en la Guerra Civil*. Madrid, Castalia, 2009.
- MONTERO, José. *Vida de Eduardo Marquina*. Madrid, Editora Nacional, 1965.
- MONTESINOS, José F. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid, Castalia, 1980.
- MORALES, Manuel. «Fortuna del Quijote». En: *Un Quijote y cien ediciones de locura*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2005, pp. 27-55.
- NAVARRO, Tomás. *Arte del verso*. México, Compañía General de Ediciones, 1965.
- [Anónimo]. «Poética y poesía. José Ramón Ripoll». Puede consultarse en la siguiente página: <http://www.march.es/conferencias/conferencias.asp>. [Último acceso el 31-VIII-2012].
- REYES, Luis. *El teatro en México durante el porfirismo*. México, Universitaria, 1964.
- SENTAURENS, Jean. «La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del “cuentecillo gracioso” de la Señora de Montijo». En: *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Ed. a cargo de Manuel Bruña et al. Sevilla: APFUE, 2006, pp. 1-14.
- SERRANO, María del Mar. *Viajes y viajeros por la España del siglo XIX*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1976.
- TRIVES, Francisco Ramón y PRÉNERON, Paula. *Un mito español en la literatura francesa: la Carmen de Mérimée*. Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
- VELÁZQUEZ, Pascual y VIÑAO Antonio. «Un programa de Educación Popular: el legado de Ferrer Guardia y la Editorial Publicaciones de la Escuela Moderna (1901-1936)». En: *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, nº 16, 2010, pp. 100-101.

## 2.5. Relaciones literario-musicales

- ABBATE, Carolyn. «Las voces de la música». *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Silvia Alonso. Madrid, Arco/Libros, col. «Biblioteca Philologica», serie «Lecturas», 2002, pp. 187-228.
- ALVAR, Carlos. «Prólogo». En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 11-12.
- ANDERSON, Emily. *The letters of Mozart and his family*. New York, W. W. Norton, 1989.
- BOYKAN, Martin. «Reflections on Words and Music». *The Musical Quarterly*, vol. 84, nº 1, primavera 2000, pp.123-136.
- COLOMÉ, Delfín. «El *Quijote* en la música y la danza». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].
- CORTIZO, Encina y SOBRINO, Ramón. «Visiones del *Quijote* desde la zarzuela del siglo XX». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp.155-202.
- CORTIZO, Encina. «El *Quijote* en la zarzuela». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].
- DALMONTE, Rossana. «The concept of expansion in theories concerning the relationships between music and poetry». En: *Semiótica*, LXVI, nº1, pp.111-128.

- DE PAEPE, Christian. «Aventuras musicales de don Quijote por los pentagramas belgas del siglo XX». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 417-426.
- DEAN, Winton. «Edward J. Dent: a centenary tribute». En: *Music and Letters*, nº 4, 1976, pp. 353-361.
- ENCABO, Enrique. «Otras justas hay en Barcelona... La voz de los autores, la crítica y el público ante el estreno de D.Q.». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 311-320.
- GAN, Germán. «Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter». En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 373-398.
- GARCÍA, José María. «La ópera *Don Quijote de la Mancha* (1989-1991) del compositor alemán Hans Zender». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 441-460.
- GARCÍA, Roberto. *Gravitaciones de una máscara*. Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2008.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.
- HESS, Carol. «La presencia de Cervantes en la música estadounidense: recepción y significado». En: *Estudios sobre la recepción de un mito*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 241-252.
- LÓPEZ, Juan. «Cervantes y sus modelos. Nación, creación literaria y comedia en la zarzuela *La venta de don Quijote* de Carlos Fernández-Shaw y Ruperto Chapí». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 203-220.
- MEYER, Michael J. *Literature and musical adaptation*. Nueva York, Rodopi, 2002.
- NIETO, José. «*Don Quijote de la Mancha*, música y cine». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>.
- NOMMICK, Yvan. «El *Quijote* en la ópera». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].
- . «El *Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones». En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, p. 213.
- PRESAS, Adela. «La recepción del *Quijote* en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 377-398.
- REY, José. «La música en el *Quijote*». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].
- RUIZ, Andrés. «El *Quijote* en la música sinfónica». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://cvc.cervantes.es>. [Último acceso el 30-XII-2012].

## 2.6. Obras literarias y libros sobre otras materias

- MONTESER, Francisco de. «El Caballero de Olmedo». En: *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Colección escogida y titulada por don Ramón de Mesonero Romanos. Madrid, Rivadeneyra, 1859.

- PI Y MARGALL, Francisco. *Historia de España en el siglo XIX*. Barcelona, Miguel Seguí Editor, 1902, vol. VII.
- ROMANOS, Mesonero. *Tipos y caracteres: bocetos de cuadros y costumbres: (artículos) (1843 a 1862)*. Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881.
- SEPÚLVEDA, Emilio. *La vida en Madrid en 1887*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1888.

### 3. Bibliografía sobre traducción

#### 3.1. Obras generales

- BARNSTONE, Willis. «Translating theory with a semiotic slant». En: *Semiotica* CII, nº 1, pp. 9-100.
- BASSNETT, Susan y LEFEVERE, André. *Translation, History, Culture*. Londres, Pinter Publishers, 1990.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions*. Paris, Gallimard, 1995.
- CÁMARA, Elvira. *Hacia una traducción de calidad. Técnicas de revisión y corrección de errores*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 1999.
- DE CAPMANY, Antonio. *Arte de traducir el idioma francés al castellano*. Madrid, Antonio de Sancha, 1776.
- FERRER, Rafael et al. «La aplicación de las técnicas de traducción o su mero estudio», pp. 102-103. Puede consultarse en: [http://fel.uqroo.mx/adminfile/files/memorias/Articulos\\_Mem\\_FONAEL\\_II](http://fel.uqroo.mx/adminfile/files/memorias/Articulos_Mem_FONAEL_II). [Último acceso el 05-I-2012].
- GARCÍA YEBRA, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos, 1982.
- MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, 1963.
- MOYA, Virgilio et al. *Teoría, Didáctica y Práctica de la Traducción*. A Coruña, Netbiblo, 2003.
- NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles in Bible Translating*. Leiden, Brill, 1964.
- . *La traducción: teoría y práctica*. Madrid, Cristiandad, 1996.
- NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester, St Jerome, 1997.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies*. Filadelfia, John Benjamins, 1985.
- VALENZUELA, Javier. «¿Son más eficaces unas lenguas que otras?». Puede consultarse en: <http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva>. [Último acceso el 29-IV-2012].
- VERMEER, Hans J. «Skopos and Commission in Translational Action». En: *The Translation Studies Reader*. London y New York, Routledge, 2004, pp. 191-202.

#### 3.2. Traducción literaria

- AS-SAFI, A. B., I. S. ASH-SHARIFI. «Naturalness in Literary Translation». *Babel*. Vol. 43, 1, 1997, pp. 60-75.
- BASSNET-McGUIRE, Susan. «Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts». En: *The Manipulation of Literature*. Ed. A cargo de Theo Therman. New York, St Martins Press, 1985, pp. 87-102.

- CRESPO, Juan. «Políticas de traducción en las Españas del siglo XIX». En: *Traducciones y traductores de literatura y ensayo (1835-1919)*. Ed. a cargo de Juan Jesús Zaro. Granada, Comares, 2007, pp. 45-72.
- GORLÉE, Dinda. «Wittgenstein, Translation, and Semiotics». En: *Target*, I, nº 1, 1989, pp. 69-94.
- GOTTSCHED, Johann-Christoph. *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*. Leipzig, [s. n.], 1734.
- HAMBROOK, Glyn. «La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)». En: *Estudio de Investigación franco-española*, nº 4, 1991, pp. 99-102.
- HARRIS, William H. *The first printed translations into English of the great foreign classics: a supplement to text-books of English literature*. New York, Burt Franklin, 1970.
- JAKOBSON, Roman. «Concluding Statement: Linguistics and Poetics». En: *Style in Language*. Ed. A cargo de A. Thomas. Cambridge, MA, MIT Press, 1960, pp. 350-377.
- JOE, Andrew y DEREK Offord. *Turgenev and Russian culture: essays to honour Richard Peace*. Amsterdam, Rodopi, 2008.
- LAFARGA, Francisco. «¿Traducir el canon? Cara y cruz de la traducción de los grands auteurs franceses del siglo XIX en España». *Anales de Filología Francesa*, nº 12, 2003-2004, pp. 215-232.
- LEFEVERE, A. «Mother Courage's Cucumbers'». En: *The Translation Studies Reader*. Ed. a cargo de Venuti and Lawrence. London y New York, Routledge, 2000, pp. 233-249.
- MARCO, Antonio. «Eduardo Marquina, traductor de Chénier y de Prévost». En: *Los clásicos franceses en la España del Siglo XX: estudios de traducción y recepción*. Ed. a cargo de Francisco Lafarga y Antonio Domínguez. Barcelona, PPU, 2001, pp. 229-236.
- MARÍN, David. *La recepción y traducción de Les fleurs du mal en España*. Málaga, Miguel Gómez, 2007.
- MARQUINA, Eduardo y ZULUETA, Luis de. «Paul Verlaine». En: *Luz*, nº 8, 1898, p. 5.
- MERINO, Raquel. «Del plagio como método de traducción del teatro inglés en España: una tradición demasiado arraigada». En: *TRANS Revista de Traductología*, nº 5, 2001, pp. 219-226.
- PALACIOS, Concepción. «Literatura fantástica traducida: los Mil y un fantasmas de Dumas». En: *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*. Ed. a cargo de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Bern, Peter Lang, 2006, pp. 329-342.
- PEGENAUTE, Luis. «La época romántica». En: *Historia de la traducción en España*. Ed. a cargo de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Salamanca, Ambos Mundos, 2004.
- SANTANA, Laura. «Samuel Beckett traductor de sí mismo en *En attendant Godot*. Su análisis: una nueva forma de comprender al autor». Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.elgeniomaligno.eu](http://www.elgeniomaligno.eu). [Último acceso el 28-XI-2012].
- SAURA, Alfonso. «Teatro y teatro francés traducido en el Madrid de 1808: una aproximación». En: *Anales de Filología francesa*, nº 16, 2008, pp. 205-221.
- SEVILLA, Julia. «La traducción al español de algunas paremias». En: *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 12-16 de diciembre de 1988*. Ed. a cargo de Margit Raders y Juan Conesa. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 145-152.

### 3.3. Traducción y el Quijote

- CUNCHILLOS, Carmelo. «Traducciones inglesas del Quijote». En: *De clásicos y traducciones. Clásicos españoles en versiones inglesas: los siglos XVI y XVII*. Edición de Julio-César SANTOYO e Isabel VERDAGUER. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, pp. 89-102.
- HERNÁNDEZ, María José. «Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción». En: *Quaderns. Revista de traducció*, nº 3, 1999, pp. 39-48.
- HURTADO, Amparo. *La notion de fidelité en traduction*. Paris, Didier Érudition, 1990.
- MARTÍ, Antonio. «La función epistemológica del traductor en *El Quijote*». En: *Anales Cervantinos*, XXIII, 1985, pp. 31- 46.
- PYM, Anthony. «The translator as author: Two Quixotes?». En: *Translation and Literature*, XIV, nº 1, 2005.
- RABADÁN, Rosa. *Equivalencia y traducción*. León, Universidad de León, 1991.
- SANTANA, Laura. «Las traducciones del *Quijote*: ediciones y primeros viajes». Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.elgeniomaligno.eu](http://www.elgeniomaligno.eu). [Último acceso el 30-XII-2012].
- . «Procedimientos electivos en la traducción del libreto al francés de la ópera *El retablo de Maese Pedro*». En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Ed. a cargo de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 237-252.
- SANTANA, Victoriano. «Breve aproximación a las traducciones inglesas del *Quijote* en el siglo XVII». En: *Cervantófila teldesiana*. Ed. a cargo de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 50-54.
- TERRY, Arthur. «Burton Raffel's *Don Quijote*». En: *Translation and Literature*, V, nº 2, 1996, pp. 234-237.

### 3.4. Traducción subordinada

- DÍAZ, Jorge. «Teoría y traducción audiovisual». En: *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada, Editorial Comares, 2005, pp. 9-21.
- . «Propuesta de un marco de estudio para el análisis de subtítulos. cinematográficos». En: *Babel*, XLIV, nº 3, 1998, pp. 254.-267.
- . «El subtítulado de Hamlet al castellano». En: *Sendebarr*, nº 6, 1995, pp. 147-158.
- . *Teoría y práctica de la subtitulación*. Inglés-Español. Barcelona, Ariel, 2003.
- KELLY, Dorothy. «Notas sobre la traducción de cómics». En: *Babel* nº 1, 1984, pp. 92-100.
- MAYORAL, Roberto. «La Traducción y el cine. El Subtítulo». En: *Babel-Euti*, 1984, pp. 16-24.

### 3.5. Traducción y música

- APTER, Ronnie. «A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English». En: *Meta*, XXX, nº 3, 1985, pp. 309-319.
- . «The impossible takes a little longer: translating opera into English». En: *Translation Review*, nº 30/31, 1989, pp. 27-37.

- AUDEN, W. H. *The Dyer's Hand*. London, Faber and Faber, 1963.
- CASTIL-BLAZE. «L'Art des vers lyriques». En: *La France musicale*, nº 27, 21<sup>e</sup> année, 1857, p. 217.
- DEGOTT, Pierre. «Natalia Macfarren (1827-1916): a nineteenth century translator/mediator for the operatic cause». En: *Translators, interpreters, mediators: women writers 1700-1900*. Ed. a cargo de Gillian E. Dow. Bern, Peter Lang, 2007, pp. 225-236.
- DELGADO Arturo y MENÉNDEZ Emilio. «Saynète, opérette, fête: en torno a Mérimée y Offenbach». En: *Écrire, traduire et représenter la fête*. Ed. a cargo de Real E. *et al.* Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 145-155.
- DENT, Edward J. «The Translation of Operas». En: *Proceedings of the Musical Association*, LXI, nº 5, 1935, pp. 81-104.
- . «Translating Trovatore». En: *Music & Letters*, vol. 20, nº 1, 1939, pp. 7-20.
- DESLACHE, Lucile. «Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences». En: *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, nº 1, 2005, pp. 155-170.
- DRINKER, Henry S. «On translating vocal texts». En: *The Musical Quarterly*, nº 36, 1950, pp. 225-240.
- FRANZON, Johan. «Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*». En: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam y New York, Rodopi, 2005, pp. 263-297.
- HEINZELMANN, Joseph. «Étude critique du travail de traducteur». En: *La traduction des livrets*. Ed. a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2004, pp. 615-622.
- GORLÉE, Dinda. «Intercode Translation: Work and Music in Opera». En: *Target*, IX, nº 2, 1997, pp. 235-270.
- . «Grieg's Swan songs». En: *Semiotica*, nº 142 (1/4), 2002, pp. 153-210.
- MARSCHALL, Gottfried R. «Traduire l'opéra: quel défi!». En: *La traduction des livrets*. Ed. a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 11-26.
- IRWIN, Michael. «Translating Opera». En: *Translation Here and There, Now and Then*. Ed. a cargo de Jane Taylor et al. Exeter, Elm Bank, 1996, pp. 95-124.
- HERMAN, Mark y APTER, Ronnie. «Opera translation». En: *Translation, Theory and Practice, Tension and Interdependence*. Ed. a cargo de Mildred L. Larson. Binghamton: State University of New York, 1991, pp. 100-119.
- IRWIN, Michael. «Opera libretti and songs: translating into English». *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Bajo la dirección de Olive Classe. Londres, Fitzroy Dearborn, 2000, vol. II, pp. 1024-1027.
- KAINDL, Klaus. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen, Stauffenburg, 1995.
- . «Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra». En: *La traduction des livrets*. Ed. a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2004, pp. 43-54.
- KELLY, Andrew. «Translating French Song as a Language Learning Activity». En: *Equivalences* nº 22/23, 1992-1993, pp. 91-112.
- LAFARGA, Francisco. «Una adaptación de *Boule de Suif* por Eduardo Marquina: *La Pirindola*». En: *La literatura francesa de los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*. Ed. a cargo de Marta Giné. Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 67-78.

- LOW, Peter. «Translating poetic songs: An attempt at a Functional Account of Strategies». En: *Target*, nº 15, 2003, pp. 91-115.
- . «The Pentathlon Approach to Translating Songs». En: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2005, pp. 185-212.
- MATEO, Marta. «Performing musical texts in a target language». En: *Across Languages and Cultures*, nº 2, 2001, pp. 31-50.
- . «La traducción de Salomé para distintos públicos y escenarios». En: *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, nº 1, 2005, pp. 225-242.
- . «El debate en torno a la traducción de la ópera». En: *Actes del III Congrès Internacional sobre Traducció*. Ed. a cargo de Pilar Orero. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, pp. 209-221.
- MARTÍNEZ, Catalina. «Traducción de la Canción». En: *Babel-Euti*, 1984, pp. 105-118.
- PAMIES, Antonio. «La traduction de la chanson: problèmes rythmiques». En: *Sendeban*, nº 1, 1990, pp. 47-63.
- . «Implications musicales de la traduction poétique». En: *turjumān II*, nº 1, 1993, pp. 79-101.
- PEYSER, Herbert. «Some observations on Translation». En: *Musical Quarterly*, nº 8, 1922, 353-371.
- PISTONE, Danièle. «La traduction des livrets d'opéra en France: les leçons du passé». En: *La traduction des livrets*. Ed. a cargo de Gottfried R. Marschall. Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2004, pp. 134-142.
- SUSAM-SARAJEVA, Sebnem. «Translation and Music». En: Special issue of *The Translator, Studies in Intercultural Communication*, vol. 14, nº 2, 2008, pp. 187-200.

### 3.6. Tesis doctorales y trabajos de investigación

- CHAUME, Frederic. *La traducción audiovisual: estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Tesis doctoral. Castelló de la Plana, Universidad de Castelló, 2000.
- FUENTES, Adrián. *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup de los hermanos Marx*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2002.
- GARCÍA, Francisca. *Adaptación cinematográfica y traducción intersemiótica. Estudio de El Nombre de la Rosa a partir de las versiones italiana, francesa, inglesa y española*. Tesis doctoral. Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- KRUGER, Loren. *Translating for the Theatre: the Appropriation, «mise en scène» and Reception of Theatre Texts*. Tesis doctoral. Cornell, Cornell University, 1986.
- TARDY, Charlène. *La traduction de l'opérette: l'exemple de La Chauve-Souris de Johann Strauss*. Maîtrise. Genève, Université de Genève, 2011.

## 4. Bibliografía musical

### 4.1. Diccionarios y obras generales

- ANDERSON, James. *The Harper Dictionary of Opera and Operetta*. New York, Harper Collins Publishers, 1990.
- Diccionario Akal / Grove de la Música*. Ed. a cargo de Stanley Sadie y Alison Latham. Traducción de Joaquín Chamorro, Andrea Giradles Hayes, [etc.]. Madrid, Akal, col. «Akal / Diccionarios», n° 25, 2000.
- Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. 10 volúmenes. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- Diccionario Harvard de música*. Ed. a cargo de Don Michel Randel. Versión española de Luis Carlos Gago. Madrid, Alianza, colección «Alianza Diccionarios», 1997.
- Dictionnaire des éditeurs de musique français de 1820 à 1914*. Ed. a cargo de Anik Devriés. Genève, Minkofft, 1988.
- GOURRÉ, Jean et al. *Dictionnaire des cantatrices de l'Opéra de Paris*. Paris, Albatros, 1987.
- GROUT, Donald J. y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*, 2. Madrid, Alianza, 2004.
- LOCKE, Ralph P. «Cutthroats and Casbah dancers muezzins and timeless sands: musical images of the Middle East». En: *The exotic in western music*. Ed. a cargo de Jonathan Bellman. Boston, Northeastern University Press, 1928, pp. 126-133.
- PAHLEN, Kart. *Diccionario de la ópera*. Traducción al español a cargo de Cristóbal Piechocki. Barcelona, Emecé, 1995.
- PEREIRA, Eugenio. *Historia de la música en Chile, 1850-1900*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1957.
- PLANTINGA, León. *La música romántica*. Madrid, Akal, 1992.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. a cargo de Stanley Sadie. 25 volúmenes. Londres, Macmillan, 2001.
- ULRICH, Michels. *Atlas de música*. Madrid, Alianza, 2001.

### 4.2. Partituras y libretos

- ALBÉNIZ, Isaac. *Pepita Jiménez*. Comedia lírica en dos actos, libreto de Francis B. Money-Coutts, traducción del libreto al castellano de José Soler. Edición y revisión a cargo de José Soler. Madrid, ICCMU, 1996.
- ALBERTI, Rafael. *Historia del soldado*. Música de Igor Stravinsky. Sevilla, Fundación El Monte, 2001.



#### 4.3. Programas de mano

- AGUADO, Ester. «Una zarzuela grande de Chapí, Ramos Carrión y Vital Aza». En: *La bruja*, libro-programa. Madrid, Ministerio de Cultura, Teatro de la Zarzuela, 2007, pp. 7-13.
- Españoles en París*. Programa general del 56 Festival de Música y Danza de Granada. Granada, FMDG, 2007.
- McCLATCHY, J. D. «A note from the translator». En: Programa de mano de *The Magic Flute*. New York, Playbill, The Metropolitan Opera, 2008, p. 49.
- NOMMICK, Yvan. «Dos lecturas musicales de *El Quijote*: Ruperto Chapí y Manuel de Falla». En: *La Venta de Don Quijote. El Retablo de Maese Pedro*, libro-programa. Madrid, Ministerio de Cultura, Teatro de la Zarzuela, 2005, pp. 8-19.

#### 4.4. Libros y artículos sobre música española

- ALONSO, Celsa. «La réception de la chanson espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle». En: *Échanges musicaux franco-espagnols XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles: Actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*. Ed. a cargo de François Lesure. Villecroze, Klincksieck, 2000, pp. 123-160.
- ASENJO, Francisco Barbieri. «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos». *La Zarzuela. Periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*, Madrid, 4-II-1856, n<sup>o</sup> 1, pp. 2-3 y n<sup>o</sup> 2, pp. 9-11.
- BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Ed. a cargo de Jacinto Torres. Madrid, Acento Editorial, 1995.
- ENCABO, Enrique. *Música y nacionalismos en España*. Barcelona, Erasmus, 2007.
- ESPLÁ, Óscar. *Escritos de Óscar Esplá*. Recopilación, comentarios y traducciones a cargo de Antonio Iglesias. Madrid, Alpuerto, 1977.
- CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, ICCMU, 1994.
- . «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». En: *La Música española en el siglo XIX*. Ed. a cargo de Emilio Casares y Celsa Alonso. Gijón, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.
- . *et al. La música española en el siglo XIX*. Madrid, Universidad de Oviedo, 1995.
- CORTIZO, María Encina. «Zarzuela y ópera bufa. Modelos estilísticos del teatro lírico español a finales del siglo XIX». En: *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques*. Ed. a cargo de Louis Jambou. Actas del Coloquio Internacional celebrado en París, del 14 al 16 de mayo de 2001. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, col. «Musique/Écritures», serie «Études», 2003, pp. 59-80.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela, o sea, del drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934.
- DELGADO, Sinesio. *Mi teatro*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1960.
- DE MIGUEL, Laura y PIQUER, Ruth. «La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta». En: *Boletín DM*, XIII, 2009, pp. 73-78.
- . «Edición y copia de partituras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: el fondo Vidal Llimona y Boceta». En: *Imprenta y Edición Musical en España (ss. XVIII-XIX)*. Ed. a cargo de Begoña Lolo y José Gosálvez. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 493-506.
- ENCABO, Enrique. *Música y nacionalismos en España*. Barcelona, Erasmus, 2007.

- ESPÍN, María Pilar. «El teatro lírico español respecto del francés». En: *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*. Ed. a cargo de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Berna, Peter Lang AG, 2006, pp. 115-128.
- GÓMEZ, Carlos. *Historia de la música española*. 5. Siglo XIX. Madrid, Alianza, col. "Alianza Música", 1984, capítulo IX, pp. 103-117.
- GÓMEZ, Julio. «Sobre el drama lírico nacional». En: *Revista musical*, Año IV, nº 1 y 2, 1912, pp. 1-5 y 25-29.
- GOSÁLVEZ, Carlos. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX». En: *Revista de Musicología*, XVI, I, 1993, pp. 640-657.
- . «Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez». En: *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 363-388.
- NOMMICK, Yvan. «La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?». En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Ed. a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 411-430.
- . *Del impresionismo al neoclasicismo: el influjo de la música francesa en los compositores españoles*. Ensayo publicado en el programa de mano del concierto del 22-XI-2010 de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Madrid, Comunidad de Madrid, 2010, pp. 11-27.
- NÚÑEZ-CORTÉS, Maravillas *et al.* «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». En: *Revista de Musicología*, nº 1, 1991, pp. 85-91.
- PORTO SAN MARTIN, Isabelle. «Aux frontières de la zarzuela (1849-1856)». En: *Revue de Musicologie*, nº 95, 2009, p. 335-357.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos. «La S.G.A.E. Medio siglo de labor fecunda y feliz». *Autores*. Madrid, 1982, p. 14.
- SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002.
- . «Un zarzuelista en la Junta Nacional de Música. Talismán de Vives, como modelo para el Teatro Lírico Nacional». En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Ed. a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 529-548.
- SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Plus ultra, 1949.
- TURINA, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997.

#### 4.5. Monografías sobre música francesa

- BERLIOZ, Hector. *Grand Traité d'instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris, Henri Lemoine, 1860.
- EVERIST, Mark. *Music drama at the Paris Odéon*. Paris, University of California Press, 2002.
- GALLOIS, Jean. *Charles-Camille Saint-Saëns*. Sprimont, Mardaga, 1997.
- KRAKOVITCH, Odile. *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906)*. Paris, Archives de France, 2003.
- LACOMBE, Hervé. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Fayard, 1997.
- . *The keys to French opera in the nineteenth century*. London, California Press, 2001.

SCRIBE, Eugène-AUBER, Daniel-François-Esprit. *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*. Ed. a cargo de Herbert Schneider. Sprimont, Mardaga, 1998.

#### 4.6. Libros y artículos sobre ópera y técnica vocal

ALIER, Roger. *Historia de la ópera*. Barcelona, Robinbook, 2002.

B. P. «Terapia Tomatis: hacia la perfección vocal». En: *Ópera Actual*, nº 133, 2010, pp. 52-53.

BRETÓN, Tomás. *La ópera nacional*. Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazal, 1896.

CASARES, Emilio. «La creación operística en España». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. I, pp. 21-58.

CLÉMENT, Catherine. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris, Grasset et Fasquelle, 1979.

CORTÈS, Francesc. «La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. II, pp. 325-363.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Origen y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1917.

CUSIN, Michel. «Préface». En: *Les ouvertures de l'opéra: une nouvelle géographie culturelle?* Ed. a cargo de Michel Foucher. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, pp. 5-18.

DENT, Edward J. *The rise of Romantic Opera*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

DIAGETANI, John L. *Invitación a la ópera*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1989.

DONINGTON, Robert. *Opera and its symbols: the unity of words, music and staging*. New Haven, Yale University, 1990.

EMMONS, Shirley and SONNTAG, Stanley. *The Art of the Song Recital*. New York, Schirmer, 1979.

FABIANO, Andrea. «Nicolas-Etienne Framery, théoricien de la parodie de l'opéra italien». En: *La scène bâtarde: entre lumières et romantisme*. Ed. a cargo de Philippe Bourdin y Gérard Loubineux. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, pp. 9-12.

FINNÉ, Jacques. *Opéra sans musique*. Lausanne, L'âge d'Homme, 1982.

GARCÍA, Dámaso. «Reivindicación del idioma español». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. I, pp. 455-476.

GELAS, Nadine. «L'opéra et ses effets de mode». En: *Les ouvertures de l'opéra*. Ed. a cargo de Michael Foucher. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, pp. 9-22.

- GÓMEZ, Carlos. «La ópera y los medios de comunicación». En: Madrid, MEC, 1976.
- GÓMEZ, Julio. «Sobre el drama lírico nacional». En: *Revista musical*, nº 2, 1912, pp. 1-2.
- GROS Étienne. *Philippe Quinault. Sa vie et son œuvre*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926.
- Italian Arias of the Baroque and Classical Eras*. Ed. a cargo de John Glenn Paton. Van Nuys, Alfred Publishing Co., 1994.
- KREIMAN, Jody and SIDTIS, Diana. *Foundations of Voice Studies: An interdisciplinary approach to voice production and perception*. Malden, Wiley-Blackwell, 2011.
- LANG, Paul Henry. *La experiencia de la ópera. Una introducción sencilla a la historia y literatura operística*. Madrid, Alianza, col. «Alianza Música», nº 11, 1983.
- LEIBOWITZ, René. *Historia de la ópera*. Traducción al español de Amaia Bárcena. Madrid, Taurus, col. «Taurus Humanidades», serie «Música», 1990.
- LOEWENBERG, Alfred. *Annals of opera*, vol. I. Genève, Text Societas Bibliographica, 1955.
- MARTÍ Y PÉREZ, Josep. «La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical». Puede consultarse en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>. [Último acceso el 05-I-2012].
- MARTÍN, Carolina. *El italiano del melodrama: estudio lingüístico-musical de la trilogía Da Ponte-Mozart*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- MCCLARY, Susan. «Afterword». En: *Noise: The Political Economy of Music*. Ed. a cargo de Jacques Attali. Traducido por Brian Massumi. London, University of Minnesota Press, 1985.
- MEDINA, Ángel. «Itinerarios de la ópera española desde la Guerra Civil». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. II, pp. 373-392.
- MONTÈS, Christian. «Les lieux mythiques de l'opéra». En: *Les ouvertures de l'opéra*. Ed. a cargo de Michael Foucher. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, pp. 49-56.
- NOMMICK, Yvan. «De las Huit scènes a la Légende dramatique: evolución y significado de *La Damnation de Faust*». En: *La Damnation de Faust. La condenación de Fausto*, libro-programa. Madrid, Teatro Real, 2009, pp. 60-69.
- SALAZAR, Philippe-Joseph. *Idéologies de l'opéra*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- SÁNCHEZ, Víctor. «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre, 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. II, pp. 199-213.
- SOBRINO, Ramón. «La ópera española entre 1850 y 1874». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1999. Madrid, ICCMU, colección «Música Hispana», serie «Textos. Estudios», 2002, vol. II, pp. 77-142.
- SEYMOUR, Claire. *The operas of Benjamin Britten. Expression and Evasion*. Woodbridge, Boydell Press, 2004.

- SUTHERLAND, Susan. *Ópera*. Traducción de Ana M<sup>a</sup> Sandin Amor. Madrid, Pirámide, col. «Aprende tú solo», 1999.
- TOSI, Daniel. «L'intonation musicale chez Manuel de Falla (chant parlé, *pregón* ou *sprechgesang*)». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 297-307.
- TRANCHEFORT, François-René. *La ópera*. Madrid, Taurus, col. «Iniciación a la música», n<sup>o</sup> 10, 1985.
- WAGNER, Richard. *Opera and Drama* [1851]. London, William Reeves, 1913.
- WOLFE, Joe. «Sopranos: resonance tuning and vowel changes». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://www.phys.unsw.edu.au/>. [Último acceso el 29-IV-2012].
- . and SMITH, John. «Vowel-pitch matching in Wagner's operas: implications for intelligibility and ease of singing». Puede consultarse en la siguiente dirección: <http://www.phys.unsw.edu.au/>. [Último acceso el 29-IV-2012].
- YORK, Greg. «Verdi made visible: audio introduction for opera and ballet». En: *Media for all. Subtitling for the deaf, audio description and sign language*. Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 215-230.

#### 4.7. Tesis doctorales y trabajos de investigación

- DELGADO CABRERA, Arturo. *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- LAFOURCADE, Octavio. *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- LLANO, Samuel. *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- PRE, Corinne. *Le livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*. Tesis doctoral. Lille, Université de Paris, 1982.
- RUBIERA, Javier. *Entre la ópera y el teatro Noh: hacia una estética comparada de la representación dramático-musical*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1993.

## 5. Bibliografía sobre *Carmen* y Georges Bizet

### 5.1. Partituras

- BIZET, Georges. *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris, Choudens père et fils, 1877.
- . *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy. Édition critique de Fritz Oeser. Bärenreiter, Kassel, 1964.

## 5.2. Libretos

- ALMAYOR, Luis. *Carmen y Marieta. Zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros, en prosa de costumbres valencianas*. Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1907. BN, sign. T/16790.
- CUARTERO, Manuel. *Los pretendientes de Carmen. Zarzuela en un acto y en verso*. Madrid, M. P. Montoya y Compañía, 1882. BN, sign. MC/3897/27.
- BRAY, D. P. Eduardo de. *Carmen. Zarzuela en 4 actos y en verso basada en la ópera del mismo nombre*. Barcelona, José Cunill, 1890.
- GRANÉS, Salvador María. *Carmela. Parodia lírica de la ópera Carmen*. Madrid, R. Velasco, 1891.
- MEILHAC, Henri y HALÉVY, Ludovic. *Carmen*. Opéra-comique en quatre actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée. Musique de Georges Bizet. Paris, Michel Lévy frères, 1875.
- *Carmen*. Ópera lírica en cuatro actos de Georges Bizet, versión española adaptada y libre de Fernando Quiñones. Colaboración musical y literaria: José Ramón Ripoll. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1980.
- «Carmen». En: *Avant Scène Opéra*. n° 26, 2007, pp. 7-79.

## 5.3. Ediciones de la novela Carmen y traducciones

- MÉRIMÉE, Prosper. *Nouvelles*. Paris, Michel Lévy Frères, 1852.
- *Carmen*. Barcelona, Tipografía Hispano-Americana, 1890. BC, sign. Tus-4-193.
- *Carmen*. Traducción al castellano de Cristóbal Litrán. Barcelona, López, 1891. BC, sign. 33-4-C- 9/21.
- *Carmen*. Traducción al castellano de Mauro Armiño. Madrid, Edaf, 2003.

## 5.4. Catálogos

- Catálogo de 1895 de las obras de La Propiedad Intelectual. Fondo Vidal Llimona y Boceta. © ICCMU.
- CARTERON, Benita. «Bizet avant Carmen». En: *De Carmen à Bizet*. [Catálogo de la exposición]. Paris, L'Indre, 2001.

## 5.5. Monografías y estudios

- BIZET, Georges, LACOMBE Paul *et al.* *Études de composition sous la direction de Georges Bizet*. Sprimont, Mardaga, 2005.
- BIZET, Georges. *Lettres à un ami*. Paris, Calmann-Lévy, 1909.
- BRÈQUE, Jean-Michel. «Opéra-comique, mais aussi tragédie». En: *L'Avant-Scène Opéra*, n° 26, 1993, pp. 9-11.
- CAMPOS, Rémy. «Guiraud for ever?». En: *L'Avant-Scène Opéra*, n° 26, 1993, pp. 86-87.
- CARDOZE, Michel. *Georges Bizet*. Paris, Mazarine, 1982.
- DEAN, Winton. *Georges Bizet. His life and work*. London, Dent & Sons, 1965.
- «The corruption of Carmen: The Perils of Pseudo-Musicology». En: *Musical Newsletter*, n° 4, 1973, pp. 7-12.

- DIBBERN, Mary. *Carmen: a performance guide*. Hillsdale, Pendragon, 2001.
- KERTESZ, Elisabeth y CHRISTOFORIDIS, Michael. «Confronting Carmen beyond the Pyrenees: Bizet's opera in Madrid, 1887-1888». En: *Cambridge Opera Journal*, nº 20, 2008, pp. 79-110.
- LACOMBE, Hervé. *Georges Bizet*. Paris, Fayard, 2000.
- MCCLARY, Susan. *Georges Bizet*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- MÉNÉTRIÉ, Jean-Alexandre. «Les feux de la rampe». En: *L'Avant-Scène Opéra*, nº 26, 1993, pp. 4-7.
- MIRALLES, Xavier Andreu. «La mirada de Carmen: el mite orientalista d'Espanya i la identitat nacional». En: *Afers*, nº 48, 2004, pp. 347-367.
- PIGOT, Charles. *Georges Bizet et son œuvre*. Paris, Delagrave, 1991.
- POUPET, Michel. «La controverse des éditions de la partition de *Carmen*». En: *L'Avant Scène Opéra*, nº 25, 1993, pp. 90-93.
- ROY, Jean. *Bizet*. Paris, Seuil, 1983.
- SENTAURENS, Jean. «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887». En: *Bulletin Hispanique*, nº 104-2, 2002, pp. 851-872.
- SOLDINI, Elisabetta. «L'œuvre à l'affiche». En: *L'Avant-Scène Opéra*, nº 26, 1993, pp. 134-143.
- STRICKER, Rémy. *Georges Bizet*. Paris, Gallimard, 1999.
- WRIGHT, Lesley A. «A new source for *Carmen*». En: *19th-Century Music*, nº 2, 1978, pp. 61-62.
- . «Rewriting a reception: thoughts on *Carmen* in Paris, 1883». En: *Journal of Musicological Research*, nº 28, 2009, pp. 282-294.

## 6. Bibliografía sobre Manuel de Falla

### 6.1. Partituras.

FALLA, Manuel de. *El retablo de Maese Pedro, Master Peter's Puppet Show, Les Tréteaux de Maître Pierre*. Adaptación musical y escénica de un episodio de *El ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, versión française de Jean-Aubry, English versión, based on Shelton's *Don Quixote* (1620), by John Brand Trend. Edición a cargo de Yvan Nommick. London, Chester Music, © 2004.

### 6.2. Libretos

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de 'El ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha' de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla*, London, Chester, 1926.
- . *El retablo de Maese Pedro (Les tréteaux de Maître Pierre)*, versión francesa de Georges-Jean Aubry. Londres, Chester, 1925.
- . *El retablo de Maese Pedro (Master Peter's Puppet Show)*, versión inglesa de John Brande Trend. Londres, Chester, 1924.
- . *El retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de "El ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha" de Miguel de Cervantes por Manuel de Falla*. Texto establecido por Yvan Nommick. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2005.

### 6.3. Catálogos de obras

- CHRISTOFORIDIS, Michael. *Manuel de Falla*. Madrid, Fundación Autor, col. «Catálogos de compositores», 1998.
- HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla. A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, colección «Bio-Biographies in Music», n° 68, 1998.
- GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

### 6.4. Estudios, ensayos y monografías

- CISNEROS, María Dolores. «El *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla: un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca». En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Ed. a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 549-562.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto. «Los libretos y la diversidad de mundos en Manuel de Falla». *Manuel de Falla y su entorno (1946-1996)*. Ed. a cargo de Alberto Romero Ferrer. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz / Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, 1997, pp. 33-37.
- NOMMICK, Yvan. «Manuel de Falla, un músico universal en Granada». *Manuel de Falla en Granada*. Ed. a cargo de Yvan Nommick y Eduardo Quesada Dorador. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 51-86.
- . «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: un poético diálogo entre la historia y la vanguardia». *El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla. Diseños para una puesta en escena*. Granada, Archivo Manuel de Falla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 53-70.
- . «Manuel de Falla: una bibliografía esencial». *Universo Manuel de Falla*. Catálogo de la exposición permanente organizada por el Archivo Manuel de Falla. Granada, Archivo Manuel de Falla, col. «Catálogos», serie «Exposiciones», n° 4, 2002, pp. 53-70.
- . «*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: un “homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes”». En: *El Quijote Biografía de un libro*. Ed. a cargo de Mercedes Dexeus. Madrid, Biblioteca Nacional, 2005, pp. 139-149.
- PERSIA, Jorge de. «Un Retablo para Maese Pedro». *Un Retablo para Maese Pedro. En el centenario de Manuel Ángeles Ortiz*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1995.
- PLAZA CHILLÓN, José Luís. «Los espectáculos de guiñol (1923). Lorca, Falla y Hermenegildo Lanz». En: *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada, fundación Caja de Granada, col. «Biblioteca de Ensayo», n° 13, 1998, pp. 85-142.
- SANTANA, Laura. «La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla». Puede consultarse en la siguiente dirección: [www.elgeniomaligno.eu](http://www.elgeniomaligno.eu) . [Último acceso el 28-XII-2012].
- . «La versión inglesa de libretto de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: un estudio histórico, traductológico y musical». En: *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. Ed. a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 563-574.
- . «Un marco de estudio para la versión inglesa de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla». En: *Traducción y Tradición. Textos humanísticos y literarios*.



- Ed. a cargo de Manuel Marcos y Ángeles García. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010, pp. 111-126.
- TORRES, Elena. *Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009.
- . *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- TREND, John Brande. *Manuel de Falla and Spanish Music*. New York, Alfred A. Knopf, 1929.
- . *Manuel de Falla, John Brande Trend: epistolario (1919-1935)*. Ed. a cargo de Nigel Dennis. Granada, Universidad de Granada y Archivo Manuel de Falla, 2007.

#### 6.5. Tesis doctorales y trabajos de investigación

- CISNEROS, María Dolores. «La canción lírica en la obra de Manuel de Falla: fuentes de inspiración, lenguaje y evolución». Trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2009.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral, University of Melbourne, 1997, 2 vol.
- NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1998-1999, 3 vol.
- SANTANA, Laura. «El libreto de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: estudio comparativo de sus traducciones». Trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2007.
- TORRES, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2004.

#### 7. Otros documentos

- Base de datos del Registro de la Propiedad Intelectual. Puede consultarse en: <http://www.mcu.es/comun/bases/spa/rpi/RAMO.html>. [Último acceso el 29-IV-2012].
- Dossier biográfico sobre Georges Jean-Aubry. AMH, sign.: 32/1.1.
- Entrevista a Kirill Karabits. Puede consultarse en: <http://www.eno.org/home.php>. [Último acceso el 04-I-2012].
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Julio Gómez, el intelectual de la Generación de los Maestros». Conferencia leída en el Ciclo Aula Abierta: *El esplendor de la música española (1900-1950)* de la Fundación Juan March. Madrid, 06-V-2004. Puede consultarse en la siguiente página: <http://www.march.es/conferencias/conferencias.asp>. [Último acceso el 24-VI-2012].



## ÍNDICE GENERAL

RESUMEN .....	7
AGRADECIMIENTOS .....	9
CONSIDERACIONES PRELIMINARES .....	11
ABREVIATURAS Y SIGLAS.....	13
INTRODUCCIÓN .....	15
- Planteamiento del tema.....	15
- Estado de la cuestión.....	18
- Objetivos científicos .....	25
- Fuentes utilizadas.....	27
- Metodología .....	29
- Estructura del trabajo .....	31
MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA.....	35
- Libretos y traducción .....	38
- El estudio de la traducción de un libreto.....	50
- La traducción musical .....	59
- Aspectos lingüísticos y literarios .....	65
- Aspectos musicales: la traducción rítmica.....	71
- La traducción de las indicaciones escénicas .....	78
- La recepción de un libreto traducido .....	79

## PRIMERA PARTE: *CARMEN*

CAPÍTULO PRIMERO. DE LA NOVELA DE PROSPER MÉRIMÉE A LA ÓPERA <i>CARMEN</i>	
DE GEORGES BIZET .....	83
Introducción .....	85
1.1. Georges Bizet y la creación de <i>Carmen</i> .....	90
1.1.1. Nacimiento de <i>Carmen</i> y muerte de Bizet .....	94
1.1.2. De la novela de Mérimée al libreto «edulcorado» de Meilhac y Halévy ....	101
1.1.3. Recitativos para <i>Carmen</i> .....	106
1.2. 1883, un punto de inflexión en las traducciones del libreto: La ópera de Bizet no llegaba a España .....	110
1.2.1. El caso español .....	113
1.3. La primera traducción de la novela <i>Carmen</i> al castellano .....	117
1.3.1. Cristóbal Litrán: el primer traductor de la <i>Carmen</i> de Mérimée al castellano .....	119
1.3.2. El texto meta.....	122
CAPÍTULO SEGUNDO. LA PRIMERA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE LA ÓPERA <i>CARMEN</i> EN ESPAÑA: UNA <i>CARMEN</i> ZARZUELERA DE RAFAEL MARÍA LIERN .....	
Introducción.....	137
2.1. Teatro lírico y traducción en el siglo XIX español. Algunos antecedentes.....	139
2.2. Iniciativas para crear la ópera cómica nacional: <i>Carmen</i> en el Teatro de la Zarzuela .....	146
2.2.1. La trigésimo octava temporada del Teatro Real.....	146
2.2.2. EL Teatro de la Zarzuela anuncia su temporada 1887-1888.....	149
2.2.3. EL Congreso Literario Internacional llega a Madrid .....	151
2.3. El conflicto entre dos <i>Cármenes</i> .....	155
2.3.1. Polémicas teatrales sobre el derecho de exclusividad .....	159
2.3.2. Suspensión del estreno .....	164
2.3.3. La inscripción de 1875 en el Ministerio de Fomento.....	169

2.3.4. El estreno de <i>Carmen</i> en el Teatro de la Zarzuela.....	178
2.3.5. Continuaba el cruce de acusaciones .....	181
2.3.6. La recepción en el Teatro de la Zarzuela.....	187
2.3.7. Recepción de la <i>Carmen</i> italiana en el Teatro Real .....	194
2.3.8. <i>Carmen</i> en la Audiencia .....	203
CAPÍTULO TERCERO. VÍNCULOS TRADUCTOLÓGICOS ENTRE LA <i>OPÉRA-COMIQUE</i> Y LA ZARZUELA: LAS PRIMERAS DOS <i>CÁRMENES</i> EN ESPAÑOL .....	
Introducción.....	211
3.1. De la <i>opéra-comique</i> , la <i>comédie</i> y el <i>vaudeville</i> a la zarzuela .....	213
3.2. Dos traductores para una misma <i>Carmen</i> .....	214
3.3. Génesis de los libretos meta de Liern y de Bray .....	216
3.3.1. Dos encargos de traducción muy similares .....	220
3.3.2. El factor diacrónico, cultural y lingüístico: una superposición cultural.....	220
3.3.3. Presentación de las zarzuelas.....	221
3.3.4. Estrategia general .....	222
3.4. Fuentes y metatextualidad .....	225
3.4.1. Las fuentes originales en <i>Carmen</i> .....	225
3.4.2. Textos y fuentes en sus versiones españolas .....	226
3.5. Aspectos lingüísticos y literarios en las versiones zarzueleras.....	228
3.5.1. Delimitación y división .....	233
3.5.2. La traducción del referente cultural: el tratamiento del tópico literario.....	234
3.5.3. Fidelidad en otros campos semánticos y aspectos.....	234
3.5.4. Formalidad en el nuevo libreto.....	259
3.5.5. Sentido y naturalidad.....	270
3.6. La traducción de los aspectos lingüísticos y literarios en ambos libretos .....	278
CAPÍTULO CUARTO. LA TRADUCCIÓN MUSICAL EN LAS ZARZUELAS DE LIERN Y DE BRAY .....	
Introducción.....	287
4.1. La traducción rítmica.....	289
4.1.1. La traducción de la «e» muda francesa .....	290

4.1.2. Rima .....	296
4.1.3. Cantidad silábica .....	301
4.1.4. Acentuación.....	307
4.1.5. Ritmos y acentuación .....	311
4.2. La repercusión en la línea del canto: un cambio en la sonoridad del texto .....	318
4.2.1. El sistema vocálico y consonántico en castellano .....	319
4.2.2. La traducción y su repercusión en la línea del canto.....	323
4.3. La traducción de las indicaciones escénicas.....	335
4.4. Recepción de la traducción de Eduardo de Bray y su simultaneidad con la de Rafael María Liern .....	339

## CAPÍTULO QUINTO. LAS PRIMERAS TRADUCCIONES DE LA ÓPERA

<i>CARMEN</i> EN ESPAÑA: EL SIGLO XX .....	347
Introducción.....	349
5.1. Teatro lírico y traducción en la primera mitad del siglo XX español.....	350
5.2. La primera y tardía traducción de la ópera <i>Carmen</i> en España.....	357
5.2.1. La <i>Carmen</i> de 1932: un encargo de traducción de la Junta Nacional de Música .....	358
5.2.2. Eduardo Marquina: ¿el primer traductor de la ópera <i>Carmen</i> al castellano? .....	360
5.2.3. Textos y fuentes.....	365
5.2.4. La <i>Carmen</i> del Teatro Lírico Nacional: ¿una «traducción» propiamente dicha?.....	374
5.2.5. La recepción de la primera traducción de la ópera <i>Carmen</i> de Bizet.....	379
5.3. La traducción de Fernando Quiñones y de José Ramón Ripoll de 1980: «Una versión sin pretensiones de escándalo pero actualizada .....	382
5.3.1. Un encargo de traducción fallido para Rafael Alberti.....	383
5.3.2. Un poeta y un músico para la traducción al castellano: Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll .....	385
5.3.3. Proceso traductológico .....	386
5.3.4. La traducción del texto del canto y la traducción musical .....	387
5.3.5. Problemas de autoría .....	389

5.3.6. Suspensión del estreno en Las Ventas de la <i>Carmen</i> de Quiñones y Ripoll.....	391
5.3.7. Un montaje para acercar la ópera al gran público sevillano en 1981.....	395
5.3.8. ¿Un tercer autor de la traducción?.....	398

## **PARTE II: EL RETABLO DE MAESE PEDRO**

CAPÍTULO SEXTO. LAS TRADUCCIONES Y LA RECEPCIÓN DEL <i>QUIJOTE</i> .....	407
Introducción.....	409
6.1. Edición y primeros viajes.....	410
6.1.2. El <i>Quijote</i> en Francia e Inglaterra.....	411
6.1.3. Un florecimiento en las traducciones del <i>Quijote</i> .....	414
6.2. <i>El Quijote</i> en la música.....	418
6.2.1. Música y cine para el <i>Quijote</i> .....	420
6.2.2. El <i>Quijote</i> en la zarzuela.....	421
6.2.3. El <i>Quijote</i> en la ópera.....	423
6.3. Gestación de <i>El retablo de Maese Pedro</i> .....	426
6.4. La utilización de pregones callejeros.....	431
6.5. El libreto original.....	432
6.5.1. Elaboración y procedimientos electivos.....	434
6.6. Estreno en París.....	435
6.7. John Brande Trend, autor de la traducción al inglés.....	437
6.7.1. Fuente literaria utilizada.....	441
6.7.2. La traducción del libreto.....	445

CAPÍTULO SÉPTIMO. GEORGES JEAN-AUBRY, ¿TRADUCTOR DE LA ÓPERA AL FRANCÉS?.....	463
Introducción.....	465
7.1. Georges Jean-Aubry, ¿Traductor del <i>Retablo</i> ?.....	468
7.2. Supuesta fuente literaria utilizada.....	473
7.2.1. La versión de César Oudin y de François de Rosset.....	475

7.2.2. La versión de Filleau de Saint-Martin .....	482
7.2.3. La versión de F. de Brotonne .....	483
7.2.4. La versión de Lucien Biart .....	491
7.2.5. La versión de Louis Viardot .....	498
7.3. Análisis de los resultados obtenidos .....	507
CAPÍTULO OCTAVO. LA TRADUCCIÓN DEL LIBRETO AL FRANCÉS .....	513
Introducción.....	515
8.1. Historia de la traducción del libreto .....	515
8.1.1. El encargo de traducción .....	516
8.1.2. El factor diacrónico .....	516
8.1.3. Presentación de la ópera .....	517
8.1.4. Presentación del libreto .....	517
8.1.5. Información metatextual.....	519
8.1.6. Estrategia general .....	520
8.2. Aspectos literarios y lingüísticos en la traducción del texto del canto.....	521
8.2.1. Delimitación y división de la ópera.....	521
8.2.2. Referentes culturales .....	522
8.2.3. Fidelidad en el nuevo libreto .....	528
8.2.4. Coherencia.....	531
8.2.5. El lenguaje literario .....	531
8.3. Aspectos musicales.....	535
8.3.1. La traducción rítmica.....	535
8.3.2. La repercusión en la línea del canto: un cambio en la sonoridad del texto.....	551
8.3.3. La traducción y su repercusión en la línea del canto.....	553
8.4. La traducción de las indicaciones escénicas.....	559
8.5. Recepción de la obra en Francia.....	561



CONCLUSIONES GENERALES Y RESULTADOS .....	567
ANEXOS .....	593
Anexo 1. Listado de títulos líricos traducidos citados.....	595
Anexo 2. Texto del canto e indicaciones escénicas pertenecientes al libreto de <i>Carmen</i> de Rafael María Liern .....	597
Anexo 3. Partes habladas e indicaciones escénicas en el libreto de <i>Carmen</i> de Rafael María Liern.....	654
Anexo 4. Modificaciones al libreto editado de <i>Carmen</i> de Eduardo de Bray.....	690
Anexo 5. Recitativos de la traducción al castellano de la ópera <i>Carmen</i> .....	711
Anexo 6. Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Granada, 30-V-1924 .....	716
Anexo 7. Carta de Georges Jean-Aubry a Manuel de Falla. Londres, 06-VII-1924.....	719
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	723
FUENTES.....	725
1. Fuentes en <i>Carmen</i> .....	725
1.1. Correspondencia: empresarios, editores y diplomáticos .....	725
1.2. Manuscritos musicales y ediciones originales .....	725
1.3. Programas de mano.....	726
1.4. Carteles .....	726
2. Fuentes en <i>El retablo de maese Pedro</i> .....	726
2.1. Correspondencia .....	726
2.2. Manuscritos musicales y ediciones originales .....	726
2.3. Documentos y borradores autógrafos .....	727
2.4. Libros y artículos pertenecientes a la biblioteca de Manuel de Falla .....	728
2.5. Programas de concierto de <i>El retablo de maese Pedro</i> .....	728

BIBLIOGRAFÍA .....	730
1. Bibliografía legal .....	730
2. Bibliografía literaria .....	730
2.1. Ediciones del <i>Quijote</i> .....	730
2.2. Léxicos.....	731
2.3. Estudios sobre lengua .....	731
2.4. Estudios sobre literatura .....	732
2.5. Relaciones literario-musicales .....	733
2.6. Obras literarias y libros sobre otras materias.....	734
3. Bibliografía sobre traducción .....	735
3.1. Obras generales.....	735
3.2. Traducción literaria.....	735
3.3. Traducción y el <i>Quijote</i> .....	737
3.4. Traducción subordinada.....	737
3.5. Traducción y música.....	737
3.6. Tesis doctorales y trabajos de investigación.....	739
4. Bibliografía musical .....	740
4.1. Diccionarios y obras generales.....	740
4.2. Partituras y libretos .....	740
4.3. Programas de mano.....	741
4.4. Libros y artículos sobre música española .....	741
4.5. Monografías sobre música francesa.....	742
4.6. Libros y artículos sobre ópera y técnica vocal.....	743
4.7. Tesis doctorales y trabajos de investigación.....	745
5. Bibliografía sobre <i>Carmen</i> y Georges Bizet.....	745
5.1. Partituras .....	745
5.2. Libretos .....	746
5.3. Ediciones de la novela <i>Carmen</i> y traducciones .....	746
5.4. Catálogos .....	746
5.5. Monografías y estudios .....	746
6. Bibliografía sobre Manuel de Falla .....	747
6.1. Partituras.....	747
6.2. Libretos .....	747
6.3. Catálogos de las obras .....	748

6.4. Estudios, ensayos y monografías .....	748
6.5. Tesis doctorales y trabajos de investigación.....	749
7. Otros documentos .....	749
ÍNDICE GENERAL .....	751



