UNIVERSIDAD DE DEUSTO

DEUSTUKO UNIBERTSITATEA

Las óperas francesas de tema español (1870-1914): Público, gusto burgués y construcción de una identidad nacional

TESIS DOCTORAL

Ana García Urcola

Directores: José Ángel Achón Insausti

Fernando Bayón Martín

Programa: Ocio y Desarrollo Humano

Año 2017

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

DEUSTUKO UNIBERTSITATEA

Las óperas francesas de tema español (1870-1914): Público, gusto burgués y construcción de una identidad nacional

TESIS DOCTORAL

Ana García Urcola

Directores: José Ángel Achón Insausti

Fernando Bayón Martín

Programa: Ocio y Desarrollo Humano

Año 2017

A mis padres, Ángel y Carmen

Y a mi marido, Imanol

Agradecimientos

Aunque sea una sola persona quien firme este trabajo, la colaboración de muchas otras ha sido absolutamente imprescindible para llegar a puerto, y por ello quiero mostrarles aquí público reconocimiento.

No puedo sino comenzar por mis dos directores, José Ángel Achón Insausti y Fernando Bayón Martín. El primero lleva soportando mis dudas y altibajos desde los ya lejanos tiempos de los cursos de doctorado, con la paciencia y el estoicismo propios del buen historiador. El segundo se unió a nosotros sin dudarlo y sin saber lo que le esperaba, por suerte para quien escribe. Nunca agradeceré lo suficiente a ambos su generosidad a la hora de compartir sabiduría, conocimientos y mucho material, su disponibilidad, su tacto e intuición para encaminarme y el hecho de que, siendo ambos wagnerianos, aceptaran cruzar el Rhin y abandonar las brumas del Walhalla para sumergirse en el trepidante París de estos tumultuosos años.

En segundo lugar, mi agradecimiento también a todos los profesores que me han dejado huella a lo largo de mis estudios, a este y al otro lado de los Pirineos, cuyas enseñanzas han sido claves fundamentales a lo largo de mi vida académica y profesional. Quiero destacar a Marc Bensoussan y a Jean-Michel Bardez por compartir conmigo sus maneras de ser ante la música y de enfrentarse al hecho musical, que son de inspiración cotidiana para mí.

Por último, mi agradecimiento infinito a mi familia, a mis tres pilares vitales, que son mis padres y mi marido. A mi padre, por proporcionarme la idea de la que partió todo este trabajo y por compartir, como hace siempre, su saber enciclopédico; a mi madre, por contribuir logísticamente día tras día, lo que es más prosaico pero igual de necesario; y a mi marido por estar pendiente de mí y ayudarme con su impagable humor en todo aquello para lo que lo he solicitado, desde localizar bibliografía, hasta corregir erratas o paliar mi torpeza tecnológica. Y a los tres, gracias por su amor y apoyo incondicionales.

Inauguración de la Opéra Garnier el 5 de enero de 1875. Gouache sobre papel de Édouard Détaille (1878).

(Fuente: www.artlyriquefr.fr)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN…….....5

1. Hipótesis, definición del objeto de estudio y objetivos del trabajo……....5

2.Estado de la cuestión……...8

3.Acotación del objeto de estudio…….....10

4. Justificación del diseño metodológico……..14

4.1. Fuentes…….....15
4.2. Exposición de resultados del análisis……..17

1.MARCO HISTÓRICO Y CONCEPTUAL:

Identidad republicana, sociedad burguesa y exotismo hispanizante……...21

1.1. La memoria y la identidad nacionales…….32

1.2. La nueva organización urbanística y su reflejo en la ordenación social……...41

1.2.1. Haussmann y la herencia recogida por la IIIª República…….....41

1.2.2. La sociedad parisina en la segunda mitad del XIX…….....47

1.3. La sociedad parisina y sus formas de ocio cultural……....51

1.3.1. El acceso de las masas al ocio cultural…….52

1.3.2. El acceso masivo al ocio urbano en París…….57

1.4. La IIIª República y la música. Importancia nacional de la ópera en París…..64

1.4.1. La IIIª República y la música: la utilidad pública……..65

1.4.2. La ópera y el Estado en París: aspecto nacional y político……68

1.4.3. Los debates políticos sobre el elitismo social en las óperas de París……74

1.4.4. París y las óperas nacionales……..78

1.5. El público de ópera parisino…….80

1.5.1. El público de ópera parisino a comienzos de la IIIª República……..82

1.5.2. Evolución social en el público de ópera parisino…….. 88

1.6. El exotismo español……..93

1.6.1. La imagen romántica de España…….....94

1.6.2. El imaginario exótico del público de ópera parisino……...98

1.6.3. El gusto por el exotismo hispánico a partir de 1870……..102

2. CONTRIBUCION DE LA ÓPERA A LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL:

la temática española…….....105

2.1. La identidad nacional: estabilización, afianzamiento y evolución…….....105

2.1.1. El ejemplo "a contrario": *Carmen*……..106

2.1.2. Los símbolos nacionales y los nuevos ciudadanos republicanos:
Le Cid y *Le Tribut de Zamora*……..124

2.1.3. Nuevos impulsos políticos, nuevas temáticas: *La Navarraise*…….....138

2.1.4. La politización social y artística y el refugio en lo imaginario…….....152

2.1.5. Recapitulación…….161

2.2. La identidad nacional frente al "otro" español……162

2.2.1. *Carmen*: la cristalización de la imagen de España
y la aparición del territorio común……..163

2.2.2. *Le Tribut de Zamora* y *Le Cid*:
el exotismo como pretexto y como metáfora……..178

2.2.3. El exotismo contemporáneo y el colonialismo cultural
en *La Navarraise*……. 185

2.2.4. Las nuevas miradas hacia el "Otro":
Don Quichotte y *L´heure espagnole*……..196

2.2.5. Recapitulación…….. 214

2.3. La ópera nacional……....216

2.3.1. La lucha entre tradición y renovación:
la evolución de los géneros nacionales, 1870-1885……..216

2.3.2. Nacimiento y auge del Naturalismo lírico: 1885-1900……...237

2.3.3. Politización musical, corrientes diversas
y obsesión por "lo francés": 1900-1914……246

2.3.4. Recapitulación…….....264

3. SOCIEDAD Y ÓPERA: relación entre el público parisino

y las óperas de temática española (1870-1914)…….269

3.1. La burguesía y los movimientos obreros……...276

3.1.1. *Carmen* o el peligro del "Otro" social…….278

3.1.2. La mirada paternalista hacia el "Otro" social: *La Navarraise*…….....291

3.1.3. La conciencia y el orgullo de clase del "Otro" social:
L´Heure espagnole…… 300

3.1.4. Recapitulación……..312

3.2. Movilidad social y valores burgueses……..313

3.2.1. La caída en la escala social como castigo…….319

3.2.2. El ascenso social como premio…….330

3.2.3. La familia como impedimento a la movilidad: la dote…….339

3.2.4. La pérdida de valores en la sociedad burguesa:
dos formas opuestas de crítica…….....343

3.2.5. Recapitulación……..356

3.3. Figuras y tipos: roles sociales…….357

3.3.1. El padre: autoridad y deber filial……358

3.3.2. La madre, la prometida y la esposa……372

3.3.3. Héroes y heroínas……391

3.3.4. Mujeres fuera de las normas: un peligro social……...407

3.3.5. Recapitulación…….426

CONCLUSIONES……....429

LISTADO DE REFERENCIAS…….....445

Fuentes primarias…….445

Bibliografía……...450

ANEXO…….....465

INTRODUCCIÓN

1. Hipótesis, definición del objeto de estudio y objetivos del trabajo

La presencia constante de España en las óperas destinadas a la escena lírica parisina a lo largo de todo el siglo XIX y hasta la Iª Guerra Mundial es un hecho probado pero que resulta cuando menos curioso, habida cuenta de los importantes, perturbadores y continuos cambios que se vivieron en Francia a todos los niveles, y muy particularmente a nivel político y social. Las manifestaciones culturales de una sociedad reflejan muy a menudo los avatares y preocupaciones de sus contemporáneos, y la ópera no está ni mucho menos exenta de participar en este proceso. En el caso francés, se da la particularidad de que las dos principales casas de ópera parisinas tienen, desde su origen, la condición de "nacionales", es decir, ligadas al aparato del Estado, por lo que sería lógico pensar que los vaivenes de regímenes y gobiernos que vive Francia a lo largo de aquellos años pudieron haber repercutido en las decisiones que en dichas óperas se tomaban. También la sociedad francesa evoluciona al hilo de todos esos acontecimientos y con ella, sus intereses culturales y de ocio y por supuesto, su gusto. Y sin embargo, vemos que la temática española se mantiene vigente. Se podría achacar tal presencia al gusto romántico por el exotismo que perdura hasta entrado el siglo XX y que en los diferentes géneros operísticos se manifestaba en la fuerte impronta del llamado "color local", el pintoresquismo, en definitiva, tanto en la música como en la puesta en escena, casi siempre asociado a cierta espectacularidad. Sin duda estos aspectos resultaban atractivos al público parisino del último tercio del XIX y principios del XX, pero creemos que no es ésta ni única ni suficiente razón para el mantenimiento de la temática española.

Nuestro planteamiento parte de la convicción de que la temática española presente en buen número de óperas francesas entre 1870 y 1914 debe su permanencia en la ópera parisina a dos cuestiones fundamentales, desde su posición única de vecindad y alteridad a un tiempo: en primer lugar, responde a las exigencias de un gusto burgués que se está formando y desarrollando en estos años, a la par que refleja la evolución de esta clase social; en segundo lugar, contribuye a la construcción de una identidad

nacional francesa en un momento de especial necesidad por parte del Estado francés de asentamiento político y de aceptación del nuevo régimen republicano por parte de la ciudadanía.

Los años en los que se enmarca nuestro periodo de estudio, 1870-1914, corresponden a la primera mitad de la IIIª República, etapa capital de la historia contemporánea francesa porque será cuando se asiente por fin y de manera definitiva ese sistema político tras un siglo de idas y venidas, aunque incluso durante estos decenios el nuevo régimen habrá de luchar para lograr una auténtica estabilidad. La búsqueda de cohesión nacional en torno a la República será una de las cuestiones que más preocupen a los mandatarios de todo signo a lo largo de estos años, lo que cristalizará en el empeño por conformar una nueva identidad nacional que aúne a toda la ciudadanía francesa bajo una misma idea y sentir de nación, para lo cual se pondrá en marcha todo un sistema pedagógico a distintos niveles -incluido el cultural y por tanto el musical y operístico- muchos de cuyos frutos aún son palpables a día de hoy. Sin embargo, en los años previos a la primera contienda mundial la crisis de valores nacionales hace peligrar los cimientos del régimen.

En el París de la joven IIIª República y durante todo nuestro periodo de estudio, el público de las dos grandes óperas nacionales pertenecía muy mayoritariamente a la burguesía. Esta clase social, que había dirigido las diversas revoluciones desde un siglo antes y había penetrado los círculos dirigentes incluso bajo las diferentes etapas monárquicas del siglo, se confronta en estos años a nuevas realidades, a grupos sociales que van tomando fuerza y a una nueva idiosincrasia que emerge de una sociedad en rápida evolución y que poco a poco, ve diluirse sus certezas.

Toda manifestación cultural depende de su público y de manera muy especial y directa, los espectáculos escénicos. Las dos principales óperas en el París del momento dependían, por supuesto, del gusto de su público, pero también de la administración del Estado, con lo que eso conlleva de posible influencia del uno sobre la otra. Si la temática española se mantiene en escena durante estos cuarenta y cuatro primeros años de la IIIª República, etapa fundamental tanto en lo político como en lo social, podemos suponer que responde, de una manera u otra, al gusto del público y/o a los intereses gubernamentales, o al menos, que permite reflejarlos, más allá del citado “color local”.

Somos plenamente conscientes de que la creación de la obra de arte obedece a factores muy diversos, que van desde la mera necesidad de expresión individual, pasando por el diálogo constante que se establece entre los artistas o la interacción entre disciplinas artísticas -esa "gran conversación"-, hasta el contexto histórico en el que se inscribe esa obra de arte. Con esto queremos aclarar que tenemos presente que dicha obra de arte no nace o es producto únicamente de una necesidad política y/o social, y que tampoco está completamente determinada por su contexto, a pesar del mayor o menor peso que estas circunstancias alcancen a tener en cada caso. Sin embargo, en nuestra tesis dejaremos a un lado los aspectos tocantes a lo directamente artístico y que competen más propiamente al terreno de la musicología, y nos centraremos precisamente en la relación de estas óperas con su contexto político y social.

Así pues, y partiendo de la formulación de nuestra hipótesis, los objetivos que nos planteamos son:

-Dilucidar, mediante el análisis de los libretos de las óperas seleccionadas, qué aspectos relacionados con la conciencia ciudadana republicana y con la identidad nacional tienen su reflejo en dichas óperas, de qué manera se plasman dichas preocupaciones y cómo evoluciona el mensaje en función de los acontecimientos y de la concepción de la alteridad española a lo largo del periodo.

-Poner de manifiesto que en estas óperas de temática española confluyen, se interrelacionan y se plasman todas estas cuestiones candentes en lo nacional y en lo social en la primera mitad de la IIIª República que evidencian la interacción entre política, sociedad y arte.

-Demostrar que la temática española se mantiene vigente entre 1870 y 1914 porque aporta, mediante sus características propias relacionadas con la alteridad, una contribución única y distinta a la construcción del ideario nacional republicano y a la distinción del público burgués, que se plasma tanto en los libretos como también en su adscripción a la decidida evolución de los géneros nacionales operísticos.

2. Estado de la cuestión

Cuando comenzamos a recopilar información y a investigar sobre nuestro tema a partir de los objetivos que nos habíamos fijado, observamos muy pronto que sería necesario acudir a voces autorizadas de distintas disciplinas y proceder de manera fragmentaria para, posteriormente, recomponer un panorama general y abordar la cuestión con recursos suficientes. En primer lugar constatamos que la bibliografía de carácter musicológico en la que se trataban las óperas francesas de tema español entre 1870 y 1914, bien de manera monográfica, bien en estudios sobre compositores o géneros operísticos, centraba mucho la cuestión de "lo español" -como es perfectamente lógico, por otra parte-, en los aspectos puramente musicales: material temático, ritmos y orquestación principalmente. En algunos casos pudimos encontrar breves alusiones al contexto histórico español del argumento; en otros, relatos más o menos precisos y documentados sobre las relaciones con España de alguno de los compositores, de los libretistas, o incluso de los intérpretes; y como rasgo importante y destacado en algunos títulos, la adscripción de la temática española a la cuestión del exotismo y la alteridad, teniendo incluso en cuenta esa particularidad de lo que podríamos llamar un exotismo de vecindad.

La utilización de material musical proveniente de España en las composiciones francesas del XIX, vehiculado mayoritariamente por exiliados españoles a París en oleadas sucesivas, ha sido ampliamente tratada por musicólogos de un lado y otro de los Pirineos. Estas contribuciones han sido fundamentales para ahondar en el conocimiento de las razones de ese interés de los artistas y también de la sociedad francesa a lo largo de ese siglo por las peculiaridades del folclore español. También nos han permitido conocer el proceso de adaptación y apropiación por parte de dichos compositores a la hora de elaborar sus obras y ofrecer en ellas esa idea que de España se hacía ese público a quien se dirigían. Y, no menos importante, han dilucidado cómo evolucionó ese interés de los músicos franceses por la música española con los cada vez más frecuentes intercambios entre compositores de ambos países, a la par que se iban conociendo otros exotismos que producirían una apertura radical de los parámetros compositivos.

Algunos de estos autores[1] también han dedicado importantes estudios a las formas que el gusto por el exotismo toma en la ópera, cuáles son sus "representaciones", como diría Said (2010, p. 19), según el imaginario francés y más concretamente, cómo se presenta el exotismo lírico español en las escenas operísticas francesas, a través de toda una tipificación musical, léxica y escenográfica principalmente, lo cual nos procura, sin duda alguna, no poca información sobre los gustos de una sociedad y una época.

En lo que concierne a los libretos operísticos franceses, es sobre todo el mundo de la filología y los estudios literarios el que había profundizado más en ellos en general, pero la musicología, muy atenta a este ingrediente esencial de la creación operística en los últimos decenios, ha aportado una mirada crítica fundamental con buen número de estudios sobre la relación entre los movimientos literarios finiseculares y la producción de ópera, o sobre la necesaria imbricación de la evolución estilística y los cambios formales de los géneros propios de la escena lírica francesa con la renovación de la escritura libretística[2]. Sin embargo, algunos de los libretos de las óperas que hemos seleccionado para nuestro trabajo han suscitado visiblemente escaso interés, por no decir ninguno en el caso de *Le Tribut de Zamora*, obra que duerme plácidamente en el olvido. Mención aparte merece el brillantísimo análisis psico-sociológico que del libreto de *Carmen* hace el lingüista Dominique Maingueneau[3], centrado en el estudio del discurso tanto real como simbólico. Evidentemente, pocas son las obras que hayan alcanzado prácticamente la categoría de mito, como afirma en el título el autor, y por tanto hayan logrado ser acreedoras de tal interés.

Por otra parte, los estudios de historia social de la música han estado frecuentemente dirigidos a rescatar, analizar y contextualizar testimonios de compositores, intérpretes y críticos, gracias a los cuales podemos reconstituir verazmente la vida musical. Sin olvidar tampoco, por su particular interés para nuestra tesis, los análisis del público asistente a determinadas salas de concierto o de ópera, con destacadas aportaciones sobre su clase social o su gusto[4]. Desde el terreno de la

[1] A este respecto destacamos la importantísima labor de Hervé Lacombe, citado profusamente en nuestra tesis, que incide sobre todo en las obras de tema español en la Opéra-Comique. Es admirable también la labor del musicólogo Stéphan Etcharry y su dedicación al hispanismo musical, particularmente en la primera mitad del XX y con especial atención a figuras como Henri Collet o Raoul Laparra.

[2] Destacamos la labor al respecto de Jean-Christophe Branger, como investigador, autor, y también como coordinador de coloquios y publicaciones.

[3] Ver en bibliografía.

[4] François Lesure, Frédérique Patureau, Jane F. Fulcher, Jann Pasler o el citado Hervé Lacombe, autores todos referenciados en nuestra bibliografia.

sociología, en cambio, la apertura hacia el mundo musical ha sido, por lo general, reducida, terreno en el que Adorno se mantiene como referencia ya clásica, podríamos decir, por su estudio del sustrato social del fenómeno musical. En el ámbito francés, por ejemplo el eminente sociólogo Pierre Bourdieu, y a pesar de haber aportado conceptos y nociones fundamentales para el análisis del gusto y su relación con las clases sociales en su abundante producción y ser gran conocedor de la historia de la música, no ha dedicado tantas líneas a este arte como a la pintura o a la literatura. Por otra parte, como indica Danièle Pistone (2004) en el prefacio de su ingente catálogo[5], y al que remitimos para una visión detallada del panorama francés al respecto, el interés de los especialistas en este campo de estudio se dirige más bien hacia las músicas llamadas "actuales".

Sobre la importancia acordada a la música y la cultura musical en la educación cívica y la formación de una identidad francesa republicana por parte de mandatarios e instituciones políticas en la IIIª República desde su nacimiento hasta la Iª Guerra Mundial consideramos de esencial interés la aportación de Jann Pasler (2015)[6], que analiza todos los componentes del hecho musical en relación con el poder político desde la perspectiva republicana de la utilidad pública. El enconamiento político de la sociedad francesa desde los años finales del XIX hasta el comienzo de la contienda tuvo una fuerte repercusión en la vida cultural y por tanto también en la vida musical, a lo que ha dedicado una contribución fundamental Jane F. Fulcher, autora que también ha analizado el aspecto político de un género puramente francés, la *grand-opéra* entre 1820 y 1870[7].

3. Acotación del objeto de estudio

Para llevar a cabo nuestro estudio se nos planteó el dilema primero y esencial de la selección, tanto de autores como de obras, y pensamos que la mejor manera de proceder era establecer una serie de criterios previos. Tras una cata de obras y una larga serie de consideraciones, nos planteamos seis condiciones en total, las cuatro primeras concernientes a las óperas y las dos últimas, a los compositores:

[5] Ver en bibliografía.
[6] Ver en bibliografía.
[7] Ver en bibliografía.

1. El conjunto total de obras debía abarcar todo el periodo señalado.

2. Debía ser un conjunto de obras que englobara una temática diversa y al mismo tiempo, representativa del gusto de la época.

3. El conjunto de obras debía permitirnos observar también la evolución del gusto respecto a los géneros típicamente franceses de la grand-opéra y la opéra-comique.

4. Debían ser obras que se hubiesen llegado a estrenar, a ser posible en una escena lírica de importancia.

5. Los compositores elegidos debían ser representativos y destacados en su época.

6. Dichos compositores debían pertenecer a generaciones musicales diferentes, abarcando entre todos ellos el periodo completo.

Según estos criterios, llegamos a una primera conclusión evidente, y es que no podíamos obviar *Carmen* de Georges Bizet, por la influencia que tuvo ya poco después de su estreno, tanto en lo musical como en el camino abierto hacia la evolución del género de la opéra-comique, con la introducción de la tragedia. Había otra autor que se imponía por la gran proporción de óperas de temática española que se encuentran en su producción, que es Jules Massenet. De una totalidad de veinticinco títulos estrenados, cinco tienen a España como escenario de su acción: *Don César de Bazán* (1872), *Le Cid* (1885), *La Navarraise* (1894), *Chérubin* (1905), *Don Quichotte* (1910) y además su ópera póstuma *Amadis* (1922) está inspirada en *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, que, aunque sucede en Bretaña, tiene un origen literario español. Por tanto, España acompañó al compositor desde sus inicios como operista hasta el final de sus días. Queríamos también incluir a otra gran figura de la ópera francesa del XIX, como es Charles Gounod, creador de una nueva vía en los esclerotizados géneros franceses, aún dominados en su época por Meyerbeer y Auber. Teniendo en cuenta que sólo una de sus óperas trata un tema español, *Le Tribut de Zamora*, quedó seleccionada inmediatamente. Y también queríamos incorporar alguna personalidad que, por su producción, se anclara decididamente en el siglo XX. En este caso, teníamos dos compositores de peso fundamental en la historia de la música con sendas obras de tema español, y eran Claude Debussy, con *Rodrigue et Chimène* y Maurice Ravel con *L´heure espagnole*, pero siguiendo el cuarto de nuestros criterios respecto a las obras, Debussy quedó eliminado.

Así pues, tras tener tres títulos ya decididos -*Carmen*, *Le Tribut de Zamora* y *L´heure espagnole*- volvimos sobre Massenet y de su *corpus* "español" nos decidimos por aquellas obras que nos parecían tener más interés para nosotros. *La Navarraise* (1894), presenta la peculiaridad de situar la acción durante el sitio de Bilbao de 1874 y tratar por tanto un momento de la historia de España contemporáneo a los autores, lo cual nos parecía una razón de peso para incluirla en nuestro estudio. En segundo lugar, escogimos *Le Cid* (1885) por utilizar un personaje legendario-histórico español que, a su vez, fue retomado por la literatura francesa y uno de sus más grandes dramaturgos, Corneille, lo que nos permitía estudiar cuál era el interés que podía presentar la figura del guerrero castellano para ese público republicano burgués. Y por último, nos parecía que *Don Quichotte* (1910) debía tener sin ningún género de dudas un lugar en este trabajo, por lo universal del personaje. Tuvimos cuidado también en escoger tres obras de Massenet de periodos diferentes de su vida y que abarcaran lo mejor posible sus años de producción.

A pesar de tratarse de tres generaciones de compositores, encontramos varias "filiaciones" entre ellos, cosa que, pensamos que no hacía sino enriquecer el estudio. En primer lugar y desde un punto de vista cronológico, la relación tanto personal como musical que unía a Bizet con Gounod. Una primera ligazón de tipo académico, podríamos decir, puesto que ambos fueron alumnos de Fromental Halévy. Además el profesor de piano de Bizet, Zimmermann, era también el suegro de Gounod y fue muy probablemente en casa de aquél donde se fraguó la amistad entre ambos compositores. El joven Georges tenía una enorme admiración por Gounod, quien a su vez profesaba auténtica devoción por el tío cantante de Bizet, François Delsarte. Ambos mantuvieron una intensísima correspondencia durante la estancia romana de Bizet y de hecho, Gounod se convirtió en su confidente epistolar sobre todo en lo que a la composición se refiere. También trabajaría más tarde para él ocupándose de las reducciones de sus óperas. La relación personal se estropearía durante un periodo debido al inestable carácter de Gounod, pero la muerte de Bizet sería un durísimo golpe para él.

Massenet, nacido cuatro años más tarde que Bizet, se había rendido al talento de Gounod desde el estreno de *Faust*, el 19 de marzo de 1859 en el Théâtre-Lyrique, representación en la que él había ejercido como timbalero. La nueva forma de hacer ópera del mayor de nuestros autores influyó sin duda en el joven Jules. La admiración será mutua con el tiempo y la relación personal, cortés y amistosa. El trato entre los dos

compositores coetáneos de nuestro estudio, Bizet y Massenet, fue el de dos compañeros del Conservatorio, aunque no estudiaron en las mismas clases. La calidad de las relaciones osciló entre la amistad y la lógica rivalidad de quienes aspiraban al triunfo en el mismo terreno, pero cada uno de ellos conocía la valía del otro, por lo que el respeto y la admiración profesional recíprocos siempre fueron grandes.

Por último, aunque Ravel parezca un tanto apartado de este primer grupo por haber nacido cuando Massenet ya contaba treinta y dos años y unos pocos meses antes de la muerte de Bizet, también llevó a cabo su formación académica en el Conservatoire -como los otros tres compositores- en el momento en que esta institución aún era la detentora de la gran tradición francesa, cosa que sin duda fue una rémora para el joven Maurice. En cuanto a su filiación con Gounod la reconoce él mismo en estas líneas (cit. por Marnat, 1986, apéndice nº4, pp. 701,702):

> El verdadero instaurador de la melodía en Francia es Charles Gounod. Es el músico de *Venise*, de *Philemon et Baucis*, del pastor de *Sapho*, que encontró el secreto de una sensualidad armónica desaparecida desde los clavecinistas de los siglos XVII y XVIII. En realidad, la renovación musical que se produjo en nuestro país hacia 1880 no tiene otro precursor válido que no sea Gounod. Fauré y Chabrier, verdaderos padrinos de la generación de 1895, proceden tanto el uno como el otro, de Gounod. Junto a ellos Bizet, Lalo, Saint-Saëns y Massenet, seguidos de Debussy, participan de la saludable influencia del compositor de *Mireille*.[8]

En su juventud era también admirador de Massenet, y ya gran conocedor de sus óperas. Además, éste último defendió al joven Ravel en sus repetidas participaciones al Premio de Roma, que nunca llegó a obtener. Ambos compositores se interesaron también por la figura de Don Quijote y la producción de una obra inspirada por este personaje llegó, en ambos casos, al final de sus vidas[9]. Y por último, tampoco podemos obviar que *L´heure espagnole* (1911) se estrenó en una misma velada junto a una

[8] Hemos adoptado el principio de traducir todas las citas de nuestras referencias en francés (principalmente) o inglés en el cuerpo de nuestro trabajo y transcribir los originales a pie de página. He aquí el texto original de esta cita de Ravel: "Le véritable instaurateur de la *mélodie* en France a été Charles Gounod. C´est le musicien de *Venise*, de *Philémon et Baucis* et de la chanson du pâtre de *Sapho* qui a retrouvé le secret d´une sensualité harmonique perdue depuis les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles. En fait, le renouveau musical qui s´ est produit chez nous environ 1880, n´a pas de plus valable précurseur que Gounod. Fauré et Chabrier, parrains véritables de la génération de 1895, procèdent l´un et l´autre de ce maître, À leurs côtés, Bizet, Lalo, Saint-Saëns, Massenet, suivis de Claude Debussy, participent plus ou moins de la salutaire influence du compositeur de *Mireille*". Maurice Ravel, "Les mélodies de Gabriel Fauré", *La Revue Musicale,* 3 de octubre de 1922.

[9] Se había solicitado su colaboración para escribir la música para la película de Georg Wilhelm Pabst, pero finalmente fue Jacques Ibert el elegido. Sin embargo, Ravel utilizó lo ya compuesto para su testamento musical: *Les chansons de Don Quichotte à Dulcinée.*

reposición de *Thérèse*, de Massenet. De hecho, Ravel reconocerá explícitamente su admiración y su deuda como compositor hacia el operista hasta el final de su vida[10]. También la figura de Bizet y su obra principal, *Carmen*, le causaban profundo interés, porque consideraba al autor uno de los primeros introductores de la habanera en la música francesa, ritmo de danza que, como es sabido, fue uno de los predilectos de Ravel para caracterizar la música española.

Pensamos que se podrían plantear dos objeciones principales a la selección que hemos hecho, y éstas serían: por una parte, un excesivo peso de la figura de Jules Massenet; por otra, haber dejado de lado alguna personalidad musical que haya hecho verdadero hincapié en la temática española en su producción musical. Respecto a la primera objeción, que también nos planteamos en su día, pensamos finalmente que era lógico acordar una importancia grande a la producción massenetiana por dos razones: su gran proporción de óperas de tema español, como ya hemos señalado, y el hecho de ser el único compositor que cubre tanto biográfica como operísticamente prácticamente en su totalidad el periodo que estudiamos.

En cuanto a la segunda objeción, que también nos planteamos al hacer la cata de autores y obras, nos encontramos con que el autor más interesado por lo español y que más lo representó en su producción era Raoul Laparra. Además, teníamos dos obras de sendos compositores que podían ser interesantes, y nos referimos a *Guernica* (1895), de Paul Vidal y a *La Cabrera* (1904) de Gabriel Dupont. En el caso de Laparra, su interés y la impronta que dejó tanto la temática como la música española en su obra es mucho mayor que en nuestros autores, pero tanto él como Vidal y Dupont fueron compositores cuya repercusión en su momento, a pesar de un relativo éxito, fue mucho menor que la de los elegidos para nuestro estudio, tanto en el mundo musical como, sobre todo, en lo que a la respuesta del público se refiere, cuestión fundamental a la hora de hacer nuestra selección.

4. Justificación del diseño metodológico

Para abordar un estudio de tipo transversal como es el nuestro, consideramos que era fundamental localizar y discriminar toda una serie de fuentes primarias relacionadas

[10] Ver testimonio en Marnat, 1995, pág. 398 y Johan Farjot (coord. Branger y Ramaut) 2004, p. 398.

mayoritariamente con las obras, compositores y libretistas elegidos, que nos permitirían establecer un punto de partida coherente y sustancial para proceder seguidamente a un análisis cualitativo de las mismas.

4.1. Fuentes

El principal inconveniente al que nos hemos tenido que enfrentar al llevar a cabo nuestra investigación ha sido la lejanía de la localización de buena parte de las fuentes empleadas, que, como es lógico teniendo el cuenta el tema de nuestra tesis, se encuentran en su mayoría en la ciudad de París y concretamente en los fondos de la Bibliothèque Nationale de France (BnF). Esta biblioteca cuenta con cinco sedes abiertas al público en la capital francesa: Tolbiac, Richelieu-Arts du Spectacle, Louvois-Musique, Opéra y Arsenal. Si bien los fondos musicales se encuentran mayormente en Louvois y los tocantes al mundo operístico en Opéra, nuestras indagaciones nos han llevado a visitar todas y cada una de estas sedes por dos razones principalmente. La primera, que nuestra tesis no se refiere ni remite prácticamente a las partituras de las óperas escogidas, sino a sus libretos y autores, por lo que la información está mucho más dispersa; la segunda, que dada la inmensidad y variedad de los fondos de la BnF la clasificación no siempre puede ser perfectamente lógica. Por ejemplo, encontramos con cierta frecuencia que dossieres con la referencia de un nombre determinado finalmente contenían información sobre otro personaje o autor, o incluso, reunían archivos de varios autores bajo el nombre de uno solo. En cambio, el esfuerzo de digitalización de fondos de dicha biblioteca ha sido y es ingente, y esto también nos ha facilitado parte del trabajo al poder consultar en su sede electrónica Gallica, con página web http://gallica.bnf.fr/, una parte importante de las fuentes publicadas, tanto primarias como secundarias, e incluso ocasionalmente algunas fuentes primarias no publicadas, como por ejemplo bastantes cartas.

Antes de pasar a detallar los tipos de fuentes empleados, creemos conveniente especificar en qué consisten los citados dossieres. Se trata de compilaciones de documentos referentes a un autor, una obra o un intérprete dentro de los cuales se pueden encontrar misceláneas de críticas periodísticas, programas de conciertos, fotos, entrevistas, catálogos, cartas o incluso tarjetas de visita. Con esto queremos decir que se ha utilizado este sistema para reunir documentación diversa. Aunque los dossieres

correspondientes a las óperas se encuentran por lo general en la sede de la biblioteca de la Opéra, nos hemos encontrado información respecto a algunas de ellas en dossieres de la sede Richelieu-Arts du spectacle, y por supuesto, también en la sección de música, Louvois. Lo mismo nos ha sucedido con los compositores, con los libretistas y autores de obras originales. Estos dossieres son de amplitud diversa porque el método parece haber sido el de reunir los documentos dispares en género y cronología bajo un epígrafe. La consecuencia lógica es que algunos dossieres consisten en una flaca carpetilla y otros constan de decenas de volúmenes, como es el caso del *dossier de l´oeuvre* de *Carmen*, pero que, por desgracia, no contiene documentos del momento de su estreno y años inmediatamente posteriores, probablemente debido al incendio de la Opéra-Comique en 1887, que además de costar la vida a un centenar de personas, acabó con partituras allí custodiadas y preciosa documentación. En definitiva, esta cuestión de los dossieres facilita por una parte la búsqueda de fuentes pero por otra, dificulta su clasificación.

Tras este algo farragoso pero creemos que explicativo exordio, pasamos a detallar cómo hemos clasificado toda esta información. Hemos dividido las fuentes primarias publicadas en tres grupos: el primero estaría formado por publicaciones periódicas; el segundo, por obras contemporáneas que hemos utilizado para nuestro análisis; y por último libretos y obras de teatro originales. Entre las publicaciones periódicas, recuperadas de los mencionados dossieres o de la sede electrónica de la BnF, destacarían dos géneros: en primer lugar, las críticas de estrenos y representaciones de ópera; en segundo, los artículos y entrevistas sobre compositores y autores. Las críticas han sido fundamentales en nuestro análisis para ahondar en aspectos como la consideración que merecían compositores y libretistas, la aceptación o rechazo de la evolución operística, la asistencia del público y sus reacciones o incluso, la calidad de las puestas en escena, datos todos ellos valiosísimos para entender el mundo de la ópera en el París del momento. Los artículos y entrevistas nos han proporcionado información particularmente interesante sobre autores y libretistas y, en ocasiones, sobre su relación con sus propias obras.

Las obras contemporáneas han sido consultadas en su gran mayoría en las diversas sedes de la BnF y también en su sede electrónica. Se trata de escritos literarios, históricos, sociológicos, políticos y musicales en su inmensa mayoría, cuya lectura ha sido imprescindible para tener una visión de conjunto de la vida social, política y cultural francesa. Mención aparte merecen las obras de Jules Claretie, libretista de *La*

Navarraise y afamado hombre de letras en su momento, cuya producción literaria, histórica, ensayística y periodística nos ha resultado particularmente preciosa, tanto por describir los valores de la sociedad parisina y francesa del momento, como por aportarnos importantes testimonios sobre la España contemporánea y sus consideraciones al respecto. Para acceder a su discurso de ingreso en la Académie Française y el consiguiente de recepción de Ernest Renan fue preciso acudir a la sede de la misma en el Institut de France.

Hemos conformado nuestro tercer grupo de fuentes primarias publicadas únicamente con libretos y obras de teatro originales por una cuestión de género. A este respecto hemos de señalar que a día de hoy la única posibilidad de leer el libreto de *Le Tribut de Zamora* consiste en acudir a la sede Opéra de la BnF, puesto que se trata de una ópera que ha desaparecido hace más de cien años del repertorio y, visiblemente, no ha despertado gran interés desde entonces. Algo parecido sucede con *Le Chevalier de la longue figure* de Jacques Le Lorrain que inspiró el libreto de Henri Cain para el *Don Quichotte* de Massenet y que perseguimos por varias de las sedes hasta hacernos con un ejemplar que pudiera ser fotografiado, y cuyas hojas debieron ser separadas con abrecartas. Nadie lo había leído desde 1906.

El apartado de fuentes primarias no publicadas lo conforman cartas de los compositores y algunos de los libretistas principalmente. Aunque muchos de estos documentos (consultados una vez más en los dossieres custodiados en las diferentes sedes de la BnF o en Gallica) no han sido relevantes para nuestra investigación, por la propia naturaleza de los temas tratados en ellos, sí que alguna de estas cartas ha servido para apoyar nuestra argumentación e incluso, como en el caso de una carta institucional de Ravel, ha llegado a vertebrar nuestro discurso.

4.2. Exposición de resultados del análisis

Una vez analizados mediante metodología cualitativa las fuentes y datos, llevamos a cabo una interpretación crítica de los mismos que nos permitiera la reconstrucción de un panorama completo de las diferentes etapas de nuestro periodo a nivel político, social y operístico. Para alcanzar nuestros objetivos de la manera más adecuada decidimos exponer los resultados de nuestro análisis y estructurar nuestro

trabajo en tres grandes bloques. Dada la transversalidad de nuestra tesis, consideramos conveniente establecer primeramente un marco histórico y conceptual destinado a esclarecer las premisas sobre las que vamos a basar nuestra argumentación. En este primer bloque procedimos a contextualizar históricamente la situación política, social y cultural en la ciudad de París. En primer lugar estudiamos la manera en que la memoria nacional se había ido forjando merced a las instituciones educativas y culturales a lo largo del XIX y muy especialmente desde la Monarquía de Julio, y cómo los mandatarios de la IIIª República continuarán esta labor en aras del establecimiento de la nueva identidad nacional republicana. Pasamos a analizar las consecuencias tanto urbanísticas como sociales que tuvieron las reformas haussmanianas en la capital francesa y que tienen una incidencia fundamental en los aspectos sociales de nuestro tema, tras lo cual nos hemos detenido en dibujar el panorama del ocio cultural practicado por la población parisina, que en estos años toma nuevos y decisivos derroteros. Seguidamente prestamos particular atención a las relaciones entre la ideología republicana y el lugar y función que la música y particularmente la ópera ocupan en dicho ideario, lo que está íntimamente ligado con la cuestión del público asistente, su condición social y evolución. Cerramos el marco histórico y conceptual trazando un breve panorama sobre la imagen de España en Francia a lo largo del XIX y sobre el interés del público y compositores franceses por el exotismo de carácter español en la música y más concretamente en la ópera.

Tras enmarcar la situación a comienzos de nuestro periodo de estudio, pasamos al segundo bloque en el que analizamos de qué manera los títulos escogidos contribuyen a fomentar la cimentación de la identidad nacional republicana en el público, para lo que hemos conformado tres apartados. En el primero de ellos tratamos los mensajes que los libretos operísticos contienen al respecto, en función del desarrollo de los acontecimientos y la situación política de cada momento. En el segundo, cómo se enfrenta la identidad nacional francesa al "Otro" español y qué puntos de vista adopta al respecto con el paso de los años. En el tercero y último intentamos dilucidar si se puede considerar que hay una ópera nacional francesa y en qué aspectos se plasmaría, para lo cual incidimos en la evolución de los dos géneros operísticos propiamente franceses a lo largo de todo nuestro periodo y en cómo se imbrican nuestros títulos con dicha evolución.

En el tercer y último bloque analizamos cómo se reflejan en los libretos operísticos de nuestras seis óperas las cuestiones sociales que preocupan a ese público burgués con clara conciencia de clase y, bajo el régimen de la IIIª República, también ya con conciencia de clase dirigente. Para tratar esta cuestión también hemos procedido a conformar tres apartados, en el primero de los cuales estudiamos qué consideración merecen a la burguesía los movimientos obreros y cómo evoluciona esa mirada a lo largo de los años de nuestro periodo. En segundo lugar abordamos el esplendor y posterior deterioro de los principales bastiones de la estructura social burguesa y cómo se viven y contemplan esos cambios. Y por último, analizamos una serie de figuras y tipos que se repiten a lo largo de las óperas seleccionadas y cuya particular relevancia y significación dentro del orden social y moral burgués se va modificando al paso de la evolución de la propia sociedad francesa.

1. MARCO HISTÓRICO Y CONCEPTUAL:

Identidad republicana, sociedad burguesa y exotismo hispanizante

La IIIª República francesa marca sin duda un antes y un después en la estructura tanto del Estado francés como de la nación que aún a día de hoy es Francia. Es en este largo periodo que comienza con la caída de Napoléon III en septiembre de 1870 y termina con la toma total del poder por parte del mariscal Pétain en julio de 1940 cuando se instauran los fundamentos políticos, administrativos y culturales que sostienen aún en gran parte la Francia contemporánea. El periodo de nuestro estudio, que se extiende desde la proclamación del nuevo régimen hasta la Primera Guerra Mundial es crítico y esencial en este aspecto. Esta recién nacida República el 4 de septiembre de 1870 deberá deshacerse de toda una serie de lacras que la amenazan durante años y parecen no dejarle respiro: sólo en su primer año de vida padecerá la humillación de la derrota de Sedán, el sitio de París por parte de los prusianos, la Comuna, la brutal represión de Thiers y la caída del gobierno en manos conservadoras e incluso monárquicas.

En los primeros años del nuevo sistema se lleva a cabo un gran trabajo de estructuración del Estado con sus instituciones, sus normas y su articulación política y administrativa y por tanto se da el primer y gran paso, pero, como afirma Balibar (2003, p. 44) "si no hay Estado no hay tampoco nación". Así, cuando los republicanos acceden por fin al poder en 1879, son perfectamente conscientes de que hay una tarea esencial que queda por hacer, que es la creación y apropiación por parte de la ciudadanía de una verdadera conciencia nacional republicana. Tomamos la definición que Benedict Anderson da de lo que es una nación (1993, p. 23): "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana". Francia ya era desde hacía siglos una nación limitada en su entorno geográfico por otras naciones, a lo que se añadía la reciente y dolorosa pérdida de Alsacia y Lorena, aunque el Estado francés fue realmente soberano, política y administrativamente hablando, desde el siglo XVII en un proceso que empieza con el Cardenal Richelieu durante el reinado de Luis XIII y que alcanza su culminación con el edificio político levantado por Luis XIV. Esto no quería decir que todos sus habitantes tuvieran una conciencia clara de pertenencia a una nación, puesto que había amplias zonas rurales en las que la integración no se había concluido aún en

los años que abarca nuestro periodo de estudio, debido al aislamiento tanto físico como político y también cultural (ibid., p. 209). Prioridad republicana por tanto, que el pueblo francés llegara, por encima de todo, a "imaginarse como comunidad", a tener ese sentimiento nacional que los aunara a todos superando incluso otros aspectos que pueden disputar claramente esa sensación de pertenencia a un grupo, como puede ser el factor social. Lo que se ha venido denominando como "modelo francés" de nación, heredada de la Revolución y que es el que se defiende en la IIIª República se basa en "el pueblo como sujeto colectivo de la representación, de la decisión y de los derechos" (Balibar, 2003, p. 27), en la igualdad de todos los ciudadanos que nace de la soberanía popular. No cabe duda de que se trata de un modelo político y también racional, pero que carece de ese componente afectivo del "modelo alemán", basado en la raza, el pueblo y la lengua. Como afirma Connor (1998, p. 185) "la esencia de la nación es el vínculo psicológico que une a un pueblo y, en la convicción subconsciente de sus miembros, lo distingue de una forma decisiva del resto de la humanidad", y por lo tanto era fundamental anclar esa concepción republicana de nación mediante componentes también culturales pues, "la estabilización de un Estado-nación a largo plazo no es concebible si no se consigue un determinado nivel de cohesión como comunidad cultural" (Caminal, dir. Mellón, 1998, p. 97). Para ello, las instituciones llevarán a cabo un enorme esfuerzo encaminado a que cada ciudadano consiga "gobernarse a sí mismo, ganar autonomía mediante la conquista del saber, edificar su propia República interior, que estará en armonía con la República de todos"[11] (Démier, 2000, pp. 332, 333), y que se vehiculará principalmente a través de la escuela y de las manifestaciones culturales dependientes del Estado.

La implicación de la burguesía en este proceso era fundamental para la instalación estable y definitiva del régimen y también para afianzar perdurablemente esa conciencia de nación francesa republicana, habida cuenta de que buena parte sus miembros eran aún partidarios de la monarquía al comienzo del periodo. El poder económico estaba en sus manos y en realidad, también el poder político, puesto que una gran parte de los mandatarios de tendencia monárquica, pero también muchos de tendencia republicana, pertenecían o se codeaban con la burguesía acomodada o

[11] "L´école devient alors le coeur du système républicain fondé sur un optimisme sans faille puisque l´on parie, de manière audacieuse, sur la possibilité d´apprendre, en clase, à se gouverner soi-même, à gagner son autonomie par la conquête du savoir, à édifier sa République intérieure, qui sera en harmonie avec la République de tous."

incluso alta[12]. En definitiva, esta joven IIIª República se basaba claramente en un bien asentado liberalismo y sin duda esta connivencia de poderes facilitaba tanto la progresiva estabilización del régimen como el proceso de concienciación nacional de la burguesía. A este respecto hay que precisar que las formas que adquiría dicho proceso variaban en función de la clase social: si se consideró que para las masas populares el mejor medio de cimentar la conciencia nacional y la ciudadanía republicana eran la escuela y la enseñanza de la historia y la cultura francesas, en el caso de la burguesía, la adscripción al régimen se conseguiría proporcionando una seguridad económica, una estructura social y también, derivado de ello, mediante una cierta utilización de las formas culturales, puesto que "la manera de utilizar unos bienes simbólicos, y en particular aquellos que están considerados como los atributos de la excelencia, constituye uno de los contrastes privilegiados que acreditan la *clase*, al mismo tiempo que el instrumento por excelencia de las estrategias de distinción" (Bourdieu, 2012, p, 74).

Cualquier intento de categorización tiene sus peligros, bien por resultar los conceptos escogidos excesivamente abarcadores o bien, por el contrario, por designar realidades incompletas o sesgadas. Sin duda el término "burguesía", que emplearemos constantemente en nuestro estudio, puede resultar escurridizo y confuso por razones que van desde el propio recorrido histórico del mismo hasta el uso que de él se ha hecho y se hace, oscilante entre lo más científico y lo más socialmente connotado. A esto se añade la evolución que el término ha sufrido también en el ámbito lingüístico en función de épocas, acontecimientos y países, como ha demostrado Koselleck (2012, pp. 225-275), a quien seguiremos principalmente en nuestra explicación sobre este concepto. Por último, la propia idiosincrasia de esa clase social, que agrupa lo que podríamos llamar "clases medias", según la cual se permite y hasta se fomenta la movilidad social, tampoco favorece una excesiva rigidez terminológica.

Este mismo autor nos indica que en Francia y hacia 1800, el término de "*bourgeoisie*, cada vez más emancipado de connotaciones estamentales, se refuerza como sinónimo de *classe moyenne* [clase media], un intento de definición que simultáneamente resulta problemático, ya que *moyenne* presupone un arriba y abajo"

[12] El padre de Jules Ferry era un prestigioso abogado y su madre era hija de un conocido juez. Además, Jules Ferry se casó con la riquísima heredera de una de las más importantes familias industriales de Francia, los Scheurer-Kestner. Tanto él como Gambetta, eran grandes frecuentadores de los salones políticos y culturales parisinos (Martin-Fugier, 2003, pp. 28, 29, 45, 52, 53, 57).

(Koselleck, 2012, p. 248). Y en efecto, se podría decir que la burguesía aunaba a todos aquellos que no pertenecían ni a la nobleza ni a las clases populares rurales o urbanas: "negociantes, vendedores, artesanos acomodados, propietarios, hombres de leyes y de finanzas"[13] (Duckett, cit. en ibid.). Pero incluso algunos de estos tipos y casos podrían ser confusos y de difícil adscripción: ¿clase burguesa o popular? Lo que parece ser definitorio para determinar la pertenencia es "la posesión de una propiedad" (ibid.), es decir, ser económicamente un capitalista, un "propietario del capital, receptor de un ingreso derivado del mismo, empresario productor de beneficios, o todo esto a la vez" (Hobsbawm, 2007, p. 250), y socialmente un patrón (ibid., p. 254). En definitiva, "los grupos de propietarios se diferenciaban con este concepto [*bourgeoisie*] sobre todo hacia abajo" (Koselleck, 2012, p. 251). Se trata de una clase social, económica y también cultural, pero, en el caso francés, también política ya en el XIX y sobre todo a partir de su segunda mitad.

El concepto de *citoyen* había igualado jurídicamente a todos los franceses durante la Revolución, independientemente de su clase social, es decir, se había desligado de connotaciones estamentales de cualquier tipo, y será precisamente este matiz jurídico y administrativo del término el que se mantendrá a lo largo del tiempo:

> A pesar de intentos esporádicos en el transcurso del siglo XIX de desterrarlo del uso lingüístico debido a sus connotaciones revolucionarias, este concepto termina por afianzarse con el significado de "ciudadano de un Estado", que goza sobre todo de la igualdad de derechos así como del derecho a participar activamente en la organización de la comunidad (derecho al voto), pero que también tiene que cumplir determinados deberes (impuestos). (Koselleck, 2012, p. 250)

Sin embargo, ya desde la Revolución se puso coto al sufragio universal -no digamos a la elegibilidad- limitando y precisando el concepto de *citoyen* mediante disposiciones que argumentaban la necesidad de determinadas cualidades para pertenecer a este grupo, y que iban desde la alfabetización hasta el pago de impuestos o la posesión de una vivienda, lo cual redujo las posibilidades de participación en la vida política a amplias capas de la población (Koselleck, 2012, p. 264). Tras el periodo reaccionario de la Restauración y sus restrictivísimos reglamentos censitarios, la apertura fue paulatina: incluso bajo la Monarquía de Julio la nueva ley electoral de 1831

[13] M. Duckett (1841). *Dictionnaire de Conversation à l´usage des Dames et des jeunes Personnes,* vol. III, p. 62.

dejó fuera a muchos pequeño-burgueses, con la consiguiente decepción, y también con una fractura dentro de la burguesía. Este apartamiento de buena parte de los burgueses puede provenir de lo que Sombart denomina la "marcada tendencia señorial" en Francia (1972, p. 151), "el desdén por las carreras industriales y comerciales"[14] (Normand, cit. en ibid., p. 152) y de "las opiniones desdeñosas acerca de su valor social", que el autor considera palpables precisamente hasta la Monarquía de Julio. A pesar de esto, el censo de electores pasó de 166000 en 1831 a 241000 en 1846, "progresión superior a la de la población", señala Marseille (2002, p. 110). En el fondo, este crecimiento era el reflejo tanto de la evolución de la sociedad francesa, que iba adoptando los valores economicistas burgueses como cualidades propias, como de la doctrina económica de Guizot, que los fomentaba: "¡Enriquézcanse mediante el trabajo y el ahorro!"[15] (cit. en ibid.). El gran hombre de los sucesivos gobiernos de Luis Felipe "que rechazaba con violencia la idea de un sufragio universal fundado sobre el derecho de los ciudadanos, quería hacer del derecho al voto la recompensa ofrecida a quienes lo merecían por sus capacidades"[16] (ibid., p. 100.). Esto explica que a partir de esos años treinta del siglo, esta amplia clase que constituye la burguesía vaya tomando conciencia de sí misma en lo económico, lo político y lo social. A esto se añadía el cada vez mayor descontento y beligerancia política de la clase trabajadora, lo que "dejó en un segundo plano las diferencias entre las profesiones burguesas, intereses, etc., y en su lugar permitió que se destacasen los rasgos comunes de las clases medias", como explica Koselleck (2012, p. 272). Y resume el autor: "La oposición frente a la *clase de los desposeídos*, que en adelante sería la fundamental, estabilizó y simplificó en las tres naciones [Alemania, Inglaterra y Francia] la semántica de la estratificación social". La crisis económica y social, unidas a la creciente represión política provocan la Revolución de febrero de 1848 y cae el régimen de Julio, que había conseguido ponerse en contra tanto a clases medias y altas como a las clases populares. Pero esta falsa alianza se romperá pronto. La proclamación del sufragio universal el 1º de marzo da en las elecciones del 23 de abril una mayoría republicana liberal, es decir, que "en su mayoría, los franceses se adherían a la República liberal y rechazaban tanto la reacción monárquica como la revolución

[14] Ch. Normand (1908), *La Bourgeoisie française au XVIIe siècle*, pp. 11 y ss.

[15] "Que le nombre d´électeurs soit passé de 166000 en 1831 à 241000 en 1846, une progression supérieure à celle de la population montre que le *enrichissez-vous* de Guizot a bien été suivi d´effet."

[16] "Repoussant avec violence l´idée d´un suffrage universel fondé sur le droit des citoyens, Guizot voulait faire du droit de vote la récompense offerte à ceux qui le méritaient par leur capacités."

social"[17] (Marseille, 2002, pp. 129, 130). El cierre de los Talleres Nacionales provoca la consiguiente reacción de los proletarios en París, que cristaliza en las Jornadas de Junio, duramente reprimidas por mandato de la Asamblea. A partir de ese momento queda patente la brecha insalvable entre el proletariado y la burguesía, grupo social que, como explica Koselleck (2012, p. 255), "debía aprovechar tan rápido como fuese posible los contextos de debate favorables logrados por vía revolucionaria para fijar derechos civiles y leyes electorales y hacerlos sancionar por las partes interesadas". El objetivo claro era recortar el sufragio universal pero no de manera terminológicamente evidente, es decir, "no debía acentuarse hacia el exterior el hecho de que los privilegios políticos realmente acordados se iban a limitar a una clase reducida" (ibid.), por si en algún momento determinado interesaba algún acuerdo o alianza con los excluidos de hecho, como efectivamente sucederá en los años finales del IIº Imperio. Con esta idea se promulga la nueva ley electoral del 31 de mayo de 1850, que exige para ser elector, entre otras cosas, el pago de un impuesto y tres años de residencia fija en un lugar, lo que saca del censo a millones de hombres. El poder político quedaba en manos de la burguesía, y si bien Napoleón III restauró el sufragio universal tras su golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851 -y nunca más se volvería a otra fórmula- no es menos cierto que debería favorecer los intereses de industriales y banqueros y también entregarles buena parte del poder político para mantenerse en el trono imperial. Como dijo el Duque de Persigny, uno de los hombres fuertes del Emperador, "nosotros, que sólo tenemos amigos entre los de abajo, hemos entregado el Cuerpo legislativo a las clases altas"[18] (cit. en Marseille, 2002, p. 142). A pesar de esto, estas clases altas siempre le serán hostiles y a la llegada de la IIIª República se mantendrán en el poder político.

Llamaremos "burguesía", por tanto, al grupo social formado por las clases medias y altas de las que proviene mayoritariamente la clase dirigente en Francia tanto a nivel social como económico y político en el año 1870 y durante todo el periodo de nuestro estudio. Ésta será también la clase social que pueble la Opéra y la Opéra-Comique principalmente y por tanto el público privilegiado de estas escenas líricas parisinas, cuya evolución veremos más adelante, y que conformaban lo que Martin-

[17] "Dans leur majorité, les Français adhéraient à la République libérale et rejetaient autant la réaction monarchiste que la révolution sociale."
[18] "Nous, qui n´avons nos amis qu´en bas, nous avons livré le Corps législatif aux classes élevées."

Fugier (2003, p. 17) define como la "abundante sociabilidad mundana de la IIIª República"[19].

El escenario en el que todo esto sucedía y en el que se agitaba todo este mundo político, social y cultural era la ciudad de París, que no era sólo la capital de Francia, sino que prácticamente se había erigido en la capital cultural del continente. Debido al largo proceso centralizador, la capital francesa era el núcleo de poder del país a todos los niveles, el escaparate más rutilante del mundo. La nueva organización urbanística y también social que Haussmann había imprimido a París había tenido sus consecuencias también a la hora de distribuir las formas de ocio cultural: las barriadas obreras y los barrios elegantes y burgueses habían quedado claramente delimitados, así como los tipos de diversión. La Opéra de París y la Opéra-Comique, situadas en estos últimos, eran dos de las principales instituciones culturales francesas, y ello por dos razones. En primer lugar, porque están fuertemente ligadas al Estado, la primera de ellas desde su nacimiento, bajo el reinado de Luis XIV, y la segunda desde 1800, y así se ha mantenido el vínculo hasta día de hoy. En segundo lugar, porque cada una de estas *maisons* musicales llevó asociado desde sus inicios un género operístico concreto: la tragédie-lyrique, que se convertirá en grand-opéra y la opéra-comique respectivamente, ambos géneros específicamente franceses. Éstas son las dos formas operísticas a las que haremos alusión constantemente en nuestro estudio y por ello vamos a citar brevemente sus principales características a mediados del XIX y aún al comienzo de nuestro periodo. La grand-opéra está constituida de cuatro o cinco actos, se canta de principio a fin, sin intervención de diálogos y con libreto en verso. Hay una importante participación de los coros y un ballet obligado al comienzo del tercer acto por lo general, así como una orquesta de gran envergadura y un aparato escénico esplendoroso. La temática suele ser histórica o religiosa por lo general y de carácter trágico o dramático. En cuanto a l´opéra-comique, se caracteriza principalmente por una alternancia entre las escenas cantadas y los diálogos hablados, que pueden estar escritos en prosa. Sus temas, que no tienen por qué ser cómicos a pesar de su nombre, sí que tratan asuntos más ligeros que la grand-opéra y además suelen tener un final feliz[20].

[19] "[…] la sociabilité mondaine foisonnante de la III République."

[20] Muchas son las fuentes que ofrecen interesante y abundante información sobre los dos géneros operísticos franceses, pero para hacerse una idea bastante precisa de sus orígenes, evolución y características, remitimos a la información que se puede obtener en www.oxfordmusiconline.com, página web que permite el acceso simultáneo al clásico diccionario *Grove*, al *Oxford* de la música y a *The Oxford*

Ambos géneros evolucionarán a lo largo de nuestro periodo, como tendremos ocasión de ver.

La defensa de lo nacional en la ópera tuvo mucha relevancia ya en 1752, momento en que se produjo la famosa "Querelle de Bouffons", cuando una *troupe* italiana representó *La Serva Padrona* de Pergolesi en la mismísima Académie Royale, ancestro de la Opéra de Paris que había sido fundada por el Rey Sol en 1669. Entre los partidarios de la tragedia-lírica, género nacional y propio de la ópera del rey al frente de los cuales se encontraba el compositor Jean-Philippe Rameau, y los italianizantes, partidarios de la inclusión de la comicidad y entre quienes se encontraba Jean-Jacques Rousseau, se va a declarar un acerbo debate. Pero bajo la discusión estética planea el temor francés a perder la hegemonía cultural europea y también a que se diluyera la dimensión propiamente francesa de la tragedia-lírica, muy basada en la atención a la lengua francesa y con la contención como principio estético. Esa expresión más libre de sentimientos mediante lo cómico y también con una expresión lírica más explayada suponía una cierta pérdida del autocontrol y por tanto, una cesión de la razón a la emoción, contraria a la cultura de la corte francesa. Aunque la "Querelle" se cierra con el triunfo de Rameau dos años después, las nuevas influencias habrán hecho su mella y darán su fruto en una búsqueda de mayor naturalidad. Este debate se renovará entre partidarios de Glück y Piccini en 1774 por las mismas causas y de nuevo será el abanderado del género nacional, Glück, quien se lleve la palma del triunfo con su tragedia-lírica *Iphigénie.* El propio Rousseau, una vez más mezclado en este asunto, hubo de rendirse a la evidencia y tanto Voltaire, que consideraba la ópera como "un espectáculo nacional"[21] (Rabreau, dir. Charle y Roche, 2002, pp. 173-191, § 22) como Diderot y D´Alembert defendieron las características del género francés y una postura tradicionalista. Éste último no dudó en declarar: "Conservemos la ópera tal cual es, si queremos conservar el Reino"[22] (cit. en ibid.). La tragedia-lírica, una vez agotado el modelo "glückista" se transformará en la grand-opéra a finales del decenio de 1820[23].

Companion to Music, y particularmente a los artículos de M. Elizabeth C. Bartlet referenciados en nuestra bibliografía y que resumen muy bien la información fundamental.

[21] "Voltaire est l´un des premiers à s´être exprimé, en termes très perspicaces, sur l´avenir de l´Opéra qui doit être tenu, selon lui, pour un spectacle national, au même titre que la sacro-sainte Comédie-Française, lieu habituel de ses triomphes."

[22] "Conservons donc l´Opéra comme il est, si nous avons envie de conserver le Royaume."

[23] Las dos "Querelles" tuvieron lugar a propósito del género propiamente de corte, que era la tragédie-lyrique, y la introducción de novedades italianizantes en un "templo" de la realeza y por tanto, del Estado. La opéra-comique, que era el otro género francés por excelencia, ligado también a la Académie Royale, y puesto bajo cierta protección de esta institución, fue desde el principio una forma operística

Vemos, pues, hasta qué punto la ópera se considera un bien nacional en Francia ya en el XVIII, consideración que, como veremos, se mantendrá hasta el final de nuestro periodo de estudio.

Pero hay una dimensión social innegable ligada a esta otra dimensión, digamos, "nacional". Si durante el periodo de la monarquía absoluta la tragédie-lyrique era un género de corte y por tanto reservado a la aristocracia, durante el XIX será la burguesía la que ocupe ese lugar como público operístico. En primer lugar, y como hemos apuntado más arriba, el propio emplazamiento de las "casa de ópera" en los barrios ricos provocaba que el propio acceso a dichas salas estuviera tácitamente reservado a la burguesía. En segundo lugar, esa discriminación social conllevaba una discriminación cultural, apartando a los "no iniciados", y haciendo que quienes acudían a cada representación se supieran partícipes de una comunidad que se considera depositaria de la legitimidad cultural, puesto que conviven con ella desde la cuna, legitimidad que "anuncia el carácter sagrado, separado y separante, […] helada solemnidad de los grandes museos, lujo grandioso de las óperas y de los grandes teatros, decorado y decoro de los conciertos" (Bourdieu, 2012, p. 39). Por tanto, las obras representadas en estos teatros debían reforzar ese sentimiento de comunidad: comunidad nacional, tratando temas que asienten los valores de esta república burguesa, y comunidad sociocultural, reuniendo una serie de características formales y estéticas que satisficieran a esta clase burguesa predominante en ellos.

El gusto por la temática española venía siendo una constante en el arte francés desde antiguo. Sin duda, las relaciones entre ambos países, amigables o enconadas, de alianza o más frecuentemente de enfrentamiento y por supuesto, su vecindad, propiciaron el interés de los artistas franceses por lo español. Naciones vecinas pero diferentes a todos los niveles, viejos conocidos pero grandes desconocidos, y eso prácticamente hasta la actualidad. Así, España es sin duda el "Otro" para Francia, pero un "Otro" un tanto peculiar debido precisamente a esos intercambios tan habituales, pero que, sin embargo, no le restaron un ápice de su exotismo. Ahora bien ¿cuál es la imagen de España imperante en nuestro periodo de estudio? Sin duda, una imagen heredada del Romanticismo, que plasma claramente en este escrito Victor Hugo:

---

más heterogénea, en la que sí cabía la comicidad, como su nombre indica, y dirigida a un público mucho más popular. Será en el XIX cuando se convierta en un género claramente burgués. (Barthélémy, dir. Vendrix, 1992, pp. 9-78)

> […] Oriente, bien como imagen, bien como pensamiento, se ha convertido tanto para los intelectos como para la imaginación en una especie de preocupación general, a la cual el autor de este libro ha obedecido, quizás a su pesar. Los colores orientales han venido por sí mismos a impregnar todos sus pensamientos, todas sus ensoñaciones; y sus ensoñaciones y sus pensamientos se han convertido por turnos y casi sin quererlo en hebreos, turcos, griegos, persas, árabes e incluso españoles, porque España todavía es Oriente; España es medio africana, África es medio asiática.[24] (Victor Hugo, prefacio de *Les Orientales*, 1882, pp. VI, VII)

En efecto, encontramos aquí claramente expresados algunos de los aspectos más importantes de la visión exótica que de España tenían los autores decimonónicos franceses: por una parte, España como tema recurrente de la literatura romántica francesa; por otra, una imagen recreada de España, una "representación" (2010, p. 19) que Francia fabrica de España y que identifica al país con lo oriental. Es en este periodo cuando se forja esa imagen fija, que aún perdura en gran medida hoy en día, esa imagen de las gitanas, los toreros y los bandoleros, de héroes arrojados y moros crueles, de fanáticos y libertadores. Se trata de una imagen que mira al vecino del sur con cierta simpatía pero también con la condescendencia de quien se sabe más civilizado, con todos los pros y contras que eso implicaba para los románticos. "Las naciones son, por tanto, fenómenos intrínsecamente comparativos", como afirma Andreu Miralles (2016, p.19), y continúa: "Cada nación se construye con respecto a otras con las que comparte líneas fronterizas, con las que compite o con las que mantiene un tipo de relación especial (histórica, hegemónica, colonial, etc.)". Esa confrontación con el "Otro" propicia sin duda un refuerzo de la propia identidad, necesidad imperiosa en el momento de la creación de la nueva conciencia nacional y de la humillación a la patria por parte de Prusia. Por un lado, la constatación de que Francia es un país que ha progresado mucho más que España en prácticamente todos los órdenes le otorga, en cierto modo, la legitimidad de adoptar un papel tutelar respecto al vecino, y por tanto, le capacita para disputar a Alemania el primer lugar como foco europeo; por otro, esa misma superioridad le permite mirar hacia España con condescendencia y admirar en el vecino más primitivo aquellos valores perdidos como precio de ese progreso. Si el tema

[24] "[…] l´Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l´auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d´elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour-à-tour, et presque sans l´avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l´Espagne c´est encore l´Orient; l´Espagne est à demi africaine, l´Afrique est à demi asiatique."

español está presente desde el Barroco en la ópera francesa (citemos *Don Quichotte chez la Duchesse* de Joseph Bodin de Boismortier, estrenada en 1743, o *La Princesse de Navarre* de Jean-Philippe Rameau, estrenada en 1745) y también en el ballet, la oleada romántica refuerza este gusto por el "color local" hispánico. Sin duda lo español propiciaba, a causa de todo ese imaginario que se le asociaba, todo un mundo de posibilidades tanto en la puesta en escena -que era un aspecto operístico fundamental-, como en el aspecto musical, imitando sobre todo los sones de danza españoles para los ballets. Sin embargo consideramos que el mantenimiento de ese interés por lo español en nuestro periodo de estudio se debe no sólo a una pura herencia del gusto romántico, sino también y de modo fundamental a otros factores que se ven claramente reflejados en las óperas que vamos a tratar, y que refuerzan esa sensación de "comunidad imaginada" en el público de ópera burgués.

Nuestra percepción contemporánea tiende a obviar todo el contexto político, social y cultural que rodeó a la creación y representaciones de las óperas de que vamos a tratar en nuestro estudio y que fueron, en ocasiones, de influencia incluso estructural en ellas, reduciéndolo a unos cuantos brochazos de manual de historia universal. A esto contribuye sin duda esa particularidad de la obra musical que consiste en su recreación cada vez que es interpretada, a ese renacer constante al que se ve abocada, que hace que el estudio se centre cada vez más en la obra en sí misma para traérnosla hasta nuestro tiempo presente y que se queden por el camino aspectos que hoy consideramos aledaños y secundarios, pero que en su día fueron esenciales. Así, aunque la musicología haya propiciado felizmente la corriente historicista para el estudio de la partitura y su interpretación, no ha tenido tan en cuenta el desarrollo de la historia cultural para ahondar en el contexto de los compositores y sus obras, salvo honrosas excepciones. Por otra parte, la narcisista tendencia de nuestra época a legitimar las obras de arte del pasado en función de lo "actuales" que puedan resultarnos y a buscar en ellas únicamente un reflejo del presente, y cuyo exponente máximo se encuentra en la escenografía operística, tampoco contribuye a esta tarea. Sin embargo, consideramos que esos componentes nacional y social a los que hemos aludido hasta ahora, se imbrican de manera inevitable y necesaria con el componente artístico y cultural determinando el *bon goût*, el buen gusto, elemento considerado fundamental en el arte francés (Lacombe, 1997, p. 310) y que ambos componentes influyen, a veces para

propiciar, a veces para frenar, unas corrientes o tendencias operísticas que marcaron el desarrollo del arte lírico francés en nuestro periodo de estudio.

1.1. La memoria y la identidad nacionales

La IIIª República había heredado una historia reciente convulsa y complicada. Por un lado, todo un siglo de continuo vaivén político que había supuesto pasar de una revolución a una república para terminar con una monarquía y de nuevo recomenzar el ciclo, unido al colofón del IIº Imperio con su vergonzoso final y esa tremenda contienda civil que fue la Comuna. Por otro, esa derrota jamás asumida contra Prusia, con la consecuencia de esa herida nacional que supuso la pérdida de Alsacia y Lorena y cuya huella será tan profunda que llegará hasta la Iª Guerra Mundial. En cierto modo, Francia está sumida en un caos interior reforzado por una imagen cara al exterior de clara pérdida de prestigio y de poder tras la derrota, y la primera misión que tendrán que llevar adelante los Presidentes, Thiers y Mac-Mahon concretamente, será lograr la estabilización de este recién nacido régimen. Esto no se debe en ningún caso a cuestiones ideológicas, puesto que ambos eran conservadores y monárquicos, sino claramente a aquello que podríamos llamar "interés nacional": por una parte, para reorganizar el Estado se necesitaba dotar de orden y estabilidad al régimen, e incluso para, hipotéticamente, poder llevar a cabo una restauración de los Borbones; por otra, Francia estaba financieramente en manos de una floreciente burguesía a quien el caos político y social no podría acarrearle más que contrariedad y pérdidas económicas. Sin embargo, este esfuerzo por conferir estabilidad a la República produce un efecto que se podría calificar como reversible: los Presidentes y sus gobiernos refuerzan el sistema republicano para obtener la confianza del país en el orden y la estabilidad que procura el nuevo régimen, y finalmente, los ciudadanos terminan viendo ese sistema republicano como una garantía en sí mismo, sobre todo en lo que a economía y cuestiones sociales se refiere. Sin duda, el hecho de que la primera etapa de la República fuera de corte claramente conservador en lo económico y social y liberal en lo político, alejó cualquier recelo burgués ante una continuación de movimientos cercanos a la Comuna: el orden político y moral, el llamado "Orden moral", se impone. Sin embargo, gracias a la división de los monárquicos, el impulso de los republicanos es cada vez mayor y la llegada de Jules Grévy a la Presidencia en 1879 inaugura una nueva etapa, la

"República republicana", que constituirá el periodo fundamental para asentar tanto el nuevo régimen político como la conciencia y la memoria colectivas republicanas.

La única manera de conseguir superar las divisiones políticas respecto al sistema republicano por uno lado, y también la humillación al orgullo patrio por otro, era lograr la adscripción de la población a los valores franceses "eternos" e identificarlos con la República. Para ello se retomó algo que ya era prácticamente una tradición en Francia, como es el hecho de "fundar sobre los testimonios del pasado la legitimidad nacional del presente" como dice Nora (2009, p. 59), es decir, establecer una memoria colectiva nacional. Este mismo autor ha demostrado hasta qué punto la memoria es un puntal político para Francia a lo largo de su historia (ibid. pp. 95-98): memoria regia bajo la monarquía feudal; memoria-Estado bajo la monarquía absoluta de Luis XIV; memoria-nación bajo la Revolución, la Restauración y la Monarquía de Julio; y por último, memoria-ciudadano precisamente a partir de la IIIª República. Esta clasificación nos indica dos cosas. La primera, que en cada momento político se ha dado un enfoque a la memoria histórica para legitimar el régimen correspondiente. La segunda, que Francia "ha mantenido la conciencia de sí misma por la política" (ibid. p. 100). Y continúa Nora:

> Ni por la economía impregnada de voluntarismo mercantilista, que se mantuvo, incluso en el momento más fuerte de la Revolución industrial y del capitalismo flamígero, como una preocupación subordinada. Ni por la cultura, de irradiación mundial sin embargo, pero que no pudo irrigar el tejido social más que a través de los canales que el Estado le trazaba. Ni por la sociedad, que ha sido mantenida bajo tutela. Ni por la lengua que se impuso de manera coercitiva. De allí el papel director y protector, unificador y educador del Estado en esas cuatro áreas, que alcanzaron para cristalizar en otro lugar la conciencia de comunidad y el sentimiento de la nación. (Nora, 2009, p. 100)

De estas afirmaciones se desprende que la influencia del aparato del Estado en la vida social y cultural es una constante de la historia francesa, cuestión que es de especial relevancia para nuestro estudio. Aunque hemos apuntado algo al respecto al aludir a la ligazón de las instituciones operísticas con el Estado, ahondaremos en este aspecto más adelante. Pero ¿cómo trascender este aspecto tan puramente político de la memoria colectiva a través del tiempo y conseguir la apropiación por parte de cada ciudadano? La respuesta que da Nora es la memoria-patrimonio, que es la que confiere realmente sentido a las otras cuatro. Este concepto del gran historiador francés tiene que ver con la superación de las brechas producidas por las "oposiciones clásicas" (derecha-izquierda,

religiosidad-laicismo) y la superación de los episodios más dolorosos de la historia nacional. En el fondo, no podemos dejar de pensar en Renan y su mítica conferencia *Qu´est-ce qu´une nation?* en la Sorbona el 11 de marzo de 1882: "la esencia de una nación es que todos los individuos tengan mucho en común, y también que todos hayan olvidado muchas cosas" (Renan, 2006, pp. 37-39). Y precisamente en el caso de la historia política de Francia se había conseguido, en cada etapa, asumir y readaptar en cierto modo el periodo anterior. La monarquía absolutista de Luis XIV había conseguido perfeccionar el Estado moderno centralizado y la Revolución de 1789, por su parte, ahonda en esta centralización, mediante la implantación de la nación de ciudadanos con la imposición del francés como lengua del pueblo, la lengua de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (Billig, 2014, p. 52-55; Thiesse, 2010, p. 58). En cuanto al periodo napoleónico, podemos citar las palabras de Schulze (1997, p. 85): "La unificación del derecho, la independencia de la justicia y la centralización de la administración, alcanzaban un éxito especial allí donde el absolutismo ya había preparado el terreno". Por eso, tras el periodo de la Restauración de Luis XVIII y Carlos X, durante la Monarquía de Julio concretamente, comenzó un proceso de revisión de la historia de Francia según la cual se acepta y asimila la herencia del pasado y se demuestra que todos los sacrificios vividos por el pueblo francés tenían como objeto la legitimación del presente. Las figuras de François Guizot y Jules Michelet serán claves en este aspecto. El primero de ellos obtuvo importantes cargos bajo el reinado de Luis Felipe, entre los que destacan el de Primer Ministro, Ministro de Asuntos Exteriores y sobre todo, Ministro de la Instrucción Pública. A él se le debe una importantísima reforma escolar que llevará, ya bajo la IIIª República, a la organización de la Educación Nacional tal y como ha llegado hasta el siglo XX y XXI. En su faceta de historiador, Guizot considera que el actor principal del hecho histórico cambia de identidad y ya no es el habitual personaje poderoso, sino el pueblo, la clase o la raza, es decir, un colectivo, e incluso llega a considerar la lucha de clases como motor de la historia (Mélonio, 2005, p. 318). Este desarrollo histórico avanza siglo tras siglo con dos objetivos: la unidad política y la liberalización progresiva del espíritu humano. Eso hace que un liberal monárquico como él defienda la Revolución de 1789 como un paso necesario para el avance de la sociedad y para la abolición de los privilegios en favor del derecho. De hecho, considera que la Revolución consiste en la superación de la ancestral rivalidad entre los galos, el pueblo vencido, y los francos, el pueblo invasor y vencedor (Thiesse, 2010, p. 51). Es decir: según su teoría filosófica, cada época y cada

momento de la historia son pasos necesarios para llegar a un futuro mejor que se justifica por ese pasado. Su estrecho colaborador, Michelet, coincidía en esa admiración por la Revolución de 1789, que consideraba como la conclusión de la unidad nacional en un sistema por fin libre y que da el protagonismo a los ciudadanos (Mélonio, 2005, p. 322). Su manera de historiar este episodio aún reciente en aquel momento consistió en "escribir conscientemente en nombre de los muertos", como dice Anderson (1993, p. 274), muertos que se habían sacrificado por Francia y gracias a lo que Michelet configura "la imaginación nacional recién nacida" (ibid.). Pero además, ambos eran conscientes de la necesidad de conseguir que los franceses se apropiaran de su historia y su memoria, para lo cual hicieron un enorme trabajo a favor del patrimonio artístico y cultural en el periodo ministerial de Guizot en la Instrucción Pública. Gracias a su impulso se crean no pocas "instituciones de memoria", como la Academia de las Ciencias morales y políticas (restablecida en 1832), el Comité francés de las obras históricas (1834) o la Escuela nacional de archiveros (fundada en 1821 y refundada en 1830). También nombró a Michelet al frente de los Archivos Nacionales, donde se mantuvo hasta la llegada del IIº Imperio, cuando fue destituido por su frontal oposición al régimen. La fundación por parte del Estado de instituciones patrimoniales tiene su origen en la creación por Richelieu en 1635 de la Académie Française, a la que seguirán las Académies Royales de Sciences, Musique, Danse et Peinture bajo el reinado de Luis XIV, y en cierto modo Guizot continúa esta labor comenzada bajo el absolutismo. Como vemos, es el Estado el que salvaguarda el patrimonio y la memoria de Francia, aunque bajo la Monarquía de Julio ya se pretendiera llevar a cabo una "democratización de la memoria" (Nora, 2009, p. 58), poner el patrimonio cultural y artístico a disposición del público. La IIIª República heredará esta visión teleológica de la historia francesa, tanto por convicción como por necesidad, ya que, en palabras de Hobsbawm, "el Estado no sólo creaba la nación, sino que *necesitaba* crear la nación" (2005, p. 159), es decir, necesitaba reafirmarse en ese nacionalismo liberal nacido con Guizot y Michelet y adaptarlo -una vez más- a la nueva situación política. Esa voluntad general mantenida a lo largo del siglo para llegar a que Francia sea una e indivisible mediante una única conciencia nacional y una memoria histórica común se perpetuará en la nueva IIIª República y culminará el proceso por el deseo y la necesidad por parte de los poderes políticos de crear una conciencia ciudadana republicana. Por fin se consigue digerir los efectos de la Revolución de 1789, enorgullecerse de sus logros y a un tiempo, asimilar también un pasado fuertemente marcado por una monarquía absoluta pero que

fue el germen de la nación francesa. En palabras de Jann Pasler (2015, p. 44) "bajo la IIIª República, los ciudadanos debían confrontarse a las contradicciones inherentes a la doble herencia de la República (la Revolución y el Antiguo Régimen) y a los antagonismos sociales entre sus fuerzas conservadoras y progresistas"[25].

Así, a pesar de las diversas tendencias políticas que conviven y se enfrentan al comienzo de la IIIª República, hay dos aspectos que ayudan a aunar ciertas posiciones, y a que los conservadores vayan aceptando el nuevo régimen : en primer lugar, la citada necesidad de estabilidad social y económica para salir del atolladero en el que había sumido a Francia el final del IIº Imperio, la guerra y también la Comuna, herida civil de difícil asunción ; en segundo lugar, algo que es de orden puramente sentimental pero que ayuda de manera extremadamente eficaz a enardecer el sentimiento nacional, y eso es un enemigo común. La humillación infligida por Prusia sin duda despierta el orgullo nacional y empuja a que uno de los objetivos principales de la República sea enaltecer los logros del pasado francés, y muy particularmente los de la Revolución, en la línea de Guizot y Michelet. Francia "va a reafirmar su preeminencia y su vocación universalista por la veteranía de su determinación política" (Thiesse, 2010, p. 123) y en cierto modo, a considerarse como portavoz de la Humanidad, con la legitimidad que le otorga ser el país de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Incluso la visión de Renan sobre lo que supone una nación y su defensa del "componente voluntarista" (De Blas, 1995, p. 56) está impregnada de ese nacionalismo liberal que reinterpreta el pasado revolucionario (ibid. p. 70) y en su nombre clama contra la invasión prusiana de Alsacia y Lorena (Renan, 2006, p. 89).

La IIIª República unirá en su ideario esta forma de nacionalismo liberal con la ideología republicana, y para enraizar esta conciencia de ciudadanía francesa y republicana en cada miembro de la nación, la educación nacional se convertirá en el instrumento fundamental y privilegiado de transmisión e inculcación de dicho ideario, así como la divulgación cultural constituirá su vertiente lúdica. La educación nacional constituye una preocupación mayor para todos los regímenes desde la Revolución de 1789, pasando por los hitos fundamentales de la Monarquía de Julio con Guizot, la IIª República con Carnot y la IIIª con Jules Ferry, y con un claro hilo conductor: la

[25] "Sous la III République, les citoyens devaient se confronter aux contradictions inhérentes au double héritage de la République (la Révolution et l´Ancien Régime) et aux antagonismes sociaux entre ses forces conservatrices et progressistes."

importancia que se otorga a una educación que forme la mentalidad de los escolares en aras de la cohesión nacional (Rébérioux, dir. Burguière y Revel, 2000, pp. 168-171). Guizot, una vez más, será quien idee el germen de lo que, bajo la IIIª República se convertirá en una de las bases fundamentales del sistema: la institución de la Educación Nacional. Consecuentemente con su ideología, Guizot imaginó y puso en práctica un sistema de enseñanza que sirvió tanto para lograr cierto grado de igualdad y de transformación mediante la universalización del conocimiento, como también para mantener un orden social establecido y lograr la institucionalización de una "escuela *para* el Estado y no sólo una escuela de Estado"[26] (Mélonio, 2005, p. 373). De hecho, en su carta a los maestros del 18 de julio de 1833 Guizot dice que "la instrucción popular universal representa desde este momento una garantía para el orden y la estabilidad social y que la libertad no está asegurada de forma regular más que para un pueblo lo bastante ilustrado como para escuchar en toda circunstancia la voz de la razón"[27] (cit. en Démier, 2002, p. 195). La IIIª República desarrollará toda esta labor con tintes más claramente democráticos, aunque sin pretender tampoco ninguna revolución social y, sobre todo, se inspirará en la obra de Guizot para profundizar en un aspecto determinante que él comenzó, tanto en lo referente a la Instrucción Pública como al trabajo de defensa del patrimonio, archivos y monumentos históricos, que es la formación de una cultura nacional.

Las bases de la escuela nacional republicana y laica serán instauradas por Jules Ferry bajo el mandato de Jules Grévy, y tendrán dos objetivos principalmente. En primer lugar, enraizar el sentimiento de orgullo y amor a la patria, encarnada en la República, en el intelecto y las almas de los futuros ciudadanos; en segundo lugar, desarrollar su autonomía y permitir que todo individuo progrese lo más posible tanto en lo intelectual como en lo profesional e incluso atenuar en la medida de lo posible los privilegios de nacimiento[28], porque para la ideología liberal de carácter social que

[26] "[Sous l´impulsion de Guizot] L´école est une école *pour l´État* et pas seulement un école d´État."
[27] "Guizot, dans sa lettre aux instituteurs (18juillet 1833), précise que l´instruction populaire universelle est désormais une garantie de l´ordre et de la stabilité sociale et que la liberté n´est assurée et régulière que chez un peuple assez éclairé pour écouter en toute circonstance la voix de la raison."
[28] El cambio principal es más de orden cualitativo que cuantitativo: para entonces la escuela primaria ya escolarizaba a una gran mayoría de niños, pero el hecho de triplicar el presupuesto dedicado a la enseñanza aportó una mejoría más que notable tanto en las cuestiones puramente materiales (los edificios, por ejemplo) como en las académicas. Además, el hecho de obligar a escolarizar a los niños de las zonas rurales supone forzar a un gran cambio en las mentalidades de esos padres que preferían ver a sus hijos participando en las labores del campo o las domésticas. Una de sus primeras medidas consistió en mejorar la formación de maestros en las Écoles normales supérieures con la ley del 9 de agosto de 1879.

propugnaban los republicanos "el desarrollo del individuo y el ejercicio de la libertad […] están profundamente vinculados con la igualdad y con la justicia social" (Rodríguez, 2008, p. 20), pero sin comprometer en ningún caso el orden social. En palabras del propio Ferry: "No resulta más posible cambiar la propiedad como eje del mundo social que cambiar el sol como eje del mundo cósmico"[29] (cit. en Rioux, 2005, p. 25). De hecho, y como hemos señalado anteriormente, el sistema republicano necesitaba del apoyo de la burguesía para asentarse definitivamente y, por tanto, mediante la enseñanza se quiere alejar el peligro revolucionario. Volviendo a las palabras de Ferry: "El saber es para el obrero, sin duda ninguna, un gran instrumento de fuerza y de poder sobre la materia; pero es también un gran medio de sosiego y de pacificación: las pasiones anárquicas son todas hijas de la ignorancia"[30] (cit. en Daviet, 1997, p. 262). Se trata de corregir la circunstancia vital que viene dada a una persona de manera que tenga más oportunidades, sin dejar de admitir "la presencia de importantes desigualdades de recursos y riqueza en el interior de lo que para ellos sería todavía una sociedad justa" (Rodríguez, 2008, p. 22), y los republicanos, como buenos liberales, incluso consideraban que esta desigualdad constituía también "un acicate para la iniciativa individual" (ibid.). En definitiva, sí es importante que, mediante el aprendizaje en la escuela pública, los niños adquieran las herramientas para mejorar su nivel de vida heredado de nacimiento, pero esto no significa que no se respete el sistema capitalista y el orden social.

Volviendo al primer objetivo, de carácter político, que los republicanos perseguían con su sistema escolar, su pretensión era que la lealtad a Francia se identificara con la lealtad a la República, y justo es reconocer que lo consiguieron para el futuro, a juzgar por la historia del país durante el siglo XX. Pierre Nora ilustra maravillosamente este empeño y este logro cuando alude a la importancia de dos manuales para escolares de la época: el *Petit Lavisse*, libro de historia y *Le Tour de la France par deux enfants* "relato identificatorio y viaje iniciático" (Nora, 2009, p. 34) en

---

Por otra parte, gracias a la ley de 21 de diciembre de 1880, las niñas pueden acceder a la enseñanza secundaria y se crean muchos *lycées* para chicas, aunque no se les prepara para el examen de bachillerato que da acceso a la universidad. La gratuidad de la enseñanza primaria llegará con la ley de 16 de junio de 1881. (Rioux, 2005, pp. 21-25)

[29] "Il n´est pas plus possible de changer la propriété comme pivot du monde social qu´il n´est possible de changer le soleil comme pivot du monde cosmique."

[30] "Le savoir est pour l´ouvrier, sans doute, un grand instrument de force, de puissance sur la matière; mais c´est aussi un grand moyen d´apaisement et de pacification: les passions anarchiques sont toutes filles de l´ignorance."

el que se cuenta todo lo que es necesario saber sobre las bondades de Francia, desde su clima templado hasta sus cualidades geográficas o su diversidad regional. Citamos las clarificadoras palabras de Anne-Marie Thiesse (2010, pp. 190-191) sobre la visión ideal de la nación francesa:

> Francia, por su diversidad, puede enorgullecerse de ser una especie de compendio ideal de Europa, en el que se encuentra todo lo que en otras partes no existe más que separadamente. […] La concepción de Francia cono síntesis armoniosa de la diversidad europea llegará a ser, bajo la Tercera República, un topos universitario y político.

El propósito era claro: es preciso amar un país que es naturalmente privilegiado y que, además, ha vivido y sufrido un devenir histórico cargado de pruebas que ha superado felizmente hasta llegar al momento presente: la identificación entre nación y República debía ser un hecho para cada francés. Pero, para afirmar y cristalizar la memoria colectiva es necesaria, además, toda una simbología nacional, porque, como dice Schulze (1997, p. 88):

> La adhesión sentimental del grupo "nosotros" se establece no sólo a través de las normas y formas de comportamiento mediante las cuales los miembros del grupo se constituyen en "nosotros", sino también a través de la identificación con símbolos: blasones, banderas, emblemas.

En consecuencia, es en la década de los años ochenta cuando se instauran los nuevos símbolos de la República para que sean asumidos por toda la ciudadanía y legitimen públicamente el régimen. Como explica Nora (2009, p. 42) "la fuerza consensual de la [IIIª] República se ha basado sobre su memoria, y su memoria sobre la conmemoración". Así, *La Marseillaise* se convierte en el himno nacional en 1879 y el 14 de julio en la fiesta nacional en 1880 (Rioux, 2005, p. 13); muchas calles cambian de nombre para adoptar los de los grandes hombres de la República; el busto de Marianne, la mujer tocada con el gorro frigio que representa las libertades conquistadas en la Revolución, está presente desde entonces en todos los ayuntamientos franceses (Démier, 200, p. 331); Victor Hugo es objeto de un funeral civil con gran pompa el 1º de junio de 1885 y su cuerpo es depositado en el Panteón, convertido por el Presidente Jules Grévy en santuario para los grandes hombres tras un largo periodo durante el cual el edificio había pasado a manos de la Iglesia por decisión de Napoléon III (Rioux, 2005, pp. 9, 10). En definitiva, el homenaje a los grandes hombres del presente y el pasado se convierte en una forma más de unir a la ciudadanía. Así, no habrá quien dude en

reivindicar tanto la figura de Voltaire como la de Jeanne d´Arc, como fue el caso del propio Gambetta, siempre en busca de la anhelada unidad de la ciudadanía: la República necesita de símbolos que aúnen el pasado y el presente y que representen a todos los franceses porque es tiempo de reivindicar la memoria nacional y de instalar los nuevos "lugares de memoria". Y citamos de nuevo las esclarecedoras palabras de Nora (2009, p. 42):

> […] la República, la llamada tercera, es enteramente en sí su propia celebración. Su inscripción inmediata en la historia, su capacidad de encarnación –en una sociedad, en un espacio, en instituciones, en una política-, son co-sustanciales a su definición de identidad, al igual que la referencia a su propia tradición. ¡La "tradición republicana"! Es ella sin duda el verdadero lugar de memoria de la República […]

Pues bien, esta "tradición republicana" como verdadero lugar de memoria de la República que ha perdurado hasta nuestros días, se forja precisamente en esta primera mitad de la década de los ochenta del siglo XIX. Esto no impide que la aventura populista del general Boulanger, que, aupado sobre todo por la derecha más conservadora, ponga en serio peligro al sistema republicano a finales de esta misma década, y que la polarización política y el auge del radicalismo tanto de izquierdas como de derechas hagan surgir nuevos puntos de vista sobre dónde y en qué se sustenta la identidad francesa. Hasta entonces había sido la izquierda republicana la que, en nombre de la Revolución de 1789, "había hecho suya la causa de la nación" (Schulze, 1997, p. 196) y de hecho, en los años siguientes los socialistas seguirán manteniendo la defensa de un nacionalismo que se funda en "el conjunto del movimiento republicano, en el sistema de enseñanza pública y en un sector de opinión comprometido con la secularización del país cuando no con un programa de auténtico anticlericalismo" (De Blas, 1995, p. 58), pero que se mantiene leal a la patria identificada con la República. Pero ya a partir de los últimos años ochenta y en lo sucesivo, la derecha antirrepublicana y reaccionaria será la que pretenda detentar el estandarte del nacionalismo y lo extremará hasta llegar al fascismo e incluso al racismo, muestra de lo cual será el famoso "Affaire Dreyfus".

1.2. La nueva organización urbanística y su reflejo en la ordenación social

La ciudad de París había vivido una metamorfosis fundamental para su futuro bajo el IIº Imperio debido a la decidida e irrefrenable acción del barón Haussmann. Se puede alabar o criticar los cambios a que sometió a la capital, o incluso ambas cosas, pero desde luego, no se puede negar que el impacto del plan urbanístico que llevó a cabo fue colosal. La ciudad no sólo quedó convertida en el centro del poder político, económico y social, no sólo modificó su fisionomía de manera que se convirtió en el modelo absoluto del urbanismo moderno, no sólo alteró las formas de vida y de relacionarse de sus habitantes, sino que hizo que, París, de ahí en adelante, se convirtiera, para las generaciones futuras, en el principal "lugar de memoria" de Francia.

1.2.1. Haussmann y la herencia recogida por la IIIª República

Aunque es cierto que la importancia de París como capital cultural fue creciendo gradualmente a lo largo del XIX, no es menos cierto que su esplendor comenzó ya en el XVIII, y particularmente en la segunda mitad del siglo, a pesar de que la sede de la corte se encontrara en Versalles, puesto que "la sociedad cortesana […] en el XVIII ya no se reducía al teatro versallés, sino que englobaba los salones parisinos que daban el tono a la vida cultural"[31] (Di Donato, Lilti, Van Damme, dir. Charle, 2009, p. 36). Como vemos, la corte y sobre todo, la capitalidad en toda la amplitud de su significado, había alcanzado a París. Veamos un testimonio de la época del autor Louis-Sébastien Mercier (cit. en ibid.):

> La propia corte no osa pronunciarse sobre un libro, sobre una obra de teatro, sobre una nueva obra maestra, sobre un acontecimiento singular o extraordinario: espera a tener el veredicto de la capital, y pone gran cuidado de informarse al respecto para no comprometerse con su primera opinión, que sería demolida y no sin daño.[32]

[31] "La société de cour […] au XVIIIe siècle, ne se réduisait plus au théâtre versaillais mais englobait les salons parisiens qui donnaient le ton à la vie culturelle."

[32] "La Cour elle-même n´ose pas prononcer sur un livre, sur une pièce de théâtre, sur un chef-d´oeuvre nouveau, sur un évènement singulier ou extraordinaire: elle attend l´arrêt de la capitale, elle-même a grand soin de s´en informer afin de ne pas compromettre son premier avis, qui serait cassé avec dépens." Louis-Sébastien Mercier, "La cour". *Tableau de Paris* (1783) París: J.C. Bonnet.

Naturalmente en este periodo prerrevolucionario es aún la aristocracia la que detenta el poder de la distinción cultural, mientras que en nuestro periodo de estudio será la alta burguesía la que marque el *bon goût*, como clase social que relevará a la aristocracia en todas las parcelas de poder a lo largo del XIX.

París se había convertido en una ciudad fundamental para el gran capital gracias a un gran desarrollo de la burguesía, y tanto Louis-Philippe[33] como posteriormente Napoléon III quisieron una urbe a la altura. Será sobre todo bajo el mandato de éste último y con la acción del barón Haussmann cuando la ciudad se convierta en ejemplo del urbanismo moderno. Las reformas llevadas a cabo por Haussmann y las mejoras de la ciudad en muchos sentidos son innegables: una nueva red de alcantarillado, creación de extensos jardines y amplios bulevares, mejora de la circulación de personas y mercancías, alumbrado nocturno de gas y, cuestión fundamental, reordenación territorial en veinte *arrondissements* o distritos. Sobre todo hay que destacar la escala de sus proyectos, que en realidad fue lo que le convirtió en una de las grandes figuras del urbanismo moderno. Pero todas estas reformas no tenían únicamente la finalidad de mejorar la vida en la ciudad, sino que más allá de eso y en primer lugar, encontramos dos finalidades políticas. La primera de ellas, y la más importante, fue la de hacer de París la gran capital de Europa Occidental. El desarrollo de la burguesía la estaban convirtiendo en una ciudad esencial para el capital y eso se tenía que ver reflejado en su urbanismo. No hay que olvidar el empeño de Napoleón III por llevar a cabo paralelismos entre el Imperio Romano y su Imperio propio, y por tanto, París tenía que convertirse en la nueva Roma (Harvey, 2008, p. 143). Para ello, además de las propias reformas que "sufrió" la ciudad -y en muchos casos y para muchos habitantes es el término exacto- desde un punto de vista urbanístico, se llevó a cabo un plan de centralización en la capital tanto de la administración y de las finanzas y la economía como de la propia población: "París está centralizado en sí mismo", llegó a decir el Emperador (cit. en ibid., p. 146). Para lograr este objetivo fue necesario integrar el extrarradio en la ciudad y extenderla geográficamente y por lo tanto, adaptarse a una nueva escala y mejorar notablemente los transportes urbanos. Las descomunales obras que dirigió Haussmann supusieron la desaparición de la ciudad medieval: para bien, en

[33] Durante la Monarquía de Julio se habían comenzado a llevar a cabo grandes esfuerzos por modernizar una ciudad que aún mantenía una infraestructura urbana medieval. Claude Rambuteau, prefecto de París entre 1833 y 1848 y el arquitecto Jacques Hittorf fueron los principales artífices de estos proyectos en este periodo (Harvey, 2008, p. 108).

lo relativo a higiene y avances en la comodidad urbana, así como en lo referente a la creación del nuevo modelo de ciudad moderna; y para mal en lo relativo al cambio de vida forzoso que supuso para muchos habitantes que, cuando menos, ya no sentían la ciudad como suya y se vieron confrontados a los efectos de la gran urbe, cuando no se vieron obligados a abandonar sus casas por una expropiación forzosa o por un aumento desmesurado de los alquileres en una nueva zona burguesa y a irse a los *faubourgs*. Y esto enlaza con la segunda finalidad política del barón. El *artiste démolisseur*, como decía de sí mismo Haussmann (cit. en Benjamin, 2000, p. 63) pretendía con estas medidas convertir París en un paradigma del orden burgués. La expulsión de la clase obrera del centro de la ciudad no sólo era un medio (como se ha dicho más arriba, se llevó a cabo la expropiación de casas para construcción de nuevos bulevares) sino un fin en sí misma. El barón instauró "una ecología de *quartiers*, es decir, barrios, como una ecología de clases: ésta fue la nueva muralla que Haussmann erigió entre los habitantes de la ciudad como asimismo en torno a la ciudad misma" (Sennet, 2011, pp.171, 172). En efecto, es en esta época cuando nace el "cinturón rojo" de París, ya que, al mismo tiempo que Haussmann expulsa a los obreros del centro, su número global no deja de crecer y se van constituyendo los nuevos barrios proletarios. Si bien se trataba de una ciudad que había estado tradicionalmente segregada, con un centro monumental y rico y unas afueras sórdidas, o una margen izquierda más liberal y la derecha más conservadora, o incluso un oeste más burgués y un este más proletario, había muchas "bolsas" que contradecían estas reglas generales y una mezcla bastante grande, como por ejemplo el reparto por clases según las alturas de los inmuebles. Con Haussmann la segregación espacial se hizo mucho más patente y sistemática. Como dice Harvey (2008, p. 192), "la creciente segregación residencial no sólo protegía a la burguesía de peligros reales o imaginarios procedentes de clases criminales y peligrosas, sino que también modelaba cada vez más la ciudad en espacios relativamente seguros de reproducción de las diferentes clases sociales". Los peligros que acechaban a la burguesía por parte de las clases más desfavorecidas no eran, según Haussmann, sólo actos de delincuencia habitual, sino que la amenaza era de otro orden: temía una guerra civil y su objetivo, ante todo, era impedir más barricadas en París y tener la posibilidad de reprimir rápidamente cualquier intento revolucionario. Ésta es la razón principal de la anchura de los bulevares, junto con la facilidad de acceso desde grandes avenidas a las estaciones de tren, de forma que si era necesario el apoyo de tropas de provincia, pudieran entrar fácilmente en el corazón de la ciudad. Se puede afirmar que la nueva

ordenación del espacio del barón fue concebida tomando a la ciudad como una totalidad, lo cual proviene del "encarnizado empeño de Haussmann en incluir […] los suburbios dentro de la región metropolitana, para evitar que un desarrollo sin reglas amenazara la evolución racional del orden espacial" (Harvey, 2008, p. 142). La utilidad de este plan se demostraría con el aplastamiento de la Comuna ya bajo el primer Presidente de la IIIª República, Thiers.

Así, París se compone en torno a 1870 de un gran centro de la ciudad cada vez más burgués, tanto en su aspecto exterior como en lo referente a los habitantes del mismo, y de una serie de barrios periféricos proletarios cada vez más grandes pero bien comunicados con ese centro. La IIIª República hereda por tanto de una concepción "imperial" de lo que debe ser la capital administrativa del país y cultural de Europa, lo cual se refleja en su ordenación social, urbanística y política, que se mantienen intactas y tal como las quiso Haussmann. Es inevitable citar el caso de la ópera Garnier, concebida bajo el IIº Imperio e ideada como edificio-faro del poder imperial y del esplendor cultural parisino, comenzada en 1861 y cuya fachada se descubrió al público en 1867 con ocasión de la Exposición Universal (Harvey, 2008, 272) pero cuya inauguración tuvo lugar el 5 de enero de 1875. Esta imponente edificación se convirtió en uno de los principales lugares de culto de la creación artística francesa, pero también en una muestra del poder político y social de París: la segregación social de Haussmann quedaba perfectamente representada, bajo la IIIª República, en esta obra. No olvidemos que el nuevo régimen necesitaba del apoyo de la alta burguesía para afianzarse y en definitiva, el gran edificio de la Ópera había sido pensado para el disfrute de esta clase social. Además, el orden político y social preconizado por el barón se quiere mantener también en el periodo siguiente. Sennet explica muy claramente cómo fue el proceso de reformas urbanísticas en el XIX parisino y sobre todo cuál fue su objeto. Señala el autor que:

> Los planificadores urbanos del siglo XIX se basaron en sus predecesores ilustrados, que concibieron la ciudad como arterias y venas de movimiento, pero dieron un nuevo uso a esas imágenes. El urbanista de la Ilustración había imaginado individuos estimulados por el movimiento de la muchedumbre de la ciudad. (Sennet, 1997, p. 346)

Pero ¿qué es lo que diferencia a los urbanistas del XIX, y concretamente a Haussmann, de los predecesores ilustrados? El mismo Sennet (ibid.) nos da la respuesta: "El diseño urbano del siglo XIX facilitó el movimiento de un gran número de

individuos en la ciudad y dificultó el movimiento de grupos, los amenazadores grupos que aparecieron en la Revolución Francesa". Es decir, se mantiene la idea de la mejora en la fluidez del movimiento individual o de transporte, de manera que si es necesario reprimir un movimiento popular, el traslado de tropas sea cómodo y rápido. La IIIª República, por su parte, no renegará en absoluto del plan de Haussmann, sino que, muy al contrario, los poderes republicanos, incluido el consejo municipal de París, retoman "una preocupación que ya era dominante bajo la Restauración: evitar (re)constituir el corazón histórico de la capital como espacio de la emoción política en acción"[34] (Tartakowsky, dir. Charle y Roche, 2002, pp. 83-95, § 4). De hecho, las grandes conmemoraciones que precisaban de grandes masas populares se desarrollaban preferentemente en la periferia, e incluso los lugares que debían de albergar monumentos conmemorativos y "de culto", como por ejemplo la Plaza de la República y la de la Nación, con sus estatuas, impiden por su configuración el acceso directo a las mismas. Precisamente, con ocasión de la inauguración de la estatua de Jules Dalou *Le Triomphe de la République* en la Plaza de la Nación en 1889[35] se produce un cambio en la concepción del espacio urbano, y como dice Tartakowsky (ibid., § 12) se pasa "*de la manifestation de la tue à la manifestation de la rue*"[36]. Esto se debe a que, en esa fecha, se considera a la República lo suficientemente estabilizada como para permitir reuniones políticas y la circulación de las masas populares en las calles, aunque siempre con restricciones legales. A partir de entonces serán frecuentes las manifestaciones de todo signo, pero, en cualquier caso, nunca más se verán alzamientos o insurrecciones como los vividos en 1789, 1848 ó 1870.

Hay un aspecto más que hereda la República de la época imperial y que no es baladí puesto que se ha mantenido hasta el último cuarto del siglo XX, y es el hecho de que París, dividido por Haussmann en veinte distritos[37], se pone directamente bajo

[34] "Le conseil municipal de Paris et les pouvoirs publics […] sont en effet guidés par une préoccupation, déjà dominante sous la Restauration: éviter de (re)constituer le coeur historique de la capitale en espace de l´émotion politique agissante."

[35] En esta fecha se inauguró el modelo en yeso, debido a la complejidad de la obra. Habría que esperar diez años para la inauguración de la obra en bronce.

[36] Hemos dejado la cita en francés de forma excepcional, porque en esta frase hay un juego de palabras, al que tan aficionados son los franceses, que nos parecía interesante mantener tal cual en nuestro texto. Literalmente quiere decir, "de las manifestaciones de matanza a las manifestaciones de calle". Se aprovecha la cercanía fonética entre "tue" y "rue".

[37] Durante la Revolución se dividió París en doce distritos que funcionaban de manera independiente. Con Napoleón I se nombra un prefecto y la cuestión se mantiene así hasta Haussmann.

dominio del Gobierno, privándole de un Consejo Municipal general de la ciudad. Como explica Harvey (2008, p. 196):

> [Haussmann] descartaba la formación de cualquier sentido de comunidad sólido o permanente. Por eso era vital que París fuera administrado por y para la nación, y con este fin promovió y defendió la Ley Orgánica de 1855, que ponía todos los poderes reales de la Administración en manos de un prefecto designado en vez de representantes elegidos.

Fue en parte esta ausencia de soberanía popular y poder local lo que llevó a muchos trabajadores y burgueses a ponerse del lado de la Comuna en 1870. Pero la IIIª República mantuvo este modelo, mediante el cual el Consejo Municipal elegido y los veinte alcaldes de distrito están bajo la férula de un Prefecto elegido directamente por el Gobierno. No vamos a entrar en el detalle, que escaparía a nuestro estudio[38], pero sí decir que la defensa de un cierto comunitarismo por parte de los radicales y luego los socialistas, fue perdiendo fuerza por avatares político-administrativos, de manera que la realidad es que París no ha tenido alcalde propio hasta 1977[39]. Esto se debe a dos cuestiones principalmente: la primera, que la ciudad es más fácilmente controlable en caso de desorden público si está bajo mandato del Gobierno, lo cual procede de la obsesión haussmanniana pero que, como vemos, se mantiene en etapa republicana; la segunda, la importancia nacional de París como capital absoluta a todos los niveles y en definitiva, la proyección de Francia en París, y como apunta Braconnier (dir. Charle y Roche, 2002, pp. 119-132, § 4) el "poder simbólico de lo nacional"[40] en la ciudad. En definitiva, por un lado se quiso de hacer de París algo más que una capital administrativa, pero al mismo tiempo su importancia llega a ser tal que se teme la influencia que pueda tener en el resto del país y por eso se considera primordial controlarla desde las más altas instancias del Estado. Insistimos en que esa influencia no es únicamente política, sino sobre todo social y cultural: triunfar en la sociedad o en el arte es triunfar en París.

[38] A este respecto recomendamos el excelente artículo de Cécile Braconnier, "Résistances du local à l'emprise symbolique du national à Paris à la fin du XIXe siècle" en *Capitales culturelles, capitales symboliques-Paris et les expériences européennes,* dir. de Christophe Charle y Daniel Roche, 2002, pp. 119-132.

[39] La ley del 31 de diciembre de 1975 restablece la función de Alcalde de París y en las primeras elecciones municipales parisinas del 25 de marzo de 1977 Jacques Chirac es elegido primer alcalde de París desde 1795.

[40] "L´emprise symbolique du national à Paris se lit d´abord […] dans la multiplicité de prises de paroles tendant à définir une politique parisienne de marquage symbolique du territoire […]."

1.2.2. La sociedad parisina en la segunda mitad del XIX

Al comienzo del IIº Imperio el panorama social de París podía dividirse de la siguiente manera: aristocracia terrateniente; alta burguesía empresarial y altos funcionarios del Estado; profesionales liberales o funcionarios de nivel medio y rentistas; la clase media baja compuesta por empleados, artesanos y trabajadores por cuenta propia; y por último, la clase más baja compuesta por trabajadores de baja cualificación o menesterosos de todo tipo. Huelga decir que las clases media-baja y baja eran las más numerosas. Durante el IIº Imperio se dieron cambios sociales, principalmente en el seno de estas dos últimas clases, debido a la industrialización cada vez más fuerte sobre todo en determinados sectores, y al desarrollo del comercio a gran escala y la aparición de los grandes almacenes. Esto supuso la desaparición de buena parte de los artesanos, el empeoramiento del nivel de vida de los tenderos, un aumento muy notable del proletariado proveniente sobre todo del campo y la aparición de lo que Harvey (2008, p. 192) llama una "aristocracia obrera" privilegiada por su cualificación frente a una masa no cualificada y cada vez más pobre. Además ya hemos citado más arriba la segregación social practicada por Haussmann que, bajo pretexto de una pretendida racionalización del espacio urbano, expulsó a la clase trabajadora del centro de la capital hacia la periferia.

Otro dato muy a tener en cuenta para comprender la estructura social parisina es el enorme incremento de población que sufrió la ciudad a lo largo del XIX y sobre todo en su segunda mitad: en el año 1841 el número de habitantes de la ciudad era de poco más de un millón, en 1876 se había doblado prácticamente esa cantidad y 1900 se había llegado a los dos millones setecientos mil habitantes[41]. Así, la mayor parte de la población estaba constituida por habitantes de clase media-baja o baja, la mayoría de los cuales vivían algún tipo de desarraigo: o bien eran campesinos emigrados, o bien habían tenido que salir de sus barrios y trasladarse a los *faubourgs* por las reformas haussmannianas. Dentro de este último tipo, la clase baja, aún debemos distinguir entre

[41] Este espectacular aumento se debió a la anexión de algunos barrios en 1860 y sobre todo y de manera fundamental, a la inmigración proveniente principalmente de las zonas rurales. Para hacernos una idea de la importancia de este factor de crecimiento demográfico diremos que entre 1875 y 1891, el 93% del crecimiento neto de la ciudad se debe a la inmigración y sólo el 7% a la natalidad. Otro ilustrativo dato es el hecho de que en 1891 sólo un 32,2% de la población parisina hubiera nacido en París, según la información que facilita Herbert (1989, p.59).

aquellos que tenían una situación laboral, aunque fuera precaria y con condiciones durísimas, como es el caso de los obreros sin cualificación, y aquellos que vivían de la mendicidad, la pequeña delincuencia o la prostitución.

Todo este gran grupo constituye lo que se vino en llamar la *foule*, es decir, "la masa". El fenómeno de la aparición de las masas se produce con el crecimiento desmesurado de algunas urbes debido a la Revolución Industrial. Esto supone que no es algo privativo de la ciudad de París, sino que se da en toda la Europa que vivía esos cambios de modelo productivo, así como algunas ciudades de los EEUU. Ya a mediados del XIX había una conciencia clara de la deshumanización en las grandes ciudades y la aparición de un magma de población al que se le dio el nombre de *foule* en Francia y al que se miraba como a una entidad inquietante, cuando no peligrosa o amenazante, bien para el individuo, que pierde parte de sus cualidades de ser humano al participar forzadamente de la colectividad o al confrontarse con ella, bien para el orden social, que teme el descontrol de la masa. Como ejemplo citemos la descripción que Poe hace de las masas londinenses en su cuento *El hombre de la multitud*, en fecha tan temprana como 1840, o la de Engels en su obra *La situación de la clase obrera en Inglaterra* en 1845 y citada en Benjamin (2000, pp. 346-359). El poeta Charles Baudelaire convertirá también a las masas en uno de sus temas en *Le Spleen de Paris*, como estudia también Benjamin, y será no sólo la observación y descripción de este "ser" amorfo lo que le fascine, sino la confrontación de la multitud y la soledad, tanto exterior como interior. Como dice Loyer (cit. en Harvey, 2008, p. 19) "uno de los efectos más importantes del capitalismo sobre la construcción fue transformar la escala de los proyectos" y en efecto, Haussmann llevó a su máxima expresión esta transformación, ayudado por las mejoras técnicas de la época. Pero el capitalismo transformó también la escala de muchas otras cosas: el número de proletarios necesarios; el número de objetos producidos que propician el nacimiento de los grandes almacenes; el número de personas circulando por la ciudad, para trabajar y consumir, todos ellos moviéndose por las nuevas avenidas del nuevo París y por los descomunales espacios concebidos para las Exposiciones Universales. Como vemos, el nacimiento de las masas y el de los enormes espacios haussmannianos están estrechamente ligados por un capitalismo floreciente.

En este punto es necesario aclarar que hay diferencias entre lo que los unos incluían en el término *foule* o "masa" y lo que pensaban los otros. Para el poder

político y la alta burguesía, la *foule* está conformada por las clases bajas de la sociedad, sin demasiados distingos entre clase media-baja, clase baja o gente sin ocupación. Lo que está claro es que en ningún caso considerarían a la élite burguesa dentro de este término. Para los artistas y pensadores, en unos casos, como por ejemplo Poe y Baudelaire, la *foule* es todo ese conglomerado humano y urbano, no identificable con una clase social, sino todo el gentío que circula por la ciudad; en otros, como el de Engels, la identificación con la clase trabajadora es evidente; en el caso de Victor Hugo, también se refiere sobre todo al proletariado y los menesterosos. Por último, la conciencia que de sí mismos tenían aquéllos que otros consideraban como *foule* era, como ya hemos dicho, una conciencia de clase social, y entre ellos también llevaban a cabo distinciones y desde luego, los pequeños empleados y los obreros cualificados no se veían en el mismo nivel que los aprendices o los trabajadores sin cualificación, ni éstos, por supuesto, como quienes carecían de ingreso alguno.

Cabe aún hacer otra distinción entre *foule* y *masse*. Si bien la palabra *foule* significa "multitud, muchedumbre", pero también "masa", la palabra *masse* sólo tiene este último significado. Según Porchasson (dir. Burguière y Revel, 2000, pp. 184, 185), la *foule* se convierte en *masse* a principios del XX. Este autor argumenta que la *foule* se compondría más bien de individuos sueltos, dispersos, serían una suma, la suma que lleva a cabo los motines, mientras que la *masse* sería un producto resultante y compacto, tendente a promover las revoluciones. A pesar de estas diferencias, ambos conceptos comparten "la misma calidad sociológica y sobrepasan las divisiones habituales. Borran las clases, las geografías e incluso los sexos"[42], según añade el mismo autor (ibid., p. 184). Sin embargo, a la hora de hablar de cultura propiamente dicha, este autor habla de *culture des foules ou culture des masses*, de manera que en lo referente al aspecto que nos ocupa en este trabajo, esa diferencia casi de orden filosófico que marca previamente, parece neutralizarse. Nos ha parecido de interés incluir esta explicación en este punto precisamente, porque en nuestro estudio vamos a tratar principalmente de la cuestión cultural y porque, tratándose de un estudio sobre la ciudad de París hemos creído conveniente y aclaratorio precisar estos términos desde lo idiomático y también desde los matices del pensamiento francés.

[42] "Les unes et les autres partagent pourtant la même qualité sociologique en dépassant les clivages habituels. Elles effacent les classes, les géographies et même les sexes."

¿Cuál era la relación de la burguesía con esta *foule*? Desde un punto de vista político y ya desde el final de la Monarquía de Julio, la burguesía mira con inquietud a esta masa que no deja de suponer un peligro latente para el orden social, económico y político y que, por otra parte, iba ocupando un espacio urbano y también político de manera evidente, lo cual producía en la clase burguesa, en primer lugar, un temor a nuevas revueltas socio-políticas y en segundo lugar, una cierta sensación de invasión de la barbarie en una ciudad en la que la minoría culta y educada había tenido gran peso y visibilidad. Sin embargo, se dio cierta alianza política de la burguesía republicana con esa clase trabajadora. Dicha alianza contra natura fue posible gracias a la pérdida de popularidad y de crédito del régimen imperial (Harvey, 2008, p. 382). A lo largo de la década de los sesenta, el Imperio y Haussmann fueron perdiendo el apoyo de la poderosa clase industrial, que consideraba no haber sido suficientemente favorecida por el plenipotenciario barón, en parte obligándoles a llevar sus fábricas fuera de París y en parte impulsando más otros sectores como el bancario o el de la construcción. La oposición estaba formada por monárquicos, conservadores, republicanos burgueses y una parte de la clase trabajadora, a la que Napoleón III había intentado conquistar en estos años sesenta del siglo sin mucho éxito. El partido republicano se va reconstruyendo poco a poco con la conciencia de que es necesario presentar un aspecto respetable y controlado, es decir, burgués como ellos mismos, de manera que la conquista de las capas altas de la burguesía para la causa sea una realidad. Como dice de manera muy ilustrativa Harvey (2008, p. 379):

> La demanda de libertad e igualdad en el mercado también tendía a enfatizar la ideología política republicana dentro de segmentos de la burguesía. Esta última se mostraba tan en desacuerdo con el autoritarismo del Imperio como antagónica con los planes de una república social.

Para conquistar a esa clase trabajadora que ya se estaba organizando políticamente, los republicanos burgueses enfatizaron en las coincidencias de tipo político, económico y comunitario parisino, que reforzaba precisamente los lazos de comunidad y borraba en cierto modo los de clase. Citamos de nuevo a Harvey (2008, p. 382):

> Pero los republicanos burgueses también necesitaban el apoyo de la clase trabajadora para poder tener éxito. Cómo obtener ese apoyo sin hacer la más mínima concesión a las concepciones sociales de la República, que típicamente amenazaban la propiedad

> privada, el poder del dinero, la circulación del capital e incluso el patriarcado y la familia, era el problema más acuciante del futuro partido republicano. En cuestiones de libertad política, legalidad, libertad de expresión y gobierno representativo, tanto a escala local como nacional, era posible hacer causa común. Por ello los republicanos trataron de mantener esos temas en el centro del debate político. Los temas de libertad de asociación, los derechos de los trabajadores la representación eran más delicados y el debate sobre la república social tenía que quedar enterrado bajo una retórica reformista sobre cuestiones relativamente seguras, como la mejora de la educación.

Por tanto, los republicanos burgueses utilizaron en cierto modo a las clases trabajadoras para engrosar sus apoyos políticos, pero esta cierta alianza, que ellos concebían parcial desde un principio, no podía tener éxito. De hecho en 1870 la burguesía republicana se siente tan lejos del Imperio como de "los rojos" (Harvey, 2008, p. 391). El desorden que provoca la revolución es naturalmente contraria a sus intereses de clase, y por eso pretenden acabar con el sistema imperial pero garantizando el orden político y social. Ésta es la razón por la cual esa unión imposible entre proletarios y republicanos burgueses se terminó de romper con la Comuna, en la que afloraron también las desavenencias con los republicanos radicales y también entre miembros de este último sector, lo cual propició el apoyo de esa burguesía a la represión de Thiers. Recordemos que la llegada de la "República republicana" en 1879, con mandatarios pertenecientes incluso a la alta burguesía, nunca comprometió el orden social vigente y se mantuvieron serias restricciones, por ejemplo, a la libertad de asociación.

Vemos por tanto la clara separación entre esa masa proletaria, esa *foule* y la poderosa burguesía. ¿Qué sucedía a nivel cultural y de ocio? Por una parte, una participación cada vez mayor de las masas en las actividades de ocio en la ciudad; por otro, un mantenimiento claro de la distinción de clase en función de las actividades en las que se tomaba parte.

1.3. La sociedad parisina y sus formas de ocio cultural

Las capas altas de la sociedad siempre fueron consumidoras de cultura como parte fundamental de su ocio, y más aún en Francia, país en el que las élites intelectuales y culturales siempre tuvieron un gran peso e influencia social. Pero vamos a centrarnos ahora en el nuevo público que llega a la cultura y el espectáculo en el XIX,

y cuyo acceso a ese consumo cultural tendrá, con el tiempo, un efecto de doble dirección: por un lado, una buena parte de esas clases sociales menos favorecidas irán adquiriendo unos conocimientos culturales y un gusto artístico que los acercarán a la burguesía; por otro, el acceso de las masas a la cultura hará que se piense en "producir" para ellas y que vaya surgiendo lo que se llamó la "cultura de masas".

1.3.1. El acceso de las masas al ocio cultural

La lectura es quizá la primera actividad cultural practicada por una gran parte de la población, y no sólo eso: en el primer tercio del XIX se empezará a escribir para las masas, tanto desde el mundo del periodismo como desde el de la literatura. La mayor parte de la población fue alfabetizada en la escuela primaria obligatoria implantada por la Monarquía de Julio y aunque el acceso a la compra de libros no era fácil para muchos debido a su precio, el impulso dado por el mismo Guizot a las bibliotecas fue importante en este sentido (Mélonio, 2005, p. 355). También desde la Restauración existían los llamados "gabinetes de lectura", especie de servicio de alquiler de libros, muy frecuentados por la pequeña burguesía. Al mismo tiempo empieza a aparecer una prensa de masas bajo la Monarquía de Julio con grandes tiradas y precios muy reducidos y muy pronto, muchos periódicos empezaron a fidelizar a sus lectores mediante la publicación de las famosas novelas por entregas, género que practicaron también los más grandes literatos del siglo (ibid., p. 267). En torno a estos años algunos géneros literarios empiezan a despertar pasiones, como son las novelas históricas, o bien de descripción de la vida cotidiana de las gentes, de caracteres, costumbres o casos. Ya a finales del XIX las novelas abandonan los periódicos y aparecen las colecciones baratas de libros (Rebérioux, dir. Burguière y Revel, 2000, p. 205). Es decir, una parte importante de la masa empieza a acceder pronto a cierta forma de cultura literaria y tanto directores de periódico como editores y por supuesto, escritores, toman pronto conciencia de la conversión de la masa en público, sin distinción de clase social. El principal efecto para el sector de la edición y para los autores es la industrialización del producto literario: el público quiere consumir cada vez más novelas y no sólo eso, sino que ejerce presión en el devenir de los acontecimientos narrados[43]. Comienza a haber

[43] Famosa es la "resurrección" de Rocambole, personaje de Ponson du Terrail que recobró la vida en 1865 tras la desesperación del público por su muerte.

esquemas prefijados en función de los estándares favoritos del público y aparece la figura del "negro", colaborador empleado por el autor. En definitiva: la oferta se adapta perfectamente a la demanda y a su ritmo. Es necesario apuntar que autores de una grandísima popularidad y calidad, como Victor Hugo, escribieron para las masas, o más bien inspirados por ellas y movidos por una "necesidad interior"[44], como dice Benjamin (2000, p. 345) pero sin caer nunca en el género del folletín. Figuras como la suya conciliaron la distancia y el aura propia del poeta romántico con la atención a lo que ellos consideraban que era una demanda social: por primera vez las clases populares se ven reflejadas como protagonistas en las obras literarias. Una vez más, el poder político se inquietará desde muy pronto por este acceso masivo a la lectura y por la calidad de las novelas en cuestión. En realidad la preocupación venía mucho más del miedo a posibles lecturas "subversivas" y que alteraran el orden moral y social al extenderse masivamente entre la población[45]. Pero ¿tenía realmente un efecto revulsivo este tipo de lectura? Pues más bien parece que el hecho de su misma regularidad en el caso de los folletines, que se tratara en general de una literatura que se pretendía "realista" con tintes trágicos, de manera que el público se identificaba con sus héroes, y también el hecho de que los acontecimientos narrados no escaparan al fatalismo, ayudaba más bien a mantener el orden social, por convertir las situaciones en algo familiar y dentro de lo doméstico (Rebérioux, dir. Burguière y Revel, 2000, p. 207).

La prensa atraía a los lectores no sólo por los géneros folletinescos, sino que en este periodo, tiene un desarrollo descomunal, hasta el punto de que a finales del XIX sólo en la ciudad de París se podían contar setenta y nueve publicaciones diarias (Kalifa, dir. Collet y Lobstein, 2014, p. 27). Esto supondrá un enorme poder de presión sobre la opinión pública, y por supuesto, tremendas campañas de presunto interés público, que podían ir desde cuestiones políticas tan graves como el "Affaire Dreyfus" hasta referéndums sobre "las fechas vacacionales de los escolares, la prohibición de la absenta, el voto femenino o el mantenimiento de la pena de muerte"[46] (ibid. p. 28).

[44] "L´auteur le plus populaire de ce siècle a répondu à ce désir, mû par une necessité intérieure."

[45] Ya el 14 de marzo de 1845 un diputado denunció a la Cámara "el auge de una literatura corriente y de bajos vuelos en detrimento de una literatura elevada y digna.": "Le député Mondaville qui dénonçait à la Chambre le 14 mars 1845 la montée d´une littérature courante et de bas étage au détriment d´une littérature élevée et digne."(cit. enRebérioux, dir. Burguière y Revel 2000, p. 203)

[46] "Aucun d´entre eux [les grands quotidiens] ne se prive de consulter ou de mesurer l´esprit public, sollicitant les lecteurs, multipliant les concours et les jeux, mais aussi les référendums sur des sujets de plus en plus graves: de la date des vacances scolaires à l´interdiction de l´absinthe, au vote de femmes ou au maintien de la peine de mort."

Nuestro género operístico padecerá también y a veces hasta puntos insospechados el poder inmenso de la prensa, encarnado, en ese caso, en la figura de los críticos.

El primer tipo de manifestación cultural colectiva al que las capas populares tuvieron acceso desde antiguo, fue, naturalmente, el teatro, que, sin poder considerarse como fenómeno de masas, sí que conllevaba la participación de una parte significativa de la población. En el caso de la capital francesa, y como afirma Jean-Claude Yon (dir. Collet y Lobstein, 2014, p. 39) "París vivió en *dramatocracia* desde la Revolución [de 1789] hasta el Segundo Imperio, es decir, que el teatro estuvo en el corazón de la vida pública y que participó de manera consecuente en la constitución de la opinión pública"[47]. Además, de promover la circulación de ideas, el teatro constituía prácticamente un medio de educación para aquellos que eran analfabetos aún a comienzos del XIX. Guizot decía que el teatro procuraba "la unión de las artes con la sociedad y la circulación de las ideas"[48] (cit. en Mélonio, 2005, p. 289). Este gran pensador de la pedagogía social del XIX creía en el teatro como medio pedagógico principalmente para los adultos, idea que compartía Hugo y que este autor plasmará en su famoso prefacio de Cromwell, en 1827. Que el teatro tenía un poder innegable como vehículo de ideas, precisamente por ese alcance popular, era algo que las autoridades políticas sabían bien. Tanto es así que en 1791, bajo la Revolución, se había autorizado a abrir un teatro público a todo aquel que lo quisiera (ibid., p. 288). A lo largo del siglo XIX, y a pesar de ideas liberales como las de Guizot, la censura se mantiene hasta entrado el XX (1904) salvo en pequeños periodos de libertad[49] y la tolerancia política es ciertamente pequeña ante los posibles efectos subversivos de algunas obras teatrales (ibid. pp. 289, 290). Bajo el periodo de la Restauración se temía la expansión de las ideas antimonárquicas, mientras que durante la Revolución del 48 el teatro sí se hace eco del momento que se está viviendo y su repercusión en un público aún mayoritariamente no letrado es muy fuerte. Bajo el IIº Imperio, la preocupación del poder público se centra en que unas ideas demasiado radicales provocaran revueltas y se viniera abajo el orden social[50]. La IIIª República se mantendrá prudente en los primeros años de su existencia y tampoco se decidirá a levantar la censura muy pronto para no

[47] "[…] Paris a vécu en *dramatocratie* de la Révolution au Second Empire, à savoir que le théâtre à été au coeur de la vie publique et qu´il a participé de façon conséquente à la constitution de l´opinion publique."
[48] "Selon Guizot, […], le théâtre assure l´union des arts avec la société et la circulation des idées."
[49] Un par de ellos coinciden con la Monarquía de Julio.
[50] Ver detalles al respecto en Mélonio (2005), pp. 288-290.

poner en peligro su fragilísima estabilidad con posibles arengas extremistas desde la escena.

En definitiva, tanto los autores como los poderes políticos tuvieron pronto conciencia de la importancia del pueblo como público. El teatro, que quizá siempre fue el arte más "popular", llegará a convertirse en un tipo de ocio de masas en París a finales del XIX, siempre que tengamos en cuenta todas las salas y todos los géneros, vodevil incluido. Sin embargo, el precio de las entradas irá aumentando a lo largo de nuestro periodo e incluso los horarios de las representaciones tendrán más en cuenta al público burgués, lo cual excluirá a buena parte de esas nuevas capas sociales proletarias, que escogerán prioritariamente otro tipo de espectáculos escénicos (Kalifa, dir. Collet y Lobstein, 2014, p. 29).

En lo que a las artes plásticas se refiere, se puede decir que también se abren a las masas y llegan a clases sociales más populares a lo largo del XIX. Esta apertura en el tipo de público se da sobre todo en las clases medias, inclusive la pequeña burguesía, pero no tanto en el proletariado. A partir de la Monarquía de Julio se le otorga una gran importancia al patrimonio artístico desde los poderes públicos y se produce cierto auge de los museos. La IIIª República, en su afán pedagógico en nombre del cual se proclama "la cultura para todos"[51] (Mélonio, 2005, p.345), proseguirá en esta línea de mantenimiento del patrimonio, impulso de las enseñanzas artísticas, ayuda al desarrollo del mercado para las grandes exposiciones, y continuidad de su política de construcción monumental[52]. Con este nuevo régimen, la intervención institucional se reduce en lo referente a las decisiones respecto a los famosos Salones, donde los criterios para poder exponer, impuestos por la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia, fueron cada vez más contestados a lo largo del XIX por su tendencia al conservadurismo. De hecho, ya en 1863 Napoleón III tuvo que admitir la habilitación del "Salón de los rechazados". La IIIª República abandona definitivamente este control en 1881, porque preconiza "el arte libre en un Estado protector" y "escoge, retirándose de la organización de la manifestación [del Salón] la postura del protector benévolo de las artes"[53] (Monnier, dir. Charle y Roche, 2002, pp. 231-235, § 7). Se desarrolla la

[51] "On proclame le droit de tous à la culture."
[52] Muy claras las explicaciones de la evolución en Mélonio (2005), pp. 274-284.
[53] "[…] L´État républicain, porteur sous la III République d´une doctrine claire et nouvelle, l´art libre dans un état protecteur. […]. Après la crise du Salon, initiée sous Jules Ferry en 1880, l´État choisit, tout en se retirant de l´organisation de la manifestation, la posture du protecteur bienveillant des artistes."

"Société nationale des artistes français", lo cual, en este clima de mayor libertad, favorece la creación de otros salones, siempre con el apoyo del Ministerio de Bellas Artes, como el "Salon des indépendants", (1884) y el "Salon de Otoño" (1903), en los que no había ni jurado ni premios (Lobstein, dir. Collet y Lobstein, 2014, p. 52). Estos nuevos circuitos y esta mayor liberalidad hacen surgir una figura que a partir de entonces será fundamental en el mercado de arte: los marchantes (Démier, 2002, p.457), cuyo número aumentará exponencialmente en París y esto debido a un extraordinario desarrollo del interés de la alta burguesía por la compra de arte (Champy-Vinas y Collet, dir. Collet y Lobstein, 2014, p. 160), que hará surgir también a los coleccionistas-mecenas. Esta forma de mercado favorecerá a algunos de los pintores impresionistas, quienes se irán ganando poco a poco el favor del público, de los galeristas, de coleccionistas y crítica, a pesar del estrepitoso fracaso de su primera exposición común en 1874 tras la constitución de la "Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs". Precisamente este movimiento, tan rechazado en un principio, se convertirá en cierto modo en "el arte" de este periodo. Como dice Démier (2002, p. 459):

> El impresionismo parece, en cualquier caso, emblemático de estos años republicanos porque se trata de una forma de arte que, a pesar de haber sido marginal y voluntariamente ignorada a comienzos de la Tercera República, se convirtió en la escuela dominante del nuevo gusto francés y se impuso como testigo de la sociedad francesa en vías de modernización.[54]

Es este último aspecto el que nos resulta especialmente relevante en el movimiento impresionista: su importancia como testigo de la modernización y evolución de la sociedad francesa. Aunque las artes plásticas se habían ido abriendo al gran público precisamente por esa voluntad pedagógica a la que tanto aludimos y que provocó un auge de los museos en estos primeros tiempos de la IIIª República, no es menos cierto que esa acumulación de objetos, muchas veces sin clasificar, sin ningún tipo de explicación, no atrae por igual a todo tipo de público, sino que esto depende, lógicamente, de su nivel de instrucción (Mélonio, 2005, p. 345). Algo parecido sucede con los Salones de Bellas Artes, por no hablar de la imposibilidad para la inmensa mayoría de la población de adquirir obras de arte. Sin embargo, el impresionismo acerca

[54] "L´impressionisme semble toutefois emblématique de ces années républicaines parce qu´il est une forme d´art qui, marginale et volontairement ignorée dans les débuts de la Troisième République, est devenue une école dominante du nouveau goût français et s´est imposée comme témoin de la société française en voie de modernisation."

doblemente lo plástico a toda la ciudadanía, porque por primera vez se representa el ocio de las masas. Los pintores realistas ya habían representado a todos los estratos de la sociedad en sus cuadros y algunos de ellos, como Courbet por ejemplo, muy influido por el pensamiento de Proudhon y por los socialistas, pretendía reflejar la realidad en toda su crudeza, sin pintoresquismo ninguno. En el caso de los impresionistas, no se abandona el realismo, pero bajo otro punto de vista y con otra temática: se trata de realismo urbano que refleja los momentos de ocio de los habitantes de la ciudad, tanto dentro de sus límites como en estaciones veraniegas o en salidas al aire libre. Las nuevas formas de entretenimiento que ofrece la vida moderna, y muy particularmente las que ofrece París en esta segunda mitad de siglo XIX y principios del XX, es un tema de predilección para estos artistas: el paseo por los grandes bulevares, las ferias y parques de atracciones, los cafés, las carreras de caballos, los bailes populares de Montmartre, los cabarés, los desfiles, la ópera o el ballet. E incluso los trenes y estaciones que representan la posibilidad de escapar de la ciudad y disfrutar del ocio en la naturaleza: regatas, paseos al borde del mar, la natación, la navegación… Por tanto, el hecho de que el público asistiera a una exposición impresionista no sólo suponía un acto de entretenimiento, de ocio cultural, sino que mediante estas representaciones contemplaba sus propios momentos de esparcimiento. Esto nos demuestra hasta qué punto el ocio es en este momento, como dice Robert L, Herbert (1989, p. 305), "un agente de los cambios sociales y no un simple símbolo o subproducto de los mismos" y la importancia social y vital que había cobrado para las masas.

Como vemos, a lo largo del XIX y muy especialmente durante su segunda mitad, se va dando un proceso de lo que podríamos llamar democratización cultural, paralela a esa democratización educativa y que, como ésta, es seguida y hasta controlada muy de cerca por el poder político. La consecuencia comercial de esta ampliación de públicos es un aumento muy palpable del ocio y consumo culturales que producen, a su vez, el fenómeno de la cultura de masas. Quizá el mejor ejemplo de este consumo masivo de ocio cultural en la ciudad de París fueron las Exposiciones Universales.

1.3.2. El acceso masivo al ocio urbano en París

Durante la primera mitad del XIX París se convierte en la ciudad europea del ocio. Hasta entonces el disfrute de actividades relacionadas con la cultura y el

espectáculo, el disfrute activo del ocio, habían sido propios de las clases más altas de la sociedad parisina. Sin embargo es en este periodo cuando la posibilidad de solazarse en ratos libres se extiende a la masa de población, como hemos dicho en el apartado anterior. Con la Revolución Industrial, la masificación del trabajo y la adopción de horarios fijos en las fábricas, la semana queda claramente dividida en días laborables y día de fiesta, y por tanto se instauran momentos de ocio comunes. Con la denominación "espectáculo urbano" no nos referimos sólo a los eventos que tienen lugar en la ciudad y a los que asiste una masa de población, sino que nos referimos también al espectáculo que constituye la ciudad en sí misma. Desde la Monarquía de Julio, París ofrecía múltiples posibilidades de distracción: desde los salones de baile de Belleville, bares, cafés hasta los barrios no industriales de las afueras y junto al Sena, que ofrecían la posibilidad de hacer excursiones de domingo. La propia circulación de la población en la ciudad constituía un espectáculo: mirar, ver y dejarse ver. El incremento de población había hecho que la participación en estas nuevas actividades fuera multitudinaria, particularmente durante los Carnavales. Esto, unido al hecho de que eran manifestaciones relativamente fuera de control, provocaba inquietud a la autoridad pensando en una posible revuelta o revolución. De hecho la Revolución de 1848 que derrocó a Luis Felipe culminó en un movimiento popular provocado durante los días de Carnaval (Harvey, 2008, p. 273).

El IIº Imperio y su factótum Haussmann no iban a permitir que se perdiera el orden social ni que la población se descontrolara, como hemos visto más arriba en relación a sus proyectos urbanísticos. Sin embargo, el aspecto de ciudad-espectáculo se acrecienta según avanza el siglo y así será hasta el final de nuestro periodo de estudio. Precisamente la nueva configuración de la ciudad, sus nuevos espacios, los amplios y despejados bulevares con sus nuevos pavimentos, y aceras permitían una mejor circulación de carruajes y personas. Algunos parques y plazas se convirtieron también en lugares de encuentro social y entretenimiento. Creció el número de teatros, de salas de conciertos, así como de cabarés y de cafés. Aparecieron también los grandes almacenes[55], donde las masas entraban, salían, miraban los escaparates. A este respecto dice Sennet (2011, p. 173):

[55] Todos los grandes almacenes conocidos hasta nuestros días datan de esta época: Le Bon Marché, Printemps, Bazar de l´Hôtel de Ville y Samaritaine. Émile Zola describe magistralmente el nacimiento de esos grandes almacenes y el perjuicio vivido por los comerciantes minoristas en *El paraíso de las Damas*,

> Los únicos desplazamientos rutinarios que probablemente efectuaban los parisinos de clase trabajadora hacia sectores no trabajadores de la ciudad, o incluso a otros vecindarios de trabajadores, tenían el propósito de efectuar compras en alguno de los nuevos grandes almacenes. El cosmopolitismo –como la experiencia de la diversidad en la ciudad- por lo tanto fue vivido por las clases trabajadoras como una experiencia de consumo.

Es decir, este ajetreo urbano, los paseos por los bulevares, el ir y venir de tiendas a cafés, todo este intercambio social estaba produciendo dos fenómenos: la instauración definitiva del ocio de masas y la mercantilización de dicho ocio. Esto producía dos beneficios a los poderes públicos: la estimulación económica y que las actividades de ocio estuvieran controladas.

Los desfiles militares a mayor gloria de Napoleón III, así como los bailes y galas celebrados en espacios comunes y abiertos, como la Tullerías o les Halles, también desempeñaron un papel esencial en la construcción del espectáculo imperial. Pero quizá los máximos exponentes del poder del régimen de cara al público fueron las Exposiciones Universales de 1855 y 1867[56]. Con este tipo de manifestaciones el Imperio pretendía mostrar no sólo su poder político y económico, sino su modernidad. Está claro que el poder político ya no ignora a la masa y organiza espectáculos que aúnan cierta pedagogía con lo espectacular. Para la masa, atraída incluso desde provincias y el extranjero, estas demostraciones suponen un espectáculo de primer orden, y además es un espacio en el que confluyen todas las clases sociales y todos los niveles intelectuales. Dos eran los objetivos perseguidos con las Exposiciones Universales: una voluntad de tipo cultural y pedagógica, como hemos dicho, y una voluntad de impulso de la economía de mercado. Como dice Benjamin, (2000, p. 52) eran "lugares de peregrinación a donde se va a adorar la mercancía convertida en fetiche"[57], o como resumió en 1855 el historiador Hyppolite Taine: "Europa se ha desplazado para ver mercancías"[58] (cit. en Benjamin, 2000, p. 53). Vemos por tanto ese aumento del consumo, de la mercantilización no sólo de productos fabricados en serie y ofrecidos por millares en los grandes almacenes, sino también la mercantilización

---

donde su personaje Octave Mouret, es un trasunto de Aristide Boucicaut, el fundador de Le Bon Marché y donde también aparece un cierto Barón Hartmann, cuya nombre no deja mucho margen a la imaginación sobre su identidad original.

[56] Para ahondar en este tema del espectáculo urbano imperial, ver Harvey (2008), cap. XII "Consumismo, espectáculo y ocio", pp. 271-288.

[57] "Les Expositions universelles sont les lieux de pélerinage où on va adorer le fétiche marchandise."

[58] "L´Europe s´est déplacée pour voir des marchandises."

cultural en las Exposiciones Universales, con sus diferentes clases de objetos bien organizados y sus alardes tecnológicos, que constituyen lo que Benjamin llama *l´industrie du plaisir*, "la industria del placer" (ibid., p. 53). El consumo de ocio de las masas estaba en marcha.

Pero también la preocupación pedagógica está presente en estas manifestaciones ociosas masivas, siempre desde la perspectiva de que la educación es básica para mantener un cierto orden social, aunque todavía quedan resabios del movimiento ilustrado y cierto convencimiento de que las masas tienen que ver y aprender. Nace la "vulgarización", que, como define Porchasson (dir. Burguière y Revel, 2000, p. 197) supone "una alianza entre el enciclopedismo del siglo XVIII y la nueva era de las masas"[59]. Así, como sigue este autor, mediante estos inmensos espectáculos se pretende poner a disposición del público lo Bello y lo Útil, la unión perfecta de los tiempos modernos. Este nuevo tipo de vulgarización cuenta con un aspecto esencial en estas Exposiciones: una puesta en escena espectacular en la que se aunaban una arquitectura creada especialmente para la ocasión con la organización de objetos, la utilización de las novedades tecnológicas, etc. La Exposiciones Universales de París en la segunda mitad del XIX fueron sin duda el gran espectáculo para millones de personas. De hecho la evolución del número de visitantes es clara: de 5,1 millones en 1855 a 50 millones de espectadores en 1900[60]. Dos fueron las Exposiciones organizadas bajo el IIº Imperio (1855 y 1867) y tres ya con la IIIª República (1878, 1889 y 1900). Si Napoleón III utilizaba estos eventos como escaparate de su poder y como vitrina para el mundo de la modernidad de su capital, lo mismo se puede decir de los mandatarios de la IIIª República. Mostrar el poder industrial francés y su adelanto respecto a otras potencias europeas era importante para un régimen político aún inestable. Por ejemplo, Jules Ferry impulsó la idea de la Exposición de 1889 aprovechando la conmemoración del centenario de la Revolución. La magnificencia de estas ediciones nada tuvo que envidiar a las dos primeras, ni en número de visitantes, como ya hemos visto, ni en cuanto a la organización del espacio. De hecho, las construcciones arquitectónicas más importantes, muchas de las cuales aún perduran, se hicieron en este periodo: Jardines del Trocadero (1878), Torre Eiffel (1889) o Petit y Grand Palais y Gare D´Orsay (1900).

[59] "La vulgarisation s´imposait comme une alliance entre l´encyclopédisme du XVIIIe siècle et la nouvelle ère des foules."
[60] 11 millones de visitantes en 1867, 16 en 1878 y 32 en 1889 (Porchasson, dir. Burguière y Revel, 2000, p. 196)

En cuanto a la voluntad pedagógica que animaba también las primeras Exposiciones, hay que decir que poco a poco se fue difuminando y a medida que se fueron sucediendo las ediciones, la puesta en escena y lo espectacular fue ganando terreno al aspecto educativo. Porchasson (dir. Burguière y Revel, 2000, p. 197) es muy explícito:

> A partir de 1889 los organizadores renunciaron a cualquier voluntad pedagógica en dirección de los productores. En 1900, la Exposición tomó claramente en algunos lugares el aspecto de un Disneylandia. Se dijo que había que seducir al público, aún a riesgo de una facilidad complaciente. […] Lo lúdico ganaba poco a poco sobre lo educativo.[61]

Efectivamente, la Exposición de 1900 pretendió mostrar la modernidad de Francia basada en el progreso, la tecnología y los adelantos como la electricidad, las invenciones de todo tipo y las novedades industriales, incluida la aviación. Es decir, París como capital del mundo moderno y como capital del espectáculo absoluto. A un tiempo que la voluntad pedagógica de los mandatarios de la IIIª República se va difuminando frente a la masa convertida en público, a la que pretende "seducir" para controlarla mejor, se puede afirmar con Dominique Kalifa (dir. Collet y Lobstein, 2014, p. 27) que "toda una sociedad, comprometida por otra parte en un lento pero constante proceso de democratización, descubre poco a poco la cultura como un bien cotidiano"[62]. Y a esto contribuyeron mucho las sucesivas Exposiciones Universales: la cultura como bien cotidiano y como ocio y consumo cotidiano también, que convierten al espectador en comprador, como indica este mismo autor (ibid. p. 30). Al finales del XIX y principios del XX hay un claro crecimiento económico en Francia que hace que incluso la clase proletaria pueda dedicar aunque sea una pequeña parte de su presupuesto a este ocio cultural, bien sea en forma de entrada a la Exposición Universal, bien a los café-conciertos o los cabarets, bien a libros baratos. Por tanto, la cultura de masas ya está ahí y desde luego, la industria cultural crece y busca tanto a los públicos tradicionales como a estas nuevas capas que acceden al mercado. Y como dato que atañe al mundo operístico, digamos que los años de Exposiciones Universales fueron especialmente

[61] "Dès 1889, les organisateurs renoncèrent à toute volonté pédagogique en direction des producteurs. En 1900, l´Expo prit même nettement en quelques endroits les allures d´un Disneyland. Il était dit qu´il fallait séduire le public au risque d´une complaisante facilité. […] Le ludique gagnait peu à peu sur l´éducatif."
[62] "Toute une société, engagée par ailleurs dans un lent mais constant procès de démocratisation, découvre peu à peu la culture comme un bien quotidien."

buenos para las finanzas tanto de la Opéra como de la Opéra-Comique, por la afluencia de público nacional e internacional a la ciudad.

Relacionado con el ocio cultural y el consumo culturales de masas creemos necesario incluir aquí unas palabras sobre un nuevo fenómeno de masas: el cinematógrafo. Poco a poco se convertirá en el séptimo arte, pero en sus inicios se trataba únicamente de un tipo de diversión masivo. Las primeras sesiones públicas de proyección cinematográfica en París son organizadas, como es bien conocido, por los hermanos Lumière y comienzan el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café, en el Boulevard des Capucines (Rioux, 2005, p. 104). No son ellos quienes inventan el mecanismo ni ruedan la primera película, pero sí son quienes consiguen mejorar el invento de manera que se pueda proyectar en sala y por tanto, crear un verdadero público[63].

En los primeros tiempos del cine el público era mayoritariamente popular, y ello es debido a causas de diversos órdenes. En primer lugar, las deficiencias técnicas del invento hacían imposible el rodaje y la proyección de largas escenas, y por tanto en cada sesión cinematográfica y durante unos quince años, se unían cintas de muy diversa índole, que divertía a un público que estaba acostumbrado a frecuentar los *café-dansants* y los cabarés, pero no satisfacía a una mediana burguesía que disfrutaba sobre todo con las obras de teatro de distintos géneros, pero con un discurso más largo y bien construido. Otro factor determinante para alejar a la burguesía del cine fue el incendio del Bazar de la Caridad el 4 de mayo de 1897, en el que perecieron 129 personas, la mayoría de ellos mujeres y niños pertenecientes a las clases acomodadas de París, puesto que se trataba de una especie de carpa de madera, tela y alquitrán levantada para vender objetos a beneficio de los pobres (Burch, 2006, p. 64). La evidente falta de seguridad de los lugares donde se llevaban a cabo las proyecciones, unido a la incomodidad y la promiscuidad reinante disuadió sin duda a las clases más altas de asistir al cine[64]. Inseguridad e incomodidad no causaban problema ninguno en cambio a los proletarios y trabajadores manuales de toda índole, habida cuenta de sus condiciones de trabajo. Por otra parte, la limitada duración de las películas no hacían posible una red

[63] El invento es del estadounidense Thomas Edison junto con su asistente William Kennedy Laurie Dickson, que crearon el "Kinetógrafo" en 1891 y rodaron unas setenta películas con él. El gran problema del aparato es que sólo un espectador podía disfrutar del espectáculo, apoyándose en una especie de mueble de madera.

[64] Para la relación entre cinematógrafo y clases sociales recomendamos el estudio de Noël Burch, (2006), cap. III "Lejos de los barrios elegantes", pp. 59-94.

de explotación en salas fijas para rentabilizar las proyecciones y por tanto se recurrió a una serie de estructuras ambulantes, como las ferias principalmente, para llegar a un público lo más amplio posible. Lo cómico, lo escatológico, lo burlesco, o lo fantástico eran los temas más habituales, lo cual contribuía también a alejar a esa burguesía que se quería decorosa y honorable.

Muchos vieron, una vez más, las posibilidades del cinematógrafo como instrumento pedagógico y pensaron que la temática se orientaría hacia el mundo del documental, "para alegría del burgués y edificación del proletario", como dice Burch (2006, p. 66). Sí hubo algunas tentativas para acercar a un público burgués al cine, como por ejemplo el Film d´Art, que pretendía crear un cine literario, histórico y teatral, con actores de teatro, pero fracasó precisamente porque no sólo no aportaba nada nuevo respecto al arte dramático -muy al contrario, puesto que se perdía en verosimilitud- sino que además suponía un retroceso en el lenguaje cinematográfico.

Sin embargo, sí hubo algunas películas que alcanzaron el favor inmediato del público burgués, además de estar en la línea pedagógica que defendían tantos políticos, principalmente de izquierdas[65]. Se trata del cine "de actualidad" como por ejemplo las Exposiciones Universales, los paisajes de las colonias, las visitas de jefes de Estado o los fastos republicanos y monárquicos del extranjero.

También encontramos diferencias entre el público francés y el de otros países donde el cine arrancaba su historia con fuerza. Así como en EEUU quienes explotaban las salas y los productores ya estaban buscando la manera de atraer a un público de masas, en el que se incluía a la burguesía, en Francia la producción es muy populista en general, y mientras en el resto de los países el público es cada vez más burgués, en Francia este público permanece en líneas generales lejos del cine (Burch, 2006, p. 67). No es desdeñable la actitud habitualmente *snob* de la burguesía francesa, que denostaba la introducción de largometrajes. Se consideraba que el público popular no sería capaz de disfrutar de algo más elevado, y que por otra parte los burgueses no estarían interesados en una especie de sub-producto teatral. El cine francés estaba muy dirigido a estas clases populares que se veían reflejadas en la pantalla, con sus hábitos y vivencias: trabajadores de fábricas, mineros, huelguistas, vagabundos… Triunfa el melodrama,

[65] "Es el periódico del futuro, un auxiliar de la enseñanza, confiaba en 1908 Anatole France al abate Mugnier": "C´est le journal de l´avenir, un auxiliaire à l´enseignement, confiait en 1908 Anatole France à l´abbé Mugnier". (Porchasson, dir. Burguière y Revel, 2000, p. 200).

género que mezcla peripecias emocionantes con sentimentalismo, música y baile y que la burguesía considera ideal para mantener al público popular entretenido (ibid., p.79). Este *snobismo* parisino y burgués hará que en realidad el cine francés no evolucione prácticamente en su lenguaje hasta la Iª Guerra Mundial y que aún a finales de los años veinte se mantenga el debate de si el cine es un arte o no.

Es decir, que durante nuestro periodo de estudio no había ningún tipo de expresión artística que disputara a la ópera el primer lugar como espectáculo audiovisual, incluso por encima del ballet, que carecía del aspecto directamente literario. Y precisamente en este mismo periodo vemos que las masas van ocupando su lugar en la vida de ocio urbana y también en el mundo del consumo cultural, y yendo más allá, incluso tomaban un lugar activo dentro de su comunidad nacional porque como dice Pasler, (2015, p. 420) "el espectáculo estructuraba la identidad francesa"[66]. Eso implica, por otra parte, que las diferentes clases sociales se ven abocadas a coincidir en ciertos espacios que se convierten en comunes, como las Exposiciones Universales y también a verse separadas, en función precisamente de las formas de ocio cultural escogidas u obligadas: si el cinematógrafo está prácticamente reservado a las clases trabajadoras, la ópera es, precisamente, una de esas formas cuyo consumo seguirá marcando la distinción burguesa.

1.4. La IIIª República y la música. Importancia nacional de la ópera en París

La particularidad del hecho operístico -creación y representación- en Francia es que contiene, además del aspecto artístico, dos vertientes claras desde el surgimiento de la Académie Royale por voluntad de Luis XIV: una vertiente nacional y política, que proviene precisamente de ese nacimiento ligado al Estado y que, como veremos, se perpetuará a lo largo del tiempo; y una vertiente social, que parte también de ese primer enclave en la corte versallesca, y que evoluciona, pero que mantiene siempre y a pesar de todo su carácter de arte de la "distinción", en el sentido que le da Bourdieu.

Antes de centrarnos en el género operístico propiamente dicho, creemos conveniente trazar un somero panorama de la visión que de la música se tenía desde los

[66] "Le spectacle charpentait l´identité française."

poderes públicos en la IIIª República para entender mejor la situación de la ópera en ese contexto.

1.4.1. La IIIª República y la música: la utilidad pública

Cualquier tipo de arte tiene, en general, tanto la capacidad de emocionar como la de transmitir ideas, cualidades que, en lo que a la música se refiere, fueron bien aprovechadas por los diferentes regímenes republicanos, primero durante la Iª República y más tarde con los republicanos del XIX, puesto que, como dice Pasler (2015, p. 105):

> La grandeza musical mantenida tanto por los revolucionarios como por los republicanos del siglo XIX debía reconstruir la confianza del público, tranquilizarlo asociando el Estado a la fuerza y a la gloria e inspirando confianza en su aptitud para instilar sentimientos idénticos e incluso devoción a su pueblo. La música podía ayudar a los oyentes a obtener los beneficios que se encuentran al subsumir las partes en la organización del todo […] sosteniendo de la misma manera los esfuerzos de los dirigentes para reconstituir el orden social más allá de la separación de clases.[67]

Encontramos de nuevo esa preocupación, tan presente en la IIIª República, por la necesidad de "instilar", como dice la autora, la conciencia de nación y de ciudadanía en la población francesa. Vemos que también en la ópera se ensalza y valora particularmente aquello que une a los oyentes con la historia y el arte nacionales. En los ásperos debates que tuvieron lugar en la Assemblée Nationale a propósito de las subvenciones acordadas tanto a la Opéra como a la Opéra-Comique -en los que nos detendremos más adelante-, y a pesar del aspecto social que era el centro de la controversia, siempre triunfó el hecho de que las formas operísticas respectivas y la herencia musical formaban parte del patrimonio nacional y por tanto de la propia identidad francesa, amén de constituir una gran forma de propaganda cultural de cara al extranjero, hasta el punto que la cámara elogió el carácter "esencialmente francés"[68] de

[67] "La grandeur musicale soutenue tant par les révolutionnaires que par les républicains du XIXe siècle devait reconstruire la confiance du public, le rassurer en associant l´État à la force et à la gloire et en inspirant confiance dans son aptitude à instiller des sentiments identiques, et même de la dévotion, à son peuple. La musique pouvait aider les auditoires à saisir les bienfaits que l´on trouve à subsumer les parties dans l´organisation d´un tout […], soutenant par là même les efforts de dirigeants pour reconstituer l´ordre social par-delà les clivages des classes."

[68] "Le genre [l´opéra-comique] suscita dans les années 1870 l´intérêt des républicains, qui le considérèrent comme *essentiellement français*."

la Opéra-Comique en 1870 (cit. en Pasler, 2015, p. 93). Por otra parte, se considera que la música es una disciplina "de utilidad pública". En cierto modo, la música formaba parte de la "formación política"[69] ya en la primaria (Pasler, 2015, p. 41) porque se suponía que servía para estimular las capacidades intelectuales necesarias para el discernimiento y la justicia, así como la memoria y la formación de un carácter fuerte, cualidades necesarias para una ciudadanía libre y con criterio. Además, tanto el hecho de participar de una escucha común como de hacer música en grupo debía fomentar la solidaridad y el respeto al otro, incluso afrontando las diferencias políticas, y también el respeto a la comunidad, por ejemplo programando música de épocas anteriores junto a música contemporánea. En definitiva, la música propiciaba un desarrollo de aquellas características morales y espirituales que conducen a una mejora de la vida política y social. Pero para ello, el público debe estar lo suficientemente formado tanto para disfrutar de una escucha activa como para participar directamente haciendo música. Los republicanos concedieron una gran importancia a las enseñanzas artísticas incluso desde los primeros años escolares, puesto que consideraban que formar el gusto de la ciudadanía a través del estudio de lo bello era beneficioso tanto para cada individuo como para la cohesión social, al establecerse una cierta metáfora entre la armonía y las proporciones del arte y las de la sociedad: el arte, en definitiva, tiene un fin moral y pedagógico. Además eran acérrimos defensores del "derecho de los ciudadanos a la cultura" (Fulcher, 1999, p. 39) frente a los privilegios de una élite sociocultural. Por esta razón se facilitaron "los cauces administrativos necesarios para aplicar y asegurar este derecho"[70]. En música fue el canto la disciplina más fomentada desde la administración, porque promovía la participación grupal y la práctica colectiva de manera bastante inmediata. En realidad, parece que desde los poderes públicos se tenía una visión entre militar, deportiva y platónica de la práctica coral, según la cual, además de fomentar el patriotismo y el refuerzo de la identidad nacional interpretando música francesa, se podía propiciar todo tipo de beneficios nacionales y sociales. Citamos las ilustrativas palabras de Pasler (2015, p.151):

> Cantar juntos podía aliviar las tensiones, profundizar los lazos de unión, reforzar una comunidad. Los coros alentaban el sentido de la responsabilidad, así como el gusto por la disciplina, por el trabajo y por el dominio de sí mismo. Sus miembros establecían en

[69] "En tant que telle, la musique faisait partie de l´éducation politique qui débutait à l´école primaire."
[70] "One of the Republic´s recurrent themes became the citizens *right to culture*, and thus the importance of implementing and ensuring this right through administrative means."

> general relaciones de emulación, hechas de juicio y respecto mutuos […] La emulación estimulaba la capacidad de aprendizaje y de práctica. […] Como en los equipos deportivos o las sociedades gimnásticas, los cantantes aprendían a unir sus energías individuales y colectivas en una especie de consenso.[71]

El movimiento orfeónico había nacido en los años 1830 con propósitos parecidos, pero sobre todo con el fin de apartar a los obreros de pasatiempos poco edificantes (Rebérioux, dir. Burguière y Revel, 2000, pp. 190, 191). Aunque en principio podemos pensar que la taberna o el café eran considerados como perniciosos por parte de los poderes públicos, por invitar a la bebida a los proletarios, en realidad el alcoholismo "destruía la comunicación, se mantenía el orden social", como dice Sennet (2011, p. 266). Lo que preocupaba en realidad era que se trataba de lugares de encuentro en los que se podían tejer revueltas. Por tanto, con su disciplina casi férrea y su trabajo constantes, se pretende que estos orfeones sean prácticamente un instrumento de paz social y de unión de la nación, procurando incluso la participación de coros de diferentes regiones en certámenes nacionales (Rebérioux, 2000, p. 190). Durante el IIº Imperio tuvieron un gran desarrollo e incluso Gounod fue director entre 1852 y 1860 del Orfeón Municipal de París, pero fue ya bajo la IIIª República cuando tuvieron mayor auge. Formados sobre todo por obreros y empleados, en 1873 llegó a haber trescientos orfeones en París (Pasler, 2015, p. 150) que pretendían dotar "a las gentes ordinarias de un papel activo en la cultura"[72] (ibid.) y de hecho, casi podríamos decir que se trató de un fenómeno cultural de masas. Pero, para ser justos, los dirigentes de la IIIª República no sólo pretendían tener bajo control social a la ciudadanía gracias a la música, sino que les importaba que accedieran a un cierto nivel de formación para que disfrutaran con ella y se convirtiera en una forma de ocio que les apartara de los *cafés-concert*. Así, los sucesivos gobiernos republicanos en las décadas de los setenta y ochenta creerán "en la capacidad de la música y de las otras artes para contribuir en la formación de los ciudadanos, en la salud de la democracia y en la unidad del pueblo francés, más allá de

[71] "Chanter ensemble pouvait soulager les tensions, approfondir les liens, renforcer une communauté. Les choeurs encourageaient le sens des responsabilités, ainsi que le goût de la discipline de travail et la maîtrise de soi. Leur membres avaient généralement des relation d´émulation, faites de jugement et de respect mutuels […]. L´émulation stimulait la capacité d´apprendre et de pratiquer. […] Comme dans les équipes de sport ou les sociétés gymniques, les chanteurs apprenaient à unir leurs energies individuelle et collective dans une sorte de consensus."

[72] "Dès lors [1875], le chant donnait aux gens ordinaries un rôle actif dans la culture."

las distincions de clase"[73] (Pasler, 2015, p. 13). Fue también el momento en el que florecieron los conciertos populares: Jules Pasdeloup fundó en 1861 los "Conciertos populares de música clásica", en 1873 Édouard Colonne los "Conciertos Colonne" y en 1881 Charles Lamoureux sus "Conciertos Lamoureux", iniciativas que tuvieron gran repercusión en un tipo de público que habitualmente no entraba a las grandes salas de concierto. Señalemos que esta política de la educación artística de las masas fue una preocupación tanto de la izquierda como de la derecha a lo largo de todo nuestro periodo, a pesar de todos los cambios gubernamentales y también a pesar de las radicalizaciones ideológicas.

Sin embargo, dentro de este, *a priori*, idílico marco, se sigue manteniendo la diferencia de clases, a pesar de ese presunto esfuerzo de los dirigentes que hemos señalado más arriba: en realidad las clases sociales no se mezclaban en estas actividades de práctica colectiva musical. Si los orfeones estaban formados por asalariados e incluso los grandes almacenes llegan a tener coros propios de sus empleados, había corales amateurs de burgueses y aristócratas, sobre todo de mujeres, y a pesar del triunfo simbólico de la "igualdad de oportunidades" que supuso que un coro del barrio popular de Belleville ganara en un concurso a un coro de un barrio burgués (Pasler, 2015, p. 45), la realidad es que las clases acomodadas preferían seguir con sus actividades en sus salones o sociedades cerradas.

1.4.2. La ópera y el Estado en París: aspecto nacional y político

El devenir de la Académie Royale -que se convertirá en Opéra, como hemos visto- entre los tiempos de la monarquía absoluta y el final de nuestro periodo es mucho más estable de lo que podría imaginarse, a pesar de los numerosos cambios de régimen vividos por el país y vistos los avatares padecidos por las instituciones: la Opéra se mantiene siempre ligada al Estado salvo en un brevísimo periodo de la Revolución entre 1791 y noviembre de 1793, debido a que había cierto recelo hacia los artistas, que habían estado siempre protegidos por la aristocracia (Pasler, 2015, p. 89). Se retira la subvención y se permite la libertad de teatros, pero el régimen del Terror prefiere vigilar

[73] "Dans les années 1870 et 1880, le goût musical se répandait dans la population tandis que le gouvernement croyait en la capacité de la musique et des autres arts à contribuer à la formation des citoyens, à la santé de la démocratie et à l´unité du peuple français , par-delà les distinctions de classes."

de cerca lo que sucede sobre las escenas teatrales y convertirlas en "escuela de patriotismo"[74] (ibid., p. 90) y devuelven el apoyo financiero a la ópera, y con ello el Estado retoma el control no sólo ideológico sino administrativo. Además, había mucho de simbólico en el hecho de convertir lo que fue la Académie Royale, intrínsecamente ligada al poder monárquico, en vehículo de las ideas revolucionarias, imponiendo la estética republicana[75].

En cuanto a la Opéra-Comique, aunque su fundación es en principio ajena al poder estatal, puesto que la crean una *troupe* que participaba en las ferias anuales parisinas en 1714, el aparato administrativo impone desde el principio sus condiciones, obligando, para otorgar la autorización, a que se intercalaran diálogos hablados entre las partes cantadas para así evitar la competencia tanto con la Académie Royale como con la Comédie Française. Precisamente esa obligación será el origen del género propiamente francés de la opéra-comique y se convertirá en sello nacional. Tras unos comienzos más propiamente cómicos y paródicos, el género se va afinando y "elevando" virando hacia lo pastoril para tornarse aún más seria en el periodo revolucionario, aunque siempre manteniendo la característica de los diálogos hablados. En 1796 la Opéra-Comique solicita una subvención al Estado y finalmente el teatro se pone directamente bajo tutela del gobierno en 1800 (Pasler, 2015, p. 95).

La Opéra, debido a su estatus, era el teatro de ópera más subvencionado, seguido de la Opéra-Comique. Sin embargo, la gestión era privada[76] aunque de nombramiento ministerial, con lo cual, y aunque en los años que estudiaremos la injerencia política en cuanto a la dirección artística no era muy fuerte, sí que es verdad

[74] "Sous la Terreur […] transformer le théâtre en *école de patriotisme* devint une des plus hautes priorités du pouvoir."

[75] Desde escribir libretos de contenido revolucionario y patriótico, a eliminar arias solistas en beneficio de escenas colectivas, o sustituir reyes por generales y vestir a los actores como ciudadanos. (Ver Pasler, 2015, pp. 90-93).

[76] En efecto, el puesto de director de la Opéra, así como el de la Opéra-Comique, eran de nombramiento ministerial pero la gestión era privada. Esto significaba que el director corría, por ejemplo, con todos los gastos de mantenimiento y limpieza del edificio, y todas las mejoras que se llevaran a cabo también serían a su cargo. A cambio, podía utilizar el edificio para sus actividades, así como el material de escena, aunque el Ministerio de Bellas-Artes podía disponer siempre del *foyer*. Aunque se recibían anualmente subvenciones, el montante era aleatorio y se decidía en cada ejercicio por la Assemblée. En cuanto al personal, podía contratar con mucha libertad, pero estaba obligado a tener una plantilla mínima. Teniendo en cuenta que si había pérdidas era el director quien les hacía frente, la carga era importante. Había además obligaciones de orden artístico, como por ejemplo estrenar una obra nueva por año, y cada dos años debía ser una composición de un Premio de Roma (Chimènes, 2004, p. 489). Además era inexcusable mantener el esplendor y magnificencia escénica que se espera de esta primera escena nacional e internacional, cosa que era un poco más ligera en la Opéra-Comique. (Patureau, 1991, pp. 29-80)

que los debates parlamentarios en torno al papel, sobre todo social, de la Opéra, fueron constantes. Por supuesto, existían otros teatros en el panorama parisino y de hecho, aludiremos a algunos de ellos a lo largo de nuestro estudio, como el Théâtre-Lyrique[77], el Théâtre des Italiens[78], el Théâtre des Bouffes-Parisiens[79] o la Gaîté-Lyrique[80]. Además, y a pesar del decreto sobre la libertad de los teatros del 6 de enero de 1864, según el cual se permitía a los directores escoger libremente su repertorio[81], en las cláusulas de contrato del director de la Opéra se encontraba la obligación de programar únicamente espectáculos del género que convenía a ese teatro, es decir, grand-opéra y ballet-pantomime, para no mezclar los dos géneros nacionales. También la Opéra-Comique hubo de cumplir alguna obligación, como seguir representando obras que contuvieran al menos algunos diálogos hablados (Branger, 1999, p. 27). No hay que olvidar que el poder político, y ya desde época napoleónica, considera que su intervención en el mundo de la ópera parisina es necesaria en aras de un objetivo tanto artístico como moral: artístico, porque se deben mantener la esencia del arte francés, y moral porque la ópera se considera la máxima expresión del arte musical y por tanto se ha de velar por su mejor ejecución. Esta mentalidad se mantendrá durante todo el XIX y muy particularmente bajo la IIIª República.

Pero volvamos a las dos óperas nacionales, centro de nuestro estudio, y su estrechísima unión con la administración del Estado francesa, debido a esta relación tutelar tanto en lo que se refiere a la cuestión de la creación y representación como en lo que rodea a su gestión económica, administrativa y sociocultural. Dada esta circunstancia, no es extraño que el poder político ejerciera cierto tipo de control en las dos casas de ópera parisinas, control que se ejercía en dos direcciones: la primera, de orden interior y de cara a la ciudadanía, consistía en vigilar los mensajes políticos que se podían lanzar -como en cualquier otro género dramático- y sobre todo, en inducir unas u otras temáticas; la segunda, de cara al exterior, iba dirigida a mostrar la

[77] El Théâtre-Lyrique, inaugurado en 1851 y desaparecido en 1878 fue en su momento la escena más innovadora respecto a autores y títulos, precisamente por no depender de la administración y no estar sometida a unas obligaciones en cuanto a género y repertorio. Allí se estrenó el Faust de Gounod el 19 de marzo de 1859. Volveremos sobre él más adelante.

[78] Como su nombre indica, era el teatro en el que se representaba el repertorio italiano en esa lengua.

[79] Célebre sobre todo porque fue el teatro que dirigió Offenbach (1855-1865) y donde representó sus famosísimas operetas.

[80] Pasó de ser un teatro especializado en opereta desde 1862, a tomar el relevo del Théâtre-Lyrique.

[81] Las limitaciones a este respecto databan del decreto del 29 de julio de 1807, es decir, databan de la época napoleónica.

superioridad cultural de la nación francesa, su brillo y poder económico, con cualquiera de los diferentes regímenes.

Al nuevo régimen republicano le interesaba sobremanera fomentar la fraternidad entre franceses y reforzar el sentimiento patriótico, y al mismo tiempo, mantener el orden social. Pasler (2015, p.132) no duda en afirmar que "para comprender su impacto ideológico es necesario aprehender la ópera, incluso la grand-opéra financiada por el Estado, como propaganda"[82]. Así, y sobre todo al comienzo de nuestro periodo, se mantienen las grandes obras del repertorio del XIX, particularmente las óperas de Meyerbeer y Halévy, modelos del género grand-opéra y también las de Auber y Thomas en la opéra-comique, porque reivindicaban esas especificidades puramente francesas que, como hemos dicho, tanto interesaba poner en primer plano también de cara al exterior, en un momento en el que Francia pierde influencia política y cultural en Europa. En cuanto a las obras encargadas para las grandes escenas parisinas, se intentará que guarden cierta relación con lo que políticamente sucede en cada momento, metafórica o alegóricamente, claro está, de manera que el público establezca el paralelismo y se ponga del lado que conviene al gobierno: por ejemplo, se convierte en protagonistas a mujeres fuertes de la tradición bíblica y de la Antigüedad en el momento de la promulgación de la Constitución de 1875 y en los años siguientes para mostrar "una nueva forma de potencia, asociada a los republicanos"[83] (Pasler, 2015, 141) que aliente la devoción patriótica, como pueden ser *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (1877) o *Hérodiade* de Jules Massenet[84] (1881); o también se vuelve a valores del teatro clásico como el enfrentamiento entre el deber patriótico y el amor, como en *Le Cid* (1885); o se exaltan figuras nacionales para henchir el orgullo nacional, como el *Étienne Marcel* de Saint-Saëns (1879). Ésta es la razón principal por la cual *Carmen* de Bizet no obtuvo el éxito esperado en la Opéra-Comique en 1875, porque rompía con las consignas del periodo del "Orden moral" del Presidente Mac-Mahon y con una visión

[82] "Pour comprendre son impact idéologique, il faut cependant appréhender l´opéra, meme le grand-opéra financé par l´État comme de la propagande."

[83] "Avec cette oeuvre [*Judith*, de Charles Lefebvre, 1877], ainsi que dans *Salammbô* d´Ernest Reyer (entamé en 1875) et *Samson et Dalila* (1868-1877) de Saint-Saëns, Judith et les femmes d´aussi fort caractère qu´elle sont sans conteste des allégories d´une nouvelle forme de puissance, associée aux républicains […]."

[84] Sin embargo esta ópera será rechazada por el director de la Opéra, Vaucorbeil por juzgarla demasiado polémica y será estrenada en La Monnaie de Bruselas, donde el éxito fue tal que iban trenes llenos de parisinos para las representaciones. Añadir como anécdota que el obispo de Lyon castigó con la excomunión menor tanto a Massenet como a Milliet y Hartmann, autores del libreto, pero fue revocada por Roma.

ordenada y tradicionalista tanto del Estado como de la sociedad. En el periodo de la "República republicana" y debido a la oposición de Jules Ferry a impartir una doctrina oficial, se otorga más libertad a los autores, pero lo que se respeta escrupulosamente por parte de las direcciones de las óperas es el gusto del público de abonados, lo cual no supone, ni mucho menos, una menor presión.

En la década de 1880 y por influencia del Ministro de las Artes, Antonin Proust, quien tuvo un breve paso por el ministerio (1881-1882) pero ocupó muchos puestos oficiales relacionados siempre con la cultura, se empieza a hablar del "placer" ligado a la experiencia estética individual (Pasler, 2015, p.317). Se empiezan a buscar características propias del arte francés, se vuelve la mirada al pasado dieciochesco y se rescatan virtudes como la gracia o el *charme*, tan unidas en el imaginario general a una cierta aristocracia de corte. Esto se explica, en primer lugar, por la seguridad del gobierno republicano en la estabilidad del régimen tras el final del "Orden moral", durante el que se temió razonablemente una vuelta a la monarquía; y en segundo lugar, por el ya citado concepto de "memoria-patrimonio" de Nora, es decir, la asimilación y orgullo de un pasado histórico y cultural que ha llevado al momento presente. Así, ese concepto del *charme* se convertirá en una de las características esenciales del alma francesa, esa capacidad de encantar para seducir al oyente, que busca sentir una y otra vez ese placer. Massenet será quizá el compositor operístico francés al que más se ha relacionado con esta cualidad, tanto por su música como por el tipo de libretos sobre los que trabajaba[85].

Sabemos de la preocupación republicana por el acceso de las masas al placer estético, pero ¿era posible ese acceso, a pesar de los esfuerzos formativos? ¿o bien ese disfrute estético seguía siendo una "marca de distinción" burguesa? Veremos esto en el siguiente apartado, pero en cualquier caso, en estos años ochenta del XIX se empieza a producir un cambio de orientación en la estética operística francesa, que penetra más fácilmente en la Opéra-Comique pero que llegará también a la Opéra, tanto por necesidades expresivas de los autores como por el ambiente mucho más propicio a ellas desde los poderes públicos.

[85] En la producción massenetiana abundan las mujeres seductoras, envolventes, irresistibles y hasta pecadoras, aunque arrepentidas, lo cual confería un plus de morbo a sus óperas.

Hemos dicho que la ópera tenía un valor importante para los republicanos de cara al exterior, porque suponía la demostración palpable de la superioridad cultural francesa. Como dice Hervé Lacombe (1997, p. 250), "ya no se trata de la glorificación de un rey-sol, sino de una nación-sol: necesidad totalmente francesa de escenificar, literalmente en este caso, el lustre de su fortuna y de su cultura, de trascender, cambiando su naturaleza, su poderío y su gloria"[86]. Pero este propósito no es ni mucho menos una novedad implantada con esta IIIª República. Veamos un fragmento de un artículo anónimo publicado en el *Journal de Paris* el 31 de julio de 1781 (cit. en Rabreau, dir. Charle y Roche, 2002, pp. 173-191, § 23):

> El espectáculo de la Opéra, por la riqueza de sus trajes, la ilusión y variedad de sus decorados, el gran número de personas empleadas a su servicio en el apartado del canto, de la orquesta y de la danza, en fin por el lujo de sus representaciones, concierne muy particularmente a todas las artes útiles y de recreo, y es sin duda en ese sentido en el que se la considera como el espectáculo de la Nación. [87]

La Académie Royale, en sus primeros tiempos, tenía la obligación de mostrar el poder y la magnificencia de la nación francesa, que eran los de la monarquía absoluta. No olvidemos el "L´État c´est moi" de Luis XIV, fundador de esta institución a mayor gloria propia. Y hagamos notar también esos dos conceptos ligados al arte desde la visión gubernamental y que hemos visto que luego se desarrollarían en la IIIª República, que son el de la utilidad y el del recreo o placer. No deja de ser llamativo que en Francia se haya mantenido una misma visión política a pesar de los muchos cambios de régimen, y en ese sentido volvemos a Nora (2000, p. 100) y a "la conciencia de sí misma por la política" que mantiene Francia a lo largo de su historia. Esta relación metafórica entre la ópera y el oropel político y cultural de la nación se mantendrá tanto bajo época revolucionaria, aunque, como es lógico, buscando "inspirar al auditorio con

[86] "Ce n´est certes plus la glorification d´un roi-soleil mais plutôt d´une nation-soleil: besoin bien français de mettre en scène, à proprement parler, l´éclat de sa fortune et de sa cultura, de trascender, en la changeant de nature, sa puissance et sa gloire."

[87] "[…] le spectacle de l'Opéra par la richesse de ses costumes, l'illusion et la variété de ses décorations, le grand nombre de sujets employés à son service dans la partie du chant, de l'orchestre et de la danse, enfin par le luxe des représentations, intéresse plus particulièrement tous les arts d'utilité et d'agrément, et c'est dans ce sens sans doute qu'il se considère comme le spectacle de la Nation."

temas revolucionarios"[88] (Pasler, 2015, p. 95), como también a lo largo de todo el XIX y hasta el final de nuestro periodo.

Por tanto, la ópera, con su derroche de medios constituía la mejor imagen posible para representar el orgullo nacional, un escaparate cultural de peso de cara al extranjero, sobre todo tras la derrota frente a Prusia. Además, insistimos en la importancia de que cada una de las casas de ópera defendiera respectivamente cada una de las dos formas operísticas nacionales, que se exportaban con éxito al extranjero y se aplaudían en escenas internacionales: si los compositores franceses eran apreciados fuera de sus fronteras, razón de más para que lo fueran en las escenas nacionales. Por último no hay que olvidar que el público de abonados a la ópera exigía que la puesta en escena estuviera a la altura de lo que se esperaba en unos templos operísticos de ese nivel.

1.4.3. Los debates políticos sobre el elitismo social en las óperas de París

Durante la IIIª República hay continuos debates en la Assemblée Nationale sobre la oportunidad de otorgar subvenciones para un espectáculo que, en definitiva, sólo disfrutaba la burguesía, debates que se acentuarán en número y acritud en los momentos en que gobiernan los sectores republicanos más radicales e izquierdistas, puesto que esa partida presupuestaria se oponía frontalmente a su ideario de democratización cultural para las masas. Sin embargo, será precisamente la fortaleza con que la identidad francesa está representada y defendida en la Opéra y la Opéra-Comique lo que hará que se mantengan esas ayudas estatales.

La ubicación de las dos escenas nacionales, su tipo de público habitual, el precio de las entradas y la magnificencia de los edificios y sus espectáculos hacían que, de manera implícita, estuvieran vedados a la masa popular, que sí acudía, en cambio, a escuchar las operetas de Offenbach al teatro des Bouffes-Parisiens. La vocación pedagógica republicana, sin cuestionar el dominio burgués de la Opéra, hace por acercar el género al pueblo: se eleva la música al rango de "arte social" y la Opéra será declarada "institución nacional" de manera que todo el público pueda admirar las obras

[88] "Des travaux de recherche de la fin du XIXe siècle suggèrent que, dans les années 1790, du point de vue de l´État, l´opéra allait au-delà d´un simple mode d´instruction: il pouvait inspirer l´auditoire par ses thèmes revolutionnaires."

de arte francesas consagradas. Hasta aquí, nada nuevo respecto al IIº Imperio, como hemos visto. Sin embargo, a partir de entonces, esta cuestión será abordada regularmente en el parlamento, puesto que allí se debatían también los importes de las subvenciones acordadas.

Hay dos razones principales para esta perenne *mise en question*, para este cuestionamiento constante. La primera de ellas es de índole social; la segunda tiene que ver con la idiosincrasia propia al espíritu republicano en cuanto a los aspectos culturales: sí interesaba mantener la ópera francesa como muestra del nivel cultural, pero no se puede decir que esta República, tan proclive a la vulgarización de la historia, por las razones que ya hemos visto, y al desarrollo tecnológico para mostrar la modernización del país, considerara realmente a la música y particularmente a la ópera como un "lugar de memoria". Realmente como dice Myriam Chimènes (2004, p. 513), "la música no es un arte capitalizable como la pintura o la escultura, y además es caro de tocar y de representar"[89]. Es evidente que el impacto de las artes plásticas en la población, y no digamos del teatro, es mucho más inmediato y llega más fácilmente a sectores mucho más amplios. Prueba de esta diferente consideración es que el presupuesto dedicado a la música a lo largo de toda la IIIª República proviene de las Bellas Artes y se le dedica únicamente un 15% del mismo. La razón de esta -en principio- pequeña cantidad es que la división, subsecretariado o dirección general de Bellas Artes dependía del Ministerio de la Instrucción Pública. De este presupuesto un 70% iba a parar al arte lírico y es preciso señalar que la Opéra y la Opéra-Comique absorbían la totalidad de las subvenciones, salvo en el periodo 1870-1878, durante el cual también el Théâtre-Italien y el Théâtre-Lyrique recibieron una pequeña parte, según indica la misma autora (ibid., p. 488). Nótese por otra parte la centralización extremada, pues sólo instituciones parisinas recibían subvenciones del Estado. El resultado de esta política es que, implícitamente, tanto los sectores más conservadores como los más progresistas consideraban que la música era un placer para quien se lo pudiera pagar, y por tanto, preciso es reconocer la labor de mecenazgo que muchos aristócratas y grandes burgueses llevaron a cabo con los compositores franceses de la época, aunque en lo que a la ópera se refiere y debido a las propias características del

[89]"[…] la musique n´est pas un art *capitalisable* au même titre que la peinture ou la sculpture et, de surcroît, elle est souvent coûteuse à jouer ou à représenter. Contrairement à l´architecture, à la peinture et à la sculpture, la musique ne semble pas être considérée comme un *lieu de mémoire."*

género, que necesita de una logística muy importante, esta labor privada estuviera más restringida a ayudas puntuales[90].

En definitiva, los diputados critican continuamente el costo que supone para el Estado la subvención dirigida a unos teatros que, en realidad, no disfrutan más que unos pocos, a pesar de que se había ido implantando la obligación para los directores de los teatros nacionales (y por tanto también en la Opéra-Comique y la Opéra-Garnier) de dar representaciones a bajo precio o gratuitas. Como refiere Frédérique Patureau (1991, p. 77) en 1906, por ejemplo, "se habla (particularmente en las filas del partido radical) *de los deberes artísticos del Parlamento* […] *respecto al pueblo* y se afirma *querer poner la Opéra al alcance de todos* o *asegurar realmente al pueblo […] el libre acceso a la Opéra*"[91]. Además existía una preocupación moral real por la suerte de la clase obrera, acostumbrada a acudir a los *cafés-concert* y espectáculos de dudosa calidad y moralidad cuyo disfrute solía ir acompañado de diversos vicios. Sin embargo, no es fácil introducir este tipo de medidas, que, preciso es añadir, tenían su coste para los teatros. De hecho, y aunque se prevén este tipo de representaciones baratas o gratuitas en el cuaderno oficial de cuentas de la Opéra desde 1879, en realidad hasta 1884 no se ponen en práctica. Hasta 1891 es difícil precisar cuántas hubo y cómo se articulaban, pero a partir de esta fecha queda instituida una representación llamada "popular" algunos domingos a precio reducido, aunque la frecuencia y condiciones irán modificándose, debido a las pérdidas que generaban para los directores de la *maison*. Así, en 1891 y según cuenta Patureau (1991, p. 80), ante la demanda imperiosa de un diputado de bajar obligatoriamente el precio de las localidades, el propio Ministro de Bellas Artes, consciente de las dificultades financieras que eso entrañaba para la dirección particularmente de la Opéra, que veía disminuida constantemente su subvención y cuya gestión, no lo olvidemos, era privada, contestó que pronto sería imposible conseguir un director ante condiciones financieras "tan impracticables"[92].

[90] Patureau (1991, p. 340) destaca, por ejemplo, la labor del Conde Isaac de Camondo que fundó la Sociedad de artistas y amigos de la ópera, que ayudaba a artistas en dificultades, su sostén económico a los estrenos de *Louise* de Charpentier y de *Pelléas y Mélisande* de Debussy, así como su actuación junto a su primo Moïse de Camondo a quienes también se unió Gabriel Astruc, uno de los grandes empresarios y mecenas de la época, en pro de la fundación del Théâtre des Champs-Élysées.

[91] "On parle alors (tout particulièrement dans les rangs du parti radical) *des devoirs artistiques du parlement […] vis-à vis du peuple*, on affirme ausi vouloir *mettre l´Opéra à la portée de tous* ou *assurer réellement au peuple […] le libre accès de l´Opéra*."

[92] "Ainsi, lorsqu´en 1891, un député émet publiquement le voeu que le prix des places de l´Opéra soit impérativement baissé, le ministre des Beaux-Arts, conscient des conséquences financières qu´aurait une

Algunos diputados incluso eran partidarios de retirar por completo dichas subvenciones, so pretexto que la ópera no servía para la democratización del arte. En 1882, y según relata Chimènes (2004, pp. 489, 490) un diputado radical socialista presenta este argumento ante la Cámara y compara el gasto que suponen ambas escenas con la mínima subvención que recibían los "Concerts populaires" de Pasdeloup, Colonne o Lamoureux, que sí estaban dirigidos a todos los públicos. Sin embargo, y por mucho que la organización de este tipo de conciertos se considerase una labor encomiable a favor de las capas populares, únicamente a partir de 1878 recibirán Jules Pasdeloup y Édouard Colonne una pequeña subvención, y esto a pesar de que el primero de ellos llevaba a cabo este cometido desde 1861. Pero la cantidad en cuestión, sumando las actividades de ambos no sumaban más que un 5% del presupuesto de la música[93]. Este medio de educación de las clases obreras irá teniendo mayor repercusión en la Assemblée y a partir de 1882 también se concederá una pequeña suma a Charles Lamoureux. Poco a poco se van creando también asociaciones para la popularización de la música sinfónica y el oratorio, y habrá otras pequeñas subvenciones acordadas en los presupuestos, por ejemplo a la Sociedad Nacional de Música en 1892. Pero no nos engañemos: también los esfuerzos de los concienzudos Colonne y Lamoureux serán cuestionados y se considerará retirarles la subvención en el decenio de los noventa por considerar que los esfuerzos por la educación popular no son suficientes.

En suma, a lo largo de todo este periodo, y muy particularmente durante los años ochenta y noventa, varios diputados de izquierda consideraron escandaloso que "todo el mundo pague para que la aristocracia y la alta burguesía vayan al teatro por poco dinero"[94] (Chimènes, 2004, p.491). Bien es verdad que el público más modesto podía asistir a representaciones operísticas a precios moderados en dos salas: el Théâtre-Lyrique, desaparecido en 1878 y que había sido la escena más innovadora respecto a autores y títulos desde su nacimiento en 1851; y en la Gaîté-Lyrique, que desde 1862 era el teatro de la opereta y después tomó en cierto modo el relevo del Théâtre-Lyrique. Sin embargo, se trata de teatros privados, con mucha actividad sin duda, pero mucha menor influencia en la vida parisina que la Opéra y la Opéra-Comique, debida en parte a

---

telle mesure, n´hésite-t-il pas à répondre *qu´il se demande s´il se trouvera bientôt un directeur […] fût-il l´artiste le plus éminent et fût-il disposé à perdre beaucoup d´argent […] pour diriger l´Opéra dans des conditions aussi impracticables que celles résultant du cahier des charges actuel.*"

[93] Para los detalles sobre el particular, consultar Chimènes (2004), pp. 496-500.

[94] "Un autre député s´associe alors à cette protestation, s´insurgeant contre le fait que tout le monde paie pour que l´aristocratie et la haute bourgeoisie aillent au théâtre à bon marché."

esa adscripción oficial. Además, por mucho que los parlamentarios alabaran esas iniciativas de facilitar económicamente el acceso a estos teatros, lo cierto es que todos tuvieron que cerrar por fracaso financiero estrepitoso, lo cual, en definitiva, tampoco los convertía en modelos.

Aun así, se plantean mil otros proyectos de "Ópera popular", en eco a los "Concerts populaires" que parecen funcionar tan bien y son tan apreciados. ¿Por qué tal empeño en la *Opéra populaire*? En primer lugar, porque los parlamentarios consideraban que, al aunar espectáculo visual y música, el mensaje se asimilaba mejor; en segundo lugar, porque, según su criterio, era el género en el que Francia mejor mostraba su preeminencia en Europa; y por último, porque en los países vecinos la democratización del género era mucho mayor, particularmente en Inglaterra, Italia y Alemania, país en el que ¡incluso se representaban en provincias óperas de autores franceses! Sin duda obviaban u olvidaban los señores diputados que el proceso de construcción nacional de los dos últimos países era muy reciente y que hasta hacía muy poco existía una pléyade de repúblicas, principados, ducados… con su actividad cultural propia, y que la ópera formaba parte del escaparate de cada uno de esos territorios, por no hablar de que el nacimiento de la ópera en Francia estaba íntimamente ligado a la monarquía, al Estado, y por tanto estaba enormemente centralizada en París, ya que poco se ocupaban de las escena provinciales, mientras que, sobre todo en Italia, la popularización del género y la práctica apropiación por parte del pueblo databa de tiempo atrás. En cualquier caso, una vez más, constatamos la necesidad de autoafirmación nacional. Sin embargo, en lo que a la ópera popular se refiere, nunca se terminará de llevar a cabo ninguno de estos proyectos: aunque los beneficios sociales y culturales parecen claros, la manera de organizarlos es causa de tantas controversias que ninguno subsiste.

1.4.4. París y las óperas nacionales

La importancia de París como capital del país y como capital cultural de Europa en el periodo de nuestro estudio no tiene discusión. Esa preeminencia se había ido fraguando desde el XVIII y en este momento de la historia, tras las reformas de Haussmann y lo que había supuesto la organización de las Exposiciones Universales de cara a la comunidad internacional, París era la ciudad más floreciente a nivel cultural de

Europa y casi podríamos decir que del mundo. Naturalmente a esto se unía el hecho de que todo artista que quisiera triunfar había de ir a París, como narra espléndidamente Balzac en *Les illusions perdues,* y si bien su relato se refiere a los años veinte del XIX, podemos afirmar que la realidad era la misma a finales del siglo. En cuanto a la ópera propiamente dicha, su unión con la ciudad de París es absolutamente indisoluble también desde finales del XVII, a pesar de haber nacido la Académie Royale en Versalles: siempre existió la doble escena con la monarquía absoluta, la de las corte versallesca y la parisina. Pero es poco antes de la Revolución, en los años ochenta del XVIII cuando París y su ópera, como representación de la Corte, están más en boga. Como señala Rabreau (dir. Charle y Roche, 2002, pp. 173-191, § 21):

> Nunca París se había sentido más afectado por este espectáculo en el que la Corte tenía en el seno de la ciudad una especie de salón ampliamente abierto. ¿Acaso no era la Ópera uno de los grandes lugares de recepción de los soberanos y de los príncipes extranjeros de paso por París?[95]

Y como es bien conocido, este papel de "lugar anfitrión" de la Opéra Nationale para las personalidades extranjeras se mantendrá hasta bien entrado el siglo XX. La implicación de la ciudad de París con la Opéra fue máxima ya en el XVIII y particularmente a mediados de siglo durante el reinado de Luis XV, puesto que fue la propia municipalidad la que tuvo que asumir incluso la gestión económica y administrativa de la sede parisina, como relata de manera muy precisa Rabreau[96] (ibid.). Y también, un siglo antes de los grandes proyectos de Haussmann, se pretendió dar un sentido urbanístico al edificio de la Opéra y situarla en un lugar representativo, asociado al Louvre y las Tullerías en general, para lo cual se trazaron numerosos proyectos que, por unas razones y otras que aquí no vienen al caso, no llegaron a realizarse[97]. En 1794 se instala en el Hôtel Louvois, en la calle del mismo nombre, en un palacio requisado

[95] "Jamais Paris n'avait été aussi touché par ce spectacle où la Cour tenait à la ville une sorte de salon largement ouvert. L'Opéra n'était-il pas aussi un des hauts lieux de réception des souverains et des princes étrangers de passage à Paris ?"

[96] A pesar de que la Ópera en París era de gran importancia como escaparate de la monarquía primero y de los sucesivos regímenes después, no se puede decir que hubiera un edificio adecuado para sus representaciones en realidad hasta la ejecución del proyecto de Garnier. Para toda la historia de edificios proyectados, realizados y utilizados por la Opéra de Paris, remitimos al magnífico artículo de Daniel Rabreau: "L´opéra des utopies à Paris? Les enjeux politiques d´un monumnet phare dans la capitale des rois, puis de la jeune République (1734-1798)", dir. Charle y Roche, 2002, pp. 173-191.

[97] Nos referimos a la Opéra de Paris, puesto que la Opéra-Comique se instaló en 1783 en la sala Favart, que, aunque se quemó dos veces, se reconstruyó en ambas ocasiones en el mismo lugar, que es el que ocupa hoy en día: la actual Place Boieldieu. El edificio data de 1898 y su arquitecto fue Louis Bernier. (http://www.opera-comique.com/fr/histoire-l-opera-comique)

por la Revolución hasta 1820 cuando a sus puertas tiene lugar el asesinato del Duque de Berry y se traslada a la rue Le Péletier de manera provisional… hasta 1875, cuando se inaugura la Opéra Garnier, situada a ciencia y conciencia en un lugar emblemático, en el *carrefour* de varios grandes boulevares del ensanche burgués. Como hemos apuntado más arriba, este edificio, concebido como estandarte del poder imperial y también de la proyección, del *rayonnement* cultural parisino hacia el mundo, en realidad fue uno de los "altos lugares" de la IIIª República, tanto en el aspecto propiamente cultural como el político y el social. Por tanto, y aunque los mandatarios del nuevo régimen consideraran la ópera más como medio pedagógico que como "lugar de memoria", el hecho de haberse constituido cada uno de los dos edificios, Opéra Garnier y Opéra Favart, en los depositarios de cada uno de los géneros nacionales, grand-opéra y opéra-comique respectivamente, así como la importancia monumental y la significación sobre todo de la nueva ópera de Garnier en la ciudad de París, hacen de las dos óperas nacionales dos centros de salvaguarda e irradiación internacional de la identidad francesa. Y por supuesto, el haussmaniano edificio de Charles Garnier, reconvertido en republicano quedará a su vez consagrado como verdadero "lugar de memoria" nacional en la ciudad "lugar de memoria" por excelencia.

1.5. El público de ópera parisino

Tanto la Opéra como la Opéra-Comique cumplen una importante función social a lo largo de todo el periodo que nos ocupa. Se trata de teatros conscientemente enfocados a un público burgués, cosa que queda definitivamente patente en el IIº Imperio por la ubicación de los mismos en uno de los barrios elegantes de París. Esto no impide que ya desde la Monarquía de Julio y hasta el final de nuestro periodo se hicieran repetidos intentos por acercar este espectáculo a las clases populares, intentos que, si bien sí provocaron una cierta apertura, se quedaron cortos en su empeño: la ópera en París seguiría siendo un arte de la distinción burguesa.

Por otra parte, el teatro de ópera constituye a su vez un espectáculo de representación de la vida social en el que cada uno ocupa el lugar que le corresponde en función de dónde y con quién se ubica, constituye la ocasión de ver quién es quién y también de dejarse ver. En suma, la ópera era un gran indicador de la vida social parisina. Y una vez más, y al igual que sucede con otros factores que conciernen a las

instituciones líricas parisinas, este aspecto de representación social nace con la monarquía absoluta. Como recoge Rabreau (dir. Charle y Roche, 2002, pp. 173-191, § 1), un viajero inglés daba cuenta de cómo se desarrollaba una velada en la Ópera de París poco antes del 1700: "Aquí los espectadores representan un papel en la obra de la misma manera que los actores lo hacen sobre la escena"[98]. Y continúa el autor: "El programa, que define el lugar/espacio de las representaciones, implica una dualidad en el funcionamiento mismo del espectáculo. Este último se desarrolla, claro está, sobre el escenario, pero tanto o más en la sala y sus alrededores"[99]. Unos ciento ochenta años después de este testimonio, el magnífico edificio concebido por Garnier para Napoléon III y utilizado por los Presidentes republicanos tuvo en realidad muy en cuenta este aspecto de representación social, puesto que, como recuerda Patureau (1991, p. 15): "Por primera vez en la historia de la arquitectura teatral, el Palais Garnier concede a los *foyers*, salones, vestíbulos escaleras y otros espacios destinados a la circulación y al bienestar del público un volumen igual al de la sala propiamente dicha"[100]. Y la autora continúa destacando la doble vocación del teatro, nacional y social:

> El arquitecto captó perfectamente la vocación natural de la Opéra para los fastos mundanos, dando al gran *foyer* la proporción de la Galería de los Espejos del palacio de Versalles, adaptando perfectamente la estructura de la sala a las exigencias del público rico y elegante al que está destinada.

Como podemos comprobar, volvemos una y otra vez a la memoria-patrimonio: una sala que recupera el recuerdo de la grandeza de Luis XIV para el sobrino de Napoléon I, Napoléon III emperador, tras haber sido Presidente de la IIª República, pero que finalmente será uno de los grandes lugares para los Presidentes de la IIIª República. Al mismo tiempo, esa grandeza iba dirigida a ese "público rico y elegante" del IIº Imperio, pero que será el mismo en los primeros años del nuevo régimen republicano y al que interesa mantener satisfecho y conquistar con sus propias armas para lograr su apoyo tanto político como económico a los sucesivos gobiernos.

---

[98] "Ici les spectateurs se chargent d'un rôle dans la pièce tout aussi bien que les acteurs qui l'exécutent sur la scène." M. Lister, *Voyage à Paris en 1698,* éd. Société des Bibliophiles français, Paris, 1973, p. 157.

[99] "Le programme, qui définit le lieu/local des représentations, implique une dualité dans le fonctionnement même du spectacle. Ce dernier se déroule, certes, sur la scène, mais tout autant dans la salle et ses abords."

[100] "Pour la première fois dans l´histoire de l´architecture théâtrale, le Palais Garnier accorde aux foyers, salons, vestibules, escaliers et autres dégagements destinés à la circulation et au bien-être du public un volume égal à celui de la salle de spectacle proprement dite."

1.5.1. El público de ópera parisino a comienzos de la IIIª República

El público de ópera en París había ido evolucionando desde una aristocracia cerrada, en los tiempos de la Académie Royale, a una mezcla de esa misma nobleza y una burguesía acomodada ya bajo la Monarquía de Julio. Además, las élites culturales de ese periodo, cercanas a las ideas de izquierdas y con inquietudes pedagógicas en lo que a las clases populares se refiere, pretenden acercar la ópera a esa masa popular con el apoyo de algunos periódicos, tendencia que se acentúa en la década de 1840. Así, ya en 1848 la IIª República, que quiere mostrar un talante liberal y aperturista, pretende ampliar el público que accede a la ópera y popularizarla ofreciendo billetes gratuitos en la Opéra para los obreros. Bajo ese aspecto filantrópico de inquietud pedagógica por la clase proletaria se esconde, una vez más, un deseo por parte del poder político de manipular la opinión pública mediante el ocio de sus ciudadanos. Pero a lo largo de las décadas de los años treinta y cuarenta, la escena lírica había incrementado su poder de impacto político, al abordar muy a menudo temas históricos que no dejaban de sugerir metáforas con la actualidad[101] y por tanto, ponían en tela de juicio a los poderes institucionales. Así, y puesto que la escena se había convertido en un lugar de representación de la realidad política, los proletarios se interesan también por este espectáculo, que lanza mensajes que les conciernen. De esta manera la ópera se escapa en cierto modo al control gubernamental y de nuevo el poder político teme que las escenas de revolución, presentes en tantas obras, lleven a la revuelta popular, por lo que pretende volver a segregar al público y reservar la Opéra de París a las élites. El momento más complicado llega con la representación de *Le Prophète*[102] de Meyerbeer. El gobierno considera que las escenas de revolución, muy impactantes, pueden sublevar a las masas, y eso ya no es conveniente en 1849 debido a la debilidad del régimen y a la necesidad de estabilidad política. Sólo se mantiene en cartel porque al final el orden triunfa sobre la turbamulta. Pero por otro lado, esta obra también provoca el enfado del sector izquierdista, que considera que la imagen que se da del pueblo en esta ópera es muy desfavorable. El resultado es que poco a poco la Opéra de París vuelve a restringir

[101] Es el caso de *Robert le Diable* (1831) y *Les Huguenots* (1836), de Meyerbeer, o *La Juive* (1835) de Halévy, por citar los casos más famosos.

[102] Esta grand-opéra se ambienta en las guerras de religión acaecidas en Alemania y Países Bajos en el siglo XVI, concretamente en el levantamiento de los anabaptistas en Münster, comandados por Juan de Leiden.

su entrada a las clases populares, hasta quedar erradicadas del lugar con el IIº Imperio: por una parte la institución vuelve a estar bajo el control de la casa del Emperador, y por otro se aumenta el precio de las entradas[103].

El panorama social que encontramos en la ópera parisina en los años setenta del siglo es muy similar al del IIº Imperio y de hecho, los debates parlamentarios, que reflejan la inquietud por abrirse a nuevos públicos para que las instituciones subvencionadas por el Estado sean provechosas para todos, tienen lugar sobre todo a partir de finales de esta década y durante los años ochenta. Sin embargo, hemos encontrado un "Projet pour un opéra populaire", que se trata de un artículo del periodista Edmond Viel, publicado en *Le Ménestrel* el 30 de enero de 1870, es decir, aún bajo el IIº Imperio y que ya expone las dificultades que tiene la clase trabajadora para acceder al espectáculo operístico e incluso explica por qué los teatros son tan difíciles de mantener y además están en riesgo de quedar obsoletos: habla explícitamente del emplazamiento en barrios caros y alejados de los *faubourgs*; del precio elevadísimo de las puestas en escena por el excesivo lujo; del sueldo exagerado de algunos artistas; de la carestía de los derechos de autor; del difícil acceso de compositores jóvenes… en fin, una serie de cuestiones que se pondrán encima de la mesa a lo largo de nuestro periodo, pero que vemos que ya estaban diagnosticadas. Además propone soluciones e incluso un presupuesto, que asegura ser exacto. Respecto a la sala, insta a encontrar un terreno cedido por la Municipalidad en el que se pueda construir un teatro que llegue a albergar nada menos que seis mil espectadores, idea que será retomada veinte años más tarde. En cuanto a la *troupe*, estaría constituida por alumnos que acabaran de terminar sus estudio en el Conservatorio, tanto músicos de orquesta como cantantes: el sueldo sería modesto, pero los artistas no se quedarían más de tres años y además sería una especie de plataforma de lanzamiento y les aseguraría la obtención de trabajo en otras escenas prestigiosas tras su paso por allí. Además calcula que sólo se podrían hacer cuatro representaciones semanales para no doblar la *troupe*. Pide volver al antiguo sistema de derechos de autor, que suponía que a partir de la décima representación se pagaba la mitad, y también la gratuidad para obras caídas en el dominio público. La dirección estaría a cargo de la Opéra, aún Imperial, que seguiría manteniendo los artistas de renombre, no porque las clases populares no merezcan lo

[103] Sobre el desarrollo y vicisitudes de la grand-opéra y de la relación de la sociedad con este género en los años previos a la IIIª República, ver el magnífico estudio de Jane F. Fulcher (1988): *Le gran-opéra en France: un art politique, 1820-1870.*

mejor, sino porque es preciso que siga manteniendo su lugar de preeminencia. En cuanto a los decorados, habría que encontrar una justa medida entre la ostentación y la mediocridad, y siempre podrían servir los decorados que la Opéra ya no usara. La cuestión social también queda arreglada de la siguiente manera: se reservarían mil plazas para la gente bien situada, ya que, lógicamente, a las clases superiores, no les gusta sentarse con los proletarios y además, podrían convertirse en socios capitalistas o accionistas, como propone. Pero en fin, la preocupación por la educación de las masas está ahí y no nos resistimos a citar el párrafo final:

> Quién sabe si por fin [estas ideas] no tendrán la buena fortuna de llegar hasta oídos de una Persona Augusta, cuya intervención no ha fallado jamás cuando se trata de la educación, el progreso, el bienestar o simplemente, el placer del pueblo.[104]

Evidentemente, el autor se refiere a Napoléon III. Hagamos notar que, una vez más, encontramos los conceptos de "educación" y "placer", que se mantendrán vigentes en nuestro periodo, como ya hemos visto. Si bien nos hemos alargado un poco en el comentario de este artículo, consideramos que su contenido es de interés por cuanto el discurso, el diagnóstico y las posibles soluciones se irán repitiendo periódicamente, con mayor o menor fuerza a lo largo de nuestro periodo de estudio. Así, cuando la IIIª República comienza su andadura, el público de ópera está compuesto, principalmente, por los abonados, grupo conformado por la aristocracia y la alta burguesía, entre quienes se cuentan banqueros, funcionarios de la alta administración, militares de alta graduación, industriales, grandes comerciantes, rentistas y profesionales liberales de gran prestigio, a quienes se unían algunos artistas consagrados[105]. Además, muchos de entre ellos estaban unidos por relaciones familiares o económicas, naturalmente. Esta élite está presente en la Opéra sobre todo, pero también en la Opéra-Comique, aunque en ocasiones se ha pretendido que no era exactamente así. Citamos las palabras del estudioso de la cuestión, Steven Huebner (1993, p. 25):

> Pero la Opéra-Comique no es el enclave exclusivo de la pequeña burguesía como a menudo lo pretenden los historiadores. Los registros de abonos de la temporada 1846-1847 demuestran que cerca de un quinto de los abonados tienen título nobiliario; por

[104] "Qui sait, enfin, si elles [ces idées] n´auront pas la bonne fortune d´arriver jusqu´à l´oreille d´une Personne Auguste, dont l´intervervention n´a jamais fait défaut, dès qu´il s´est agi de l´éducation, du progrès, du bien-être, ou simplement des plaisirs du peuple."

[105] Recomendamos el espléndido estudio de Frédérique Patureau (1991), cap. VII "Les abonnés".

> otra parte, un gran número de los que cogen un abono en la Opéra ese mismo año, también tienen uno en la Opéra-Comique. Las cifras absolutas muestran, que, en realidad, hay más aristócratas que se abonan a la Opéra-Comique que a la Opéra (el total de abonados a la Opéra-Comique es en cualquier caso superior).[106]

La importancia social de esta segunda sala parisina se mantiene con fuerza durante nuestro periodo de estudio, revelador de lo cual es el hecho de que se la considerara como el "teatro de las familias" y también como el lugar donde se concertaban los matrimonios de la alta sociedad (Lacombe, 2000, p. 622). De hecho, Huebner (1999, p. 10) nos revela que "una lista de los abonados del sábado publicada en 1885 contiene apellidos como Rotschild, Hottinguer, Greffulhe, Péreire y otras familias de la alta sociedad"[107]. Bien es verdad que siempre se ponían a la venta localidades a precios más baratos en los pisos altos[108], pero el gravísimo e insoluble problema de la reventa hacía que, finalmente, estas entradas acabaran en manos de una burguesía media, menos acomodada, sin duda, pero cuyo aspecto no desentonaba en estas fastuosas "casas de ópera".

Además de la cuestión evidente del precio de las localidades, hay que contar con otro aspecto que disuadía sin duda a las capas menos favorecidas de acercarse a los teatros: se encontraban en barrios elegantes y se exigía una vestimenta concreta y adecuada para acceder a las representaciones, e incluso un comportamiento determinado según el cual quedaba en evidencia la pertenencia a una u otra clase:

> Hacia mediados del siglo XIX se había vuelto *de rigueur* despreciar a las personas que exteriorizaban sus emociones en una obra de teatro o en un concierto. La represión emocional en el teatro se transformó para el público de clase media en un modo de trazar una línea entre él y la clase trabajadora. (Sennet, 2011, p. 256)

Por tanto, no sólo había una distancia física, sino también y sobre todo, social, desde que Haussmann relegó a buena parte de la población más popular a los *faubourgs*. Y si hablamos del nuevo teatro de la Opéra, y nos referimos al Palais Garnier,

[106] "Mais l´Opéra-Comique n´est pas l´enclave exclusif de la *petite-bourgeoisie* comme le pretendent souvente des historiens. Les registres d´abonnements de la saison 1846-1847 montrent que près d´un cinquième des abonnés portent des titres nobiliaires; en outre, un grand nombre de ceux qui prennent un abonnement à l´Opéra cette année-là en ont également un à l´Opéra-Comique. Les chiffres absolus montrent, en fait, que davantage d´aristocrates s´abonnent à l´Opéra-Comique qu´à l´Opéra (le total des abonnés de l´Opéra-Comique est toutefois supérieur."

[107] "A list of Saturday *abonnés* published in 1885 contains the names Rotschild, Hottinguer, Greffulhe, Péreire and other highly visible families."

[108] En la Opéra, en los años ochenta, el precio más bajo equivalía al salario diario medio de la mayor parte de los obreros. (Patureau, 1991, p. 301)

inaugurado el 5 de enero de 1875, su magnificencia no deja duda sobre el tipo de público que espera acoger, como ya hemos señalado. Pensado para una élite imperial, en sus primeros años de andadura la Opéra Garnier abrigará los paseos de la alta sociedad parisina republicana y tendrá, en realidad, el mismo papel político que le pensaba asignar Napoleón III. En palabras de Patureau (1991, p. 10):

> […] el nuevo edificio tiene una triple misión: traducir ostensiblemente el esplendor de Francia en el mundo; consagrar oficialmente la preeminencia del arte lírico sobe los otros géneros musicales; y ofrecer, en fin, a los fastos de la vida mundana, un marco excepcional.[109]

Además, no hay que olvidar que la inauguración tuvo lugar bajo la presidencia del General Mac-Mahon, hombre conservador y que formaba, a su vez, parte de esa élite burguesa. Sin embargo, y a pesar del fasto del evento y de la importancia neurálgica de ambos teatros en la vida social parisina -o también precisamente por eso-, el papel de la Opéra y de la Opéra-Comique se verá cuestionado a lo largo de todo nuestro periodo.

Junto a los factores de segregación social que suponen tanto lo caro del acceso a los espectáculos como su disuasoria ubicación, encontramos un tercero que, en realidad, es probablemente el más difícil de superar para quien no perteneciera a las capas altas de la sociedad parisina, y es lo que Bourdieu llama "el modo de adquisición de la cultura" (2012, p. 74), que constituye una marca indeleble de distinción. Como analiza este autor, la burguesía, merced a su aprendizaje familiar de la cultura, a esa impregnación inconsciente desde la infancia y su perfeccionamiento en la escuela, se considera depositaria tanto de la propia cultura como de su uso y beneficios:

> Ese aprendizaje total confiere la certeza de sí mismo, correlativa con la certeza de poseer la legitimidad cultural y la soltura con la que se identifica la excelencia; produce esa relación paradójica, hecha de seguridad en la ignorancia (relativa) y de desenvoltura en la familiaridad, que los burgueses de vieja cepa mantienen con la cultura, especie de bien de familia del que se sienten herederos legítimos. (Bourdieu, 2012, p. 74)

En efecto, la burguesía no es sólo una clase social, sino una clase cultural que utiliza la cultura como marca de distinción de clase, precisamente por haber bañado en

[109] "[…] le futur bâtiment est investi d´une triple mission: traduire ostensiblement le rayonnement de la France dans le monde, consacrer officiellement la prééminence de l´art lyrique sur les autres genres musicaux, offrir, enfin, aux fastes de la vie mondaine un cadre d´exception."

ella desde la cuna, aspecto que refuerza los lazos de pertenencia a una comunidad y por tanto, de identidad social. Como deja ver Bourdieu, esto no significa que cualquier miembro de la burguesía fuera culto, sino que ese roce continuo con las actividades culturales en el entorno familiar y social les hacía sentirse partícipes de un grupo selecto que compartía, en el peor de los casos, un "barniz". Esta comunidad se distingue de todos aquellos que tienen que llevar a cabo un "aprendizaje tardío, metódico y acelerado" (ibid.), es decir, los pertenecientes a capas inferiores que, por supuesto, pueden profundizar mucho más en el conocimiento si tienen ocasión, pero carecen de ese contacto, de esa relación connatural con el hecho cultural.

Esta idea se podría refutar argumentando que también la burguesía logró sustituir a la aristocracia tras la Revolución como clase detentora de la distinción cultural, pero el propio Bourdieu nos proporciona la respuesta. Por un lado tenemos la "trayectoria social", que no es otra cosa que:

> […] la experiencia de la ascensión social o de la decadencia, ya que la posición de origen no es otra cosa, en esta lógica, que el punto de partida de una trayectoria, el hito con respecto al cual se define la pendiente de la carrera social. (Bourdieu, 2012, p. 127)

La carrera social de los burgueses fue particularmente ascendente durante el XIX gracias al contexto económico, lo que propició que esta clase social desbancara a la nobleza de todas sus parcelas de poder. Es preciso señalar que, una vez más, ya en tiempos de Luis XIV los burgueses tuvieron gran presencia e importancia en el aparato del Estado porque el Rey-Sol desconfiaba sobremanera de los aristócratas debido a su dura experiencia durante La Fronda, insurrección que le llevaría a querer un control absoluto sobre toda su corte nobiliaria. Pero esto iría más bien unido a lo que Bourdieu llama la "trayectoria individual", es decir, una especie de desviación respecto a la trayectoria colectiva, que supone que un individuo -o varios- puede tener un camino que difiera del que recorre su clase social. En el periodo que nos ocupa la evidencia es que la trayectoria social de la burguesía había sido tan ascendente que se había convertido en la clase predominante tanto económica como socialmente. Sin embargo, a excepción de esas trayectorias individuales, las clases populares nunca tendrían la oportunidad de emular a la burguesía en su trayectoria, por la sencilla razón de que nunca lograron penetrar el poder económico.

1.5.2. Evolución social en el público de ópera parisino[110]

¿Significa todo esto que no hay movilidad social en el periodo que nos ocupa en las principales salas de ópera parisinas? Pues sí que la hay, pero no del tipo que esperaban los señores diputados de la República. En primer lugar, una nueva capa social empieza a acceder a las salas en los años noventa por medio del subarriendo, es decir, el alquiler de las plazas de abono de los habituales. ¿A quién iban a parar estas plazas subarrendadas? A ese grupo de gentes que podríamos denominar "nuevos ricos" de la sociedad parisina, que por medio del comercio o la industria habían hecho fortuna recientemente y en pocos años. Evidentemente, no deja de ser una alta burguesía, pero teniendo en cuenta el inmovilismo del que se hacía gala en las dos óperas, no resulta baladí esta primera "apertura".

No pensemos que este pequeño cambio es el único que se opera. A partir de 1892 un nuevo día de abono, el sábado, se une a los otros tres tradicionales, que eran los lunes, miércoles y viernes. El público de este nuevo día de abono, que es menos caro que los días de representación tradicionales, es mucho más heterogéneo. Si bien algunas familias de habituales también adquieren abonos del sábado, la realidad es que, en general, los abonados "de toda la vida" desdeñan a estos recién llegados que además, provienen de la burguesía media, como profesionales liberales, comerciantes y muchas familias completamente anónimas. Estos nuevos abonados disfrutaban de un menor número de representaciones anuales que los habituales e incluso entre estos últimos había también diferencias, siendo los que tenían localidades para los tres días tradicionales quienes más privilegios obtenían, como por ejemplo, acceder al *foyer* de la danza durante los descansos.

En cuanto a las representaciones gratuitas y a precios reducidos de las que hemos hablado más arriba, hay constatación de que a partir de 1879 se impuso la obligación para la Opéra de ofrecer representaciones a precio reducido y cuyo número fue variando a lo largo de los años, y en 1893 se añadieron cuatro representaciones gratuitas a lo largo de la temporada, además de la de la del 14 de julio, fiesta

[110] Para abordar este apartado nos hemos basado principalmente en el trabajo de Frédérique Patureau (1991), cap. VIII "Vers une démocratisation du public?"

nacional[111]. A partir de 1893, en cambio, se reducen drásticamente las representaciones a bajo precio hasta desaparecer gradualmente, aunque se mantienen las cuatro gratuitas y los abonos del sábado. Esto se debió principalmente a la ruina financiera que suponían para el director de la Opéra. En cuanto a la Opéra-Comique, el recorrido es prácticamente el mismo: se pasa de una voluntad de apertura grande a una imposibilidad de mantener ciertos tipos de representaciones por las mismas causas de orden económico. Si el equilibrio financiero de estos teatros ya era precario con las representaciones habituales, podemos imaginar el agujero presupuestario que suponían estas obligaciones[112].

Pero la razón económica no era la única que frenaba esta iniciativa "popular". Hay otros dos actores fundamentales en el hecho operístico que no aprueban fácilmente este tipo de representaciones, y son los compositores y artistas intérpretes, por un lado, y el público de abonados, por otro. El temor de ambos grupos queda perfectamente explicado si citamos las palabras de Bourdieu (2012, p. 269):

> […] la simple translación de la estructura de la distribución entre las clases de un bien o de una práctica (es decir, el aumento casi idéntico de la proporción en cada clase de los poseedores de ese bien) tiene como efecto disminuir la singularidad del mismo y su valor distintivo, y amenazar las distinción de los antiguos poseedores.

Llevado al caso que nos ocupa, los artistas ven que su "producto" (la partitura de ópera en el caso de los compositores y la interpretación de la misma en el caso de los otros artistas) puede perder valor, no ya transaccional, en el caso de programar la obra en otros teatros, sino intrínseco, si llega a convertirse en un producto objeto de consumo de masas; en cuanto al público abonado habitual, perdería esa marca de distinción respecto a las otras clases sociales si se escenifican las mismas obras en las representaciones habituales y las populares, además de perder dinero puesto que pagan mucho más por sus localidades.

Y una vez en este punto podemos plantearnos: ¿realmente acudían las familias del medio social obrero a este tipo de representaciones? La respuesta es: no. Las localidades a precio reducido seguían siendo excesivamente onerosas, por no hablar de

[111] Esta tradición ha llegado hasta nuestros días y ese día hay representación gratuita en el Teatro de la Bastilla, aunque suele ser el Ballet de la Opéra quien actúa.

[112] Para el detalle de todo este asunto, remitimos una vez más al encomiable trabajo de Frédérique Patureau (1991), que ha estudiado exhaustivamente todos los libros de cuentas de la Opéra Garnier en el periodo 1875-1914 y también los disponibles de la Opéra-Comique.

las dificultades para obtenerlas debido a la reventa, y las gratuitas iban a parar prácticamente al mismo público que acudía los sábados u otros días. A esto se une la lejanía física de sus viviendas situadas en los *faubourgs*, ligada al hecho que ya hemos comentado más arriba de acceder a un *Palais* como es la sala Garnier o incluso la Favart: suntuosas y concebidas para otro tipo de público y en un momento en el que directamente se vetaba el acceso de las clases populares, hacen que a muchos obreros ni se les ocurriera la posibilidad de acudir. Además, no es menos cierto que muchos carecían de la cultura musical suficiente para disfrutar del espectáculo.

Para paliar estos aspectos se llega a plantear llevar la ópera a los diferentes barrios de París con el fin de acercarla a los obreros, crear una verdadera "Opéra populaire", precisamente para romper esa distancia tanto física como social con este tipo de espectáculo. Es decir, parece que se retoman las ideas de Edmond Viel al final del Imperio e incluso se habla de construir cuatro nuevos teatros, tres de ellos en barrios alejados, cosa que nunca se realizará, a pesar de contar con el apoyo de relevantes personalidades. Por ejemplo, Pierre Gailhard, director de Garnier entre 1899 y 1906 propuso en una carta del 14 de julio de 1905 al Ministro de la Instrucción Pública y Bellas Artes que se estableciera un "teatro popular", como cita Jane F. Fulcher (1999, p. 99). El compositor Gustave Charpentier, autor de *Louise*, estrenada en la Opéra-Comique en 1900 y que había servido de clara propaganda para el ideario republicano precisamente durante la Exposición Universal, con la puesta en escena de personajes proletarios que evolucionan en las calles de París, estaba extraordinariamente comprometido con la idea de la "ópera popular". Sin embargo, a pesar de su coincidencia con la ideología imperante y el éxito de su obra, nunca obtuvo de la municipalidad parisina que subvencionara un teatro para este fin, idea que compartía también con Viel. Lo máximo que se obtendrá será que tanto la Opéra como la Opéra-Comique aporten su granito de arena prestando sus mejores artistas, ya en los primeros años del XX, a teatros más modestos y populares, como la Gaîté-Lyrique por ejemplo, como modo de disfrazar esa imposibilidad casi estructural de abrir ambas salas a un público obrero (Patureau, 1991, p. 414).

Así pues, desde los años finales del XIX en adelante, se puede observar que el público presente tanto en las representaciones de los sábados como en las gratuitas y a precio reducido está formado por un grupo nutrido de espectadores de la mediana o pequeña burguesía, en el que llaman la atención estudiantes, familias completas con

niños incluidos, pero entre quienes no es raro encontrar gente muy iniciada en el mundo operístico, habituales de las Sociedades de conciertos diversas, gente silenciosa, respetuosa, que sabe cuándo aplaudir y cuándo no y que incluso acuden partitura en mano a seguir las representaciones (Patureau, 1991, p.417). En definitiva, un público iniciado y encantado de pagar menos por unas localidades mejores, y esto tanto en la Opéra como en la Opéra-Comique.

Esto produce la vuelta al debate parlamentario: ¿subvencionar teatros nacionales para que, por medio de representaciones baratas, el público popular pueda acceder y que finalmente sea la burguesía quien se aproveche es el objetivo republicano? Llegados a este punto, hay una serie de diputados que terminan por aceptar que probablemente estas escenas líricas, dadas sus características, no son las más apropiadas para que el público obrero se inicie en la ópera y la misión de la Opéra y la Opéra-Comique quizá sea otra. Tanto los directores de dichas salas como el Ministro de la Instrucción Pública y Bellas Artes llegan a la conclusión en 1910 de que ambas salas están estructuralmente inadaptadas a esa apertura social tan amplia, que no llegará jamás a los medios obreros y que además, esto podría hacerles perder parte de su brillo y su "renombre artístico internacional"[113], como dice Patureau (1991, p. 420) y por tanto, hay que mantenerlas con su carácter propio, y si acaso, buscar el acercamiento popular en otras escenas.

Este tipo de representaciones baratas y gratuitas se mantendrán a pesar de todo, aunque con menor regularidad, hasta 1914 porque, en el fondo, tenían mucho éxito entre las capas sociales citadas. El hecho de que ese público fuera burgués suponía que tenía una cierta educación e incluso, yendo a cuestiones más superficiales pero de importancia tanto para Garnier como para Favart, una cierta apariencia que no desentonaba con las salas, lo cual supuso un alivio para las direcciones de ambos teatros. Además, se había producido otro fenómeno: al constatar que el público presente en la sala en esos días era cultivado, tanto compositores como artistas habían aparcado sus reticencias y no ponían reparos ni en que se representaran sus obras ni en actuar para ellos. Únicamente los abonados de toda la vida seguían mirando con desdén a este nuevo público, sin duda molestos por perder una de sus "marcas de distinción".

[113] "On constate ici aussi, après l´échec de la politique délibérée d´ouverture au public populaire, que cette dernière est structurellement incompatible avec le Palais Garnier et même, qu´elle risque de faire perdre à cette dernière scène son renom artistique internationale."

Este cambio social en la ópera produjo a su vez un cambio en el gusto del público que señala Patureau (1991, pp. 424-427). A partir de 1891 las obras de Wagner empiezan a representarse habitualmente en Garnier (ibid., pp. 246-255) con gran éxito porque se introducen en representaciones *hors série* y fuera de abono, a las que acceden fracciones de la burguesía habituadas a la música wagneriana en las Sociedades de conciertos. Estas representaciones conviven con las de abono habituales y cuyo público es mucho más conservador, pese a lo cual poco a poco se acostumbra y aficiona también y llega a aplaudir entusiasmado el estreno parisino de *Parsifal* en 1914. Evidentemente, entre el público de abonados habituales había grandes aficionados a la música contemporánea, detentores de salones musicales y mecenas, como hemos dicho, pero probablemente la evolución del gusto no habría sido tan rápida sin la influencia de ese nuevo público. De hecho, llegará a darse también un cierto desprecio de estos nuevos espectadores hacia los viejos abonados inmovilistas, que se manifiesta, por ejemplo, en la falta de afición por el ballet, tan apreciado por el público tradicional.

En conclusión, podemos afirmar que el público de las dos principales escenas operísticas parisinas evoluciona claramente durante nuestro periodo de estudio, pero que no lo hace de la manera que se había previsto desde el mundo de la política republicana. A pesar de los perpetuos debates en la Assemblée Nationale sobre el interés de subvencionar públicamente unos teatros a los que sólo acudían las capas altas de la sociedad, a pesar de reiterar la necesidad de acercar la ópera al pueblo y a la clase proletaria, nunca se llegó a facilitar desde la administración los medios económicos y logísticos para poder alcanzar dicho objetivo y ni tan siquiera se quiso alterar realmente la vida habitual de las salas Garnier y Favart para no molestar a unas clases sociales que, sin duda, eran necesarias al régimen para mantener su propia estabilidad. Por tanto, en el fondo, el hecho de que las nuevas capas sociales que accedieron a dichas salas mediante la política aperturista de nuevos abonos y representaciones baratas y/o gratuitas pertenecieran a la burguesía media y pequeña, lo cual implicaba cierta educación y cultura, frustró sólo teóricamente ese anhelo de democratización: sin duda las dos salas eran accesibles a nuevos públicos económicamente peor situados, pero no desentonaban ni hacían perder *caché* a las dos principales escenas operísticas parisinas y por ende, francesas. Una vez más citamos a Patureau (1991, p. 444), que resume perfectamente el espíritu de la IIIª República respecto a sus escenas nacionales, aunque en este caso la autora se refiere concretamente a la Opéra Garnier: “tachada de

totalmente impermeable al cambio, nos parece, al contrario, plenamente representativa de las contradicciones, límites y virajes de la ideología republicana"[114].

1.6. El exotismo español

La imagen de España en el mundo operístico parisino al comienzo de nuestro periodo de estudio era, sin lugar a dudas, heredera directa del Romanticismo: orientalismo, personajes típicos, pasiones exacerbadas y "color local". Esta imagen recreada, o esta "representación", proviene de la mezcla entre la experiencia del contacto entre los dos países[115], de ese "fondo de cultura común con Francia que tiene el exotismo español"[116] (Moura, 1992, p. 35) sobre todo debido a las guerras (bien guerras que enfrentaban a los dos países, bien guerras en España que llevan al exilio francés a ciertos contendientes), que se une a la imaginación romántica, acrecentadora de los aspectos más exóticos del vecino, que queda convertido en el "Otro".

El "color local" hispánico, tan en boga durante este siglo XIX, ayudaba también a potenciar el impacto visual de los decorados y vestidos. La requerida magnificencia de la ópera se veía resaltada en las obras de temática exótica y respondía especialmente a ese gusto burgués tradicional, que buscaba esa "imagen convenida del espacio exótico"[117] (Lacombe, 1997, p. 192) y en este caso, de una España onírica.

A pesar de esa visión romántica de gran fuerza, que fijará en cierto modo una imagen perdurable de España hasta el punto de que se mantiene parcialmente hasta hoy, y que supone un sustrato de importancia durante los años que nos ocupan, el punto de vista de Francia sobre España evoluciona por influencia, principalmente, de los acontecimientos políticos que acaecen en esta joven IIIª República. Compartimos con

[114] "C´est en ce sens que le Palais Garnier, taxé d´imperméabilité totale au changement, apparaît au contraire comme pleinement représentatif des contradictions, limites et revirements de l´idéologie républicaine."

[115] Resulta de particular interés a este respecto la lectura de la obra del erudito Guillaume Bernard (1912) *L´imitation espagnole en France,* obra en la que se narra con bastante detalle la influencia que lo español tuvo en Francia sobre todo a partir del cautiverio de Francisco I y de las posteriores alianzas matrimoniales tanto con los Valois como con los Borbón.

[116] "L´exotisme espagnol a un fond de culture commune avec la France."

[117] "Les décors ne sont pas forcément une reproduction exacte de la réalité, mais plutôt une présentation de l´image convenue de l´espace exotique."

Said la idea de que el orientalismo es "la distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos" (Said, 2010, p. 34) y a lo largo de nuestro estudio veremos que esto se verifica también en el interés por el exotismo español, si bien con ciertas características que lo diferencian de un exotismo más orientalizante.

1.6.1. La imagen romántica de España

Pensamos que puede ser de cierto interés trazar un resumen de cómo se fue conformando esa imagen de España en Francia, heredada por nuestros autores, para situarla mejor en la época y poder estudiar posteriormente cómo evolucionó y qué matices se fueron introduciendo. Así, la primera consideración que hay que tener en cuenta es que a partir de la Revolución dicha imagen, y sobre todo la imagen "oficial" del vecino transpirenaico, estuvo unida sin duda ninguna al correr de los acontecimientos políticos. Tanto en 1793 como en 1808 y en 1823, es decir, cuando se entra en guerra contra España -desde posiciones contrarias- o cuando los franceses están siendo derrotados, se resaltan los defectos españoles: la incultura, la violencia la barbarie, la falta de organización… Sin embargo, cuando se llega a la paz o se busca la alianza, se destacan la valentía, el arrojo y la lealtad de los españoles a su país y a su rey. Por supuesto, no se deja de señalar que se trata de un pueblo que pone su mirada en Francia bien para conseguir la libertad, bien para ser regenerado, sea la posición de Francia la de la Revolución o la de la defensa de la monarquía absoluta (Le Guellec, dir. Checa Beltrán, 2015, pp. 16-33).

Pero en lo que se refiere a la imagen romántica de España, que es la que más nos importa y nos concierne, el hecho decisivo que la forja es la Guerra de la Independencia. A pesar de la contrapropaganda napoleónica, la resistencia del pueblo español al invasor causaba admiración incluso entre los generales, quienes destacaban ora la crueldad, ora las virtudes españolas (Andreu Miralles, 2016, p. 62), lo cual impresionó mucho en Francia. Como narra Andreu Miralles (ibid.), un autor como Chateaubriand "saludó la guerra de los españoles contra Napoleón como el inicio de una nueva cruzada de la cristiandad contra la disolución moral que esparcían las tropas francesas por todo el continente". Lógicamente, no todos los literatos compartían la visión del célebre escritor, monárquico y en perpetuo enfrentamiento contra el

Emperador, a pesar de lo cual, este cúmulo de informaciones tamizadas por medio de crónicas y escritos de toda índole "no dejaban tampoco de señalar una serie de rasgos y virtudes que ensalzaría sin rebozo la nueva sensibilidad romántica" (ibid.). En 1823 la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis para ayudar a restaurar el absolutismo fernandino causó mucha controversia en Francia: si bien la propaganda oficial manifestaba la necesidad de devolver la paz a España, no eran pocos los que estaban en contra de prestar ayuda a un monarca autoritario y, como se había demostrado, perfectamente inapto. En cualquier caso, la opinión pública francesa se fue interesando cada vez más por los asuntos españoles y esto ayudó a seguir forjando una imagen del pueblo español. Citemos a Hoffmann (1961, p. 26):

> La evolución de la imagen española que los acontecimientos de 1823 van a llevar a Francia estará determinada en gran parte por consideraciones políticas. El francés conservador mirará a España a la luz de un cierto paternalismo: para él se tratará de proteger los valores tradicionales del pueblo español contra los *liberales*, que considera como peligrosos extremistas. Para el francés liberal, España es un país admirable, el único en el que los progresistas han podido resistir al imperio reaccionario de la Santa Alianza. Estas dos opiniones son evidentemente extremas, pero desde el punto de vista de la conciencia colectiva, tienen puntos en común. [118]

Y en cierto modo, ambas opiniones pueden conciliarse en una frase que resume el aspecto más positivo que los franceses encontraban en los españoles: el pueblo español sigue manteniendo sus características ancestrales y sus tradiciones, sin contaminación del pretendido progreso, y eso hace que sea capaz de mantener la lealtad a su patria y por tanto defender a su rey o rechazarlo cuando lo creen desleal. Por un lado, ese primitivismo les procuraba "el entusiasmo con el que guerreaban" (Andreu Miralles, 2016, p. 64) en estas circunstancias políticas, pero por otro, ese mismo primitivismo explicaba esa aparente incapacidad de afianzar un gobierno y esa tendencia al "guerracivilismo": en definitiva, "los españoles, como los orientales, no sabían gobernarse a sí mismos" (ibid., p. 85).

[118] "L´évolution de l´image espagnole que les évènementes de 1823 vont entraîner en France sera déterminée en grande partie par des considérations politiques. Le Français conservateur verra l´Espagne à la lumière d´un certain paternalisme: pour lui, il s´agira de protéger les valeurs traditionnelles du peuple espagnol contre les libérales, qu´il considère comme des dangereux extrémistes. Pour le Français libéral, l´Espagne est un pays admirable, le seul où les progressistes aient pu tenir tête à l´empire réactionnaire de la Sainte-Alliance. Ces deux opinions sont évidemment extrêmes, mais du point de vue de la conscience collective, elles ont des points communs."

No hay que olvidar tampoco las sucesivas olas de exiliados españoles en Francia, que fueron muchos de ellos personajes importantes e incluso influyentes, sobre todo en los medios culturales. Con la vuelta de Fernando VII los afrancesados tuvieron que huir, entre ellos Moratín o Meléndez Valdés, por ejemplo. Otra ola de emigrados salió de España con la persecución a los liberales ejercida por el mismo rey tras el Trienio Liberal (1820-1823), y entre los cuales podemos citar a Martínez de la Rosa, Goya o el Duque de Rivas, que después de huir a Inglaterra y Malta, recaló en París en 1830, donde se interpretaron varias de sus obras. El Duque sería un español "ejemplar" en lo que al imaginario francés se refiere, puesto que había luchado contra las tropas napoleónicas en primer lugar, y se había puesto del lado liberal cuando la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis (Hoffmann, 1961, pp. 27-36). En cuanto a la música, estos exiliados pusieron de moda los sones españoles, y entre los compositores más destacados del grupo encontramos a Fernando Sor o a Manuel García, si bien este último no se puede considerarse como exiliado político, aunque lo cierto es que cuando volvió a Europa en 1830 no se instaló en España, sino en París.

Con la llegada de la oleada romántica, los artistas franceses "miran hacia el extranjero y buscan todo lo característico o inusitado que se puede encontrar"[119], como dice Hoffmann (1961, p. 2). Algunos elementos, desdeñados hasta entonces, no hacen sino realzar, convertir en más rica y más variada la imagen que los franceses se hacían de España. Es decir, por una parte quieren conocer y reflejar la realidad de ese país aún exótico, pero por otra, la necesidad de destacar la diferencia, precisamente mediante esas características, les lleva a construir una imagen que, aunque basada en cierta realidad, contiene grandes dosis de onirismo. Como dice Moura, (1992, p. 4) "el exotismo se define como una ensoñación que se relaciona con un espacio lejano y se lleva a cabo en una escritura"[120]. Pero es justo decir que, si hasta 1823 la representación de España en los textos estaba repleta de personajes ridículos, estúpidos y crueles, según dictaba la política, a partir de entonces los románticos hacen que poco a poco se tenga una visión mucho más favorable del país vecino.

El caso español es peculiar dentro de los "exotismos" que atrajeron el interés de los artistas franceses. Esa España "medio africana y medio asiática" de Hugo, y que "se

[119] "Avec les progrès du romantisme, la France se tourne vers l´étranger et recherche ce qu´il peut avoir de caractéristique ou d´inusité."
[120] "L'exotisme est une rêverie qui s'attache à un espace lointain et se réalise dans une écriture."

apareció ante el resto del continente como un territorio exótico, extrañamente lejano a pesar de su proximidad" (Andreu Miralles, 2016, p.64), no deja sin embargo de ser un vecino bien conocido y además, con el que se comparte una zona fronteriza común, que son los Pirineos y que procuran cierta cercanía, si bien es preciso decir que para los parisinos, su propio sur también tenía una fuerte carga exótica. Si *le grand tour* había sido considerado un viaje de formación para los jóvenes de las clases altas del primer romanticismo sobre todo, el viaje a España de los románticos franceses como Chateaubriand, el propio Hugo, Lamartine, o Gautier, se acometía prácticamente como un viaje de aventuras en el que se esperaba encontrar lo que el imaginario francés dictaba: un clima caluroso que propiciaba caracteres ardientes, mujeres fatales, hombres aguerridos, rastros de una religiosidad entre inquisitorial y supersticiosa, caminos polvorientos y trufados de bandoleros y hospederías infames. Esos personajes-tipo y esas situaciones extremas, tan presentes en el teatro romántico francés de temática española era más o menos lo que cualquier viajero esperaba conocer[121] y lo que sus lectores querían ver reflejado en sus textos. Es decir, los románticos introducen en sus obras "el color local". Como bien explica Hoffmann (1961, p. 47) , hasta comienzos del XIX se distinguía una España real, en general denostada, de una España imaginaria, basada sobre todo en un pasado lleno de héroes, moros galantes y también aspectos menos gratificantes, como la Inquisición. "¿Cómo hará Vd. para hablar de España una vez que haya estado allí?"[122], preguntó Heinrich Heine a Gautier[123] (Gautier, 1981, p. 43). Pues la respuesta es que los románticos "elaboran una imagen a su gusto, en la cual lo heroico alterna con lo burlesco y la extravagancia se mezcla con el realismo"[124]

[121] Paradigmático es el caso del encuentro con bandoleros por los tortuosos caminos españoles. Mérimée habla con mucho humor de su frustración por no haber conseguido ser víctima de esos temibles seres, inevitable parte constituyente del "color local" español y de quienes no han cesado de hablarle: "Pero, si no he visto bandoleros, en cambio no me han hablado de otra cosa. Los postillones y los venteros cuentan lamentables historias de viajeros asesinados y de mujeres raptadas en cada parada efectuada para cambiar mulas. El suceso que se cuenta ha sucedido siempre el día anterior y en la parte del camino que uno se dispone a recorrer." (Mérimée, 2011, p. 68.). La misma experiencia tuvo su amigo Téophile Gautier, es decir, ninguna: "El bandolero español fue para nosotros una ser puramente quimérico, una abstracción, una simple poesía.": "Le brigand espagnol a été pour nous un être purement chimérique, une abstraction, une simple poésie." (Gautier, 1981, p. 370). Por tanto, aunque el encuentro con los asaltantes era algo nada habitual según la voz de la experiencia, no cabe duda de que formaba parte del imaginario del viajero extranjero en España.

[122] "En franchissant la ligne de démarcation je me souviens de ce que le bon et spirituel Heinrich Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d´humour et de malice: *Comment ferez-vouz pour parler de l´Espagne quand vous y serez allé*?"

[123] Téophile Gautier narra que dicho encuentro tuvo lugar en un concierto de Franz Liszt, que según el periódico *La Presse* se celebró el 27 de abril de 1839 (Gautier, 1981, nota a pie nº7 del editor, p. 43)

[124] "[Les romantiques] ils en élaborent une image à leur goût, dans laquelle l´héroïque côtoie le burlesque, l´extravagance se mêle au réalisme."

(Hoffmann, 1961, p. 47). ¿Cómo consiguen esto? Transponiendo las cualidades del pasado al presente: el heroísmo de conquistadores, moros, y grandes personajes como el Cid pasa a ser el de los liberales, los guerrilleros y hasta los bandoleros y los toreros. Esta imagen romántica de España que cristaliza a mediados del XIX, perdurará hasta bien entrado el XX y desde luego, se mantiene a lo largo de todo nuestro periodo. Como dice Antonio Niño (1988, p. 239):

> A la altura de 1914 esta manera frívola y superficial de presentar las cosas de España resultaba anacrónica y carecía sin duda de vigencia, pero había dejado como herencia una serie de tópicos y lugares comunes en la imaginación francesa que todavía disfrutaban de cierta vitalidad.

Hoffmann avanza como fecha clave en la conformación de dichos clichés la de 1845, año de la publicación de *Carmen,* obra que marcará a fuego el imaginario francés sobre España y sobre cuyo autor y casi hispanista, Mérimée, nos extenderemos en el cuerpo de nuestra tesis. Este autor también será el primero que trate la confrontación Norte-Sur, así como el tema de la zona común pirenaica entre Francia y España que tendrá no poca importancia en la mirada francesa sobre los vecinos españoles durante nuestro periodo.

1.6.2. El imaginario exótico del público de ópera parisino

"El exotismo lírico francés no representa la alteridad en sí misma, sino el sentimiento francés de la alteridad"[125] (Lacombe, 1997, p. 307). Consideramos que esta cita de Lacombe es perfectamente ilustrativa del exotismo presente en la ópera romántica francesa y también de la situación al respecto al comienzo de nuestro periodo. ¿Interesa representar la realidad exótica? En absoluto: lo que interesa es poner en escena todo un imaginario francés en torno al exotismo que, además, satisfaga el gusto burgués de ese público en concreto. Como dice Said (2010, pp. 45, 46), "lo que comúnmente circula no es *la verdad*, sino sus representaciones", y "estas representaciones, para lograr sus efectos, se apoyan en instituciones, tradiciones, convenciones y códigos de inteligibilidad, y no en un Oriente distante y amorfo". Es decir, que esa imagen de lo exótico, que proviene de una cierta experiencia de unos pocos, aderezada con muchas

[125] "L´éxotisme lyrique français ne représente pas l´altérité en soi, mais le sentiment français de l´altérité."

dosis de ensueño romántico para consumo de un público determinado, se mantiene y hasta podríamos decir que se retroalimenta gracias al consumo cultural de ese exotismo y de instituciones, como las óperas parisinas, que la mantienen precisamente por la demanda de ese público. Todo este imaginario es "después de todo, un sistema constituido por citas de obras y autores" (ibid., p. 48) y por tanto, producido por una cultura concreta que mira a otra, pero cuya mirada depende también de la conexión entre dicha primera cultura y la política y los poderes de su momento.

¿Qué espera este público burgués de la ópera de estas "representaciones" y de este imaginario sobre la escena lírica? Sin duda "color local", que consiste, en realidad, en un realismo imaginado, esa "verdad" con la que fabulaba ese público francés merced a las imágenes de sus autores románticos. En cuanto al aspecto escénico, fundamental en el periodo romántico y aún en nuestro periodo, citamos las documentadas palabras de Marie-Antoinette Allévy aquí referidas a las escenas históricas, es decir, al exotismo temporal, que se combina habitualmente con el espacial:

> Se reclama que la naturaleza tenga su mismo emplazamiento, que los pueblos tengan sus costumbres, la historia sus monumentos, y a todas las ciencias, topografía, etnología, arqueología, se les pide su contribución para reconstituir ese "color del tiempo" del que la escuela romántica debía hacer gala.[126] (Allévy, 1938, p. 58)

En efecto, los "lugares fuertemente caracterizados"[127] (Lacombe, 1997, p. 101) eran demandados por un público ávido de ver en escena ese "universo exótico fundado sobre una imagen global de un *ailleurs* muy vivo en colores, muy tipificado"[128] (ibid., p. 183) aunque en cierto modo también documentado[129], lo cual permite un gran

[126] "On réclame à la nature ses sites, aux peuples leurs moeurs, à l´histoire ses monuments, et toutes les sciences: topographie, ethnologie, archéologie, sont mises à contribution pour reconstituer cette *couleur du temps* dont l´école romantique devait faire si grand étalage."

[127] "L´intérêt scénique […] est de faire appel à des lieux fortement caracterisés."

[128] "Ce qui importe, c´est la création d´un univers exotique fondé sur l´image globale d´un ailleurs coloré, fortement typé." La palabra *ailleurs* significa "otro lugar" y se utiliza genéricamente para designar cualquier otro espacio que el que se conoce o en el que se vive y al que nos trasladamos con la imaginación o el ensueño, tanto como espacio deseado como espacio temido. Consideramos necesario dar esta explicación porque el término aparecerá más veces a lo largo de nuestro estudio.

[129] Este aspecto escénico era aún de gran importancia para el público al comienzo de nuestro periodo. Gracias al Dossier d´oeuvre de *Le Tribut de Zamora* conservado en la BnF, sede Bibliothèque de l´Opéra, y al Dossier 8-RO-3266 (1-2), conservado en la sede Richelieu-Arts du Spectacle, vemos hasta qué punto había derroche de medios tanto en la construcción del decorado como en el diseño y realización del vestuario, así como una decidida voluntad de documentación. Por ejemplo sabemos que la Armería de Madrid fue solicitada para aportar datos sobre las armaduras; que el pintor Clarin, que había estado en España y Marruecos, dio preciosas indicaciones para los decorados; que Eugène Lacoste, diseñador y modisto, hubo de confeccionar seiscientos trajes diferentes; que se utilizaron caballos auténticos para la llegada de uno de los principales personajes a escena y que se quiso utilizar camellos, pero Régnier, el

despliegue de medios para recrear lo maravilloso, lo misterioso, lo casi desconocido, y también supone una buena excusa para escribir libretos con intrigas llenas de peripecias y vicisitudes y repletos también de clichés: personajes-tipo y vocabulario y nombres que trasladen al público a esos lugares lejanos, es decir, lo que Lacombe llama "un campo léxico"[130] (ibid., p. 197). En el aspecto musical sucede más o menos lo mismo: se busca una ambientación, una evocación sonora. Para ello se introducen elementos que se consideran exóticos en el lenguaje convencional. Estos elementos, en muchas ocasiones repertoriados por algunos autores que se habían desplazado por esas tierras lejanas, y en el caso de España también llevados a Francia por artistas españoles, se estilizan y se convierten en "figuras sugestivas"[131] (ibid., p. 204) que sirven para que el oyente "reconozca" una serie de elementos forjados a partir de una presunta realidad y que le ayudan a transportarse. En el caso de la ópera, es sobre todo en los ballets donde se hace alarde de exotismo, lo que queda particularmente claro cuando se evoca España. No hay que olvidar que las danzas españolas se mantuvieron a la moda en París a lo largo del siglo entero y así, los ritmos reconocidamente españoles, como el fandango, la seguidilla, el bolero y otros muchos, las orquestaciones en las que se incluían castañuelas o guitarras y ciertos elementos característicos, como la escala andaluza o la segunda aumentada, bien aderezadas y pasadas por el tamiz de la convencionalidad, recreaban un paisaje sonoro claramente ibérico para el oyente francés. Como demuestra Celsa Alonso (dir. Lesure, 2000, pp. 123-142) hubo una clara preferencia por los temas españoles en los años treinta y cuarenta del siglo en la Opéra-Comique, con obras de compositores muy apreciados, como Halévy, Boïeldiu o Adam, pero también en la Opéra, donde fueron sobre todo autores italianos, como Spontini, Cherubini, Donizetti y más tarde Verdi quienes se inclinaron por lo hispánico.

Es preciso señalar que la música española era mucho más conocida en París que la de otros países, gracias a la contribución de músicos españoles a lo largo del XIX como Fernando Sor, José Melchor Gomis, Manuel García, su hija Pauline junto a su

director de escena, probó que estos animales nunca se habían aclimatado a España, así que en aras del realismo, fueron descartados.

[130] "Dans leur dessein de créer une atmosphère exotique, les librettistes choisissent un vocabulaire qui renvoie aux coutumes, aux objets et à la nature des pays lointains, formant un *champ lexical*."

[131] "Les figures suggestives exotiques. Ce sont les inflexions mélodiques qui forment l´essentiel des figures de couleur locale."

marido, el gran hispanista Viardot, Sebastián Yradier o Sarasate por ejemplo[132], contribución que había sido importante para que el folclore español fuera conocido en salones y conciertos y se publicaran muchas colecciones de canciones españolas[133]. Por tanto, la afirmación de Raoul Laparra (1935, p. 59) según la cual "España era tan desconocida musicalmente como el Tibet"[134] en torno a 1870 es realmente exagerada, lo cual no quita para que el procedimiento de "domesticación" que se llevara a cabo con la música española fuera muy parecido al de otros exotismos. Señalemos que el gusto por la música de inspiración española traspasaba los muros de las grandes casas de ópera para penetrar muy habitualmente los grandes salones burgueses. Ya bajo la Monarquía de Julio la presencia en París del citado Sor o el otro gran guitarrista del momento, Dionisio Aguado, así como de los bailarines Dolores Serral, Mariano Camprubí o Lola Montes hizo que las danzas españolas llegaran a los grandes salones y entre las clases altas se pusiera de moda bailar el fandango y el bolero, cosa impensable en Madrid, por otra parte (Alonso, dir. Lesure, 2000, p. 131). También se cantaban boleros a varias voces, convirtiéndolos en lo que se llamó *boléros de société* (ibid.), nombre que, en sí mismo, es revelador de la aceptación que lo español tenía en esta gran sociedad parisina. Unos años más tarde los respectivos exilios de las dos reinas españolas, primero la regente María Cristina a partir de 1840 y después su hija Isabel II a partir de 1868, unidos a los orígenes españoles de la Emperatriz Eugenia darían también cierto impulso a esta tendencia ya presente previamente en los círculos aristocráticos y alto-burgueses (Bergadà, dir. Jambou, 2003, p. 21), y aunque la presencia de lo español y lo andaluz fue constante en las *soirées* del IIº Imperio, hasta el punto de que se acuñaron entonces las palabras *espagnolade* y *andalouserie* (Alonso, dir. Lesure, 2000, p. 143, 144), este gusto se mantuvo mucho más allá de la caída de Napoléon III. Así, "en la Francia republicana las fiestas y veladas españolas estaban de moda y se inauguraron numerosos hogares españoles en los que se cantaban canciones"[135] (ibid., p. 152), y los compositores franceses como Gounod, Bizet, Delibes, Massenet, Lalo, Saint-Saëns o Chabrier, quien incluso redactó un "cuaderno de ritmos" durante su viaje por España

[132] Montserrat Bergadà presenta una lista muy exhaustiva de músicos españoles en París durante la primera mitad del siglo en su artículo *Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868* (dir. Jambou, 2003)

[133] Bizet poseía un volumen de canciones de Yradier en su casa de Le Vésinet, según narra Mina Curtiss (1977, p. 193)

[134] "L´Espagne était musicalement parlant, aussi inconnue que le Tibet."

[135] "Dans la France républicaine, les fêtes et les soirées espagnoles étaient à la mode et l´on inaugura de nombreux lieux d´accueil espagnols où l´on chantait des chansons."

que se perdió (Jambou, 2003, p. 13) conocían bien este repertorio en el que se inspiraron para componer una gran cantidad de *mélodies* de tema español. Esto significa que el público musical burgués parisino era buen consumidor de exotismo musical español, tanto en la ópera como en sus propias mansiones.

1.6.3. El gusto por el exotismo hispánico a partir de 1870

Al comienzo de nuestro periodo se mantiene sin lugar a dudas esa imagen-cliché de España, ese "filtro aceptado", como dice Said (2010, p. 26) del orientalismo, y el público de ópera sigue reclamando ese *dépaysement*[136] que le puede procurar un espectáculo exótico-español. Pero hay otros factores, de calado más profundo que hacen que el interés por España sea una constante. En primer lugar, esta manera de aprehender al "Otro" dotándole de unas características muy marcadas, toda una serie de "estereotipos comprensibles sobre los cuales un auditorio francés podía proyectar tanto sus similitudes como sus diferencias"[137] (Pasler, 2015, p. 365) que proviene del Romanticismo, permite establecer, mediante el exotismo operístico, una diferencia "nacional" con el "Otro" y además, "cimentar un Yo compartido por todas las personas presentes, fueran cuales fueran sus diferencias sociales y políticas, configurando así un auditorio transformado en microcosmos de la nación"[138] (ibid., p.366). Es decir, un refuerzo de la identidad propia en un momento de zozobra y humillación tras la derrota de Sedán.

A partir de 1880 el gobierno refuerza su política colonial, no sólo por cuestiones económicas, sino también para mantener su influencia internacional y medirse de igual a igual con otras potencias europeas y, por supuesto, con Alemania. Además, puesto que había cierto convencimiento en la "analogía entre la cultura francesa y la universalidad

[136] El diccionario Larousse traduce *dépaysement* como "cambio de aires", pero el significado va más allá, porque supone una desconexión con la realidad de cada uno, un extrañamiento voluntario y muy a menudo, placentero que, en este caso, produciría el trasladarse imaginariamente a países exóticos.
[137] "[…] il était vital que ces histoires comportent des stéréotypes compréhensibles sur lesquels un auditoire français pût projeter tant sa similitude que sa différence."
[138] "L´expérience commune de ces stéréotypes exotiques ont pu cimenter un Moi partagé par toutes les personnes présentes, quelles qu´aient pu être leurs différences sociales et politiques, façonnant ainsi un auditoire transformé en microcosme de la nation."

de los sentimientos humanos"[139] (Pasler, 2015, p. 351) y también cierta convicción en la superioridad moral francesa por ser la patria de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, se trataba casi de un proceso lógico que Francia llevara esos principios a otros pueblos para que trataran de asimilarlos. En palabras del propio Jules Ferry: "No se trata de llevar a cabo una fusión imposible de razas, sino simplemente de expandir o despertar en el seno de las otras razas las nociones superiores de las que hemos guardado la garantía"[140] (cit. en ibid., p. 373). Evidentemente, Francia no podía adoptar esta actitud claramente colonialista con España, pero sí podemos hablar de cierto "colonialismo cultural". Francia era, sin lugar a dudas, un país más avanzado que España a todos los niveles, desde el económico, el social o el político hasta el cultural. Por esta razón, no es extraño que se pretendiera, desde instancias tanto políticas como también culturales, que Francia adoptara un papel tutelar respecto al vecino del otro lado de los Pirineos, idea que irá tomando fuerza a medida que las relaciones con Alemania empeoren para crear un frente opositor latino a ese país, con Francia a la cabeza.

En este periodo también se reforzará el binomio Norte-Sur, no ya entre Francia y España, sino también entre el Norte y el Sur de España, o incluso entre el Norte y Sur de Francia, de manera que se genera una suerte de "autoexotismo" respecto a la zona pirenaica, región compartida con el vecino español. Este aspecto, inaugurado por Mérimée, será de gran relevancia en los años de nuestro estudio y clarifica también la siguiente afirmación de Lacombe (dir. Lesure, 2000, p. 193): "Si España no ha dejado de obsesionar al espíritu francés es sin duda porque al ser una tierra europea y exótica a la vez, permite abordar sin ruptura con el mundo occidental, el tema de la alteridad"[141].

El público burgués también encontrará satisfacción ante el espectáculo de esta alteridad, más allá del placer estético del exotismo hispanizante. Por un lado, el refuerzo identitario de esa República en la que encuentran el orden y la estabilidad que su

[139] "[…] ces imaginaires [exotiques] suggéraient des analogies avec la culture française et l´universalité des sentimens humains."
[140] "En 1882 Ferry déclara que sa mission consistait: *non pas à réaliser une fusión imposible des races, mais simplement à répandre ou à réveiller au sein des autres races les notions supérieures dont nous avons gardé le dépôt.*"
[141] "Car si l´Espagne n´a cessé de hanter l´esprit français, c´est sans doute qu´en tant que terre européenne et exotique tout à la fois, ella a permis d´aborder, sans rupture avec le monde occidental, le thème de l´altérité."

estamento social busca y apoya; por otro, la diferencia en la idiosincrasia y en las actitudes respecto a ese "Otro" como factor fundamental del gusto burgués, como forma de distinción que también refuerza la propia identidad de clase.

En cuanto a la música propiamente dicha, el impacto de la Exposición Universal de 1889 en la que por fin se pudieron escuchar en Europa grupos indígenas que habían acudido de todo el mundo, desde el Maghreb hasta el lejano Oriente, fue muy grande entre los compositores franceses como Chabrier, Satie, Debussy o Ravel, por ejemplo. Esa escucha directa de una música distinta, unida a la necesaria evolución estética de este arte en ese periodo, provoca que la manera de concebir y "adaptar" el exotismo a la música varíe. Según Moura (1992, p. 7), hay dos posiciones para escribir el exotismo. La primera consistiría en crear "representaciones en las que el otro se presenta como un reverso o como un doble." Y continúa: "El extranjero es el reflejo, juego aceptado de remisiones que depende enteramente del sujeto y de la cultura que lo escenifica. El estereotipo que fija a un pueblo en unos pocos trazos groseros"[142]. Ésta sería la manera decimonónica romántica de componer una obra pretendidamente exótica: hay una serie de clichés rítmicos, melódicos y armónicos reconocibles e identificables como pertenecientes a un país extranjero y se incluyen de manera conveniente y domesticada en la composición. La segunda posición que define Moura (ibid.) consiste en crear "representaciones que, si bien renuncian a trasladar todo exactamente a esa fijeza de los esquemas de sus culturas, describen una alteridad reconocida como tal"[143]. Ésta sería la nueva manera de enfrentarse al exotismo musical, que consistiría en conocer de primera mano la música exótica, extraer referencias y no adaptarlas al cliché antiguo, sino estilizarlas y asimilarlas al estilo personal de cada compositor. La música de inspiración española, no por basarse en un repertorio mucho más cercano y conocido, dejará de ser tratada de esta misma manera en los años finales de nuestro periodo, aunque conviva con tratamientos mucho más tradicionales.

[142] "Des représentations où l´autre est posé comme un envers ou comme un double. L´étranger est reflet, jeu réglé de renvois dépendant entièrement du sujet et de la culture qui le mettent en scène. Le stéréotype, qui fige un peuple en quelques traits grossiers."

[143] "Des représentations qui, renonçant à tout ramener à la fixité des schèmes de leur culture, décrivent une altérité reconnue comme telle."

2. CONTRIBUCIÓN DE LA ÓPERA A LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL:

la temática española

Hemos tenido oportunidad de analizar en el apartado anterior el íntimo vínculo que une a la Opéra y a la Opéra-Comique, las dos óperas nacionales parisinas, con el aparato del Estado francés, tanto en lo puramente administrativo y económico, como en lo relativo al aspecto de la creación e interpretación. También hemos hecho particular hincapié en el interés de los mandatarios de la IIIª República por la formación cultural de los ciudadanos en aras de la cohesión nacional y hemos explicado la importancia otorgada a la música en general y a la ópera en particular como garante de la identidad y el esplendor cultural franceses. En el apartado siguiente vamos a estudiar precisamente esa conexión del aspecto nacional con las óperas escogidas, si esa preocupación por la identidad republicana francesa está patente en estas obras de tema español; si es así, cómo queda reflejada dicha preocupación; y también si hay una evolución en la manera de reflejarla, bien en función del gusto del público, bien en función de la situación y necesidades políticas.

2.1. La identidad nacional: estabilización, afianzamiento y evolución

Primeramente vamos a analizar las conexiones existentes entre las preocupaciones mayores referentes a la identidad nacional y los libretos de nuestras óperas, en lo que se refiere a la temática y también en lo que a los propios autores atañe, en las diferentes fases por las que pasa la joven IIIª República: desde la "República conservadora" con la consigna del "Orden moral" que busca la estabilidad social y política y restañar el orgullo patrio, pasando por la "República republicana" y la importancia concedida a las manifestaciones artísticas como propaganda de la conciencia ciudadana republicana, el periodo de la primera gran crisis con el *boulangisme* y el auge de los movimientos obreros y por último, los últimos años previos a la I Guerra Mundial con la radicalización de la vida política y su reflejo en el área musical junto con la obsesión por la defensa de la patria cristalizada, en muchas ocasiones, en un rechazo a lo alemán.

2.1.1. El ejemplo *a contrario*: *Carmen*

La primera de nuestras óperas, cronológicamente hablando, se encarga, concibe y estrena en un periodo especialmente delicado de esta reciente IIIª República: la llamada "República conservadora"[144], durante la cual el mariscal Mac-Mahon instauró el "Orden moral" a su llegada a la Presidencia. Cuando Bizet recibe el encargo de componer una obra para la Opéra-Comique en la primavera de 1872, aún se mantiene en la presidencia Adolphe Thiers, primer Presidente de la nueva República, antiguo orleanista y el artífice de la represión de la Comuna. El nuevo régimen había sido proclamado el 4 de septiembre de 1870 de forma precipitada tras la derrota de Sedán y con un carácter provisional. Sin embargo, Thiers no duda en unirse a la defensa cerrada de la República al considerar que se trata "del régimen que menos nos divide"[145] (cit. en Marseille, 2002, p. 171). Hemos subrayado en el apartado anterior la perentoria necesidad de estabilidad que sobrevolaba sobre la joven IIIª República, tanto en lo referente a política interior como exterior, en los aspectos económicos como en los sociales. Así lo veía el conservador Thiers y así lo dijo el 13 de noviembre de 1872 en la apertura de la sesión parlamentaria, en defensa de esta nueva forma de administración y gobierno del Estado que él consideraba como la única posible: "La República existe, es el gobierno legal del país; querer otra cosa consistiría en una revolución, y sería la más temible de todas"[146] (cit. en ibid., pp. 171, 172). Sin embargo, y a causa del nombramiento de un radical republicano para el Ministerio de Asuntos Exteriores, que provoca la cólera de los monárquicos, Thiers dimite y es sustituido el 24 de mayo de 1873 por el mariscal Mac-Mahon, defensor de la restauración monárquica y que nombra como Primer Ministro al duque Albert de Broglie. En su discurso de investidura, el aristócrata pronuncia estas palabras que no dejan lugar a dudas sobre sus intenciones:

> Con la ayuda de Dios, con la entrega de nuestro ejército, siempre esclavo de la ley, y con el apoyo de todas las personas honestas, continuaremos la obra de liberación de nuestro territorio y el restablecimiento del orden moral de nuestro país. Mantendremos

[144] En palabras del propio Thiers a la Assemblée Nationale el 13 de noviembre de 1872: "La République sera conservatrice ou elle ne sera pas". http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/III_e_R%C3%A9publique/140713.
[145] "La République est le régime qui nous divise le moins".
[146] "La République existe, elle est le gouvernement légal du pays: vouloir autre chose serait une révolution et la plus redoutable de toutes."

> la paz interior y los principios sobre los que reposa nuestra sociedad.[147] (Cit. en Marseille, 2002, p. 172)

Como vemos, coloca en el centro de todo la "ayuda de Dios", y en efecto, este "Orden moral" se basará en devolver a la Iglesia un lugar de preeminencia en la vida social y en luchar contra el radicalismo republicano, con el objetivo fundamental de volver a un sistema monárquico. En definitiva, la vuelta a un orden político, social y moral reaccionario e impregnado de clericalismo. Sin embargo y a pesar de la institución del septenato el 20 de noviembre de 1873[148] para perjudicar a los republicanos y acrecentar las oportunidades de una vuelta a la monarquía, las constantes disputas de las dos ramas monárquicas provocan que una parte de los orleanistas se unan a los republicanos y el 30 de enero de 1875 salga adelante la "Enmienda Wallon", que proclama por fin, y de manera inequívoca, la República. Como vemos, una vez más esta IIIª República sale adelante con el apoyo de quienes, en principio, le son desfavorables. Será el avance imparable de los republicanos en las elecciones legislativas y senatoriales de 1876 y 1877 y las municipales de 1878 lo que termine de afianzar el nuevo régimen, aunque Mac-Mahon, cuyo mandato presidencial duró hasta el 30 de enero de 1878, se mantuvo firme en su "Orden moral" precisamente hasta la victoria republicana de octubre de 1877 (Marseille, 2002, pp. 174-177).

Las consignas moralistas del mariscal y de su gobierno monárquico y conservador se dejaron sentir también en el mundo musical. Coincidimos en la importancia que otorga Jann Pasler al concepto de "utilidad pública" en su estudio sobre la música y la ciudadanía durante el periodo 1870-1914, concepto imbricado en la realidad política y cultural francesa desde el XVII y que cobra fuerza renovada en esta etapa, como hemos visto en el apartado anterior. En lo que a la música se refiere, y concretamente en el periodo que nos ocupa, la utilidad pública de la música y el arte en general consistiría en "inculcar valores morales y sugerir modelos de comportamiento, prodigando sus beneficios tanto al individuo como a la colectividad"[149] (Pasler, 2015,

[147] "Avec l´aide de Dieu, le dévouement de notre armée, qui sera toujours esclave de la loi, avec l´appui de tous les honnêtes gens, nous continuerons l´oeuvre de la libération du territoire et du rétablissement de l´ordre moral dans notre pays. Nous maintiendrons la paix intérieure et les principes sur lequels repose notre société."

[148] El septenato presidencial tuvo un origen un tanto peregrino, y sin embargo se mantuvo hasta 2002, cuando terminó el primer mandato de Jacques Chirac y se instauró el quinquenato. Como vemos, la IIIª República ha influido muy largamente incluso en cuestiones que nacieron de manera casi irregular.

[149] "En tant que tels, la musique et les autres arts peuvent inculquer des valeurs morales et suggérer des modèles de comportement, en prodiguant leurs bienfaits à l´individu et à la collectivité."

pp. 27, 28). Tanto compositores como intérpretes y organizadores de conciertos se pliegan a los nuevos vientos porque había muchos músicos cuyo sustento dependía, o bien de instituciones ligadas al Estado, o bien de la Iglesia. Así, florecen las composiciones con temática religiosa, incluso por parte de compositores republicanos (Massenet o Saint-Saëns, por ejemplo) y se vuelven a programar obras compuestas antes de la Revolución de 1789, con connotaciones claramente monárquicas, pero también música francesa renacentista y contemporánea, incluso dentro de los mismos programas, como forma de exaltar la creación nacional y de fundamentar el arte del momento en el glorioso pasado nacional. En este propósito los republicanos hubieron de seguir la política de los monárquicos puesto que, aunque con otros objetivos, compartían la idea de la creación de una memoria colectiva común, porque como dice Pasler (2015, p. 175):

> Lo antiguo no era solamente aquello que los franceses habían heredado, sino también aquello que hacían con ese pasado y la persistencia de dicho pasado en el presente. Los programas de concierto ofrecían la ocasión de representar esta presencia, de reflexionar sobre su significado y de iniciar una reconciliación con los diversos pasados del país.[150]

Por otra parte, y siguiendo una vez más a esta autora, esta manera de presentar la música que habían adoptado los monárquicos sirvió para que se fomentara la tolerancia del público, que asumía así las expresiones musicales de los diferentes pasados comparándolas con las del presente: "Ironía de las cosas, a través de la forma que revistió su compromiso político en la música y los conciertos, el Orden moral aportó su grano de arena al programa republicano de cohesión nacional"[151] (Pasler, 2015, p. 182).

En lo que a la ópera se refiere, y habida cuenta de que el público "elegante" seguía siendo en buena parte monárquico, al menos *in pectore*, no es de extrañar que se volviera a programar en 1873 en la Opéra-Comique, tras dos decenios ausente de su escena, el *Richard Coeur de Lion* de André Grétry, estrenada en 1784, y que en su día había constituido un grito monárquico frente a la revolucionaria canción *Ça ira* (Pasler, 2015, p. 161). Esta vuelta a los autores cercanos a las cortes del Antiguo Régimen será defendida por varios compositores y directores de teatro, como narra la misma autora

[150] "L´ancien n´était pas seulement ce dont les Français avaient hérité, mais aussi ce qu´ils faisaient du passé et la persistance de ce passé dans le présent. Les programmes de concert fournissaient des occasions de représenter cette présence, de réfléchir à sa signification et d´entamer une réconciliation avec les divers passés du pays."

[151] "Ironie de la chose, à travers la forme que revêtit son compromis politique dans la musique et les concerts, l´Ordre moral apporta sa pierre au programme républicain de cohésion nationale."

(2015, pp.166-167), entre ellos Vaucorbeil, presidente de la Sociedad de compositores, que unos años después será nombrado director de la Opéra, y que en 1874 redacta incluso una memoria para la Assemblée Nationale en la que pide que se amplíe el repertorio de los teatros nacionales con obras de autores como Glück, Salieri, Sacchini, el citado Grétry, Monsigny, Campra, Rameau o Lully.

Carmen se estrena el 3 de marzo de 1875, dos meses después de la adopción de la "Enmienda Wallon" que ratificaba la República, mostraba la pérdida de poder de Mac-Mahon y marcaba también el comienzo del declive de su "Orden moral", aunque aún seguirá vigente dos años y medio más. Esta opéra-comique supondrá un ejemplo *a contrario* que no todos supieron entender o cuya intención quizás quedó oculta tras la innovación que supuso para el mundo operístico, debido a su realismo y su libertad musical y escénica, hasta entonces desconocidos.

Hemos señalado repetidamente que en los primeros años de esta joven III[a] República la necesidad de estabilidad era una preocupación acuciante tanto para los poderes públicos como para los económicos y sociales. Pero el sector musical también temía fuertemente los periodos convulsos, por la sencilla razón de que su consecuencia directa para autores e intérpretes era el cierre de los teatros, como había sido el caso tanto en 1848 como durante la Comuna de 1871. Fuera cual fuera la ideología de cada cual, todos sabían que el orden y tranquilidad política y social suponía actividad musical y asistencia de público, en su gran mayoría perteneciente a la burguesía acomodada en el caso de la ópera, burguesía ávida de equilibrio y orden para la buena marcha de sus negocios. Este punto de vista era también el del propio Bizet. Tras su vuelta de Roma en 1860[152], el compositor había mostrado cierta inclinación por el Imperio de Napoléon III simplemente por el esplendor que él consideraba que confería a Francia más que por simpatía por la figura del Emperador (Lacombe, 2000, p. 239). Su llegada a París le mostrará el declive del régimen y la amenaza de la guerra, y entonces su desiderátum político evolucionará hacia una República no autoritaria presidida por la razón y donde el pensamiento y el arte tengan un espacio fundamental. Cuando por fin llega la Guerra Franco-Prusiana, Bizet ya no es el joven sin experiencia política y un tanto irreflexivo de los años romanos. Se enrola en el Sexto Batallón de la Garde Nationale pocos días

[152] Georges Bizet obtuvo el Prix de Rome en 1857 y vivió en la Villa Medicis entre enero de 1858 y septiembre de 1860.

antes de la derrota de Sedán y sus palabras en una carta a su amigo y alumno Edmond Galabert de agosto de 1870 son esclarecedoras de su pensamiento:

> ¡Y qué ha sido de nuestra pobre filosofía, de nuestros sueños de paz universal, de fraternidad cosmopolita, de asociación humana! ¡En lugar de eso, lágrimas, sangre, jirones de carne, crímenes innumerables, sin fin! […] Soy francés, lo tengo presente, pero tampoco puedo olvidar por completo que soy un hombre. Esta guerra costará a la humanidad quinientas mil vidas. En cuanto a Francia ¡lo perderá todo![153] (Galabert, 1909, p. 192)

La caída del Imperio y proclamación de la República provoca entusiasmo y durante algún tiempo aún se cree en una victoria frente a los alemanes. En esos días, Bizet ve en Gambetta al hombre que necesita la situación, pero los bombardeos de enero en París acaban con la capitulación y su posterior dimisión el 28 de enero de 1871[154]. Aunque en un principio es partidario de Thiers y lo considera como la única personalidad capaz de llevar al orden a Francia, pronto se siente decepcionado por sus decisiones, porque teme que los reaccionarios estén manejando el caos ocultamente para forzar la vuelta a una monarquía católica. Comienza la Comuna y Bizet no se encuentra cómodo en ninguno de los dos bandos: Thiers representa el autoritarismo detestado; la Comuna, unas aspiraciones sociales y políticas que no son las suyas, defendidas por un movimiento obrero que le resulta ajeno y al que tiene miedo. Además, la forma exterior de esta confrontación es el caos más absoluto, tan odiado y temido, como refleja en otra carta a su amigo de junio de 1871:

> ¡Se acabó! ¡Y en nombre de la República, en nombre de la libertad, en nombre de la Humanidad estos desgraciados han asesinado a republicanos como mi pobre Chaudey! ¡Pobre Francia! ¿No hay término medio entre estos locos y la reacción? ¡Es desesperante![155] (Galabert, 1909, pp. 194, 195)

Y en lo que a su trabajo y actividad musical se refiere, encontramos unas palabras reveladoras dirigidas a su suegra en una carta del 19 de abril de 1871:

---

[153] "Et notre pauvre phlilosophie, et nos rêves de paix universelle, de fraternité cosmopolite, d´association humaine!... Au lieu de tout cela, de larmes, du sang, des monceaux de chair, des crimes sans nombre, sans fin! […] Je suis fançais, je m´en souviens, mais je ne puis tout à fait oublier que je suis un homme. Cette guerre coûtera à l´humanité cinq cent mille existences. Quant à la France, elle y laissera tout."

[154] Para el detalle sobre cómo vivió Bizet todo este periodo entre la Guerra Franco-Prusiana y el final de la Comuna remitimos al admirable estudio de Lacombe (2000), cap. IX *Années de guerre*, pp. 459-510.

[155] "Enfin! C´est fini! C´est au nom de la République, au nom de la liberté, au nom de l´humanité que ces drôles ont assassiné des républicains comme mon pauvre Chaudey! Pauvre France! N´est-il donc pas de terme moyen entre ces fous, ces brigands, et la réaction?"

> Entre los furores de los blancos y los rojos no habrá lugar para las personas honestas. La música no tendrá nada que hacer aquí. Habrá que expatriarse. ¿Me iré a Italia, a Inglaterra o a América? Las groserass y brutales cuestiones de existencia se van a erigir ante nosotros. Los recursos que queden a nuestra pobre Francia se dividirán, como de costumbre, entre las manos de intrigantes y de mediocres.[156] (cit. en ibid., p. 493)

Una vez más, el desorden y la revolución pueden llevar aparejada la desaparición de la vida musical, por un lado, en lo que a instituciones dependientes de lo público se refiere, como es el caso del cierre de teatros; y por otro, en lo referente a la actividad privada, puede tener como consecuencia la pérdida de las clases particulares, trabajo este último que constituía el sustento principal del compositor. Bizet era un niño de diez años durante la Revolución de 1848 y su recuerdo de aquellos días era espantoso. A los miles de muertos de ambos bandos y los enfrentamientos constantes se unía el hecho de que esa República, tan esperada, cerró los teatros parisinos, comenzando por el Théâtre-Italien, siguiendo por la Opéra-National e incluso la Opéra-Comique clausuró sus puertas en el mes de mayo: todo aquello que estaba asociado al lujo y al ocio tuvo que padecer la crisis (Lacombe, 2000, pp. 64-69). El resultado fue que el paro afectó a miles de familias parisinas y esto no hizo sino agravar la situación. Las dos intervenciones de Victor Hugo[157], entonces diputado en la Assemblée Nationale, fueron decisivas para poner de nuevo en marcha la actividad artística en la capital. Demostró que el arte y la cultura eran generadores esenciales de actividad económica en la capital, amén de un faro de la gloria nacional y un elemento de paz social. Citemos las palabras que dirigió contra quienes querían reducir el presupuesto de las Letras y las Artes en noviembre de 1848: "Vds. han cometido un error lamentable: han creído hacer un ahorro de dinero, cuando lo que han hecho es un ahorro de gloria. Lo rechazo por la dignidad de Francia, lo rechazo por el honor de la República"[158] (cit. en Lacombe, 2000, p. 71). En cierto modo encontramos en las palabras hugolianas una defensa *avant-la-lettre* del futuro concepto de "memoria-patrimonio" de Nora.

[156] "Entre les fureurs des blancs et des rouges, il n´y aura plus de place pour les honnêtes gens. La musique n´aura plus rien à faire ici. Il faudra s´expatrier. Irai-je en Italie, en Angleterre, en Amérique? Les grosses et brutales questions d´existence vont se dresser devant nous tous. Les ressources qui resteront à notre pauvre France se partageront, comme à l´ordinaire entre les mains des intrigants et des mediocres." Carta a Léonie Halévy, 19 de abril de 1871.

[157] Los días 17 de julio y 10 de noviembre, respectivamente.

[158] "Vous êtes tombés dans une méprise regrettable; vous avez cru faire une économie d´argent, c´est une économie de gloire que vous faites. Je la repousse pour la dignité de la France, je la repousse pour l´honneur de la République."

Fue precisamente ese temor a revivir una situación desfavorable para el oficio y que podía truncar su carrera como compositor lo que hizo que Bizet, a pesar de sus dudas y casi en contra de su propio ideario político, confiara de nuevo en Thiers tras la capitulación con Prusia y la derrota de la Comuna. La vida artística se retoma poco a poco en París y el Théâtre du Palais-Royal abre de nuevo sus puertas en 13 de junio de 1871, seguida de cerca por la sala Favart, sede de la Opéra-Comique, el 3 de julio. Es preciso señalar que a pesar de pertenecer a la burguesía, Bizet tampoco sentirá ninguna simpatía por esta clase social, a la que siempre consideró cobarde políticamente y muy burda en gustos artísticos, como por desgracia tuvo oportunidad de comprobar.

Los libretistas de Bizet para su *Carmen*, Henri Meilhac y Ludovic Halévy, tampoco se mantenían al margen de la reflexión sobre el delicado momento político que vivían, máxime teniendo en cuenta que ellos habían sido los libretistas de Offenbach y sus conocidísimas operetas, espectáculo principal del IIº Imperio. Estas obras, marcadas por la mascarada, por el disfraz, por la parodia, por la burla de la vanidad de las apariencias, ocultan en realidad una gran libertad en la elección de los argumentos y en su tratamiento, hasta el punto de que se tratan con un impresionante realismo las intrigas políticas del tiempo, y que la censura dejó pasar, al pensar que la crítica quedaba debilitada por hacerse desde la comicidad. Sin embargo, esa ligereza e incluso frivolidad con que se trataban estos temas hizo que, al llegar al debacle de 1870, tanto Meilhac como Halévy se plantearan el papel que habían jugado como autores de éxito y por qué no decirlo, con cierta influencia en la sociedad. Vamos a citar unas palabras de ambos que consideramos muy interesantes. En una carta del 16 de septiembre de 1870 dice Meilhac a Halévy:

> No es el valor lo que falta, sino la disciplina, la obediencia… y es en eso en lo que quizá somos culpables y en lo que hemos podido perjudicar… los héroes de *La Grande Duchesse de Gérolstein* no son unos cobardes, pero son inferiores que se burlan del jefe. En la medida de nuestras posibilidades, hemos matado el respeto. […] Cuando digo nosotros, está claro que hablo de todos nosotros y no de *nosotros dos*, pero es evidente que *nosotros dos* hemos tocado nuestra nota en este concierto. Cuando me encuentro con gente que me dice riéndose que esta espantosa debacle se debe a nosotros, o no me río o me río sin ganas. Evidentemente no tengo bastante amor propio

> para aceptar toda la responsabilidad, pero me doy cuenta, modestia aparte, de que debemos aceptar al menos una pequeña parte.[159] (Halévy, 1935, t. II, p. 187)

Veamos ahora lo que dice Halévy a propósito de la posición de su compañero:

> Meilhac se equivoca pensando y hablando así. Nosotros hemos pecado en Francia, por el contrario, de exceso de respeto. A Meilhac le parece que no hemos respetado lo suficiente al Imperio, a los generales, a los diplomáticos, los procedimientos políticos. Yo creo que hemos respetado en demasía todo eso. He visto el Imperio de cerca: pocas personas lo han visto mejor que yo durante mi intimidad con Morny[160]. Francia no ha tenido nunca un gobierno peor, y jamás, jamás, uno más débil con pretensiones de ser fuerte.[161] (cit. en J.P. Halévy, dir. Loyrette, 1996, p. 146)

Vemos que ambos autores se sentían, en cierto modo, responsables de la actitud pasiva de los parisinos ante el desastre de la guerra, aunque no de la misma manera. Por parte de Meilhac observamos una actitud más conservadora, que se arrepiente de haber faltado al respeto a la autoridad, sin cuestionarse la actitud de dicha autoridad ni tampoco la de la propia sociedad, pero que, a la vista de sus palabras, le pesaba y le hacía sentir culpable por la influencia que sus obras hubieran podido tener en su público. Halévy, por su parte, era un hombre de pensamiento liberal y perteneciente a una gran familia de artistas e intelectuales[162] que tendrán gran importancia en el París del XIX y primera mitad del XX. Precisamente temía la destrucción de la vida

[159] "Ce n´est pas le courage qui manque, c´est la discipline, c´est l´obéissance… c´est là peut-être que nous avons été coupables et que nous avons pu faire du mal… Les héros de *La Grande Duchesse* ne sont point des poltrons, mais ce sont des inférieurs qui se moquent du chef. Dans la mesure de nos moyens, nous avons tué le respect. […] Quand je dis nous, il est clair que je parle de nous tous et non de *nous deux*, mais il est évident que *nous deux* nous avons donné notre note dans ce concert. Quand les gens que je rencontre me disent en riant que c´est à nous qu´est dûe cette épouvantable débacle je ne ris pas ou je ris mal. Je n´ai pas évidemment assez d´amour propre pour accepter la responsabilité toute entière, mais je sens bien, modestie à part, que nous devons au moins en accepter une petite partie."

[160] Charles Auguste Louis Joseph Demorny, (1811- 1865) era hijo natural de Hortense de Beauharnais, reina de Holanda, nieto natural de Talleyrand y medio-hermano de Napoléon III, ocupó diversos cargos con el IIº Imperio, entre ellos Presidentes del Cuerpo legislativo, embajador en Rusia o miembro del Consejo Privado. Ludovic Halévy, además de colaborar con él para la escritura de alguna opereta, fue nombrado por Morny secretario del Cuerpo legislativo, lo cual le permitió observar de cerca el mundo político. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Charles_duc_de_Morny/134100.

[161] "Meilhac a tort de penser et de parler ainsi. Nous avons, au contraire, péché en France par trop de respect. Meilhac trouve que nous n´avons pas sufisamment respecté l´Empire, les généraux, les diplomates, les procédes politiques. Je crois, moi, que nous avons beaucoup trop respecté tout cela. J´ai vu de près l´Empire; peu de gens l´ont mieux vu que moi pendant mon intimité avec Morny. La France n´a jamais eu de pire gouvernement, jamais, jamais plus faible avec des prétentions à la force."

[162] Su tío Fromental (1799-1862) es el gran operista, creador junto con Meyerbeer del género "grand-opéra" y profesor de composición en el Conservatoire, donde tuvo a como alumnos a Gounod, Bizet, Saint-Saëns, por ejemplo. Su hija Géneviève se convertiría en la esposa de Bizet. Léon (1802-1883), el padre de Ludovic, fue filósofo, historiador, dramaturgo y trabajó para las altas instancias de la administración orleanista, particularmente en la sección de Monumentos Históricos.

intelectual en esta capital que había acogido a su abuelo y donde su padre y su tío habían desarrollado sus brillantes carreras, lo cual le había posibilitado acceder a los ambientes artísticos más importantes de la época y también estar cercano a los círculos de poder. En su caso, la crítica se dirige claramente hacia el Emperador y su gobierno, a quienes carga con toda la responsabilidad de la situación. De hecho considera que su parte de culpa está en no haber sido lo suficientemente críticos con la estructura del poder y por tanto, no haber abierto los ojos al público. Jules Claretie dice unas palabras bastantes justas al respecto en su obra dedicada a Ludovic Halévy:

> La opereta fue en su momento una sátira en acción, demasiado irreverente, que hablaba, descarada como es, de dioses y de héroes, de diversos entusiasmos, pero también espiritual, despierta, divertida, alocada. No la acusemos de todas nuestras desgracias. Los alemanes han representado todavía más operetas que nosotros ¡y ya ven![163] (Claretie, 1883, p. 21)

Por tanto, esas acusaciones de frivolidad y complacencia con el IIº Imperio que han recibido estos autores no son del todo justas. Lo que sí es evidente es que ambos autores habían preferido los elogios y la fidelidad del público, acompañados de pingües beneficios, que el reconocimiento de la élite literaria y crítica, y para recuperar esa posición en el mundo teatral era necesaria una vuelta al orden, al "respeto a la autoridad", como dice Meilhac, aunque el tipo de autoridad ahora se revista con la imagen de la República.

Pensamos, como también afirman López Jiménez y López Esteve en su edición, que en *Carmen* nuestros tres autores[164] nos muestran claramente el enfrentamiento entre el mundo del orden y el del desorden, y que nos presentan un ejemplo de lo que sucede cuando el uno degenera y se deja corromper por el otro. Sin embargo, creemos que el alcance de tal degeneración sobrepasa la anécdota individual y afecta inevitablemente a lo colectivo, e incluso tiene resonancias con la situación nacional que se vivía en el París del momento. Así, en esta ópera, mediante la puesta en escena de la historia de un amor desgraciado se ejemplifica cómo únicamente mediante las convenciones legales y

[163] "L´operette fut, à son heure, une satire en action, avec trop d´irrévérence, parlant, cette maraude, des dieux et des héros et des enthousiasmes, mais spirituelle, alerte, amusante, affolée. Ne l´accusons pas de tous nos malheurs. Les Allemands ont joué encoré plus d´opérettes que nous et pourtant!"

[164] Consideramos que Bizet, gran lector e inclinado a la escritura, es también autor del libreto, porque consta la participación muy activa del compositor en su confección, e incluso la corrección de varias partes del texto, como en la famosísima "Habanera" o en el aria de "Las cartas", por ejemplo. Este asunto se trata en detalle en Curtiss (1977, pp. 384,385), Stricker (1999, pp. 220-222) y Lacombe (2000, pp. 641-644)

morales se llega a restablecer el orden perdido. Naturalmente nos referimos a la historia del soldado Don José, que pasa de ser un miembro del Ejército, con la carga institucional, social y moral que eso conlleva, a convertirse en un proscrito, desertor y fugitivo por la influencia perniciosa de la gitana Carmen. El tema, escogido por el propio Bizet, fue fuente de inquietud para la dirección de la Opéra-Comique, y sobre todo para De Leuven, uno de los dos co-directores, que era profundamente conservador[165]. De hecho, uno de los mayores problemas para los libretistas consistió en convertir esta novela de Mérimée en una opéra-comique presentable ante el público burgués de la sala Favart. Para ello, el personaje de la gitana, que en la novela original es prostituta, adúltera, delincuente y bruja, quedaría convertido en ocasional ayudante de contrabandistas y hechicera, lo cual permitió evitar lo más escabroso de la obra original. También la desaparición del marido de Carmen y la inclusión de Micaëla se deben a las convenciones tanto sociales y morales como de género de la opéra-comique, aunque sobre este punto volveremos más adelante.

Los autores basan su libreto en el tercer capítulo de la novela de Mérimée, aquél en el que se nos narra la historia de pasión entre el soldado y la gitana. En efecto, la historia de "amor"[166] entre Don José y Carmen es, al mismo tiempo, la historia de la bajada a los infiernos del navarro, la historia de la confrontación entre el mundo del orden y el del desorden. Don José cuenta al principio de la obra a Zúñiga su vida anterior, que le llevó a hacerse soldado, y también su inclinación al juego y a las

[165] Hubo dos directores de la Opéra-Comique en colaboración entre 1870 y 1874: De Leuven (1880-1884) se llamaba en realidad Adolph von Ribbing y era conde, hijo de uno de los más activos personajes que urdieron el complot en el que murió Gustavo III de Suecia en 1792. Fue autor de muchos libretos, sobre todo de Adam y Clapisson; y Camille Du Locle (1832-1903), sobrino de Émile Perrin, director de la Opéra. Era poeta, libretista y escenógrafo. Su obra más conocida como libretista es *Don Carlos* de Verdi. Aunque tuvo una ambición grande por regenerar la ópera cómica y arriesgó en numerosas ocasiones en favor de compositores jóvenes, como fue el caso con Bizet y su *Djamileh*, su actitud respecto a *Carmen* fue muy diferente. En cualquier caso, las diferencias de criterio entre ambos eran grandes: Du Locle, partidario de los jóvenes artistas y de su búsqueda, y Leuven, decidido defensor de las viejas usanzas, tenían muchas discusiones que se tornaron particularmente ácidas respecto a *Djamileh*, opéra-comique que se escapa ya a los moldes habituales y que Leuven pretendía trufar de recursos cómicos de vodevil. Hervé Lacombe recoge una anécdota vivida por Gallet en el despacho de Leuven a propósito de Djamileh. El empresario le dijo que su obra contenía bonitos versos pero que no triunfaría nunca sus palabras fueron. "Mire Vd., aquí en la Opéra-Comique, cuando el interés languidece, hacemos entrar al cómico por la puerta del fondo con una pila de platos que deja caer; entonces el público se despierta ¡y estamos seguros del efecto!": "Voyez-vous, ici, à l´Opéra-Comique, lorsque l´intérêt languit, nous faisons entrer le comique par la porte du fond avec une pile d´assiettes qu´il fait tomber; alors le public se réveille et l´effet est certain!" (Henri Marechal, Lettres et souvenirs (1871-1874), pág. 212, cit. en Lacombe, 2000, p. 515)

[166] Entrecomillamos esta palabra porque, en realidad, vemos la seducción, el enamoramiento de Don José, y después los momentos difíciles en que Carmen ya está harta, el abandono y por último, el asesinato. En realidad, el público no llega a ver nunca esa historia de amor, si llega a haberla.

pendencias, lo cual indica una propensión en él a buscar en ese otro lado peligroso del desorden. Sin embargo, tras esta primera caída, el joven se reinserta gracias al ejército y evita por todos los medios las tentaciones: no se fija en las obreras de la fábrica de tabaco e intenta mantenerse siempre ocupado, aunque sea arreglando su aguja para colgar el fusil[167]. En la Francia de 1870 y sobre todo tras la derrota contra Prusia, el soldado es, en la cabeza de los franceses, el ciudadano por excelencia, el mejor de ellos, el que vive para el servicio de la nación. Don José defiende a la madre patria y sus leyes, en lo que se opone radicalmente a Carmen, que no reconoce otra ley que su propia voluntad ni otra patria que el camino que quiera seguir, que *l´univers*, como canta al final del segundo acto. Desertar supone no sólo abandonar el orden del ejército y de las leyes, sino traicionar a la madre patria y en cierto modo, a la madre propia. Como dice Maingueneau (1984, pp. 85, 86):

> …es necesario referirnos a la metáfora fundamental que une la madre a la patria, en un momento en el que el patriotismo cimenta toda la moral republicana. […] Ser soldado es el camino más seguro para pagar su deuda al país, como propiamente se dice; es defender físicamente a la madre patria tal como debe hacerlo cada ciudadano con su propia madre[168].

Y Don José no sólo abandona a la madre patria al desertar, sino que traiciona a su propia madre al preferir a Carmen frente a la joven Micaëla. Este personaje, creado en principio para compensar lo escabroso de la situación mediante una figura femenina angelical[169] y que se amoldara a las convenciones del género, supone en realidad mucho más que una convencional figura de opéra-comique. La elección de los nombres de ambas protagonistas femeninas no es casual, por ejemplo: si el nombre de Carmen quiere decir en latín "canto", "sonido de la voz o de instrumentos", "poema", "profecía" y sobre todo, "predicción", "palabras mágicas" y "encantamiento", es decir, que se trata de un nombre que "cubre un amplio espacio de sentido que va de la música más vulgar

[167] Huir del ocio era uno de los consejos morales más habituales en los manuales de la Francia de finales del XIX. Según la moral burguesa, el ocio es la madre de todos los vicios y la actividad, de todas las virtudes, como tendremos ocasión de ver más ampliamente en el siguiente apartado.

[168] "…il faut la rapporter à la métaphore fondamentale qui lie la mère à la patrie, à une époque où le patriotisme cimente toute la morale républicaine. […] Or, être soldat, c´est la voie la plus sûre *pour payer sa dette au pays*, comme on dit justement; c´est défendre physiquement la mère patrie, ainsi que doit le faire chaque citoyen pour sa propre mère."

[169] La entrevista entre Halévy y De Leuven en la que se aborda esta cuestión, es narrada por el propio libretista en "La millième représentation de *Carmen*", *Le Théâtre*, enero de 1905, pp. 5-14.

hasta la brujería"[170] (Maingueneau, 1984, p. 47), el de Micaëla, femenino de Miguel y escogido por los autores puesto que el personaje no existía en la novela de Mérimée, hace referencia al arcángel San Miguel[171]. La joven navarra, adoptada por la madre de Don José y criada como su hermana de leche, es el ángel o enviada (etimológicamente "ángel" quiere decir exactamente "enviado") que lleva el mensaje de la madre del soldado para salvar a su hijo, y esto por dos veces en sendos momentos críticos. La primera, inmediatamente después de la aparición de Carmen y el embrujo de la flor de casia; la segunda, ya en la sierra, para intentar librarlo de aquel mundo y además para anunciarle la única noticia que quizá pueda arrancarlo de la perdición y salvarlo, que es la próxima muerte de su madre. La omnipresente madre del soldado no aparece ni una sola vez en escena, pero es uno de los dos agentes de la acción, junto con Carmen. Por esta razón es ella la verdadera antagonista de la gitana, y no Micaëla, que es únicamente -aunque nada menos- que su enviada. Sin embargo, Don José ha dejado de ser hijo ejemplar de su madre e hijo ejemplar de la patria al ceder a Carmen y abandonarlo todo. Como vemos, los autores han reforzado esta idea de traición al hacer que el soldado cometa la ignominia hacia la nación y también hacia su madre[172] de manera simultánea, de forma que quedan unidas como si se tratara de una y la misma traición.

Al hilo de esta cuestión, no podemos obviar aquí la relación de la familia Halévy con Francia, que es la de una familia judía proveniente de Fürth (Alemania), ciudad en la que a finales del XVIII la libertad de los miembros de esta comunidad estaba muy restringida y se les obligaba a relacionarse únicamente entre ellos (Philippe, dir. Loyrette, 1996, pp. 54-65). Esta situación empujó al patriarca y abuelo de Ludovic, Élie, a instalarse en Francia "poco después de la Declaración de los Derechos del

[170] "Ce mot [*carmen*] couvre donc un espace de sens qui va de la musique la plus ordinaire à la sorcellerie."

[171] Es de gran interés el estudio que lleva a cabo Maingueneau (1984) sobre toda la simbología que representa y opone a las dos protagonistas femeninas, desde los nombres hasta los colores que se relacionan con ellas o incluso la forma de peinarse, con toda la carga que ello conlleva a muchos niveles.

[172] Bizet mantuvo siempre una estrechísima relación con su madre, que se refleja en su constante correspondencia durante su periodo romano. Sin embargo, al caer gravemente enferma precisamente al final de dicho periodo, el compositor tuvo momentos de zozobra y fuertes crisis físicas y psíquicas que le hicieron recurrir a amores de paso. Aunque Aimée, su madre, falleció casi un año después de la vuelta de Georges a París, el compositor siempre sintió una cierta culpabilidad por su actitud. Después, otra madre invasora, Léonie Halévy, madre de su esposa Géneviève y origen de su debilidad psíquica, tendría mucha influencia en su vida. No ahondamos en este aspecto por obligarnos a salir de nuestro objeto de estudio, pero para más información sobre todo este aspecto aconsejamos la documentadísima biografía escrita por Lacombe (2000)

Hombre"[173] (ibid., p. 56) y en efecto, la Asamblea Constituyente había declarado el 27 de septiembre de 1791 que cualquier distinción fundada en la diferencia de religión sería perseguida. Esto supuso que las élites judías de Francia se sintieran realmente acogidas en ese país que por fin se convertía también en el suyo. Así, si tanto Bizet como Meilhac eran ciertamente patriotas, en el caso de Halévy se puede hablar de un patriotismo agradecido al país que les supo recibir, que les acogió como una nueva madre patria y donde, además, consiguieron el reconocimiento social.

Pero ese sentimiento familiar de agradecimiento de los Halévy era también una de las más importantes lecciones morales que se estaba inculcando a los escolares franceses en estos años: la idea de que una vez adulto el individuo tendrá que devolver a la patria todo lo que ha hecho por él cuando era niño. Ya apuntamos en el apartado anterior que la pedagogía republicana tenía, como uno de sus objetivos principales, inculcar la conciencia republicana en cada ciudadano mediante el amor por la nación francesa, para paliar esa carencia de componente afectivo de que adolece precisamente el concepto francés de nación. Para ello se recurre a estrategias de índole sentimental como las que describe Connor (1998, p. 193):

> Se ha llegado al núcleo no racional de la nación y se ha logrado su reacción a través de metáforas basadas en la familia, dotadas de la capacidad de transformar lo terrenal y tangible en una aparición cargada de emociones; metáforas que pueden convertir algo que para un extraño no es más que un territorio poblado por una nación, por ejemplo, en la madre patria, la tierra de los antepasados, la tierra de nuestros padres, el suelo sagrado, la tierra donde murieron nuestros padres, la tierra natal, la cuna de la nación, o más comúnmente la patria o el lar patrio de un pueblo determinado.

La identificación de la patria con la madre, es decir, la madre patria, se explicitaba incluso en los manuales de lectura para los escolares de la época, que llegan a transformarla en "abuela" de los pequeños alumnos republicanos, como queriendo evocar una gran familia formada por todos los franceses, presidida por esa metafórica encarnación de la República en esas figuras familiares: "Somos los nietecitos/ de la vieja madre patria; / en diez años le daremos/ un aguerrido y joven ejército. / Somos los soldaditos/ del batallón de la esperanza, / entrenamos nuestros bracitos/ para vengar el

[173] "Originaire de la Bavière, mon grand-père ètait venu s´établir en France peu de temps après la Déclaration de droits de l´homme."

honor de Francia"[174] (cit. en Maingueneau, 1984, p. 187[175]). Como podemos observar, este texto tiene un gran parecido con el coro de niños del primer acto de *Carmen*, lo cual tiene su lógica porque dicho coro tiene mucho que ver con esta educación republicana que se plasmaba en canciones[176] y manuales escolares. De hecho, una vez que se instaure la escuela laica en 1881 bajo la "República republicana", se crearán los "batallones escolares" para iniciar a los niños en las maniobras militares. Meilhac y Halévy tintan esta escena de ternura y mucho gracejo, como era típico en ellos y en lo que Bizet les siguió maravillosamente, pero además de ese aspecto de juego de niños queriendo ser mayores, que es lo que percibimos hoy en día, lo fundamental de la escena en cuestión es lo que acabamos de destacar: el aspecto pedagógico republicano.

El hecho de unirse a una mujer de raza gitana refuerza esa idea del peligro que supone apartarse de la patria, puesto que los gitanos son el pueblo apátrida y nómada por excelencia, sólo reconocen sus propias leyes y moral, y no la que viene impuesta por un Estado. Esta condición de gitana de Carmen es un aspecto muy a tener en cuenta en relación con los valores nacionales, o más bien su carencia, como es el caso del personaje. Los gitanos poseen sin duda un fuerte sentimiento de pertenencia a su comunidad y su etnia, pero carecen de patria, de arraigo con un país, y no digamos con un Estado organizado administrativamente. En un momento de exaltación de la patria y del fervor nacional, esta falta de compromiso con un territorio claramente delimitado supone un desorden más en la caracterización del personaje. Para ella, las fronteras no existen (recordemos: *pour pays l´univers*, como país el universo), los límites geográficos o administrativos carecen de sentido, porque en realidad ella misma constituye una frontera, la frontera metafórica que Don José no debería traspasar, la mujer fronteriza en sí misma. Es gitana pero -según dice- navarra de origen, lo que de por sí supone una ruptura en su propia etnia. Bhabha (2002, p. 31) dice a propósito del personaje de una mujer mestiza de una obra de la sudafricana Nadine Gordimer que "define el límite que está a la vez adentro y afuera, la externidad del interior". Y así es

[174] "Nous sommes les petits enfants/ de la vieille mère patrie;/ nous lui donnerons dans dix ans/ une jeune armée aguerrie./ Nous sommes les petits soldats/ du bataillon de l´espérance,/ nous exerçons nos petits bras/ à venger l´honneur de la France."

[175] F. Moy, *La première année de récitation,* Parías, Ed. A. Colin, 1895, pág. 64.

[176] "Paul trabaja con la seguridad/ de ser un día un buen ciudadano/ y de devolver a su querida Francia/ todo lo bueno que de ella recibe.": "Paul travaille avec l´assurance / d´être un jour un bon citoyen/ et de rendre à sa chère France/ tout ce qu´il reçoit de bien." Canción para niños recogida en *Les petits chants des écoliers* de F. Comte, París, Ed. A. Colin, 1893, p. 7 (cit. en Maingueneau, 1984, p. 86).

Carmen, una mestiza que define fronteras raciales, sociales, legales y también define el límite entre el orden y el desorden y por tanto, en el momento en el que se crea la ópera y en relación con todo este aspecto de los valores nacionales, el límite entre el bien y el mal. Además también es ella quien conduce a Don José de un lado a otro de los límites. Carmen es la mujer que le hace romper todas las fronteras, porque ella misma lo hace continuamente al desconocerlas: tiene un trabajo pero cuando le apetece se va con los contrabandistas y se mueve por tanto entre ciertas convenciones sociales y el mundo del lumpen; está con soldados y con delincuentes; pasa de la ciudad a la sierra. A Don José lo empuja a traspasar la primera frontera al pedirle que la deje en libertad, y acepta; la segunda, al pedirle que la siga a las montañas con los contrabandistas, y también lo hace para escapar a la cárcel tras la pelea con Zúñiga; cuando el soldado prófugo ya está en la banda, Carmen le presiona para que se vaya con Micaëla de vuelta a un mundo que ya no es el suyo y en el que ya no tiene cabida; y por último, le desafía a que la mate, con lo que rompe el último límite y vuelve al lado de la frontera que le correspondía desde el principio. En definitiva, con este último paso y como hemos dicho tantas veces, vuelve al orden.

Si hoy por hoy "lo fronterizo" y el mestizaje viven una fuerte reivindicación cultural e identitaria en sí mismos, en la época que nos ocupa evocaban únicamente el peligro de la pérdida de la propia identidad nacional. Por otra parte, y teniendo en cuenta el cambio de fronteras que se había dado cinco años antes con la pérdida de Alsacia y Lorena, esta evocación conllevaba además una connotación nada positiva para la conciencia nacional. Es decir, la plasmación de ese "Otro" mediante esta mujer gitana y fronteriza no es otra cosa que una forma de reforzar la identidad nacional francesa y también el orden moral imperante mediante un ejemplo *a contrario.*

Y hablando de orden moral, si Carmen no reconoce ni ley ni patria, tampoco reconoce religión. Ella es una hechicera, una bruja, una encantadora, como su propio nombre advierte y es también, en su condición de mujer primigenia, de Eva disfrazada de gitana, el agente del mal y de la perdición, de la tentación. O sea, de lo diabólico: Don José se refiere a ella como "demonio" tras su primer encuentro y más tarde, en el tercer acto durante su disputa, el desertor pregunta por dos veces a la gitana si es el diablo, a lo que Carmen, orgullosa, responde afirmativamente. Frente a ella se erige la figura de la joven Micaëla, representante del bien, del orden moral, de la familia, ángel -en el sentido actual y también en el etimológico, como hemos visto- enviado por la

madre. Sabemos de su honestidad y prudencia al no querer quedarse con los soldados; de su profundo sentimiento religioso, con esa evocación del momento de la entrega de la carta de la madre de Don José al salir de la capilla, momento cargado de emoción familiar y devocional; de su rectitud moral, al ir a buscar a Don José a la montaña para llevarlo al lecho de muerte de su madre, a pesar de no amarlo ya por su conducta inmoral[177], porque el ángel no debe convertirse en ángel caído, como le ha sucedido a Don José. Frente a ella, Carmen, de la que conocemos su comportamiento licencioso e inmoral y que en ningún momento hace la más mínima alusión a ningún tipo de sentimiento religioso y jamás se arrepiente de sus actos ni pide perdón. Sólo se inclina ante el *fatum*, ante ese destino que es adverso y se le presenta en forma de profecía cartomántica. Esta mujer, pretendidamente libérrima, acepta con resignación su destino fatal, de manera que, en cierto modo, se someterá ella también a ese orden perdido al marchar decidida hacia la muerte que le infligirá Don José. Este desdén por la religión en la protagonista de una opéra-comique podía difícilmente complacer a todo un sector del público próximo a las tesis conservadoras. No hay que olvidar que sólo dos años antes, en julio de 1873, se había votado en la Assemblée Nationale con una amplia mayoría de votos la construcción de la basílica del Sacré-Coeur a modo de expiación de los pecados del IIº Imperio y de todas las muertes de la Comuna, entre ellas, la del arzobispo de París, cuyo sucesor ejerció una decisiva influencia para que se promulgara una ley especial "que declarase la construcción de la basílica como una obra de utilidad pública" (Harvey, 2008, p. 425). No sólo eso, sino que incluso se pretendió que se utilizaran para edificarla los cimientos de la futura ópera Garnier, aún inacabada, y que muchos consideraban un símbolo de la depravación de la época imperial. Finalmente, y como la fachada ya estaba finalizada, se prefirió la colina de Montmartre por su situación privilegiada, que permitía dominar toda la ciudad. Como vemos, el poder de los católicos más conservadores era grande bajo el "Orden moral" y eso no facilitaba la comprensión de una ópera como *Carmen.*

La estructura que Meilhac y Halévy confirieron a su libreto es un reflejo perfecto y genial de ese círculo orden-desorden-vuelta al orden (Maingueneau, 1984, p. 138), de

[177] En su aria del tercer acto, cuando va a buscar a Don José dice: "Voy a ver de cerca a esta mujer/ cuyos artificios malditos/ han conseguido convertir en un infame/ a aquél que yo amé en otro tiempo.": "Je vais voir de près cette femme/ dont les artifices maudits/ ont fini par faire un infâme/ de celui que j´aimais jadis."

ese doble cruce de frontera que vive Don José a lo largo de la ópera y por ello creemos fundamental llevar a cabo un pequeño análisis al respecto:

-Como bien sabemos, la primera localización de la obra es una plaza de Sevilla, con la manufactura de tabaco a un lado y el cuartel al otro. Se trata por tanto de un espacio urbano ordenado donde la gente tiene sus intercambios sociales convencionales. Además, encontramos orden también en el aspecto sexual, puesto que el espacio de las mujeres y el de los hombres están bien definidos y cerrados. Hay conatos de acercamiento, pero la fábrica y el cuartel tienen sus normas para regular los posibles desmanes. Micaëla, de hecho, rechaza quedarse con los hombres, como representante simbólico del orden que es. Sin embargo, hay un comienzo de intercambio del mundo femenino y el masculino con el descanso de las cigarreras y sobre todo, con la detención de Carmen.

-El segundo acto se desarrolla en la taberna de Lillas Pastia, junto a las murallas de la ciudad. Es un lugar intermedio, en la periferia de la ciudad y también intermedio en cuanto a la oposición orden-desorden en lo social y lo moral: es el refugio de contrabandistas y lugar de fiestas gitanas, pero también acuden allí Zúñiga y Morales, militares, sí, pero de moral un tanto laxa. Es decir, un lugar fronterizo en todos los aspectos. Ambos militares saben de los tejemanejes de los contrabandistas en el lugar y ambos quieren seducir a las gitanas. Por tanto, personajes intermedios entre los dos mundos y lugar intermedio también en lo que a acercamiento entre hombres y mujeres se refiere. En este aspecto, también es el lugar donde Don José se reúne con Carmen tras haber estado encarcelado. El joven ha empezado a caer en el mundo del caos al dejarla escapar y contravenir las reglas, pero se ha redimido cumpliendo el castigo y sobre todo, no aprovechándose de la ayuda que le brindaba Carmen para huir de su encierro. Pero es precisamente en la taberna, en ese lugar equívoco, donde el hechizo de Carmen acaba de surtir efecto y también donde Don José se ve abocado a unirse a los contrabandistas por la pelea con Zúñiga, superior suyo. Es decir, se ve abocado a abandonar la ley y el orden vigente por una vida de delincuencia. Queremos destacar aquí una genialidad tanto de los libretistas como del compositor. En el momento en que Carmen empieza a bailar y cantar para Don José, a lo lejos se oye el toque de clarín que anuncia la retreta. Don José dice que ha de irse, pero Carmen no le hace caso y sigue, como también sigue sonando el clarín en un imposible diálogo musical. Ese momento es el del combate final entre el

mundo del orden, al que pertenece nuestro protagonista masculino, y el del desorden, el de Carmen.

-El tercer acto se desarrolla en las montañas, "entre las rocas… lugar pintoresco y salvaje", como reza la didascalia del inicio. Se trata de un sitio agreste y un tanto inhóspito, lejos de la ciudad y de la civilización y perfecto como refugio de malhechores y sus correrías, favorecidas por la nocturnidad del momento. Esas rocas abruptas representan la ruptura total de Don José con la sociedad, convertido ya en uno más de la banda. Es ahí donde los protagonistas han vivido esa historia de amor extraña también a las convenciones, a la moral y a la legalidad, que nosotros no vemos en ningún momento y que, al menos por parte de ella, está terminada. Y es ahí donde vendrá a buscarle Micaëla, especie de ángel enviado por la madre para intentar salvarlo por última vez.

-En el cuarto y último acto volvemos a otra plaza de Sevilla, al fondo de la cual se ve la entrada de la plaza de toros. Volvemos por tanto al orden social, con una vida urbana organizada. En efecto, el gentío se adentra en el albero tras toreros y banderilleros, y fuera quedan sólo Don José y Carmen. Así, tenemos dos espacios enfrentados en uno solo. Don José, que está aislado de la sociedad por haber desertado y por haber perdido a la gitana, y Carmen, que afronta su destino encarnado en Don José: ambos están excluidos del grupo social que conforma esa masa que disfruta de la corrida. Además, frente al combate que se libra en el interior de la plaza entre torero y toro tenemos el que enfrenta al soldado y a la gitana, que acaban necesariamente con la muerte de uno de los dos combatientes. Y por fin, Don José, al cometer el acto más ilegal, más fuera del orden social y moral de todos, que es el asesinato de Carmen, consigue por fin, al entregarse, reintegrar el mundo ordenado y volver a su lado correspondiente de la frontera.

Como vemos, se trata de una organización circular de los actos: el acto I comienza con el orden "perfecto" que se va perdiendo poco a poco hasta que volvemos a él al final del acto IV. La influencia de Carmen sobre Don José es fatal no sólo porque le hace vivir un tormento amoroso, sino, sobre todo, porque le arrastra al mundo de la delincuencia, del caos y de lo asocial, lo lleva a un torbellino de desorden del que sólo podrá salir con una condena a muerte.

Esta organización espacial va acompañada de una organización temporal que utiliza los diferentes momentos del día, aunque no haya unidad temporal. Es decir, la ópera transcurre en un tiempo mucho mayor que veinticuatro horas, probablemente unos cuantos meses, pero cada acto transcurre en un momento de la jornada y entre los cuatro abarcan la totalidad: el acto I transcurre entre la mañana y el mediodía; el acto II entre el anochecer y la primera parte de la noche; el acto III comienza con noche cerrada y acaba al amanecer; y el último transcurre a la hora de las corridas de toros, por la tarde. Si observamos esta organización podemos comprobar que los dos actos en los que domina el orden transcurren de día y los otros dos, de noche. Es decir, que encontramos la típica identificación entre claridad-orden-bien y oscuridad-caos-mal.

Como podemos ver, nuestros autores crean una fábula con moraleja que revela un conocimiento profundísimo de la realidad teatral y una habilidad muy sabia en el tejido de la trama en la que nos advierten de las consecuencias morales, sociales y legales que conlleva la ruptura del "contrato social" con el resto de ciudadanos y con la nación a través de todo este complejo entramado de metáforas espaciales, temporales, textuales y musicales. Como dice Pasler (2015, p. 187) "juzgada como excesivamente realista, su mensaje de libertad personal entraba en conflicto con el Orden moral"[178], lo que propició que muchos retuvieran únicamente lo inmoral de la anécdota. Y sin embargo, el mensaje lanzado era perfectamente consonante con las necesidades de la República en los turbulentos años setenta.

2.1.2 Los símbolos nacionales y los nuevos ciudadanos republicanos: *Le Cid* y *Le Tribut de Zamora*

La "Enmienda Wallon" había supuesto la verdadera partida de nacimiento de la IIIª República aunando al sector orleanista y al sector de centro izquierda republicano, lo que provoca que el nuevo régimen vaya conquistando a las capas sociales que le eran más reacias en un principio, gracias a una cada vez mayor estabilidad tanto política como económica. A su vez el sector republicano recibe cada vez más apoyos en las sucesivas elecciones y por tanto también cada vez más representación parlamentaria, hasta el punto de que a principios de 1879 ya controlan ambas cámaras, a consecuencia

[178] "Jugé trop réaliste, son message de liberté personnel entrait en conflit avec l´Ordre moral."

de lo cual dimite Mac-Mahon el 30 de enero y la Asamblea elige a Jules Grévy como nuevo Presidente (Démier, 2000, pp. 320-322). Las elecciones legislativas del 21 de agosto y del 4 de septiembre de 1881 respaldarán esta mayoría republicana y Francia entra de lleno en el periodo de la "República republicana". Como hemos estudiado en el apartado anterior, una de las preocupaciones ideológicas fundamentales de los mandatarios republicanos de este periodo era lograr la identificación de la nación con la República y formar a los franceses en la conciencia de ciudadanía republicana, para lo cual la educación nacional y la divulgación cultural serán los instrumentos principales. Sólo mediante la asunción del pasado, de la superación de todas las contradicciones se puede conferir una unidad a la historia de la nación, de manera que cada ciudadano pueda sentir todo ese devenir a lo largo de los siglos como algo propio. Para ello se promueve la exaltación de los valores eternos franceses y de la acción de los grandes hombres de la patria, con el objetivo de lograr el acuerdo sobre esa "memoria-patrimonio" de la que habla Nora, de esa fundación de los nuevos "lugares de memoria" de la República que aúnen voluntades y enorgullezcan a cada ciudadano.

Como dice Halbwachs (2004, p. 344) "el pensamiento social es básicamente una memoria, y todo su contenido está hecho de recuerdos colectivos, pero sólo permanecen presentes en la sociedad esos recuerdos que la sociedad, trabajando sobre sus marcos actuales, puede reconstruir". Así, para concretar esa memoria común, esos recuerdos que la sociedad pueda reconstruir, no sólo se asume una pasada historia común, sino que se reivindica y se crean emblemas de ese pasado glorioso, se implantan toda una serie de símbolos nacionales para que el mensaje cale en las masas. Los mandatarios republicanos impulsan que se vuelva la mirada hacia figuras importantes del pasado que puedan concitar el acuerdo sobre su gloria, que irradia sobre Francia, y que les hace traspasar su propio tiempo en beneficio del presente. Como dice Burke (2011, p. 84):

> […] lo que ocurre en el caso de esos mitos es que se eliden las diferencias entre el pasado y el presente, y las consecuencias no intencionales se convierten en objetivos conscientes, como si el principal propósito de estos héroes del pasado hubiera sido producir el presente –nuestro presente.

Y precisamente, una de las figuras literarias fundamentales de la historia de Francia recibirá el homenaje de la nación en el segundo centenario de su fallecimiento. Nos referimos a Pierre Corneille, autor de *Le Cid.* El Estado francés realizó encargos a

diversos artistas[179] con ocasión de este evento tan señalado y que tan bien podía servirles en la coyuntura política del momento. Corneille había sido un autor un tanto abandonado en favor de Racine durante el XVIII y fueron los autores románticos quienes lo reivindicaron con fervor y llevaron a cabo una revisión tanto de su figura como de su producción. La invención del drama romántico hace que se vuelvan los ojos nuevamente hacia él, por su manera de concebir la dramaturgia en un momento en el que se produce una cierta ruptura de las reglas[180] en busca de una mayor veracidad y una mayor libertad dramática. Autor de predilección de De Musset, Gautier o Hugo[181] y en cierto modo, encarnación de la lucha por la individualidad creadora, no es extraño que su figura mereciera especial atención en ese particular momento de la década de los ochenta.

Los libretistas Édouard Blau y Louis Gallet habían escrito en 1873 un primer libreto sobre la figura del Cid para el compositor Georges Bizet, quien había leído una traducción de *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Entusiasmado, se la mostró a Gallet en vistas a que le escribiera un libreto: "Esto es lo que quiero hacer. No es el Cid de Corneille. Es el Cid original, con su color completamente español"[182] (Gallet, 1891, p. 63). Efectivamente, parece que Bizet no quería un Cid "corneliano", ni siquiera que se introdujera un solo verso del dramaturgo francés en el texto. Pretendía también realzar el aspecto místico y cristiano del héroe y realzar de manera particular la escena del leproso[183]. Sin embargo, el desgraciado incendio de la sede de la Opéra, la sala Le Péletier, la noche del 28 al 29 de octubre de 1873 acabó también con la posibilidad de llevar a la escena *Don Rodrigue*, título de la ópera de Bizet que ya estaba completa en su versión piano-canto. Si bien parece que se llegó a un acuerdo para representarla en 1874, el retraso de otros estrenos provocado por el incendio, unido al hecho de que Bizet y Gallet eran autores jóvenes, hicieron preferir otras óperas, y el músico, ya inmerso en la composición de *Carmen*, abandonó la obra. Tiempo después de la muerte del compositor, Gallet se decidió a preguntar a su viuda si sería posible retomar la

[179] Por ejemplo, la cantata de Saint-Saëns titulada *La gloire de Corneille.*
[180] Fue acusado tanto de romper la regla de las tres unidades como de plagio a Guillén de Castro en la famosa "Querelle du Cid" (1637).
[181] Incluso pensó en llevar a la escena la "Querelle" y comenzó a esbozar una obra de teatro llamada *Corneille*, homenaje claro en el que defendía algunas de las ideas de su *Prefacio a Cromwell.* (Dufour-Maître y Naugrette, 2006, p. 8)
[182] "Voilà ce que je veux faire. Ce n´est pas *Le Cid* de Corneille, c´est le Cid original, avec sa couleur bien espagnole."
[183] En la ópera de Massenet se sustituirá por una aparición de Santiago.

partitura y orquestarla, a lo cual se le contestó que era indescifrable[184]. Por consejo de Hartmann, editor de Massenet, el poeta pidió permiso para retomar su libreto y ofrecérselo a otro compositor por medio de Ludovic Halévy, primo carnal de Géneviève Bizet, quien aceptó sin la menor resistencia (Lacombe, 2000, p. 629).

Massenet, que había iniciado un conato de ópera histórica en 1882-1883 titulada *Montalte* pero cuyo argumento no le inspiraba demasiado, aceptó de inmediato la propuesta de Hartmann para la composición de una obra sobre *Le Cid.* Por una parte suponía participar en los homenajes del bicentenario de Corneille; por otra, desquitarse de la amargura que supuso ver su *Hérodiade* rechazada por la Opéra de París[185]. Pero ¿en qué era particularmente apto este libreto para los fastos visibles del aniversario de uno de los grandes hombres de la patria en este periodo de la IIIª República?

Ya hemos aludido anteriormente al auge de la enseñanza de la historia, que conlleva, en el terreno artístico, el interés por la temática de este género y también por el mitológico y legendario. En la Opéra se sucedían los *Tribut de Zamora* (1881) de Gounod; la *Françoise de Rimini* (1882) de Thomas; los *Étienne Marcel* (1879) y *Henri VIII* (1883) de Saint-Saëns; y en 1885 también *Sigurd* de Reyer, todas ellas grand-opéras, a pesar del claro declive del género. El libreto de *Le Cid*[186] confeccionado por Gallet, Blau y D´Ennery para Massenet, y a diferencia de aquél destinado para Bizet, está completamente basado en la obra de Corneille[187], hasta el punto de incluir muchos alejandrinos literales de dicho autor. En lo que a la trama se refiere, también la cercanía es mucho mayor al francés que al español, como por otra parte era lógico dado el evento para el que se concibió esta ópera. Es necesario señalar aquí que el Cid, como héroe corneliano, formaba parte ya del patrimonio nacional francés. Es decir, se veía más en él

[184] Cosa absolutamente falsa por otra parte, como demuestra Hervé Lacombe (2000, pp. 629): "El manuscrito, legible por cualquier músico experimentado, está conservado a día de hoy en el departamento de la Música de la BnF. Consiste en 681 páginas de música que comportan todas las partes del canto y los borradores para la orquesta.": "Le manuscrit, lisible par tout musicien expérimenté est aujourd´hui conservé au département de la Musique de la BnF. Il consiste en 681 pages de musique, comportant toutes les parties de chant, et des esquisses pour l´orchestre." En realidad esto no hace más que revelar la dejadez de la viuda Bizet por la obra de su difunto esposo.

[185] Se estrenó en Bruselas el 19 de diciembre de 1881, y no llegó a París hasta el 1 de febrero de 1884 al Théâtre-Italien y por tanto cantada en italiano. No se estrenó en París y en francés hasta 1903 en la Gaîté y no entró en la Opéra hasta 1921.

[186] Estreno el 30 de noviembre de 1885 en la Opéra Garnier.

[187] Corneille había leído *Las Mocedades del Cid* en español puesto que dominaba el idioma y naturalmente, la obra de Guillén de Castro le influyó. De hecho, se le acusó infundadamente de plagio durante la famosa "Querelle du Cid". Corneille era un gran aficionado al teatro del Siglo de Oro español, lo cual le ha llevado a ser considerado incluso como "hispanista" por algunos autores. (Niño, 1988, p. 11 y ss.)

un héroe de la literatura francesa que de la historia española, porque, como afirma Cioranescu (1983, p. 363) "la persistencia del punto de vista clásico hace del personaje más español del teatro francés, el español más radicalmente diluido"[188].

La figura del Cid suscita en los años finales de la década de los setenta y de los primeros años ochenta un interés inusitado en el mundo operístico parisino. En 1878 hay noticia en la prensa de un texto lírico que habría escrito Catulle Mendès para una grand-opéra[189]. No se trataría de una adaptación ni de Corneille ni de Castro, sino que el autor se habría remontado a los orígenes primitivos del Romancero, aunque mantendría el tema de los amores de los protagonistas adaptándolos a las exigencias del teatro moderno. Sin embargo, el periódico en cuestión (*Journal de Musique*, 21 de diciembre de 1878[190]) no estaría autorizado a dar el nombre del compositor. Esta noticia provocó toda una serie de comunicados de varios periódicos preguntándose qué pasaba con un tema como el del Cid que no había sido puesto en escena en la ópera francesa desde hacía un siglo. También se habló de que el compositor Aimé Maillart estaba en pleno trabajo sobre un *Cid Campéador* en el momento de su muerte, y se recordó el nunca terminado ni representado *Don Rodrigue* de Bizet. La cosa llegó al punto de que Gallet tuvo que enviar una carta a *Le Figaro* a finales de 1878 para aclarar que él era autor de un poema sobre el Cid que se había depositado en la Opéra ya en 1873, y que Massenet iba a ocuparse de ponerle música. Por último, Jules Barbier, libretista habitual de Gounod, replicó a Gallet en la *Revue du monde musical et dramatique* en enero de 1879 que hacía diez años que él trabajaba en colaboración con Victor Massé en una obra inspirada en el Cid de Guilllén de Castro y le recuerda que "el Cid pertenece a todo el mundo"[191]. En total, cinco proyectos sobre el Cid en este periodo, de los cuales sólo *Le Cid* de Massenet llegará a estrenarse.

Este interés por la figura del héroe en ese momento concreto no se debe a un simple azar ni tampoco hay que achacarlo únicamente a la cercanía del segundo

[188] "La persistance du point de vue classique fait ainsi du personnage le plus *espagnol* du théâtre français, l´Espagnol le plus radicalement délavé."
[189] Catulle Mendès daría su libreto en 1890 al joven Debussy, quien pasaría dos años trabajando en esta grand-opéra, más por interés de éxito profesional y para poder acceder a las grandes escenas parisinas que por verdadera convicción, ya que este estilo iba completamente en contra de sus ideales estéticos. De hecho, la terminará pero nunca llegará a orquestarla.
[190] Cit. en Lesure, 1994, *L´Avant-scène Opéra* nº 161- *Panurge et Le Cid*, p. 122.
[191] "Ceci soit dit sans vouloir empiéter en rien sur les droits de M. Gallet, Le Cid appartient à tout le monde". Todas estas referencias periodísticas están citadas en Lesure (1994), "Massenet, Debussy et la compétition des Cid", *L´Avant-scène Opéra, Panurge-Le Cid*, nº 161, pág. 124.

centenario de la muerte de Corneille. Hay razones de índole socio-política que hicieron que se viera en este drama el tema perfecto para escenificar metafóricamente ciertas cuestiones candentes. En cuanto a la trama, se trata de una obra con gran carga política, no exenta de claros paralelismos con la situación de la República en esos años. Realmente, Corneille trata en su obra sin muchos ambages de la construcción de un Estado nacional bajo el mandato de un monarca fuerte. La acción se desarrolla en Castilla en el siglo XI y según indica Corneille en su lista de personajes, Don Fernando es "el primer rey de Castilla". Esto nada tiene de histórico, como bien sabemos, pero con ello Corneille parece querer traslucir que se trataba de una monarquía reciente y por tanto aún amenazada probablemente por revueltas intestinas, así como por la amenaza del infiel. Si trasponemos la situación a ese primer tercio del XVII, vemos que si bien Luis XIII no era el primer rey de Francia, sí que era tan sólo el segundo de su dinastía, los Borbones, y no hay que olvidar que la subida al trono de su padre Enrique IV no había sido fácil ni aceptada por todo el reino, sumido en las guerras de religión. Luis XIII hereda un reino que, gracias a su padre y a sus ministros, empieza a ser el germen de un Estado fuerte, pero aún hay muchas rebeliones tanto en el campo, debido a los impuestos por las guerras continuas, como entre los nobles, que acatan mal una autoridad real demasiado grande. Además, a causa de esas guerras de religión se habían formado bandos de nobles católicos y protestantes y partidos en torno a la reina o el rey, intrigando sin cesar. Se trata por tanto de un reino en equilibrio precario. El segundo Borbón no contará con muchos apoyos e incluso su propia madre se levantará contra él en 1620, pero la entrada del cardenal de Richelieu en el consejo del rey en 1624 será decisiva para el afianzamiento de la monarquía absoluta y la creación de un Estado sólido. Si comparamos con el periodo de nuestro estudio, en 1885 el régimen republicano está aún dando sus primeros pasos, con oposición interna por parte de monárquicos y los nacientes movimientos socialistas, a la par que se mantiene viva la enemistad con Alemania. Es decir, amenazas tanto internas como externas.

La defensa que Corneille hace de la monarquía absoluta encarnada en Luis XIII y Richelieu se manifiesta en cuestiones como la necesidad de someterse a la autoridad real: junto a la preocupación primera del rey, que ha de ser velar por el interés de su Estado, está su obligación de procurar cuidado y protección a sus vasallos[192], quienes, a

[192]"Un rey cuya prudencia se dedica a los mejores propósitos/ es el mejor cuidador de la sangre de sus sujetos:/ Verlo sobre los míos, mis cuidados los guardan/ Como el jefe cuida a los miembros que le

cambio, le deben obediencia absoluta. En 1885 no se trata, naturalmente, de defender un régimen autocrático, pero sí interesa que los ciudadanos se sometan al régimen vigente que, por otra parte, es el más conveniente y "ordenado" posible. La República provee a sus ciudadanos de educación, de cierta asistencia social, de cierta libertad política y seguridad frente a amenazas externas, a condición de la obediencia al Estado: la patria ya no es un rey absoluto sino una madre protectora, como hemos visto más arriba. Como dice Jules Claretie (1876, p. 184): "La patria tiene derecho a exigir todo y sus hijos deben darle todo, sin duda ninguna. Pero más vale que las naciones no sean ingratas, si no quieren que sus hijos se conviertan en egoístas"[193]. En definitiva, se considera que la República es el Estado de los ciudadanos, que están amparados por este régimen logrado a base del esfuerzo y sacrificio de todos y que les garantiza una serie de derechos y libertades. Por parte de los poderes públicos esto se asume como un contrato social en el que un estado basado en el acuerdo ciudadano otorga a esos mismos ciudadanos que lo acatan una serie de beneficios políticos y sociales. Volviendo al libreto del Cid, vemos que la obra comienza con la ceremonia de vasallaje de Rodrigo ante su rey, que gana su rango de héroe por servirle en su lucha contra los moros. Es decir, que nuestro protagonista primero acata y se somete a la autoridad, lo cual le permite más tarde, gracias a esa sumisión unida a su propio esfuerzo, alcanzar un estatus político y social muy superior al que le correspondía en un principio. Evidentemente, se trataba de un "contrato" absolutamente individual y con una relación jerárquica mucho más directa, pero la comparación entre un caso y otro es bastante clara.

Y es que la noción de "deber", las obligaciones de un ciudadano para con su patria, era un tema de máxima vigencia en este periodo republicano. En Corneille es evidente la oposición entre el deber y el amor que es, en realidad, el epicentro del libreto operístico. Pasler (2015, pp. 140,141) cita muchos precedentes líricos ya en los años setenta del siglo, ejemplos de personajes que apartan su interés personal en aras del bien de su pueblo o su patria. En la moral republicana el deber consistía en "amar a la patria

sirven./ Así vuestra razón no constituye una razón para mí:/ Vos habláis como soldado, yo debo actuar como rey.": "Un roi dont la prudence a des meilleurs objets/ Est meilleur ménager du sang de ses sujets:/ Je veille pour les miens, mes soucis les conservent,/ Comme le chef a soin des membres qui le servent./ Ainsi votre raison n´est pas raison pour moi:/ Vous parlez en soldat, je dois agir en roi." (Acto II, escena VI, vv. 595-600):

[193] "La patrie a le droit de tout exiger et ses enfants lui doivent tout donner, sans doute. Mais que les nations ne soient pas ingrates, si elles ne veulent pas que leurs enfants deviennent égoïstes."

como a una madre y en obedecerla como a un padre"[194] (ibid., p. 128). El deber de Rodrigo hacia su padre y hacia su rey está por encima del amor por Jimena, lo mismo que el de ella hacia su padre. Digamos que hay una jerarquización de los deberes: personal, familiar y nacional, que es el que prima por encima de todos. Y precisamente porque Rodrigue es un ciudadano ejemplar que somete su voluntad a su deber, obtendrá la recompensa de desposar a Jimena. Por tanto, el primer mensaje político de nuestro libreto consiste en mostrarnos la necesidad de establecer un contrato político tras un acuerdo previo en el que el vasallo se somete a su señor, o si transponemos, que la ciudadanía delegue su poder en la República para mantener el orden y la cohesión social de manera que esos ciudadanos, cumpliendo sus obligaciones para con la nación, tengan garantizadas una serie de derechos, libertades y mejoras en su forma de vida, gracias a todo lo cual el sistema sale reforzado.

Otra cuestión de orden político que se trasluce en esta ópera es la herida abierta por la anexión de Alsacia y Lorena a Alemania. Esta primera mitad de los ochenta se caracteriza por una actitud particularmente revanchista en ese sentido en la Francia republicana. De hecho, los políticos republicanos buscaban, como dice Pasler (2015, p. 280) "inflamar un patriotismo recrudecido que les incitara a retomar Alsacia y Lorena"[195]. Esta misma autora afirma que esta pérdida dolorosa, junto con la Revolución de 1789 eran "dos aspectos de la historia de Francia que situaban, e incluso definían la identidad nacional"[196] (ibid., p. 264). En ese sentido, la Reconquista de la Península ante la invasión musulmana constituía una metáfora sugerente para el público operístico de la época. Si en Guillén de Castro la guerra contra los moros ilustraba una parte de la historia de España en plena cruzada contra el infiel como metáfora de la lucha contra el hereje protestante en plena Contrarreforma, y si en Corneille esta lucha evocaba la guerra que Francia mantenía contra España y Austria, en *Le Cid* podemos apreciar también este paralelismo: la amenaza musulmana supone el trasunto de la amenaza alemana y el Cid representa una vez más a la ciudadanía francesa, que se dirige al combate para defender a su rey y a su religión, lo que en la República serían sus leyes y su ideario. El "canto de guerra" de Rodrigo, la famosa aria "Ô noble lame

[194] "Jules Ferry pensait que le devoir consistait à aimer la patrie comme sa mère et à lui obéir comme à un père."

[195] "Les républicains cherchaient des hommes […] pour enflammer un patriotisme recrudescent et les inciter à reprendre l´Alsace et la Loraine."

[196] "Les manuels refondaient l´histoire dans un moule républicain, en particulier dans leurs représentations de la perte de l´Alsace-Lorraine et de la Révolution –deux aspects de l´histoire de France qui situaient, voire définissaient, l´identité nationale."

étincelante" clama *pour l´ Espagne et sa liberté*, que no es otra cosa que la libertad territorial de los territorios anexionados. Así, la victoria del héroe es una clarísima proyección de un desiderátum frente a una humillación nacional. Que la acción se desarrollara en la Península durante la Edad Media otorgaba carta blanca para hablar de los pueblos invadidos por un vecino enemigo sin peligro de entrar en conflicto diplomático, porque la victoria militar del Cid apela a una futura derrota de los alemanes y a una pronta recuperación de los territorios de Alsacia y Lorena. Tanto como el asesinato justiciero del cruel y detestable musulmán Ben Saïd en *Le Tribut de Zamora*.

La última ópera de Charles Gounod[197], basada lejanamente en la leyenda del Tributo de las Cien Doncellas[198], constituye otro ejemplo claro y algo anterior de esta manera de trasponer a una escena operística una declaración patriótica y muy concretamente, la cuestión de esta herida nacional que supone la pérdida de Alsacia y Lorena. Pero a nivel individual y personal, esta obra constituyó para su compositor una suerte de manifiesto estético a la par que patriótico, aspectos que, en este preciso caso, van de la mano. Para Gounod, muy cercano al ideario del movimiento realista, la realidad es el modelo que el arte debe tomar pero no para copiarlo, sino para inspirarse

[197] Estrenada el 1º de abril de 1881 en la Opéra Garnier.

[198] El origen de la acción que se nos narra está en la leyenda del Tributo de las Cien Doncellas ovetenses que pagaba el reino de Asturias al Emir de Córdoba como reconocimiento de su supremacía. En el año 783 Mauregato llega al trono asturiano gracias a la ayuda de Abderramán I. Como pago le ofrece el tributo de cien doncellas anualmente, cincuenta pertenecientes a las familias nobles y cincuenta del pueblo. En el año 788 Mauregato es asesinado por dos nobles que se rebelan ante el pago de tal tributo. Su sucesor, Bermudo I quiere trocar la entrega de doncellas por un pago en dinero, y Alfonso II el Casto (791-842) tras él se niega también a dar el dinero. Por fin consigue su propósito al vencer a los musulmanes en la Batalla de Lutos (794). La leyenda no llega a las crónicas cristianas hasta el siglo XII, y es mencionada, por ejemplo, por Gonzalo de Berceo. En el siglo XIII la leyenda aparece en el poema de Fernán González, pero se dice que el tributo es para Almanzor. En el título de la obra hay una traslación importante: esa entrega de veinte de las cien doncellas se hace en virtud un cierto tratado de Zamora (que nada tiene que ver con el Tratado de Zamora entre Alfonso I de Portugal y Alfonso VII de León y Castilla el 5 de octubre de 1143) entre moros y cristianos, que según el enviado del Emir, Oviedo está obligada a cumplir. Es decir, las jóvenes sí son ovetenses pero es una obligación contraída por el tratado con otra ciudad. No sabemos si la leyenda llegó así a Francia o si se trata de una argucia para complicar aún más la acción, cosa perfectamente posible dado el carácter melodramático del argumento. Como vemos, la leyenda se mezcla con una batalla verdadera, que fue la del foso de Zamora, en 939, en la que se enfrentaron las tropas de Abderramán III con las de Ramiro II de León. Fue una cruenta batalla en la que ambos bandos perdieron muchos hombres y los asaltantes musulmanes sólo pudieron penetrar en la ciudad cuando el foso estuvo cubierto de cadáveres. De ahí el nombre de la batalla que también se conoce como batalla de Alhandic. (Quijera Pérez, José Antonio, 1993, "El tributo de las Cien Doncellas. Un viejo mito mediterráneo". *Revista de folklore.*nº 148, pp. 128-135)

en él, para trascenderlo y convertirlo en edificante y bello. El artista tiene una misión moral respecto a la sociedad y por tanto las verdades que presenta a su público le han de servir para perfeccionarse. En palabras suyas (Gounod, 1896, p. 320) "puesto que la obra de arte es un producto de una madre común que es la naturaleza y un padre concreto que es el artista, la originalidad no es otra cosa que una declaración de paternidad"[199]. Esta concepción propia le empujará a llevar a cabo ciertas innovaciones en el terreno de la composición operística y de las que hablaremos más adelante, pero a las que renunció en gran parte para escribir su *Tribut.* A pesar de esa coincidencia estética con el realismo, Gounod rechazaba de plano su expresión última, es decir, el naturalismo. Nos referimos aquí al naturalismo literario, puesto que el operístico no había hecho aún aparición. Sin embargo, el precedente de *Carmen* le disgustó profundamente. Gounod, que profesaba una gran amistad a Bizet, apreciaba sin duda la calidad musical de la obra, pero era eso precisamente lo que más le chocaba: el hecho de presentar un tema que consideraba amoral con una música realmente buena y atractiva. Es decir, exactamente lo contrario de lo que él llevaba predicando tanto tiempo. *Carmen* se puede considerar como ópera realista por su temática prosaica y su tratamiento, y aunque también comparte algún rasgo con el naturalismo, como es el hecho de no ahorrar ciertos detalles escabrosos y que sus protagonistas no son en absoluto héroes, no se trata de una ópera naturalista, porque se aparta de las teorías deterministas que rigen las conductas de los personajes de las novelas pertenecientes a este movimiento. Además, sería muy difícil adscribir la obra de Bizet al naturalismo, en primer lugar, porque el compositor jamás hizo la más mínima alusión a un ideario estético de manera explícita ni tampoco tenía contacto real con artistas de otras ramas que la música, y por tanto, su posible interés por un movimiento aún entonces puramente literario y novelesco no pasaría de ser una simple teoría. En segundo lugar, el naturalismo lírico no se define únicamente por la temática tratada, sino que contiene otras características de las que hablaremos más adelante. Sin embargo, los naturalistas sí verán en esta obra más tarde un precedente y también un ejemplo. Pero volviendo a Gounod y su rechazo de esta corriente, en su texto *L´Académie de France à Rome*, del mismo año que *Le Tribut* (1881) el compositor expresa muy claramente sus diferencias entre su idea de lo que debe ser el arte y la de los naturalistas, a la par que hace una

[199] "L´oeuvre d´art étant le produit d´une mère commune qui est la nature et d´un père distinct qui est l´artiste, l´originalité n´est pas autre chose qu´une déclaration de paternité." *La Nature et l´Art*, discurso leído en la sesión pública de las Cinco Academias el 25 de octubre de 1886

defensa de las enseñanzas académicas, que éstos execraban, y de la propia institución, una de las más importantes dentro de la historia de las academias artísticas francesas:

> ¡Ah! Que no vengan a agitar en nuestras caras esos términos equívocos y sonoros de *naturalismo*, *realismo* y otros parecidos. Sí, el Arte es la Naturaleza en primer lugar. Pero la naturaleza verificada, controlada, ponderada, en una palabra, *juzgada* en el tribunal de un discernimiento que la analiza y de una razón que la rectifica y la restaura: el Arte es la reparación de los fallos y de los olvidos de la realidad; es la inmortalización de lo mortal mediante una eliminación clarividente y no mediante un culto servil y ciego de sus aspectos defectuosos y perecederos[200]. (Gounod, 1896, pp. 310, 311)

Por otro lado, Wagner empezaba a ser considerado como el paradigma de la modernidad y a ser seguido por algunos compositores. Si bien Gounod admiraba al alemán, rechazaba la implantación de su estética en Francia. Además, desde un punto de vista político lo consideraba "el enemigo nacional de Francia, no sin estimar que no se podía juzgar su música con el mismo rasero que al personaje"[201] (Pasler, 2015, p. 444). Los franceses no olvidaban la sátira sobre el sitio de París que hizo el compositor en *Eine Kapitulation.*

Defensa cerrada, pues, tanto de una eximia institución francesa como de los valores estéticos nacionales frente a diferentes tipos de "contaminación". En *Le Tribut de Zamora* Gounod pretende volver a los valores eternos y a la esencia de la ópera francesa construyendo una grand-opéra que cumpliera absolutamente con todos los requisitos del género, en oposición al naturalismo y al wagnerianismo. Esa defensa de "lo francés" constituye a su vez una declaración de principios patrióticos, que él consideraba necesaria para su prestigio en aquel momento. Cuando Gounod compone *Le Tribut* hay una buena parte de la crítica musical que busca un representante fidedigno y reconocido de la ópera francesa que se oponga a las citadas olas de influencia wagneriana y lógicamente, muchas miradas se vuelven a él, por ser un compositor consolidado hacía tiempo, incluso internacionalmente. Sin embargo, la actitud del compositor había sido cuando menos ambigua durante la Guerra Franco-Prusiana.

[200] "Ah, que l´on ne vienne plus agiter devant nous ces mots équivoques et sonores de *naturalisme*, de *réalisme* et autres semblables. Oui, l´Art c´est la Nature d´abord, mais la Nature vérifiée, controlée, pesée, en un mot, jugée au tribunal d´un discernement qui l´analyse et d´une raison qui la rectifie et la restaure: l´Art est une réparation des défaillances et des oublies du Réel; c´est l´immortalisation des choses mortelles par une élimination clairvoyante et non par un culte servile et aveugle de leurs côtés défectueux et périssables."

[201] "Gounod voyait en Wagner l´ennemi national de la France, non sans estimer qu´il ne fallait pas juger la musique à l´aune du personnage."

Persona de carácter complejo, con cierta aversión al compromiso fuera de sus preocupaciones estéticas[202], tras la derrota de Sedán, el 1º de septiembre de 1870, Gounod declara que "no tiene coraje para vivir bajo una bandera extranjera"[203] (Condé, 2009, pp. 156, 157) y cruza el canal de La Mancha junto con su familia el día 12 del mismo mes. El 18 de septiembre comienza el sitio de París y el día 12 de octubre, al enterarse de que una orden gubernamental prohíbe salir del territorio francés a todo ciudadano menor de sesenta años, dice estar dispuesto a volver "si es necesario"[204] (ibid., p. 157). Además, una nota proveniente de Berlín el día 18 de noviembre de 1870, solicitará formalmente a las tropas prusianas que no toquen la casa de Gounod. No se sabe si fue el propio compositor quien solicitó esto al gobierno prusiano, haciendo valer su estima por lo alemán[205] y el hecho de ser el compositor de *Faust*, que había gustado mucho al otro lado del Rhin, o bien si fue el libretista Paul Poirson[206] , amigo de Gounod y cuya esposa tenía lazos muy próximos con una nuera de un consejero privado del rey de Prusia quien hizo la gestión. En cualquier caso, el 7 de marzo de 1871 el periódico *Le Soir* se hace eco de este trato de favor de los prusianos hacia Gounod, al parecer siguiendo la información aparecida en un diario alemán. El compositor contestará públicamente defendiéndose de esta acusación y además su casa será atacada, pero su imagen ya estaba dañada, y aún más si se tiene en cuenta que muchos compositores se quedaron y aguantaron el sitio y hasta participaron en la lucha, como fue el caso de Bizet. Como la estancia de Gounod parecía prolongarse, empezó a correr el rumor de que pretendía nacionalizarse inglés, de lo que se hizo eco Jules Claretie en un artículo titulado *Los desertores*[207] diciendo que "Desde hace tiempo el Sr. Gounod ha dejado de ser lo que se podría llamar un francés practicante"[208] (cit. en Condé, 2009, p. 170). Gounod responderá tanto a Claretie como a algún otro artículo en este sentido

[202] Para ilustrar este aspecto, citemos las palabras de Bizet, quien lo conocía bien por ser su alumno y su amigo. Se refiere a la oferta que se le hizo a Gounod en junio de 1871 para suceder a Auber en la dirección del Conservatorio de París. Gounod no quería llevar a cabo ninguno de los trámites que eran necesarios. El comentario de Bizet fue: "Gounod rechaza el puesto porque, en cuanto hay que cumplir con un deber, uno está seguro de no encontrárselo.": "Gounod refuse, parce que dès qu´il y a un devoir à remplir, on est sûr de ne pas le trouver." (Cit. en Condé, 2009, p. 161)

[203] "Gounod qui ne se sent pas le courage de vivre sous le drapeau ennemi, demande conseil à son beau-frère, Jean-Baptiste Pigny."

[204] "Gounod se dit prêt à revenir… s´il le faut."

[205] Esta estima databa de su estancia en Roma y años inmediatamente posteriores, cuando conoció a Fanny Mendelssohn en 1839 y luego a su hermano Félix, con el que pasó unas semanas en Berlín en la primavera de 1843.

[206] Paul Poirson (1836-1895) será el autor del libreto de *Cinq-Mars* junto a Louis Gallet.

[207] Artículo aparecido el 20 de junio de 1872 en el periódico *L´Évènement*.

[208] "Depuis longtemps M. Gounod a cessé d´être ce qu´on pourrait appeler un *Français pratiquant.*"

diciendo que "la noción de Patria no es geográfica sino moral; es decir, que se puede ser francés e incluso muy francés viviendo fuera de Francia; no se es desertor o renegado por ser viajero"[209] (cit. en ibid. p. 173). Y realmente no era patriotismo lo que faltaba al compositor, sino probablemente valor físico y también moral. En cuanto al valor físico, hacía ya muchos años que padecía crisis nerviosas y el 14 de febrero de 1872 sufrió el primer delirio nocturno de gran gravedad; en cuanto a la falta de valor moral, carecía de fuerza de carácter para contemplar todo aquello que le perturbaba y le apartaba de su arte. De hecho, había criticado a su mujer su falta de patriotismo verdadero por no querer ceder los derechos de autor del *Faust* a la Opéra precisamente para contribuir con la institución en un momento de ruina por la guerra.

Así, Gounod presenta una grand-opéra perfecta desde el punto de vista estructural y formal del género que, además, trata de las humillaciones tanto colectivas como personales padecidas por un pueblo oprimido e infligidas por un invasor impío. En esta ópera, que transcurre en Oviedo y Córdoba en el siglo X, los enemigos también son los musulmanes, de los que el pueblo, en coro, dice: "Nuestros opresores, nuestros detestados vecinos"[210]. La metáfora con los vecinos alemanes no podía ser más explícita. Incluso aparece un himno de los cristianos, titulado "Himno nacional", "Debout, enfants de l´Ibérie!", que evoca victoria o muerte[211], cantado en el primer acto y en el cuarto, y que fue lo más aplaudido de la ópera[212]. Eran años de himnos y marchas heroicas, militares y patrióticas, tanto en música sinfónica como en las propias óperas, tanto en las calles como en las salas de concierto[213], porque este género musical propiciaba la cohesión y el patriotismo de la ciudadanía en torno a un ideal compartido por todos, como era la recuperación de Alsacia y Lorena, y también regeneraba los ánimos y aportaba energías renovadas a una sociedad nunca recuperada de ese golpe. Esa llamada a combatir y vencer al invasor fue tan claramente comprendida como paralelismo con la situación de Francia frente a Alemania que, de hecho, este himno fue

[209] "La notion de Patrie n´est nullement une notion géopgraphique, mais une notion morale; c´est qu´on peut rester Français et très Français en vivant ailleurs qu´en France; ce qu´on n´est pas déserteur ni renégat pour être voyageur."
[210] "Nos oppresseurs, nos détestés voisins!", Acto I, escena IV.
[211] "¡En pie, hijos de Iberia/Arriba las espadas y arriba los corazones/Seremos los vencedores de los paganos/¡O moriremos por la patria!": "Debout, enfants de l´Ibérie!/Haut les glaives et haut les coeurs/Des païens nous serons vainqueurs/Ou nous mourrons pour la patrie!"
[212] Sobre todo cuando fue cantado en el cuarto acto por la famosísima mezzo Gabrielle Krauss. (Dubourg, *La Science pour tous-Beaux-Arts-Théâtre*, abril de 1881, *Le Tribut de Zamora*, Dossier de presse, BnF-Opéra.)
[213] Ver Pasler (2015, pp. 77, 252-254)

llamado por el público y por la crítica "La Marseillaise ibérienne"[214]. Por otra parte es necesario señalar que cuando en el libreto aparece el coro de "les espagnols" o bien se aplica el adjetivo *espagnol* a un personaje, se trata siempre de un cristiano, de un habitante de zona conquistada por los musulmanes, a quienes, en cambio, se denomina como "les arabes". Y además no sólo son esos personajes cristianos quienes se definen como españoles y hablan de la parte cristiana de la Península como "España" sino que también los árabes los llaman así tanto a ellos como al territorio cristiano: Hermosa, la loca cristiana que vive en Córdoba es "L´Espagnole", Manoël es "le soldat espagnol" para su amigo Hadjar, y el cortejo de jóvenes secuestradas en Oviedo es designado como "le convoie d´Espagne" o "les vierges espagnoles". Por supuesto, ninguna alusión a reinos existentes realmente, salvo al comienzo de la obra cuando se nombra a "Cantabrie"[215], quizá aludiendo al antiguo ducado de Cantabria, previo al reino de Asturias, y también se alude a "Asturies" en el primer acto, pero sin duda la exactitud histórica era completamente secundaria y en cualquier caso, al público poco le importaba distinguir entre reinos peninsulares. Se hace alusión a "Ibérie" en el "Himno nacional", como hemos dicho, pero da la impresión de que "España" e "Iberia" vienen a ser sinónimos y la elección de uno u otro término tiene más que ver con la versificación que con la fidelidad histórica.

Por tanto queda clara la adscripción repetida de la identidad española a los cristianos que padecen la invasión musulmana, cosa sin duda nada inocente, que pretende a su vez la identificación del público parisino con esos "españoles" invadidos, como invadidos se sentían los franceses de Alsacia y Lorena. Xaïma, la joven ovetense secuestrada por Ben Saïd para comprarla y convertirla en su esposa dice a Hermosa que los esclavos no tienen patria[216] (Acto II, esceha IX), y en esa frase se esconde también la evocación de los habitantes de los territorios anexionados por Alemania que han perdido la patria que sienten como suya y que de pronto se han visto viviendo bajo una bandera invasora.

[214] Así lo recogen algunos críticos, como Édouard Noël y Edmond Stoullig en *Les Annales du théâtre et de la musique-1881*, pp. 10-11 y Henry de la Pommeraye en *Premières réprésentations*, 4 de abril de 1881.

[215] El coro de introducción en el primer acto se titula "Au vieux pays de Cantabrie", pero en realidad habla de la historia de la huérfana Xaïma.

[216] Hermosa: "Mais tu n´as donc pas de famille?" Xaïma: "Pas plus que de patrie, hélas!/ Car les esclaves n´en ont pas."

No olvidaron los libretistas D´Ennery y Brésil hacer referencia a una de las figuras históricas fundadoras de Francia: Carlomagno. Como hemos dicho, en este periodo de la "República republicana" la importancia concedida a la historia francesa y sus héroes concebidos como elemento cohesionador es enorme. Así, en la "Marcha Marcial" del segundo acto que cantan los musulmanes se dice que irán hasta donde suenen sus clarines, acompañados por Alá y sin detenerse ante nada ni nadie, "aunque sea hasta donde Carlomagno"[217]. Con esta expresión se nos presenta al emperador franco como figura temida y respetada por los musulmanes, sabedores del freno que había supuesto la monarquía franca para su avance territorial. No se privaron tampoco los libretistas de hacer rimar "Charlemagne" con "Allemagne", sin duda con ánimo irónico.

Tanto *Le Cid* como *Le Tribut de Zamora* se desarrollan en suelo hispánico y aluden a la historia medieval de España, aderezada, eso sí, con toda una serie de ingredientes legendarios y aspectos anacrónicos. La principal diferencia entre ambas es que el Cid ya estaba integrado en las mentalidades como héroe literario de la cultura francesa por obra de Corneille, mientras que en el libreto de *Le Tribut* fue necesario encontrar y añadir concomitancias claras para que el público no viera únicamente una grand-opéra melodramática de tema exótico, sino que, mediante estos artificios que hemos analizado, se produjera una identificación patriótica con la trama que se desarrolla en escena.

2.1.3. Nuevos impulsos políticos, nuevas temáticas: *La Navarraise*

La IIIª República parece estar bien asentada y ser aceptada por todos en la primera mitad de los años ochenta, pero a partir de la segunda mitad del decenio empiezan a surgir movimientos que, si bien no llegan a poner en jaque al nuevo régimen, sí lo harán peligrar y darán cuenta de los movimientos sociales y políticos que se están gestando. Aunque la política colonial, centrada en África y Extremo Oriente

[217] "Sonnez, clairons!/Des invincible escadrons/Qui soumirent l´Espagne!/Sonnez, clairons!/Commandez-nous et nous vaincrons,/Allah nous accompagne!/Sonnez, clairons!/Dans les villes nous les battrons/Comme en rase campagne!/Sonnez, clairons!/Et point ne nous arrêterons/Devant mer ni montagne!/Sonnez, clairons!/Jusqu´où vous irez, nous irons/Fût-ce chez Charlemagne!!Sonnez, clairons!/À Damas nous retournerons/Par la verte Allemagne!"

está dando frutos, una derrota contra China por la extensión de los dominios franceses en la zona en 1885, unida a la decepción de las clases pequeño-burguesas y proletarias, que reprochan al gobierno de Ferry no haber tomado medidas lo suficientemente sociales y laicas y haber contribuido al asentamiento de una República claramente burguesa, provocan su caída (Démier, 2000, pp.343-348). Este movimiento social favorece también el ascenso de una figura eminentemente populista: el general Boulanger, cuya aventura política estuvo a punto de acabar con la democracia republicana. Bien relacionado, amigo en un principio de Clemenceau, pasó por el Ministerio de la Guerra en 1886, del que fue depuesto por su extrema beligerancia contra Alemania, que ponía en serio peligro la ya suficientemente precaria paz. Desde entonces, y apoyado por sectores de todo signo gracias a su discurso, que combinaba populismo político y conservadurismo social, llega a la Assemblée en 1887 tras haber ganado varias elecciones parciales. Aprovechando el escándalo de corrupción que costó el puesto al Presidente Grévy el 2 de diciembre de 1887, sus colaboradores le animan a que dé un golpe de Estado basándose en el evidente apoyo popular, pero Boulanger no se atreve. Los republicanos reaccionan para no perder electorado e incluso cambian algunas leyes electorales y Clemenceau, en otro tiempo próximo a Boulanger, crea la Liga de los Derechos del hombre y del ciudadano (Démier, 2000, p. 352) para defender a la República de la posible amenaza de una dictadura encarnada en el general, a quien se amedrenta haciendo correr el rumor de que va a ser detenido. Así, en las elecciones legislativas de 1889, el boulangismo decrece drásticamente (Marseille, 1999, pp. 208, 209) y la aventura toca a su fin, no sin haber hecho tambalearse los cimientos de la nueva República y haber evidenciado nuevos movimientos de masas que parecían dormidos desde la Comuna: los barrios populares parisinos, cuyas clases trabajadoras ya no se sienten representadas por esa república burguesa, se decantaron mayoritariamente por el general.

Y con los años noventa del siglo llegan también nuevas fuerzas de izquierdas al panorama político. A pesar del deseo de contención del orden social por parte de una serie de sectores y particularmente del ala más moderada de los republicanos, que se unen a ciertas facciones católicas para reconducir la situación hacia una República moderada, estas nuevas fuerzas, así como la extrema derecha, aumentan notablemente su número de votos. Este cambio se debe principalmente a la citada desafección proletaria hacia el sistema, y también al escándalo del canal de Panamá (Démier, 2000,

p. 359), que implicó a varios diputados y que provocó la quiebra de la empresa constructora y la ruina para muchos accionistas. Esa democratización de la educación y de la cultura para las masas, que había sido una de las preocupaciones mayores del periodo de la "República republicana", tiene como consecuencia una demanda por parte de la clase trabajadora de una mayor participación en la vida política, puesto que no se sienten verdaderamente representados por los republicanos, que son, al fin y al cabo, burgueses. El gobierno de republicanos moderados pretende, ante todo, mantener el orden social y para ello, quieren controlar la subida de los socialistas -que a pesar de la división de sus facciones consiguen cuarenta diputados en 1893-, y mantener a raya a los radicales, así como frenar el aumento de poder de los anarquistas. La lucha obrera, que se canaliza en huelgas repetidas y manifestaciones, es duramente reprimida. Entre 1892 y 1894 hay una verdadera ola de atentados anarquistas entre cuyas víctimas se encuentra el propio Presidente Sadi Carnot, asesinado el 24 de junio de 1894 (ibid., p. 362). El gobierno consigue que se vote una ley muy dura contra las provocaciones y llamadas a las acciones violentas y en contra de la izquierda, puesto que dicha ley ataca también a los socialistas, a quienes se confunde con el peligro anarquista.

Frente a la subida de la izquierda y de la extrema izquierda se está produciendo como reacción la emergencia de la extrema derecha antirrepublicana. Aún consternados por la derrota frente a Prusia, achacan la debilidad de Francia al sufragio universal, al sistema parlamentario, a la izquierda y en fin, a la democracia. Es decir, se trata de una fuerza nacionalista francesa cuyo objetivo, como el de cualquier otro nacionalismo, y como dice Hobsbawm (2001, p. 153) es conseguir que la gente "se identifique emocionalmente con su nación". A ello se une lo que para una buena parte de esta derecha supone la mayor de las amenazas: el peligro judío. Hay que precisar que el antisemitismo en Francia no es patrimonio de la derecha, puesto que se acusó reiteradamente a los judíos de capitalistas a ultranza (Démier, 2000, pp. 383-386). Por tanto, en el bando antisemita se encuentran mezclados anticapitalistas, antisemitas católicos tradicionales, y simples racistas que defienden sus teorías basándose en pretendidas teorías científicas. Se trata, en definitiva, de un fenómeno que supera las clases sociales y las ideologías políticas. Proliferan las ligas nacionalistas antidemocráticas que suponen una amenaza real para la República y que predican la vuelta a la monarquía, defienden la desigualdad entre los individuos basándose en una especie de darwinismo social y el catolicismo conservador como espina dorsal del orden

social. En este ambiente surge el caso que va a suponer una fractura casi incurable en la sociedad y la política francesas: el "Affaire Dreyfus"[218].

La IIIª República parece no llegar a una estabilización completa, a causa de movimientos opositores de signos contrarios y de situaciones que enconan las posturas. En medio de este panorama surge la novedosa ópera de Massenet *La Navarraise*, cuyo estreno parisino tuvo lugar el 8 de octubre de 1895[219]. Se ha adscrito esta obra, y a justo título, al naturalismo lírico, movimiento surgido de su homónimo literario y de cuyas características hablaremos en el apartado correspondiente. Sus primeros frutos fueron dos óperas basadas en sendas novelas de Émile Zola y compuestas por Alfred Bruneau, alumno del propio Massenet: *Le Rêve,* de 1891 y *L´attaque du moulin*, de 1893, ambas con libreto de Louis Gallet y estrenadas en la Opéra-Comique.

Jules Claretie, principal libretista de la ópera, se basó en una novela corta de su propia producción, *La Cigarette* (1890), para elaborar el texto junto a Henri Cain, autor que se convertirá en uno de los libretistas de preferencia de Massenet. Sin embargo, según cuenta el propio Cain, él ya había hecho previamente una adaptación de la novelita de Claretie sin pedir la autorización del autor, y que le fue presentada a Massenet (Branger, 2003, p. 40)[220]. Por otra parte, Claretie era amigo personal del hermano de Cain y gran admirador de su padre, pintor y escultor de renombre (Claretie, 1897, pp. 22-25, 1899, pp. 180-182), lo cual facilitó sin duda la colaboración entre ambos libretistas. La influencia de la cantante Emma Calvé -a la sazón amante de Henri

[218] El "Affaire" empieza el 15 de octubre de 1894, cuando el capitán Dreyfus es detenido y encarcelado por espionaje a favor de Alemania. Es declarado culpable por unanimidad y condenado a la deportación en Guyana. La tenacidad del periodista Bernard Lazare para probar la injusticia de esta condena le hace descubrir que se le ha acusado falsamente: un teniente-coronel, Picquart, hace un reconocimiento de la escritura y así se llega a la conclusión de que el verdadero culpable es Esterhazy, un comandante. Sin embargo, esto le cuesta a Picquart el ser enviado a África del Norte. Tras años de lucha y silencio, el verdadero salto a la palestra se da en 1897, cuando el vicepresidente del Senado, Auguste Scheurer-Kestner asegura que está convencido de la inocencia de Dreyfus, y unido a esto, dos acontecimientos que van a convertir al Affaire en una cuestión de Estado: la absolución de Esterhazy y la famosísima carta de Zola "J´accuse" del 13 de enero de 1898. A pesar de que la culpabilidad de Esterhazy es cada vez más clara, es Zola quien es llevado ante los tribunales y debe exiliarse en Londres. Debido a las irregularidades del proceso, en septiembre de 1898 Zola vuelve a Francia y Picquart, acusado de divulgación de documentos, es liberado. Nuevo proceso en agosto de 1899 en el que Dreyfus es condenado a diez años de cárcel por "inteligencia con el enemigo" aunque con circunstancias atenuantes. Finalmente, gracias a la intervención del Presidente Loubet y a petición del Presidente del Consejo, Waldeck-Rousseau, Dreyfus es amnistiado. Jaurès consigue en 1903 que se revise el proceso y el 12 de julio de 1906 Dreyfus es rehabilitado y reintegra el Ejército, así como Picquart. Dreyfus recibirá la Legión de Honor y Picquart será nombrado Ministro de la Guerra con Clemenceau. (Marseille, 2002, pp. 215-219)

[219] El estreno absoluto había tenido lugar el 20 de junio de 1894 en el Covent-Garden.

[220] J. C. Branger (2003) "Henri Cain, artiste peintre et librettiste". *L´Avant-scène Opéra* nº 217, *Sapho-La Navarraise*.

Cain- sobre el compositor para decidirse por el libreto y escribir una obra en dos actos para ella fue determinante. Calvé se había hecho famosa recogiendo el testigo de Galli-Marié como Carmen y también interpretando a Santuzza en el estreno parisino de *Cavalleria rusticana* y parece que los temas españoles le atraían particularmente por las vivencias que decía haber tenido en España siendo niña. Curiosamente, las sabrosas anécdotas que narra la cantante en su biografía apelan sin contestación tanto a *Carmen* como a *La Navarraise*[221], y curiosamente también, carecen de apoyo documental, exceptuando el testimonio de la propia artista.

Tanto la novelita original como la ópera tratan de una historia de amor imposible por cuestiones sociales con la IIIª Guerra Carlista como trasfondo, aunque en la primera el protagonista es un hombre, y en la segunda, una mujer. De la cuestión naturalista y los aspectos sociales trataremos más adelante, aunque podemos apuntar que nuestro autor era amigo personal y gran admirador de Zola, Daudet y Maupassant (Claretie,

[221] Rosa Emma Calvé (1858-1942) cuenta en su biografía, en el capítulo dedicado a su infancia (Calvé, 1922, pp. 1-23) que cuando sólo contaba con tres meses de edad, sus padres se trasladaron al norte de España por motivos profesionales paternos, y según se deduce de lo escrito, parece que vivieron en el País Vasco, durante siete años en un pueblo del que no da el nombre, por cierto, tiempo tras el cual decidieron volver a Millau, ciudad de origen de su padre. Así, su primer idioma habría sido el español (p. 3) y cuando volvió a Francia no hablaba francés. La primera de las anécdotas aludidas se refiere a un soldado carlista que estaba huyendo de las tropas gubernamentales y que su madre ocultó bajo la cama de la pequeña Emma para librarlo de la detención, por simpatizar con este movimiento, que era el predominante en el campo vasco en aquellos años (pp. 4-9). Ponemos "en cuarentena" este recuerdo porque las fechas no nos cuadran demasiado: Emma Calvé nació en 1858, y el único movimiento carlista de importancia que encajaría sería la "Ortegada" (1860), que tuvo lugar en Cataluña. Es cierto que la resistencia carlista seguía organizándose, como se pudo ver después con la Tercera Guerra, pero este recuerdo infantil puede estar debida y cuidadosamente ornamentado. También cuenta que estaba fascinada por los gitanos y que un día se escapó de su casa para seguir a un grupo. Su madre, que no la encontraba, llamó a una patrulla de "gendarmes" (sic) y finalmente la encontraron "bailando y cantando en mitad de la cuadrilla de gitanos, como una verdadera *gitanella*" (sic, p. 13), italianismo que no ayuda mucho a la verosimilitud del relato. Por supuesto, no deja de aludir a esos recuerdos para explicar su interpretación de la gitana de Bizet. Según dice, para preparar este papel, viajó hasta Granada donde se mezcló con los gitanos del Albaicín para impregnarse de su forma de vida y costumbres, además de su música y baile. Medio verdad, medio fabulación, cierto o no, probablemente su pretensión de tener una relación especial con España pesaría también en el libreto de *La Navarraise* y probablemente también en la percepción que Cain pudo tener de nuestro país, sobre todo en otros libretos : *La Flamenca*, de Lucien Lambert, en colaboración con Édouard y Eugène Adenis, 1903; *La Cabrera*, de Gabriel Dupont, 1904; *Chérubin*, de Massenet y en colaboración con Francis de Croisset, 1905; *Les pêcheurs de la Saint-Jean*, de Charles-Marie Widor, 1905; *Chiquito, le joueur de pelote*, de Jean Nouguès; *Don Quichotte*, 1910; *Sangre y Sol*, de Alexandre Georges, en colaboración con Marie Star, 1912; *La Corrida*, de Nicolas Boborykine, 1925; y por último *Un drame sous Philippe II*, de Albert Dupuis, con Georges de Porto-Riche, 1926. En cualquier caso, no sería Calvé quien le ayudaría a salir de los tópicos, a la vista de su narración.

1897, pp.427-433 y 1903, pp. 130-137). Pero lo que en este apartado nos interesa es la posición política de Claretie y el mensaje que lanza con su libreto.

Claretie fue un famoso hombre de letras, historiador, periodista, escritor y académico que además desarrolló una intensísima vida social en el París del periodo que nos ocupa. Como historiador, su especialidad era la Revolución Francesa, y su admiración por los hombres de aquellos días era tan conocida que fue objeto de larga digresión por parte de Ernest Renan, director de la Académie Française en el momento en el que Claretie hizo su discurso de ingreso, el 21 de febrero de 1889 (Claretie, Renan, 1889, p. 35):

> La Revolución era como un abismo que le llamaba a Vd. Todas sus simpatías iban hacia esas abnegaciones instintivas, hacia esa forma de jugar con la muerte, que dan a los caracteres revolucionarios un atractivo irresistible. Su historia de *Prairial* es un verdadero martirologio. Vd. ha desdoblado uno a uno, en los Archivos, esas hojas escritas por sus héroes en sus últimas noches.[222]

En efecto, el autor había escrito en 1867 *Les Derniers Montagnards, histoire de l'insurrection de Prairial an III*, sobre el grupo de jacobinos radicales, los "montagnards", dirigidos en un principio por Robespierre, Danton o Marat y que, a la caída del primero se rebelaron contra la Convención y fueron ejecutados en 1795. Ocho años después, en 1875, publicó otra obra a torno a otro gran jacobino: *Camille Desmoulins, Lucile Desmoulins*. En ella narra cómo el que fuera compañero de Robespierre acabó apartándose de la línea más radical, lo cual le costó la vida. Renan le reprochará en su discurso esa visión idealizada de los revolucionarios que Claretie proyecta en sus textos (Claretie, Renan, 1889, pp. 49-55):

> Nuestros gustos en historia son, creo, más o menos los mismos. Ambos tenemos, por así decirlo, la misma clientela, los locos, los exaltados. Las causas fanáticas me son tan queridas que nunca cuento una de esas heroicas historias sin tener ganas de meterme en la banda de los que creen en ellas para creer y sufrir con ellos. Vd. quiere a su Camille Desmoulins, a sus condenados de Prairial; Vd. se apasiona por cada uno de ellos. […] Estamos perfectamente de acuerdo sobre el hecho de que la marcha del mundo se hace por impulso de los fanáticos y los violentos. Sólo que Vd. protesta cuando se les manda a la guillotina.... Después de todo, ellos lo han querido. La obra de los fanáticos sólo

[222] "La Révolution était comme un gouffre qui vous appelait. Vos sympathies étaient toutes pour ces dévouements instinctifs, pour cette façon de jouer avec la mort, qui donnent au caractères de la Révolution un attrait irresistible. Votre histoire de *Prairial* est un vrai martyrologue. Vous avez déplié l´un après l´autre, aux Archives, ces feuilletes écrits par vos héros en leurs dermières nuits."

> funciona a condición de que nos deshagamos de ellos bien rápido. […] La Revolución, Vd. lo ha visto muy bien, no debe juzgarse con las mismas reglas que las situaciones ordinarias de la Humanidad. Fuera de su carácter grandioso y fatal, la Revolución es odiosa y horrible. [...] He aquí la razón por la cual los hombres de la Revolución son objeto de juicios tan contradictorios. Estos obreros de una obra gigantesca, considerados en sí mismos son pigmeos. Es la obra la que era grande y, que, apoderándose de ellos, los hizo grandes. […]Estos hombres no fueron grandes; fueron los trabajadores de una gran hora. No hay que proponer que se les imite; los que los imitaran serían canallas. Los queremos a condición de que sean los últimos de su escuela. Tuvieron éxito gracias a una apuesta increíble, contra toda probabilidad. Allí donde encontraron la gloria, sus alumnos retrasados no encontrarían más que la ruina, el desastre y la maldición. […]La Revolución está condenada si se prueba que al cabo de cien años todavía ha de recomenzar, ha de buscar su camino, ha de luchar sin cesar en las conspiraciones y la anarquía.[223]

Aunque Renan reprocha esa visión romántica de la Revolución a Claretie, hay que precisar que ambos coincidían en ser extremadamente severos con los revolucionarios de la Comuna, que se reclamaban herederos de los de 1789. Al fin y al cabo, Claretie era un republicano convencido pero moderado en lo que a su momento histórico se refería, lo cual no le impedía, como analizaba Renan, tener un punto de vista un tanto novelesco sobre lo sucedido cien años antes. Ese talante moderado frente a la política contemporánea le hace considerar que la IIIª República, para triunfar en todo su esplendor, no debe seguir siendo identificada o siquiera relacionada con la Comuna y sus excesos:

> Y desde luego, ya es hora de que la causa de la República se libere de la causa de la Comuna. El partido de la libertad pura y de la igualdad fraternal tiene que mostrar que

[223] "Nos goûts, en histoire, sont, je crois, à peu près les mêmes. Nous avons, si j´ose le dire, la même clientèle, les fous, les exaltés. Les causes fanatiques me sont si chères, que je ne raconte jamais une de ces héroïques histoires sans avoir envie de me mettre de la bande des croyants pour croire et souffrir avec eux. Votre Camille Desmoulins, vos condamnés de Prairial vous les aimez: vous vous passionnez pour chacun d´eux. […] Nous sommes bien d´accord sur ce point que la marche du monde se fait par l´impulsion des fanatiques et des violents. Seulement vous protestez quand on les guillotine… Après tout il l´ont voulu. L´oeuvre des fanatiques ne réussit qu´à la condition que bien vite on soit débarrassé d´eux. […] La Révolution, vous l´avez très bien vu, ne doit pas être jugée par les mêmes règles que les situations ordinaires de l´humanité. Envisagée en dehors de son caractère grandiose et fatal, la Révolution n´est qu´odieuse et horrible. […] Voilà pourquoi les hommes de la Révolution sont l´objet de jugements si contradictoires. Ces ouvriers d´une oeuvre de géants, envisagés en eux-mêmes, sont des pygmées. C´était l´oeuvre qui était grande et qui, s´emparant d´eux, les faisait grands. […] Ces hommes ne furent pas grands; ils furent les oeuvriers d´une grande heure. Il ne faut pas les proposer à l´imitation; ceux qui les imiteraient seraient des scélérats. Nous les aimons à condition qu´ils soient les dernier de leur école. Ils réussirent par une gageure incroyable, contre toute vraisemblance. Là où ils ont trouvé la gloire, leurs élèves attardés ne récolteraient que la ruine, le désastre et la malediction. […] La Révolution est condamnée s´il est prouvé qu´au bout de cent ans elle en est encore à recommencer, à chercher sa voie, à se débattre sans cesse dans les conspirations et l´anarchie."

> había roto hace tiempo con la facción de la envidia y del terror. El día que la República aparezca así liberada de este peso, en su blancura marmórea y su esplendor, ese día -que no está lejos si realmente lo queremos- se fundará de verdad. Se aparecerá ante todos como lo que debe ser, lo que es, es decir, fecunda, maternal, iniciadora del trabajo, de la libertad y del progreso social. En una palabra, los que quieren que se la ame no tienen nada en común con los que harían que se la odiara. [224](Claretie, 1875, vol. 5, pp. 215, 216)

Pero además Claretie no sólo condena el hecho de haber desencadenado una revolución, cuyos actores carecen de grandeza y de verdaderos principios sino que reprocha duramente a los revolucionarios de la Comuna el haber empujado a los franceses a una guerra civil tras la derrota frente a Alemania:

> A esta guerra santa, a la guerra contra el extranjero[225], le sucedió efectivamente esta guerra de hermanos contra hermanos, guerra atroz, insensata, culpable, y que tuvo al mundo tan estupefacto de horror como la otra lo había llenado de admiración. Estábamos destinados a ver lo que nadie había visto, y, he buscado mucho, la historia no ofrece otro ejemplo de un pueblo degollándose bajo el ojo atento, curioso, satisfecho, del vencedor.[226] (Claretie, 1875, vol. 4, cap. IV, p. 216)

Nuestro autor se sentía, como la mayor parte del pueblo francés, extraordinariamente dolido y humillado por la pérdida de Alsacia y Lorena, y este sentimiento lo plasmó en un libro de viajes titulado *L´Alsace et la Lorraine depuis l´annexion: cinq ans après.* En esta obra Claretie se explaya describiendo los abusos de los alemanes en tierra conquistada y sobre todo, exaltando el patriotismo francés de los habitantes de ambas regiones, allá por donde le llevaran sus pasos. Hay una frase que concilia perfectamente el convencimiento de Claretie de que la Revolución de 1789 aportó realmente lo que la divisa de Francia dice, con el sentimiento patriótico de los habitantes de los territorios invadidos (Claretie, 1876, p. 49): "El día que la Revolución llevó a los campesinos alsacianos y lorenos sus libertades, los unió para siempre a

[224] "Oui, certes, il est temps que la cause de la République soit dégagée de la cause de la Commune. Il faut que le parti de la liberté pure et de l´égalité fraternelle montre qu´il avait dès longtemps rompu avec la faction de l´envie et la terreur. Le jour où la République apparaîtra ainsi délivrée de cette tache, dans sa blancheur de marbre et dans son rayonnement, ce jour-là -qui n´est pas loin, si nous le voulons- elle sera fondée. Elle semblera à tous ce qu´elle doir être, ce qu´elle est, c´est à dire, féconde, maternel, iniciatrice du travail, de la liberté et du progrès social. En un mot, ceux qui veulent la faire aimer n´ont rien en commun avec ceux qui la feraient haïr."

[225] Se refiere, naturalmente, a la Guerra Franco-Prusiana.

[226] "À cette guerre sainte, à la guerre contre l´étranger lui succéda en effet cette guerre de frères contre frères, guerre atroce, insensée, coupable et qui tint le monde aussi stupéfait d´horreur que l´autre l´avait frappé d´admiration. Nous étions destinés à voir ce que nul n´avait vu et, j´ai beaucoup cherché, l´histoire n´offre pas d´autre exemple d´un peuple s´égorgeant sous l´oeil attentif, curieux, satisfait, du vainqueur."

Francia"[227]. Como vemos, no se trata de un patriotismo ligado a un territorio, a un país, sino sobre todo, a una idea concreta, la de los valores que deben ser la base de una nación. Y es precisamente ese pensamiento revolucionario lo que, según Claretie, hace grande a Francia e hizo de ella un faro para el resto de Europa, razón por la cual la anexión de Alsacia y Lorena supone una humillación insoportable:

> ¡Francia, tú no vas a morir! ¡No, no has terminado en absoluto tu misión en el mundo! Simiente de ideas, hay aún muchas ideas para expandir a las masas. [...] ¿Puede ser que un pueblo como el tuyo desaparezca y se eclipse tan pronto? ¡Cómo! ¡Si no hace aún ochenta años que Europa sólo escuchaba tu voz! ¡No hace tanto que Alemania vivía de tu pensamiento! Te envidiaba a Diderot y traducía a Voltaire. Andaba, balbuceante, sobre tus pasos de gigante. ¿Y todo se habría acabado para tí un siglo después? ¿Y el teutón debería sustituir al galo, y el alma de Francia tendría su sucedáneo en el espíritu militar de Prusia? No, no es posible y no sucederá. [...] Había conseguido todas las glorias, fue victoriosa, triunfante, liberadora. Le faltaba ser mártir. Mirad sus llagas y sus estigmas. Ahora tiene todas las coronas, incluso la corona de espinas. Pronto vendrá la resurrección. [...] Nuestro objetivo, nuestro ideal, nuestro sueño en esta hora vienen, en efecto, de estas dos palabras de las que se hace mofa pero que son, para la Republica y para Francia, todo un programa de renacimiento y de virtud: el Honor y la Patria.[228] (Claretie, 1875, vol. 5, pp. 328, 329)

Aunque la metáfora crística nos llame la atención en palabras de un republicano, que además se declaraba laico y hasta anticlerical, tiene la intención precisamente de sorprender y despertar las conciencias que pudieran estar dormidas, particularmente en la clase burguesa, mostrando así la perfección alcanzada por Francia con el advenimiento de la IIIª República: la nación "elegida" ha debido padecer el martirio para llegar al estado de perfección. Claretie, a pesar de pertenecer él mismo a la burguesía intelectual, era muy crítico con esta clase social por dos aspectos

[227] "Le jour où la Révolution apporta aux paysans alsaciens et lorrains ses libertés, elle les attacha pour jamais à la France."

[228] "France, non, tu ne saurais périr! Non, tu n´as point fini ta tâche dans le monde! Semeuse d´idées il y a encore des idées à jeter à travers les foules. […] Est-ce qu´un peuple comme toi disparaît si tôt et s´efface? Quoi! Il n´y a pas que quatre-vingts ans l´Europe n´écoutait que ta voix! Il n´y a pas cent ans, l´Allemagne ne vivait que de ta pensée! Elle t´enviait Diderot, elle traduisait Voltaire. Elle marchait, hésitante, sur tes pas de géante. Et tout serait achevé, après un siècle? Et le Teuton remplacerait le Gaulois et l´âme de la France aurait pour succédané l´esprit militaire de la Prusse? Non, cela n´est point possible; non, cela ne sera pas. […] Elle avait eu toutes les gloires cette France, elle avait été victorieuse, triomphante, libératrice. Il lui manquait d´être martyre. Elle a maintenant toutes les couronnes et jusqu´à la couronne d´épines. Voyez ses plaies et ses stigmates. La résurrection viendra bientôt. […] Notre objectif, notre ideal, notre rêve, à cette heure, tiennet en effet, dans ces deux mots qu´on a raillé, mais qui sont, pour la République et pour la France tout un programme de rennaissance et de vertu: l´honneur et la Patrie."

principalmente: el primero, la actitud equívoca -o nada equívoca, quizás- de muchos de sus miembros durante la Guerra Franco-Prusiana y en los años inmediatamente posteriores; el segundo, el contentarse con mantener la hegemonía económica sin que fuera aparejada a una hegemonía moral de defensa de los valores de la Revolución de 1789, que en definitiva, había sido obra de la burguesía:

> Una de las enfermedades de la burguesía francesa actual es no tener ni los nervios ni la energía necesaria para defender lo que ella misma conquistó, es su pretensión de mantenerse como clase dirigente sin querer molestarse en merecer el mantener, por sus valor y sus virtudes, dicha dirección.[229] (Claretie, 1876, p. 186)

En cuanto al interés de Claretie por España, podemos decir que tendría dos vertientes: una, profesional, directamente relacionada con su actividad de historiador y de periodista especialmente interesado por la política; otra, personal, por su gusto por el país, que visitó y conoció y además por su amistad con algunos exiliados españoles en París, como Emilio Castelar, por ejemplo. Nuestro libretista nos dejó muchas reflexiones y una buena crónica de la historia de España contemporánea en dos de sus obras: *Journées de voyage: Espagne et France*, de 1870, e *Histoire de la Révolution 1870-71*, de 1872. La primera de ellas es, como su nombre indica, una crónica de un viaje realizado en 1869. En este libro narra un encuentro con Castelar que tuvo lugar el 5 de junio de ese mismo año, es decir, la víspera de promulgación de la Constitución que estaría en vigor durante el reinado de Amadeo de Saboya, tema que fue el centro de la conversación:

> España va derecha a la federación. El artículo 33 de la nueva constitución que reconoce la forma monárquica como la forma de gobierno que conviene a España no es más que una constitución de transición. Un caso curioso el de una monarquía sin rey. […] El partido republicano español no está preocupado. Espera, sabe que la república ibérica se encuentra al final de los acontecimientos que tienen lugar hoy. Aunque París se haya convertido en la Coblenza de los emigrados monárquicos, isabelinos o carlistas, España ha dicho adiós a sus reyes. Quiere respirar y vivir por fin. Se ha vertido suficiente sangre, se han hecho suficientes esfuerzos para caminar por fin sin cortapisas. Porque las revoluciones han de terminar, porque tienen que acabarse, por eso, la Revolución es el gran medio de salvación. España lo ha entendido. Nunca ha estado más tranquila, más feliz, menos inquieta que desde la revolución de septiembre. En realidad, los

[229] "Une des infirmités de la bourgeoisie française actuelle c´est de ne pas avoir pas le nerf et et l´énergie de défendre ce qu´elle a conquis, c´est sa prétention de démeurer clase dirigeante sans vouloir se donner la peine de mériter de garder, par sa valeur et ses vertus, cette direction."

> españoles viven en una república desde hace nueve meses. El aprendizaje ha terminado, ya no se trata más que de dar el empujón final a la obra maestra. "Se va a nombrar un regente", me decía espiritualmente Emilio Castelar. "¡Una regencia! Será la Regencia de la minoría de edad de la República."[230] (Claretie, 1870, pp. 231, 232)

Como vemos, una vez más la idea de la necesidad de la brevedad y del fin de las revoluciones, de los periodos violentos y confusos, para acceder a una república ciudadana. Por lo demás, podemos afirmar que Claretie compartía la visión de Castelar, al que admiraba profundamente, respecto a este periodo que se avecinaba: respaldo absoluto a la Revolución de septiembre del 68, "La Gloriosa", y esperanza en la llegada de esa república salvadora. De hecho, los republicanos manifestaron su disconformidad con esta nueva Constitución no acudiendo a su promulgación el día 6 de junio de 1869, momento que también recoge Claretie en su crónica, ya que él sí asistió gracias a una invitación oficial (Claretie, 1870, pp. 235-238).

En la segunda obra citada, *Histoire de la Révolution, 1870-71,* dedicada a la Comuna, se refiere también en varios capítulos al panorama político europeo, porque, como historiador que era, estaba en el acertado convencimiento de que los acontecimientos y conflictos se extenderían cada vez más al plano internacional. Así, habla de la política española desde 1868: trata de las negociaciones para encontrar un nuevo rey tras la abdicación y exilio de Isabel II, los movimientos y reacciones que eso produjo en los países europeos que proponían candidatos, y un resumen del reinado de Amadeo I, desde su coronación hasta la proclamación de la Iª República[231], que incluye la notificación oficial de abdicación del rey a las Cortes, la respuesta de éstas, y la carta de Castelar al embajador de España en París anunciándole la nueva forma de gobierno (Claretie, 1875, vol.2, libro 2, cap. IV). Los carlistas son los que se llevan la peor parte de sus opiniones por su tradicionalismo a ultranza, su crueldad, su deslealtad, por la

[230] "L´Espagne va droit à la fédération. L´article 33 de la constitution nouvelle qui reconnaît la forme monarchique comme la forme du gouvernement qui convient à l´Espagne, n´est qu´une constitution de transition. Le cas est curieux d´une royauté sans roi. […] Le parti républicain espagnol n´est pas inquiet. Il espère, il sait que la république ibérique est au bout des évènements qui s´accomplissent aujourd´hui. Paris a beau devenir le Coblentz des émigrés royalistes, isabellistes ou carlistes, l´Espagne a dit adieu à ses rois. Elle veut enfin respirer et vivre. Elle a versé assez de sang, elle a donné assez d´efforts pour marcher enfim sans entraves. C´est parce que les révolutions doivent finir, c´est parce qu´ils faut qu´elles finissent que la Révolution est le grand moyen de salut. L´Espagne l´a compris. Elle n´a jamais été plus calme, plus heureuse, moins inquiète que depuis la révolution de septembre. En fait, les Espagnols sont en République depuis neuf mois. L´apprentissage est achevé, il ne s´agit plus que de donner le coup de pouce au chef-d´oeuvre. "On va nommer un régent, me disait spirituellement Emilio Castelar. Une régence! Ce sera la Régence pendant la minorité de la République!"

[231] Claretie comenzó a escribir esta obra en 1872, de ahí que hable de la Iª República española en su segundo volumen como de un hecho estrictamente contemporáneo.

cobardía del aspirante, y por su defensa del derecho divino de la monarquía. La situación de la España de la República, en guerra civil, y cuya salida, como bien predijo, podía ser la restauración de los Borbones en el trono, no debía dejar de recordarle la situación de Francia a lo largo del XIX, con sucesivas revoluciones, restauraciones y repúblicas que no acaban de cuajar, y particularmente, las dificultades de la IIIª República, constantemente puesta en peligro por sectores de bandos extremos y contrarios:

> ¡Ay! Esta República española, nacida al día siguiente de la huida del rey Amadeo de Saboya no ha conseguido hasta hoy sacar a la Península del estado de degradación confusa en el que se encuentra. La pobre España se debate todavía entre los intransigentes y los carlistas. La furia de unos y otros pone a la patria al borde de la ruina, y, ¿quién sabe, si el resultado de todos estos lúgubres conflictos no será la restauración del hijo de Isabel? Eterno tema de meditación y de pavor, España nos enseña aquello en lo que se convierte una nación que ya no se deja guiar por sus hijos más leales, los Castelar y los García Ruiz, republicanos probados, y a quienes prefiere, por un lado, las predicaciones monárquicas de los partidarios de don Carlos, y por otro, las utopías insensatas de los niveladores[232] irreflexivos.[233] (Claretie, 1875, vol. 2, lib. 2, cap. VII, p. 190)

La lealtad a la República era uno de los valores que más apreciaba nuestro libretista, y por eso, el hecho de que hubiera franceses ayudando a los carlistas le repugnaba. Como agravante de esta deslealtad, el pretexto dado a Alemania para que estallara la guerra con los vecinos alemanes. Y efectivamente, la sucesión al trono de España sería el detonante para que Napoleón III declarara la guerra a Prusia:

> ¡En la frontera francesa, exiliados carlistas haciendo pasar armas a los insurgentes que combatían al gobierno que se habían dado legalmente las Cortes españolas! ¡Prefectos

[232] Referencia al movimiento de los niveladores (*levellers*), que constituyeron un verdadero partido político entre 1647 y 1650, durante el final del reinado de Carlos I de Inglaterra y la Revolución y República de Cromwell. Pretendían reformas sociales radicales, defendían la igualdad civil y política, aunque no estaban en contra del derecho a la propiedad. Defendían los derechos de la pequeña burguesía. Políticamente defienden los derechos del pueblo y afirman que todo hombre tiene derecho a aprobar leyes por medio de sus representantes. Una parte del grupo se fue radicalizando hasta exigir reformas para la redistribución de la riqueza.

[233] "Hélas! Cette République espagnole, née le lendemain de la fuite du roi Amédée de Savoie n´a pas réussi jusqu´aujourd´hui à relever la péninsule de l´état d´abaissement troublé où elle se trouve. La pauvre Espagne se débat toujours entre les *intransigentes* et les carlistes. La fureur des uns et des autres met la patrie près de sa perte, et qui sait, malheureusement, si la Restauration du fils d´Isabelle ne sortira pas de tous ces lugubres conflits? Éternel sujet de méditation et d´effroi, l´Espagne nous montre ce que devient une nation qui ne se laisse plus guider par ses plus loyaux enfants, les Castelar et les García Ruiz, républicains éprouvés, et qui leur préfère, d´un côté, les prédications monarchiques des partisans de Don Carlos, de l´autre les utopies insensées des niveleurs irréfléchis."

> de la República francesa, pagados por la República, pero por los bajines al servicio de su rey, asociándose a las maniobras carlistas y cerrando los ojos para no ver los convoyes de armas que se enviaba al otro lado de los Pirineos! […] Y más de una vez, Alemania, la eterna enemiga, estuvo a punto de buscarnos pelea a propósito del apoyo moral dado a los carlistas por parte de algunos de nuestros funcionarios, dispuestos antes a desencadenar la desgracia sobre nuestra patria más que a renunciar a servir la causa internacional de los partidarios del derecho divino.[234] (Claretie, 1875, vol. 5, cap. IX, pp. 205, 206)

El vívido telón de fondo de *La Navarraise* es precisamente la última Guerra Carlista, y más concretamente el Sitio de Bilbao de 1874. Esta breve ópera está estructurada en dos actos y trata de la desgraciada historia de amor entre una muchacha sin familia ni patrimonio de ningún tipo y un soldado liberal hijo de un campesino rico. Aunque el mensaje que se transmite en este libreto es más de orden social y estético, también subyace uno de orden político. Se trata, sobre todo, de una clara llamada de atención en un momento en el que los radicalismos de izquierda y de derecha ponen de nuevo en peligro a la joven IIIª República francesa: la advertencia de que se puede volver a llegar a una guerra civil y que este tipo de contiendas nunca traen más que desgracia y dolor, concretadas, desde un punto de vista institucional y nacional, en la desaparición del propio régimen republicano, que tanto había costado instaurar.

En cuanto a la propia contienda tal y como se refleja en la ópera, es preciso decir que Claretie dio la vuelta a la historia e hizo liberales a los sitiadores y carlista a la ciudad de Bilbao, contrariamente a los hechos reales. Sin duda esto se debe a que quiso mantener la peripecia lo más parecida posible a la de su novela original, *La Cigarette.* En ella, el general co-protagonista con quien trata el personaje principal pertenece al ejército gubernamental con guarnición en Hernani, y está planeando el ataque en esa zona. Bien es verdad que en *La Cigarette* no se habla de ningún asedio, sino de batallas en la región, pero probablemente tampoco fue un azar escoger un momento crítico como el sitio de una ciudad como contexto de una ópera de emociones fuertes como es *La*

[234] "À la frontière française, des exilés carlistes faisant passer des armes aux insurgés qui combattaient le gouvernement qui s´étaient donné légalement les Cortes espagnoles! Des Préfets de la République française, payés par la République, mais, en douce, au service de leur roi, s´associant aux manoeuvres carlistes et fermant les yeux pour ne pas voir les convoies d´armes qui étaient envoyés de l´autre côté des Pyrénées. […] Et plus d´une fois, l´Allemagne, l´éternelle ennemie, fur sur le point de nous chercher querelle à propos du soutien moral donné aux carlistes de la part de certains de nos fonctionnaires, plutôt près à déchaîner le malheur sur notre patrie qu´à rennoncer à servir la cause international des partisans du droit divin."

Navarraise, y aún más para un público parisino[235], que había vivido esa misma situación pocos años antes y de manera muy traumática. En cualquier caso hay que descartar deconocimiento de la historia real por parte del autor, porque, como queda demostrado, era prácticamente una autoridad en el tema y porque además alude explícitamente en *La Cigarette* al sitio de Bilbao en el que más tarde enmarcará su libreto, achacándolo claramente a los carlistas (Claretie, 1899, p. 4)[236]. Por último, recordar por un lado la poca simpatía de Claretie hacia los revolucionarios de la Comuna de 1871 que habían provocado una guerra civil, y por otro, su condena absoluta del movimiento carlista por retrógrado, reaccionario y clerical. El resultado de este cambio histórico plasmado en el libreto es que la ciudad se halla tomada por un ejército insurrecto y cuya ideología también disgusta profundamente a nuestro autor, como sucedió durante el sitio de París. Con esto el autor quiso probablemente facilitar que su público efectuara un paralelismo entre lo vivido en 1871 en la capital francesa y la acción presenciada en escena.

El personaje del general liberal del ejército gubernamental, Garrido, tiene en la novela *La Cigarette* una importancia primordial. Se trata del soldado ejemplar y paternal, siempre pendiente de sus hombres. Pone en busca y captura a Zucarraga[237], el jefe del bando carlista, que está diezmando sus tropas de día en día, pero cuando el protagonista le confiesa que lo ha matado aprovechándose de su debilidad por una herida en combate y sin posibilidad de defenderse, toma una decisión impecable: da la recompensa a Araquil, pero lo condena a muerte por haber matado a traición y sin honor al jefe carlista. En la ópera, y al ser una mujer quien comete el asesinato, su actuación respecto a ella no puede ser la misma: le da el dinero y, lleno de piedad, le conmina a que ambos guarden el secreto. Es decir, tanto en la novela como en el libreto, Garrido representa al hombre de honor y de ley, al soldado ejemplar y por tanto, como dijimos respecto al Cid, al mejor de los ciudadanos. Señalemos que Claretie nombra en una ocasión en *Histoire de la Révolution: 1870-1871* al político republicano Fernando Garrido Tortosa (1821-1883) en sus páginas sobre España (Claretie, 1875, vol. 1, lib. 1,

[235] Aunque la ópera se estrenó en Londres, como ya hemos señalado más arriba, el libreto se escribió únicamente en francés y en el estreno sólo participaron artistas franceses, con lo cual queda claro que se pensó para un público eminentemente francés, aunque antes se produjera en otras ciudades europeas e incluso en nueva York.

[236] "Vous savez l´histoire du blocus de Bilbao que les carlistes serraient comme dans des tenailles": "Ya conoce Vd. la historia del sitio de Bilbao en el que los carlistas apretaban como tenazas."

[237] Utilizamos la ortografía del apellido que aparece en *La Cigarette*, que en la ópera será modificada por la versión "Zuccaraga", con un extraño tinte italianizante.

cap. VIII, p. 98) y también en sus *Journées de voyage* (Claretie, 1870, p. 244). Este periodista, pintor y político español[238] tuvo una complicada vida debido a sus ideas socialistas, lo que le llevó en varias ocasiones en la cárcel e incluso estuvo dos veces exiliado en París: la primera vez coincidiendo más o menos con el exilio de Castelar (1866-1868) y la segunda entre 1875 y 1888. Además el mismo Castelar había sido el abogado defensor de Garrido en 1854 por ponerse del lado de Espartero. Escribió numerosas obras defendiendo la democracia y los movimientos obreros, lo cual le procuró no pocos problemas con la Iglesia y con el Estado. A pesar de haber obtenido cargos políticos desde el reinado de Amadeo de Saboya y con la Iª República, la Restauración borbónica le obligó a exiliarse de nuevo. Por otra parte, su actividad como pintor, iniciada en su adolescencia, le permitió vivir de su arte en París durante su segundo exilio. Teniendo en cuenta que Claretie era un gran *amateur* de arte y su cercanía con los republicanos españoles tanto en París como en España, pensamos que es posible que llegara a conocer y a tratar personalmente a Garrido, y que, quizá y aventurándonos un poco más, el personaje del general sea un pequeño homenaje a su figura.

Por tanto, podemos reconocer en *La Navarraise* la preocupación de su autor principal, Jules Claretie, por el devenir de su país en un momento especialmente delicado y vemos que utiliza el fondo de las guerras carlistas como una metáfora de situaciones ya vividas en París para que se produzca una cierta identificación del público con la acción escénica. Con este a modo de moraleja, Claretie lanza una advertencia para quienes no sean lo suficientemente leales a un régimen al que ha costado tanto llegar: la deslealtad a la República conduce no sólo a la guerra entre hermanos sino al desastre personal.

2.1.4. La politización social y artística y el refugio en lo imaginario

El "Affaire Dreyfus" comenzó en 1894 pero alcanzó su momento culminante en 1898 con la intervención de Zola, y los efectos del terremoto que supuso para la sociedad y la política francesas se hicieron sentir hasta la Iª Guerra Mundial y casi

[238] No es fácil encontrar información sobre este personaje, pero hay un buen artículo en red: http://www2.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/5historia_masoneria_espana/fernando%20garrido.htm

podríamos decir que hasta la IIª. El "Affaire" supuso una conmoción nacional y se llegó a convertir en una cuestión de Estado, porque supuso la confrontación entre quienes defendían que los valores universales de la República, basados en la "Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano", estaban por encima de cualquier institución vertebradora de la nación, en este caso, el Ejército y quienes hacían primar la moral de Estado sobre la moral individual (Démier, 2000, p. 381). Los *dreyfusards*, partidarios de la primera posición, obtuvieron la satisfacción del resultado del juicio, pero no por ello cesaron las manifestaciones antisemitas ni el enconamiento ideológico. Por un lado, el "Affaire Dreyfus" tiene como consecuencia política directa e inmediata que haya una mayoría de izquierdas dominando la Cámara en 1898 con el resurgimiento de los republicanos, deseosos de integrar a los socialistas en el seno de las instituciones; por otro lado, se revelan al mismo tiempo movimientos de extrema derecha, antisemitas y defensores de la depuración étnica, como por ejemplo "Action française" y "La ligue de la patrie française", nacidas ambas en 1898 y que tendrán una importante influencia también en medios musicales y de cuyo principal ideólogo, Charles Maurras, tendremos ocasión de volver a hablar más adelante. La agitación política en la vida cotidiana francesa es muy fuerte en estos años y hasta la Guerra, y es preciso señalar que este caso supuso un replanteamiento de la identidad republicana, porque tanto *dreyfusards* como *anti-dreyfusards* se erigían en defensores de la nación.

Aunque en 1902 el gobierno radical y de alianza de izquierdas llega al gobierno de la mano del socialista Émile Combes y en 1905 se constituye la SFIO (Sección Francesa de la Internacional Obrera) tras unirse las dos tendencias socialistas, y a pesar de que cada vez hay menos grandes burgueses y militares en la Assemblée Nationale y que aumenta el número de diputados provenientes de las nuevas capas sociales -de la mediana y pequeña burguesía sobre todo, éstos últimos sobre todo en las filas socialistas-, el mundo obrero se siente completamente alejado de la República, a la que ven, en el fondo, como una creación de sus enemigos de clase (Démier, 2000, pp. 388-392). Las reformas sociales promovidas desde el gobierno para alentar el sindicalismo moderado frente al radicalismo y el anarquismo provocan la oposición de las clases medias. La dificultad de contentar a todos genera desafección en ambos sectores y las huelgas se recrudecen.

También es en este periodo cuando se consuma la definitiva separación de la Iglesia y el Estado. Este proceso que había comenzado con las leyes de Ferry relativas a

la laicización de la Instrucción Pública en los años ochenta del siglo anterior, tiene continuidad con la Ley sobre las Asociaciones en 1901[239], y culmina con la "Loi de séparation des Églises et de l´État", que abole el Concordato napoleónico. La República pretende así asegurar a todos los ciudadanos la libertad de conciencia y la de culto. Gracias a la habilidad de Aristide Briand se consigue aprobar un texto que, con la ayuda de Jaurès, frena el anticlericalismo de los unos y convence a los otros de la necesidad de que el Estado abandone cualquier intervención en cuestiones de conciencia religiosa (Rioux, 2005, pp. 51-55). Esta acción laicista será un motivo más para alentar el fervor de la derecha ultracatólica.

Por otro lado, la eterna confrontación con Alemania no sólo no retrocede sino que avanza, debido en gran parte a la política del Ministro de Exteriores Delcassé, muy antialemán y que provoca problemas también en aspectos relacionados con las colonias africanas. La visión de Delcassé se opone a la de su Primer Ministro, Rouvier, que representa los intereses económicos del mundo de los negocios y de la banca y pretende una política exterior más conciliadora (Démier, 2000, pp. 476-478). Hay que tener en cuenta que los intercambios comerciales entre Francia y Alemania son muy frecuentes, y es precisamente esta buena relación en lo económico lo que hace pensar que se puede conseguir una entente también en lo político. Sin embargo, en abril de 1911 el ejército francés entra en Fez con la excusa de la protección de los europeos ante la rebelión de varias tribus contra el sultán. La reacción de Alemania resulta ser el envío en el mes de julio del navío de guerra "Panther". Ante el temor de que la guerra pudiera no estar lejos, se consigue una solución negociada y un acuerdo que tendrá lugar el 4 de noviembre de 1911: Francia mantiene el reconocimiento de sus derechos políticos en Marruecos y Alemania consigue territorios en la zona central y medio-occidental de África. Pero muchos consideran que este acuerdo no es sino una humillación más, y este sentir, en principio del sector más conservador de la Assemblée, va haciendo mella y acaba por calar en el seno del gobierno de izquierdas y particularmente en Millerand, Ministro de la Guerra quien, a pesar de ser uno de los bastiones de la izquierda del gobierno, va adhiriéndose a la corriente más conservadora, que clama por el enfrentamiento (Démier, 2000, p. 479).

[239] Esta ley obliga a que las congregaciones obtengan el reconocimiento legal mediante un decreto al que debe dar el visto bueno el Consejo de Estado, so pena de disolución, además de impedir que dichas congregaciones, una vez prohibidas, puedan ejercer la enseñanza, actividad que en 1904 les queda totalmente vedada.

El espectro de posiciones ante una cada vez más probable guerra es amplio. El resumen de este panorama sería el siguiente: por un lado, la extrema derecha, belicista, que se divide entre aquéllos que aún añoran la monarquía, como es el movimiento de Maurras, y que defienden un nacionalismo racista, y una derecha más moderada, también nacionalista pero defensora de la República; por otro, las diferentes corrientes de la izquierda, entre las que destacan la de la extrema izquierda, que no son partidarios de la guerra porque consideran que es un medio de desviar la atención del proletariado de su único interés, que es la revolución y destrucción del capitalismo, y la de Jaurès, que considera que en este momento es más importante la defensa de la paz y evitar la guerra que las ideas socialistas, porque una guerra sería fatal precisamente para el proyecto socialista. Cuando la situación llegue a su momento más grave, Jaurès legitimará la defensa nacional en nombre de la patria (Démier, 2000, p. 484).

La "Loi de Trois Ans"[240], promulgada el 19 de julio de 1913 centra la campaña electoral para las elecciones de abril de 1914, que gana la alianza de socialistas y radicales, y a pesar de lo cual, y ante la preocupación por la situación internacional, se decide mantener. Sólo seis semanas después de la llegada del nuevo gobierno, estalla la guerra. Como es de todos bien conocido, el asesinato en Sarajevo por parte de un patriota bosnio del archiduque Francisco-Fernando, heredero del trono de Austria, es el elemento desencadenante. Sin embargo, en Francia no se tenía la sensación de que la guerra fuera a extenderse y llegar al país. Ya se había evitado en el momento de la gran crisis con Alemania en 1911, y se pensaba que se podía repetir la misma situación esta vez. Los acontecimientos se precipitan y el 3 de agosto Alemania declara la guerra a Francia por su alianza militar con Rusia, que apoyaba a Serbia contra Austria. Esta alianza data de los años 1890 y surgió de la necesidad de lograr una unión militar, política y comercial que equilibre la relación de fuerza con Alemania, pero en el momento del comienzo de la guerra, lo que fue una alianza favorable se convierte en una servidumbre ineludible.

La consternación que provoca la entrada en la guerra en la población es sustituida rápidamente por la sensación de que hay que salvar a la patria de la invasión alemana. El consenso es total e incluso las fuerza más a la izquierda y los sindicatos,

[240] Esta ley hizo pasar el servicio militar obligatorio de dos años a tres, con el apoyo de los diputados de derechas y dos tercios de los radicales socialista. Jaurès defendía otro sistema más parecido al suizo (Démier, 2000, pp. 480, 481).

opuestos en principio a la participación en la contienda, hacen un llamamiento el 31 de julio a defender los ideales de la República durante los funerales por Jaurès, asesinado por un fanático. El 4 de agosto de 1914 el Presidente Poincaré anuncia en un discurso el estado de guerra a las Cámaras (Démier, 2000, pp. 487-490). La entrada en el conflicto se vota por unanimidad, con el convencimiento de que será una guerra corta.

En lo que a la ópera se refiere, observamos un fenómeno curioso: mientras la politización de la sociedad aumenta claramente e incluso se polariza políticamente también la vida musical, en cambio los libretos van tomando derroteros que se alejan no sólo de lo político sino también incluso de la mera realidad, porque muy a menudo, giran hacia lo simbólico, mitológico, literario o fantástico. Bien es verdad que en el paso del XIX al XX aún hay autores que componen óperas naturalistas, como Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Paul Vidal o Raoul Laparra, pero el hecho de ser defensores de Zola y por tanto *dreyfusards*, les vetaba el acceso a la Opéra, y durante la duración del "Affaire", incluso a la Opéra-Comique y a muchas escenas del país, porque el público mayoritario de estos teatros no era precisamente partidario del escritor. Por otra parte, ese enconamiento de la vida política en la sociedad tiene una primera traducción en lo musical con la creación de la Schola Cantorum. Esta escuela nació con el propósito de estudiar la música religiosa, particularmente el gregoriano y el contrapunto eclesiástico, cosa que no se hacía en el Conservatoire oficial (Marnat, 1986, p. 110), extremadamente rígido y académico. Fundada en 1896 por Vincent D´Indy, entre otros, y portadora de un noble objetivo en principio, que atrajo a múltiples alumnos de ideas y nacionalidades muy diferentes entre quienes estuvieron Albéniz, Satie, o Roland Manuel, por ejemplo, pronto se marcó una impronta reaccionaria y nacionalista. También la "Action française" de Maurras, anti-republicana y también muy reaccionaria, mantiene una cruzada particularmente activa contra el Conservatoire, como contra todas las instituciones de la República[241].

Paralelamente en el mundo de los compositores franceses, se van perfilando nuevos "chefs de files" de ambos bandos, y se habla ya en 1906 de Dukas como jefe de

[241] Para profundizar sobre la identificación de los naturalistas con el "dreyfusismo", el rechazo de las instituciones operísticas; sobre la oposición entre Conservatoire y Schola Cantorum no sólo en lo musical sino también en lo político, y sobre, en definitiva, todo este aspecto de la politización de la vida musical francesa, remitimos al estupendo estudio de Jane F. Fulcher (1999). *French cultural politics & music form the "Dreyfus Affaire"to the First World War.*

los conservadores y próximos a la Schola, y de Ravel como jefe de los progresistas. Mientras tanto, la Société Nationale de Musique acoge obras de jóvenes compositores, pero muchas veces con reticencias, con dudas de si son de verdad representantes de la verdadera "música francesa", como le sucede al propio Ravel con sus *Histoires naturelles*[242], sin contar con rechazos en toda regla, como les sucedió a Koechlin o Delage (Marnat, 1986, p. 264), por ejemplo. Así que en 1909 Ravel presenta su dimisión, a pesar de formar parte del comité, y se decide a fundar la Société Musicale Indépendente (S.M.I.) y a ofrecerle la Presidencia a Fauré, que acepta, a pesar de seguir formando parte de la Société Nationale (ibid., p. 265).

Por tanto, vemos que algunos compositores se decantan por una postura más nacionalista y xenófoba en unos casos, o más republicana y de izquierdas, en otros, en función de su adhesión a unas u otras estructuras. Sin embargo, es en este principio de siglo cuando hace su irrupción el simbolismo en ópera, particularmente con el *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Este compositor, que nunca ocultó sus posicionamientos, utilizó en cambio libretos que se alejan de cualquier connotación no ya con la política sino prácticamente, con la realidad[243].

Massenet, que era republicano, no escogía sus libretos ni sus libretistas por su ideología. La primera ópera de este autor que hemos tratado, *Le Cid*, tiene un mensaje claramente político republicano, pero no hay que olvidar que fue un encargo de la Opéra, y por tanto, de una institución ligada al Estado en el momento cumbre de la conformación de la nueva identidad ciudadana republicana; en cuanto a *La Navarraise*, lo que le atrajo fue la fuerza de la historia y la posibilidad de medirse con el recién llegado verismo italiano. Por supuesto tuvo que ver en esta elección su editor[244], que sabía perfectamente lo que interesaba y convenía al compositor, así como la ya citada influencia de Emma Calvé, pero como podemos deducir, la atracción de Massenet por esta historia tremenda fue sobre todo de orden dramático, porque le ofrecía unas enormes posibilidades musicales. En lo que al aspecto ideológico se refiere, en realidad, es el pensamiento y la posición republicana de Jules Claretie lo que trasciende en el libreto, porque en referencia a la política, relamente no hay constancia de grandes

[242] Marcel Marnat (1986) desarrolla el asunto en detalle en su biografía del compositor, pp. 202-209.
[243] Citemos su *Rodrigue et Chimène* sobre un libreto de Catulle Mendès, o *La chute de la maison Usher*, sobre la novela de Poe, además del propio *Pelléas* sobre texto de Maeterlinck.
[244] Los editores de Massenet, Georges Hartmann primero y Henri Heugel tras la quiebra del primero en 1891 siempre orientaron al compositor en la elección de sus libretos.

manifestaciones de nuestro compositor, aunque sí se declaró moderadamente *dreyfusard*.

A partir de 1898 sus obras se representan regularmente en el Teatro de Monte-Carlo, hasta el punto de que siete de sus diez últimas óperas se estrenarán allí antes de ser interpretadas en la escena parisina[245], gracias a su director, Raoul Gunsbourg[246] , y a la gran amistad que nace con el príncipe Alberto I, importantísimo mecenas. Sin duda esto le permitió también abstraerse de esas tiranteces que empañaban la vida musical parisina y que le incomodaban tanto. Entre las óperas compuestas por Massenet desde 1894, fecha de estreno de *La Navarraise*, encontramos una ópera naturalista, *Sapho* (1897) que comporta cierta denuncia social y de la que es libretista también Henri Cain, y una de corte histórico-naturalista, *Thérèse* (1907), cuyo autor es Jules Claretie. Además en 1912 se estrena *Roma,* también con libreto de Cain que sí contiene cierto mensaje político, porque se trata de una alegoría patriótica: en el año 216 a. C. Roma peligra frente a los cartagineses pero finalmente resulta vencedora. Una vez más, la comparación con la situación de Francia frente a Alemania es evidente, sobre todo si tenemos en cuenta que Massenet era muy patriota e hijo de padre alsaciano y madre lorena, a mayor abundamiento, además de pertenecer a una familia con muchos militares. Pero realmente es la única ópera en la que queda patente la ideología del compositor. Por lo demás, en este último y fecundo periodo de su vida, predominan las óperas que se basan en cuentos, leyendas, obras literarias y mitología.

Henri Cain es también el libretista de *Don Quichotte.* Este autor, poco conocido a día de hoy, fue un afamado autor de muchísimas novelas y obras de teatro, así como de casi cuarenta libretos[247] . Perteneciente a una familia de artistas plásticos (su padre era el pintor y escultor Auguste Cain, su abuelo materno el también escultor Jules-Pierre

[245] Sólo escapan a la regla *Ariane* (1906) y *Bacchus* (1909), estrenadas en la Opéra de París, y la póstuma *Panurge* (1913), que se estrenó en la Gaîté Lyrique.

[246] Raoul Samuel Gunsbourg (1860- 1955) fue director del teatro de la Opéra de Monte-Carlo nada menos que entre 1891 y 1952. Para detenerse en los detalles de su azarosa y estimulante vida y sobre todo, en su ingente trabajo al frente de dicha ópera en pro de compositores contemporáneos y difusión de obras, consultar http://www.opera.mc/fr/historique/historique---1898-1951-raoul-gainsbourg-un-directeur-d-exception .Philippe Thanh (2005). *L´opéra de Monte-Carlo, renaissance de la salle Garnier* (extractos)

[247] Hemos encontrado treinta y seis títulos de óperas, más algunos ballets y obras de teatro con música de escena

Mène, y su hermano Georges fue director del Museo Carnavalet) empezó como pintor y nunca abandonó del todo esta actividad e incluso exponía regularmente en el Salon[248]. Por sus relaciones familiares, y por su propia actividad, fue una figura muy conocida del mundo artístico parisino durante medio siglo. Cain, que fue solicitado por Massenet hasta en siete ocasiones, bien solo, bien en colaboración, estaba cercano al movimiento naturalista no sólo por su actividad como libretista[249], sino que apoyaba a los autores claramente adscritos a este movimiento y también se puso del lado de Zola en el momento del "Affaire Dreyfus" y del exilio del escritor en 1899. Vemos por tanto que era un *dreyfusard* que, además, en una carta al editor Heugel firma como "Votre vieux socialiste-chrétien"[250]. Sin embargo, en sus libretos predomina la eficacia dramática frente al mensaje ideológico, y de hecho, en *Don Quichotte* no encontramos nada en referencia a la cuestión política, aunque sí hay cierto mensaje social que veremos más adelante.

El caso de Maurice Ravel es más complejo. Decidido *dreyfusard* (Marnat, 1986, p.173) y cercano a las ideas socialistas de Léon Blum, era amigo personal de los Clémenceau, a los que visitaba cada tarde de domingo en los primeros años del siglo (ibid., p.223) y sin duda su actitud política tenía bastante que ver con la línea que marcó este gran hombre político. Izquierdista, agnóstico y anticolonialista, no es posible calibrar hasta qué punto sus orientaciones políticas, unidas a las estéticas, le impidieron recibir sistemáticamente y hasta en cinco ocasiones el afamado Prix de Rome, la última vez en 1905 y debido a presiones del sector más reaccionario del Conservatorio, lo cual produjo tal escándalo que el director, Théodore Dubois, se vio obligado a dimitir y Gabriel Fauré ocupó su lugar (ibid., p. 163). Este nombramiento supuso una bocanada de aire fresco para las enseñanzas del Conservatoire y de hecho se convertiría en el centro académico de vanguardia a partir de entonces, al tiempo que las posturas de la Schola se iban radicalizando en lo que a ideología reaccionaria se refiere. Como hemos dicho más arriba, en 1906 ya se dice que Ravel es el "chef de files" del movimiento

[248] Ver el artículo de Jean-Christophe Branger (2003) "Henri Cain, artiste peintre et librettiste", *L´Avant-scène Opéra, Sapho-La Navarraise,* nº 217.
[249] *La Navarraise* (1894) y *Sapho* (1897), de Massenet, *La Vivandière* (1895) de Benjamin Godard, *La Cabrera*, de Gabriel Dupont (1904), y *Les pêcheurs de la Saint-Jean* (1905), de Charles-Marie Widor.
[250] Henri Cain, carta a Henri Heugel, sin fecha, archivos de la familia Heugel, cit. en Jean-Christophe Branger (2003), "Henri Cain, artiste peintre et librettiste", *L´Avant-scène Opéra* nº 217, *Sapho*/*La Navarraise*, p. 42.

progresista en música y en 1909 funda la Société Musicale Indépendente (S.M.I.) debido a sus repetidos desencuentros musicales y con trasfondo político con la Société Nationale de Musique.

Patriota, nacionalista musical, en el sentido de defender la tradición y conocer la cultura de la que se proviene, pero defensor también de la individualidad a ultranza frente a la presión colectiva y además, nada anti-alemán o xenófobo en general, su comportamiento fue ejemplar en el momento en el que el conflicto bélico se cernió sobre Francia. Su sentimiento hacia la guerra es de escepticismo, pero siente el deber de unirse a tanta gente que va a combatir, entre ellos, su propio hermano. Y así, dice a Cipa Godebski. "Y ahora, si le parece a Vd. bien, viva Francia, y sobre todo abajo Alemania y Austria. Pero al fin y al cabo ¿qué representan hoy estas dos naciones? Y grito con todo mi corazón: Larga vida a la Internacional y a la paz"[251] (cit. en Marnat, 1986, p. 405). Las ideas de Ravel quedan claras en estas pocas líneas. Patriotismo mezclado con el temor de luchar, no contra dos naciones o una idea de nación, sino contra sus habitantes, y por último, pacifismo y socialismo. Sin embargo, su deseo de unirse a filas no será satisfecho tan pronto. Su físico débil le hace ser rechazado, por faltarle dos kilos, aunque en 1916 le envían por fin al frente, cerca de Verdun, como conductor de camiones. No vamos a dar los detalles de las aventuras y desventuras de Ravel en el frente, porque escapa a nuestro estudio[252]. Decir únicamente que en sus cartas escritas en el periodo de la Guerra no habrá ni una sola palabra insultante o de odio hacia los alemanes.

En cuanto al autor que escoge para el libreto de su ópera, Franc-Nohain, escritor y famoso autor de libreto de operetas, tenía muchos amigos de izquierdas, pero prácticamente de la noche a la mañana gira hacia la derecha y se opone firmemente a la Ley de separación de la Iglesia y el Estado (Thuillier, 1988, p.418). Incluso utiliza su colaboración en *L´Écho de Paris* a partir de 1903 para combatir el anticlericalismo y el socialismo. De hecho también escribirá el libreto para *Un jardin sur l´Oronte*, drama lírico estrenado en la Opéra de París el 3 de noviembre de 1932, y basado en la novela homónima (1922) de Maurice Barrès, autor que perteneció a la "Ligue de la patrie française" y fue junto con Maurras, uno de los principales ideólogos de "Action

[251] "Et maintenant, vive la France, si vous voulez, et surtout à bas l´Allemagne et l´Autriche. Mais finalement, que représentent ces deux nations aujourd´hui? Et, de tout mon coeur, je crie: Longue vie à l´Internationale et à la Paix." Carta de Maurice Ravel a Cipa Godebski del 20 de agosto de 1914.
[252] Para ello remitimos a la documentadísima biografía de Marcel Marnat (1986).

française". Tras la guerra, en la que Franc-Nohain tuvo un comportamiento ejemplar, se convertirá en secretario general de esta revista.

Por tanto, Ravel y Franc-Nohain eran hombres de ideologías opuestas en el momento de la composición de *L´heure espagnole*, pero sin duda tenían en común el humor y la atracción por la pirueta estilística. En la obra de Ravel predomina el gusto por la fantasía, por el ensueño, por el mundo de la infancia, por los sabores exóticos y no se encuentra traza del más mínimo mensaje relacionado con su ideología política, como es el caso de esta divertida y sabrosa fábula que constituye *L´heure espagnole* en la que Franc-Nohain sólo vertió lo mejor de su humor.

2.1.5. Recapitulación

Durante todo nuestro periodo de estudio hay un reflejo, cuando no una influencia, de los avatares de la vida política republicana en la temática operística que es patente en nuestras óperas. Constatamos que hay preocupaciones que se mantienen a lo largo de estos más de cuarenta años, como es la rivalidad con Alemania y la defensa de lo nacional, sobre todo en su vertiente artística y musical, y también que otros aspectos evolucionan o toman carices diferentes en función del momento político que se esté viviendo. Así, en el periodo del "Orden moral" y la "República conservadora" esa preocupación por conferir estabilidad a un nuevo régimen pasa, no por el elogio de las cualidades del sistema republicano -en manos de monárquicos, no lo olvidemos-, sino por el ensalzamiento de los valores tradicionales de orden político y moral que sólo puede defender, en ese momento concreto, la recién nacida IIIª República, como se refleja en la primera de nuestra óperas, *Carmen.* En cambio, en el decenio de los años ochenta, la "República republicana" quiere consagrar el nuevo régimen mediante una pedagogía para la asimilación de la conciencia ciudadana que identifique a la patria republicana con la nación. Es precisamente este tipo de mensaje el que, de formas diferentes se lanza en nuestras dos grand-opéras: en *Le Cid* se pretende ejemplificar la perfección ciudadana al servicio de la patria, y en *Le Tribut de Zamora* se muestra el sentimiento nacional más visceral frente al eterno enemigo. Cuando el edificio de la IIIª República parece por fin terminado, los golpes que se le asestan desde el interior hacen que muchos republicanos teman que las fracturas provoquen su caída, preocupación que, tomando como referencia un conflicto civil español, se refleja palpablemente en *La*

Navarraise. Y por último, en los primeros años del siglo XX que caminan hacia la guerra, a la par que los enfrentamientos políticos en la sociedad y en la vida cultural francesa aumentan y las brechas entre la izquierda y la derecha son cada vez mayores y todos claman por la defensa de los valores nacionales, la ópera se aleja cada vez más de los mensajes de índole política o de cualquier alusión a aspectos nacionales y se refugia en esferas menos comprometidas.

Que los libretos de las óperas objeto de nuestro estudio tengan un contenido político que favorezca la ideología predominante en la cúspide del Estado francés, sobre todo en los periodos decisivos de la nueva IIIª República, es lógico, debido a la relación entre las dos óperas nacionales parisinas y la administración. Sin embargo, hemos comprobado que también se entremezclan razones personales de los autores, bien libretistas, bien compositores, que provienen tanto de sus vivencias como de su ideología e idiosincrasia. Por tanto, la temática española está muy lejos de ser únicamente un marco exótico lleno de "color local" propicio para el espectáculo favorito de la burguesía parisina. Y precisamente continuamos nuestro estudio analizando qué significa ese exotismo español y cómo se aborda desde el punto de vista de la identidad nacional francesa en este primer periodo de la IIIª República.

2.2. La identidad nacional frente al "Otro" español

En el marco histórico y conceptual hemos analizado la imagen romántica de España y su traslación al mundo operístico, que es la que predomina al comienzo de nuestro periodo. Hemos visto también que no todo es gusto por el "color local", por los bailes y el pintoresquismo y que en los años que nos ocupan hay otras razones que superan el marco de la estética romántica para justificar el mantenimiento del interés por lo español. En primer lugar, el "Otro" como espejo proyector de la propia identidad, como refuerzo de las características nacionales y como justificación de ciertas actitudes tutelares, o a veces, como autocrítica, como "estereotipo que da acceso a una identidad, que es predicada tanto en el dominio y el placer como en la angustia y la defensa, pues es una forma de creencia múltiple y contradictoria en su reconocimiento de la diferencia y su renegación" (Bhabha, 2002, p. 100). Al fin y al cabo, como afirma Andreu Miralles (2016, p.21)

> […] lejos de tener un carácter simplemente anecdótico, el estereotipo es una forma de representar y organizar el mundo que es parte constitutiva de discursos que refuerzan la convicción de que existen relaciones fijas y necesarias de poder entre los diversos actores históricos.

En segundo lugar, el aspecto europeo pero exótico a un tiempo de España, que propicia esa mirada sobre el territorio común y que lleva a una visión peculiar del binomio Norte-Sur. Y en tercer y último lugar, la aprehensión y la expresión del exotismo hispánico por parte de los autores. En este apartado nos disponemos a estudiar cómo evolucionan todos estos factores a lo largo de nuestro periodo.

2.2.1 *Carmen:* la cristalización de la imagen de España y la aparición del territorio común

Consideramos que, para entender la visión de España en *Carmen* es absolutamente necesario dedicar unas líneas al autor de la novela, Prosper Mérimée, que es quien realmente plasmó esa España cercana y exótica, real y onírica a un tiempo que conformó en el imaginario francés y de manera perdurable, una imagen recreada de España, una "representación" en el sentido que le da Said. Sin duda fue Mérimée el autor romántico que mejor conoció España, su lengua y sus gentes gracias a sus numerosos viajes[253]. Este autor, al que podemos considerar como hispanista, llegó a hablar y escribir bastante bien el idioma español, así como a tener nociones de caló y de vasco, a alternar con todo tipo de gentes a lo largo y ancho de la geografía española, a tratar a personalidades políticas e incluso llegó a plantearse en varias ocasiones el instalarse en España[254]. Su amistad con personalidades como el Duque de Rivas o Martínez de la Rosa en París y sobre todo con Estébanez Calderón y la Condesa de Teba y de Montijo[255] en España le acercó a la vida artística e intelectual española. Esto

[253] El viaje a España, de mayor o menor duración, fue habitual entre los autores románticos franceses: Chateaubriand (1807), Georges Sand (1838), Gautier (1840), los Dumas (1846), Stendhal (1821) y por supuesto Victor Hugo (1811 y 1843). Musset no pisó nunca España y Flaubert sólo paseó un rato al otro lado de la frontera natural del Bidasoa, lo cual parece que le bastó para quedar fascinado (Hoffmann, 1961, p. 52). En el caso de Mérimée, fueron siete las veces que estuvo en España viajando por diferentes regiones.

[254] Frecuentes son las alusiones a ese deseo de instalarse en España en la correspondencia con la Condesa de Montijo, a quien dice que piensa en vivir en Madrid enseñando el francés a las madrileñas, o a quien también le pide de broma que le recomiende a un amigo suyo, Peña Aguayo, nombrado Ministro de Economía, para un puesto en Andalucía. Ver en Bataillon (1948) pp. 50, 51.

[255] Con la madre de la que luego sería la Emperatriz Eugenia mantuvo una profunda amistad plasmada en una nutrida correspondencia hasta la muerte de ella en 1860. Su hija siguió viendo en Mérimée a un

explica su indignación cuando otros trataban lo español con superficialidad. Por ejemplo, tras leer la serie de artículos *De Paris à Cadix* publicados por Alexandre Dumas a partir del 12 de marzo de 1847 en el periódico *La Presse*, escribió una carta a la Condesa de Montijo diciendo: "¿Ha visto Vd. los folletines de A. Dumas sobre su viaje a España? Es imposible decir más disparates. Sobrepasa todo lo permitido y esto bastará para que se reciba como a perros a todos los franceses que vayan después de él"[256] (cit. en Ramos González, 1982, p. 34). Por cierto, que parece que fue la propia Condesa quien relató una historia a Mérimée que le inspiraría para escribir su *Carmen*[257]. Sin embargo, y a pesar de su innegable interés por conocer la realidad española, ni siquiera él logró sustraerse a una serie de clichés que incluso y sin pretenderlo en absoluto, contribuyó a asentar y a cristalizar, particularmente con sus *Lettres d´Espagne* y sobre todo, cómo no, con *Carmen*. En ambas obras estudia a una serie de tipos españoles: los gitanos, los toreros, los bandidos, los religiosos, las brujas…es decir, a la encarnación española de la alteridad en el imaginario de la época. La razón se encuentra sin duda en la búsqueda romántica de un *ailleurs*, de ese "otro lugar" de ensueño que contrastaba con su espacio vital habitual. Mérimée había recibido una educación influida por los filósofos de la Ilustración, particularmente por Voltaire y Diderot y desde muy joven se interesó por la cultura clásica, sin duda atraído por lo apolíneo y lo ordenado, rasgo fundamental de su carácter. Todo ello induce a pensar que su visión de lo español debía estar impregnada de rigor y espíritu científico, y así era en buena parte. Sin embargo, y si bien rechazaba la falta de racionalidad del romanticismo,

---

amigo imprescindible de la familia. Para mayor detalle, ver "Approche de Mérimée", prefacio de Jean Maillon y Pierre Salomon (1978) a la edición del volumen dedicado a Mérimée en La Pléiade

[256] "Avez-vous vu les feuilletons d´A. Dumas sur son voyage en Espagne? Il est impossible de dire plus de disparates. Cela passe toute permission et cela suffira pour faire recevoir comme des chiens tous les français qui viendront après lui."

[257] "Acabo de pasar ocho días escribiendo, pero no los hechos y gestas del difunto D. Pedro, sino una historia que Vd. me contó hace quince años y que temo haber estropeado. Se trataba de un jaque de Málaga que había matado a su amante, quien, por otra parte, se consagraba exclusivamente al público. Tras Arsène Guillot no he hallado nada más moral para ofrecer a nuestras bellas damas. Y ya que estudio a los gitanos desde hace algún tiempo con mucho interés, he creado una heroína gitana.": "Je viens de passer huit jours à écrire non point les faits et les gestes de feu D. Pedro, mais une histoire que vous m´avez racontée il y a quinze ans et que je crains d´avoir gâtée. Il s´agissait d´un *jaque* de Malaga qui avait tué sa maîtresse, laquelle se consacrait exclusivement au public. Après Arsène Guillot je n´ai rien trouvé de plus moral à offrir à nos belles dames. Comme j´étudie les bohémiens depuis quelque temps avec beaucoup de soin, j´ai fait ma héroïne bohémienne." (cit. en Ramos González, 1982, p. 435, Prosper Mérimée a la Condesa de Montijo, 16 de mayo de 1845). Pero según afirman Luis López Jiménez y Luis-Eduardo López Esteve (2003, p. 13) en su estudio preliminar a la edición de *Carmen* para Cátedra, en realidad la Condesa de Montijo habría proporcionado dos jugosas anécdotas a Mérimée que servirían de inspiración: "La condesa le contó sucesos que encantaban a Mérimée, como el del *jaque* que mató a su amante, una bailarina, por excitar temerariamente sus celos, o el del problema familiar creado por su cuñado, que se enamoró de una cigarrera."

y en eso se mantuvo como un clásico toda su vida[258], hay aspectos de este movimiento que le atraen muy especialmente y que destiñen en su manera de abordar el estudio de lo español, como es la atracción por lo pintoresco, lo peculiar, lo misterioso y lo extraño, y en definitiva, por el color local.

Esas dos inclinaciones, la clásica y la romántica, producen dos planos en su visión de la alteridad: un plano individual, en el que Francia es el país del orden, de la lógica, de la cortesía y el decoro, y en el que España representa el territorio del ensueño, de la pasión, de la sensualidad, de la brujería[259], de los sentimientos más exacerbados y la expresión más vehemente; otro plano que podríamos denominar nacional, en el que Francia es el país de la razón, del progreso, de la civilización y de la burguesía y España, el país del instinto, de la superstición, de los contrastes, de las cualidades primitivas y de lo popular. En efecto, Mérimée consideraba, desde su primer viaje a España, que las verdaderas cualidades se encuentran en las clases populares (Ramos González, 1982, pp. 196, 197), que aún guardan su esencia primigenia, mientras que las clases elevadas son torpes y carentes de interés, a excepción, por supuesto, del selecto grupo de amigos aristócratas y galófilos en el que se movía. Su idea era que el pueblo llano, modelado por la industrialización, vuelve a la barbarie, como le parecía que había sucedido en Inglaterra y estaba sucediendo en Francia y por tanto se encontraba mejor con el pueblo español que, según él, se mantenía moralmente íntegro gracias a ese aislamiento respecto a la evolución económica industrial (ibid., pp. 272-275) Por esta razón lamentará en sus últimos viajes a España la llegada del "progreso": reconocerá sus beneficios y la mejora que supone para el país, pero no podrá sustraerse a un profundo sentimiento de nostalgia. Siguiendo a Bataillon (1961, p. 113) podemos decir

[258] Jean- Pierre Halévy (dir. Loyrette, 1996, p. 30) cita al escritor Paul Bourget, quien en su artículo "Ludovic Halévy" publicado en *La République Illustrée* el 20 de febrero de 1886, establece una comparación entre Ludovic Halévy y Prosper Mérimée que nos parece muy interesante para nuestro estudio, por el hecho de que ambos hicieron perdurar el espíritu clásico incluso utilizando estilos románticos o realistas. Y esta filiación es puesta de relieve también por otro de nuestros libretistas, Jules Claretie (1883, p. 30). También hay que decir que no es *Carmen* la única obra del escritor que inspiró un libreto a Halévy: *La Périchole,* la ópera bufa de Offenbach, estrenada el 6 de octubre de 1868, se basa en la comedia *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée. Incluso Proust hablará del "esprit Mérimée-Halévy", y esto no se puede dejar de tener en cuenta puesto que el gran escritor fue un asiduo de la familia Halévy por su amistad con Jacques Bizet, hijo de Georges y Géneviève Bizet. La viuda de Bizet, ya convertida en Mme. Strauss quedará "retratada" en la obra proustiana.

[259] Mérimée era un hombre lleno de contradicciones. A pesar de ser declaradamente ateo sentía una atracción enorme por lo sobrenatural, lo esotérico, los hechizos, los médiums y todo lo que se refiriera a estos campos, además de ser muy supersticioso, como ilustra Ramos González (1982, pp. 71-75). Abundando en lo que decimos, creemos que es interesante apuntar que siempre que trata un tema relacionado con las ciencias ocultas en general la localización es extranjera: Italia, Argelia, Lituania, Suecia o España, pero jamás tiene lugar la acción en Francia.

que el "españolismo de Mérimée, en el fondo, confirma su imperturbable clasicismo nacionalista en lugar de hacerlo tambalearse"[260]. Así, vemos que la confrontación con la alteridad e incluso su amor y atracción por ella supone para Mérimée una reafirmación en la propia identidad, por muy crítico que pueda llegar a ser con sus propios compatriotas. Veremos que esta actitud no será privativa del autor de *Carmen*, sino que se mantendrá a lo largo de todo nuestro periodo, a veces incluso para abordar cuestiones claramente políticas.

En el libreto de *Carmen* se mantienen las dos vertientes de la visión de España de Mérimée: por un lado la exótica y pintoresca, impregnada de color local, y por otra la de la presentación de la alteridad con características opuestas al "Yo" o mejor dicho, al "Nosotros" nacional. Ese binomio contrastante Francia-España queda plasmado en la novela y en la ópera como Norte-Sur e inaugurará una visión sobre la región intermedia pirenaica que reaparecerá a lo largo de nuestro periodo. Los libretistas respetaron por tanto el espíritu de Mérimée en su manera de mirar y representar a España, que como hemos dicho, coincidía con la visión de los franceses sobre el país vecino en general, y en particular porque él mismo contribuyó a fijar ciertas imágenes. Así, tenemos toda una panoplia de personajes típicos que cualquier francés de la época esperaría encontrar en una obra "realista"[261] sobre España: la bruja, el torero, los bandoleros, las cigarreras y los gitanos. Como nuestro estudio se ha de centrar en los personajes operísticos, creemos necesario señalar qué cambios llevaron a cabo los libretistas en este aspecto respecto a la obra original de Mérimée.

El libreto toma como base únicamente el tercer capítulo de la novela y la gran preocupación de Meilhac y Halévy consistía en conseguir que este argumento, un tanto escabroso, se convirtiera en "presentable" para la sala de la Opéra-Comique, llena de convenciones tanto de género operístico como sociales. En lo que a los personajes se refiere, se hicieron tres cambios fundamentales, que apuntamos en el apartado anterior y que tienen su importancia para el tema que tratamos en éste. En primer lugar, se dulcificó a la protagonista, que se convierte en una coqueta y deja de ser una prostituta adúltera, para lo que se hace desaparecer la figura de García el Tuerto, su marido violento, inmoral y por tanto perfectamente inadecuado para la escena. Tampoco vemos

[260] "Mérimée étale dans ces lettres à cette amie artiste [la duchesse Colonna] l´imperturbable classicisme nationaliste que son espagnolisme confirme curieusement, loin de l´ébranler."
[261] Además de los rasgos realistas en lo estilístico de la novela de Mérimée, recordemos que la trama se basa en una, o quizá dos anécdotas reales.

en ella rasgos de esa brujería negra y ancestral que nos describe la novela, sino que los libretistas la transforman en una mujer con cierta facilidad para hechizar a los hombres y que presume de sus "sortilegios". Únicamente el "Trío de las Cartas" nos la relaciona con ese mundo de lo oculto, pero de una manera mucho más liviana que en la obra original y por razones de eficacia dramática. Y por último, aunque la gitana colabora con los contrabandistas, no es ya la delincuente reincidente del original. El segundo cambio de peso es la creación por parte de los libretistas del personaje de Micaëla, tanto para mantener las convenciones de la Opéra-Comique con un personaje *ad hoc*, como para que Carmen tuviera su oponente dramática, una mujer buena y dulce, que supusiera un contrapeso moral y que fuera también la antagonista lírica de la protagonista, cosa fundamental en el aspecto puramente operístico. Por último, se desarrolla el personaje del torero, también para oponer un antagonista a Don José y conseguir un equilibrio en personajes y voces.

Observemos ahora detenidamente a estos personajes para encontrar toda una serie de características que representan exactamente aquello que para los franceses eran los españoles en su esquema mental. Sin duda los personajes-tipo españoles eran una creación romántica que daba alas a la imaginación y al ensueño, una representación de esa "otredad", como dice Bhabha "que es a la vez un objeto de deseo y de irrisión, una articulación de la diferencia contenida dentro de la fantasía de origen y de identidad" (2002, p. 92), lo cual indica que esas creaciones comportaban una dimensión que sobrepasa lo individual para alcanzar una misión colectiva y nacional de un alcance e importancia fundamentales en la época de nuestro estudio. Para comprender meridianamente este aspecto, citamos las palabras de Jann Pasler:

> […] era vital que estas historias comportaran estereotipos comprensibles sobre los que un auditorio francés pudiera proyectar tanto sus parecidos como sus diferencias. Como ya lo ha señalado Homi K. Bhaba[262], los estereotipos reconocen las diferencias, pero en una forma fija, cosificada y que las niega al mismo tiempo. Su ambigüedad asegura su reproductibilidad, su aspecto previsible y en consecuencia, su comprensión. Los espectáculos exóticos y sus estereotipos crean un marco de comprensión del Otro en función de las categorías del Yo, lo que permite utilizarlos con un objetivo concreto. La evasión temporal y la experiencia común de estos estereotipos exóticos han podido cimentar un Yo compartido por todos los presentes, fueran cuales fueran sus diferencias sociales y políticas, modelando así un auditorio transformado en microcosmos de la

[262] Bhabha, 2002, pp. 91-110 en la edición en español.

> nación, sin consideración de aquello con lo que se identificaba.[263] (Pasler, 2015, pp. 365, 366).

Es decir, no sólo se trata de representar al "Otro", sino de representarlo bajo una forma que toda la comunidad -nacional, social, cultural-, pueda reconocer, bajo un "estereotipo comprensible" que le sea útil para confrontar su propia identidad. De ahí la importancia y el éxito de estos personajes-tipo españoles que también aparecen en nuestra ópera y a cuyo análisis -que en este apartado incide únicamente en la cuestión nacional e identitaria- pasamos seguidamente, comenzando por la protagonista.

Carmen es andaluza y pertenece a la etnia gitana, y aunque en un momento dado afirma haber nacido en Etchalar[264], finalmente reconoce su mentira ante el escepticismo mostrado por Don José. Para Mérimée, y para los franceses de aquella época en general, toda España era Andalucía, región que representaba "la quintaesencia de España, antípodas y antídoto de la Francia burguesa, reserva inviolada de españolismo"[265], como dice Bataillon (1948, p. 65), por sus gentes, su arquitectura, sus costumbres, su clima y su pasado. En cierto modo, "ahí radica la fuerza de Carmen, en la exploración del lado oscuro, irracional del yo moderno europeo" (Andreu Miralles, 2016, p.100) que encarnaba Francia, junto con otras naciones. Así, el calor, que en el imaginario representa también lo ardiente de las mujeres, y el pasado árabe, dotaban de un plus de exotismo a esta región de España. En definitiva, Andalucía es el Sur del Sur, para volver al binomio Norte-Sur. Carmen pertenece además a la comunidad gitana, característica que impregnará toda la obra también en lo musical. Es por tanto una apátrida, como dijimos más arriba, una persona que carece de arraigo, contrariamente a Don José. De hecho, cuando dice ser nacida en Etchalar y haber sido secuestrada por gitanos que la llevaron a Sevilla, deja claro que será imposible conocer su origen y por tanto que también en Andalucía ella es distinta, incluso entre los de su raza: una vez

[263] "En même temps, il était vital que ces histoires comportent des stéréotypes compréhensibles sur lesquels un auditoire français pût projeter tans sa similitude que sa différence. Comme l´a souligné Homi K. Bhabha, les stéréotypes reconnaissent des différences, mais sous une forme fixe, réifiée, tout en les désavouant. Leur ambiguïté assure leur reproductibilité, leur prévisibilité et par conséquence leur compréhensibilité. Les spectacles exotiques et leur stéréotypes créaient un cadre de compréhension de l´Autre en fonction des catégories du Soi, ce qui permettait de les utiliser dans un but précis. L´évasion temporaire et l´expérience commune de ces stéréotypes exotiques ont pu cimenter un Moi partagé par toutes les personnes présentes, quelles qu´aient pu être leurs différences sociales et politiques, façonnant ainsi un auditoire transformé en microcosme de la nation, sans considération de ce à quoi i´s´identifiait."

[264] En el melodrama del acto I, escena IX. En la novela incluso dice algunas palabras en euskera.

[265] "L´Andalousie, quintessence d´Espagne, antipodes et antidote de la France bourgeoise, réserve inviolée d´espagnolisme en un temps de civilisation niveleuse qui gâte tout, qui élimine les moines, le mantilles et les taureaux."

más, la alteridad incluso dentro del Sur. En cuanto a la visión de los franceses del XIX respecto a los gitanos, hay que decir que hasta los años treinta y cinco o cuarenta del siglo, las opiniones eran francamente desfavorables. Se les presentaba como seres completamente salvajes con costumbres bárbaras, amén de feos en extremo. Hay que esperar a los autores románticos para que los gitanos, y sobre todo las gitanas, sean descritas con simpatía y hasta franca inclinación: si las españolas tienen el pelo oscuro, los ojos negros y rasgados y un porte altivo, las gitanas detentan esas mismas características pero multiplicadas[266]. Además no olvidemos que, en este momento de búsqueda de identidad, los gitanos son mirados como un "pueblo", como "una energía aún intacta"[267] (Maingueneau, 1984, p. 22). Pero, repetimos, son un pueblo sin patria y por tanto, en ningún caso constituyen un modelo susceptible de imitarse.

Otra característica primordial en el personaje de Carmen y que va ligada al hecho de ser gitana es su condición de hechicera y encantadora. Como indica Dominique Maingueneau (1984, pp. 47, 48) frente al nombre del navarro, con ese "Don" que denota hidalguía, el nombre de Carmen encierra significados que van de lo lírico y poético a lo esotérico, como explicamos en el apartado anterior. En esto la gitana Carmen constituye también el epítome de lo español, al ser España el país no sólo de la religión sino, sobre todo, el de la superstición para los franceses del Romanticismo, en lo que se opone una vez más a Francia, país de las Luces y la Ilustración. La superstición era reprobable por partida doble en este momento del "Orden moral": en primer lugar, por la propia tradición filosófica francesa, como acabamos de decir, y en segundo lugar porque está condenada por la Iglesia católica, que había recobrado su peso e influencia en este periodo de la "República conservadora".

El hecho de que Carmen sea cigarrera refuerza también el imaginario español del público parisino. El tabaco aparece en cualquier evocación española del Romanticismo francés e incluso bastante más allá, puesto que Pierre Louÿs, en su novela *La femme et le pantin* publicada en 1898 aún evocará la cuestión del tabaco y las

[266] El número de obras de teatro y de novelas que contienen personajes gitanos a partir de 1830 en Francia es realmente muy elevado. Citemos por ejemplo *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo (1831), *La Gitana* de Eugène Cabanel (1836), *El Gitano* de Paul Fauché (1836), *La Gitana* de Desvergers et Laurencin (1839), *Anita la bohémienne* de Pierre Carmouche (1841), *Tintilla la Danseuse* de Augustin Chevalier (1846) y *Carmen*, por supuesto (1845).

[267] "Cet *Autre* prend diverses formes. Pour l´individu, ce sera l´âme profonde, réservoir de rêve, de passion; pour la nation, ce sera le peuple, cette énergie encore intacte."

cigarreras (Louÿs, 1916, pp. 49-52), y no podemos dejar de citar el relato de Claretie al respecto en sus *Journées de voyage: Espagne et France*[268]. Cuando decayó en Francia la moda de inhalar tabaco y se perdió la vergüenza a fumarlo, en la década de 1830, el material preferido era el que llegaba de España, al parecer por su superior calidad (Hoffmann, 1961, p. 62). Además eran famosas las fábricas de papel de fumar españolas de Alcoy y Madrid (ibid.) y por tanto era difícil concebir que un español no fumara. Las palabras "cigarrito" y "papelito" están presentes en innumerables obras, hasta el punto de que Gautier califica a España como "esta patria del cigarrillo"[269] (Gautier, 1843, p. 3). Por otra parte, el tabaco está asociado al vicio y a la molicie, porque en aquellos años se pensaba que tenía las mismas propiedades que ahora atribuimos a los narcóticos (Hoffmann, 1961, p. 65). En cualquier caso, lo que se puede asociar al tabaco en el imaginario colectivo es una cierta ociosidad, una ensoñación relacionada con el humo y lo adormecedor, y por tanto, una cierta degeneración, aspectos completamente opuestos a la sociedad burguesa, racional, productiva y ordenada de la época en Francia.

El cante y el baile están indefectiblemente unidos también a la raza gitana y muy particularmente en el imaginario romántico. Como hemos apuntado anteriormente, hubo mucha afición a la danza española en el París del XIX, aunque tamizada por el contacto con los salones burgueses y aristocráticos, lo cual sin duda les restó mucho de su autenticidad. Se consideraba que el baile flamenco representaba la pasión y el fuego de las mujeres andaluzas: esa manera de mover la parte superior del cuerpo y de curvarse, tan lejana del academicismo del ballet francés, suponía un acto de seducción y casi una provocación. Numerosos son los testimonios de la impresión que provocaban estas danzas en el público francés, de los cuales hemos escogido tres extractos. Comencemos por el crítico Léon Escudier quien en su artículo "Représentations du théâtre espagnol", en *La France musicale*, del 25 de abril de 1847 dice:

> El anacoreta más ferviente no podría ver estos bailes sin suspirar, sin mandar al diablo sus votos, su continencia y sus sandalias. La cabeza, los pies, los brazos y todo el cuerpo

[268] Claretie, 1870, p. 306, 307
[269] "Je suis donc en Espagne, cette patrie de la cigarette…"

> de la bailarina se mueven al mismo tiempo para excitar la turbación y la voluptuosidad.[270] (cit. en Lacombe, 2000, p. 701)

El mismo crítico dedicó estas palabras a la bailarina María Martínez tras su paso por la Sala Ventadour en 1853:

> Todo trabaja en ella cuando baila al son del fuego de los ritmos españoles y el claqueteo de las castañuelas: sus dientes, su cabeza, sus pies, sus brazos, su cintura ¿qué sé yo? […] Jamás se ha visto cosa semejante. […] perlas y joyas adornaban sus cabellos, llevaba pulseras atadas a las muñecas y cadenas doradas al cuello, que al bajar hasta su cintura resaltaban aún más las formas y el color de su cara, de sus hombros y de sus brazos.[271] (Escudier, "Théâtre Impérial Italien", *La France musicale*, 29 de mayo de 1853, cit. en ibid.)

Y por último, la visión de Téophile Gautier al respecto en su *Voyage en Espagne* (1981, pp. 349, 350)

> En España los pies apenas se separan del suelo; […] es el cuerpo el que baila, son los riñones los que se curvan, los costados los que se doblan, la cintura la que se retuerce con una flexibilidad de equilibrista o de culebra. En las posturas hacia atrás, los hombros de la bailarina tocan casi el suelo; los brazos, desfallecidos y muertos, tienen una flexibilidad, una flojedad de pañuelo desanudado; se diría que las manos apenas pueden levantar y hacer balbucear a las castañuelas de marfil atadas con cordones trenzados de oro; y sin embargo, en un momento dado, una serie de saltos de joven jaguar suceden a esta languidez voluptuosa y prueban que estos cuerpos, suaves como la seda, encierran músculos de acero.[272]

Parece impresionar ese movimiento total del cuerpo, ese aspecto atávico que desconcierta y atrae, que queda evocado en la comparación con la culebra y que nos retrotrae a Eva y a la primera tentación, como dijimos de Carmen más arriba. Volvemos

[270] "L´anachorète le plus fervent ne saurait voir ces danses sans soupirer, sans donner au diable ses voeux, sa continence et ses sandales. La tête, les pieds, les bras, le corps de la danseuse se meuvent d´ensemble pour exciter le trouble et la volupté."

[271] "Tout travaille en elle quand elle danse sous le feu des rythmes espagnols et le pétillement des castagnettes: ses dents, sa tête, ses pieds, ses bras, sa taille, que sais-je? […] Jamais on n´a vu pareille chose. […] des perles et des bijoux ornaient ses cheveux, des bracelets enlaçaient ses poignets et des chaînes dorées tournées à son cou, et descendant jusqu´à sa taille, faisaient ressortir encore davantage les formes et la couleur de sa figure, de ses épaules et de ses bras."

[272] "En Espagne, les pieds quittent à peine la terre; […] C´est le corps qui danse, ce sont les reins qui se cambrent, les flancs qui ploient, la taille qui se tord avec une souplesse d´almée ou de couleuvre. Dans les poses renversées, les épaules de la danseuse vont presque toucher la terre; les bras, pâmés et morts, ont une flexibilité, une mollesse d´écharpe dénouée; on dirait que les mains peuvent à peine soulever et faire babiller les castagnettes d´ivoire aux cordons tressés d´or; et cependant, au moment venu, des bonds de jeune jaguar succèdent à cette langueur voluptueuse, et prouvent que ces corps, doux comme la soie, enveloppent des muscles d´acier."

a esa atracción por ese pueblo primitivo, por esa ausencia de civilización que encantaba a los viajeros franceses y cuya desaparición deploraban, como era el caso de Mérimée o del propio Gautier (1981, p. 294): "Lo que necesita la España del Sur es la civilización africana y no la civilización europea, que no está acorde con el ardor del clima y con las pasiones que inspira"[273].

Otro de los temas siempre presentes en la evocación de España son los toros, y no resulta por tanto extraño que, al buscar un oponente al soldado-bandolero Don José, los libretistas crearan, a partir de un personaje secundario de la novela de Mérimée, al torero Escamillo. La tauromaquia representaba para las élites francesas de la época un espectáculo primitivo y atrasado, a pesar de la fascinación que pudo llegar a ejercer en artistas como el propio Mérimée, Gautier, Manet o Doré que conocieron y llegaron a amar esta fiesta porque le encontraban cualidades estéticas innegables. De hecho, aunque en la zona de las Landas se practicaban, las corridas de toros no aparecen formalmente en Francia hasta 1853 cuando se organizó una en Bayona en honor de la Emperatriz. Si bien en Nîmes y Arles se organizan oficialmente desde 1854, no se extienden por todo el sur hasta 1884, y esto a pesar de la ley de protección de los animales domésticos de 1850 que no incluyó al toro hasta 1895. Esta prohibición fue contestada por Nîmes y Dax y por esta razón en el sur de Francia se pueden celebrar corridas de toros cuando en el resto del país están prohibidas. Esto no significa que no hubiera interés por los toros en Francia, y de hecho, gracias a los libros de viajes de los románticos y también probablemente a los exiliados españoles, en París se conocía el nombre de muchos toreros e incluso algunos eran muy célebres, aunque no fue hasta 1889, fecha de la gran Exposición Universal, cuando se llevó este espectáculo a la capital francesa (Baratay, 1997, pp. 312-317). Hubo incluso dos recintos, en la rue Pergolèse y el hipódromo de Vincennes y grandes figuras del toreo español como Frascuelo, Lagartijo, El Gallo o Mazzantini actuaron allí. De cómo se organizaron muchas corridas y los abusos padecidos por pequeñas figuras del toreo da fe otro de nuestros libretistas, Jules Claretie, en un estupendo y estremecedor relato titulado *El Gato* (sic)[274]. Por tanto, en el momento en que se escribió el libreto de *Carmen* los toros no habían llegado a París, aunque con seguridad nuestros libretistas conocían cuestiones

[273] "Ce qu´il faut à l´Espagne du Midi, c´est la civilisation africaine et non la civilisation européenne, qui n´est pas en rapport avec l´ardeur du climat et des passions qu´il inspire."
[274] Se puede ler en el mismo volumen en el que se encuentra *La Cigarette* , Jules Claretie (1899), pp. 155 y ss.

relacionadas con el mundo del toro, aunque sólo fuera por las relaciones con Manet o Doré. Como a menudo con todo lo relacionado con España, los franceses basculaban entre el horror y la fascinación y había gente para ambas posturas. En cualquier caso, a medida que los románticos se fueron interesando por España, la curiosidad por las corridas como elemento puramente español fue creciendo en el país vecino. A los franceses de la época no dejaba de extrañarles que los españoles disfrutaran con un espectáculo tan sanguinario, aunque consideraban que la crueldad formaba parte del carácter español. Entre los testimonios que hemos encontrado sobre las reacciones a las corridas de toros, queremos destacar el de Edgar Quinet en su artículo *Cadix* (cit. en Hoffmann, 1961, p. 97):

> Este espectáculo, tan fuertemente enraizado en las costumbres, no es un divertimento, sino una institución. Está ligada al fondo del alma de este pueblo. Lo fortifica, lo endurece, no lo corrompe. ¿Quién sabe si las cualidades más intensas del pueblo español no se mantienen gracias a la emulación de los toros, la sangre fría, la tenacidad, el heroísmo, el desprecio de la muerte?... Ni el aliento del Sur, ni la galantería de los moros, ni el régimen monacal, nada de todo esto ha conseguido ablandar España desde que recibe la educación del Centauro.[275] (*Revue de Paris*, t. XLV, 1837, p. 41)

Es curiosa la relación que establece este autor, como otros, entre las corridas de toros y el carácter español. Parece que tanto lo peor como lo mejor de los españoles se encuentra en esta manifestación, aunque no se sabe si son causa o efecto de estas características. Incluso a mediados del XIX ya hubo autores que tuvieron la intuición de cierto aspecto sexual en las corridas de toros y muchos relatan el placer de las mujeres ante la sangre y la muerte, como precisamente Mérimée cuando describe a las dos jóvenes de clase alta que contemplan un ajusticiamiento en sus *Lettres d´Espagne* (Mérimée, 1978, pp. 567-579). Los autores románticos interpretan este rasgo de crueldad como algo típico del carácter del pueblo español que mantiene aún entonces algo de salvaje y primitivo, rasgo que se manifiesta tanto en el espectáculo taurino como en la religión o también en el arte. En cualquier caso, las corridas de toros son, en el imaginario francés y tanto si se tiene aprecio por ellas como si no, un reducto del mundo primitivo, "un obstáculo en el camino que debería llevar a la Razón, un rechazo del

[275] "Ce spectacle, si fortemente enraciné dans les moeurs, n´est pas un amusement, c´est une institution. Elle tient au fond même de l´esprit de ce peuple. Elle fortifie, elle endurcit, elle ne corrompt pas. Qui sait si les plus fortes qualités du peuple espagnol ne sont pas entretenues par l´émulation des *Toros*, le sang-froid, la ténacité, l´héroïsme, le mépris de la mort?... Ni le souffle du Midi, ni la galanterie des Maures, ni le régime monacal n´ont pu amollir l´Espagne, depuis qu´elle reçoit l´éducation du Centaure."

Progreso"[276] (Maingueneau, 1984, p. 78) y por tanto, un espectáculo que se opone a los fundamentos del espíritu francés.

La última figura típica de la que vamos a tratar es el bandolero o contrabandista, que junto a la gitana y el torero conforma el grupo de personajes inevitables de cualquier buen relato romántico "español". Además se trataba de una de las figuras iniciáticas de cualquier viaje por España: todo viajero europeo que se preciara quería encontrarse con esos famosísimos contrabandistas, algunos legendarios, de los que tanto locales como foráneos hablaban. Siempre se esperaba que tuvieran un atuendo determinado y que actuaran de una determinada manera y como dice Mérimée, los sucesos que narraba la gente acababan de pasar la víspera y en el mismo lugar que se visita[277], pero el caso es que no había manera de encontrárselos. Así pues, los bandoleros son una figura mítica del imaginario sobre España en sí mismos porque, además de la dificultad de estos encuentros, se dice que todos ellos están adornados de las virtudes de José María[278] en las *Lettres* de Mérimée y también de las de su Don José, combinadas con cierta ferocidad y crueldad: el bandolero español era un personaje admirable y prestigioso para los franceses porque correspondía sin duda a un cierto ideal romántico de hombre que se ve empujado por la vida a cometer tropelías, que no obedece a las leyes pero tiene sus reglas, que a pesar de su rudeza y hasta crueldad, es un hombre de honor y sobre todo porque representa al individualismo amenazado por las conveniencias y convenciones sociales. En definitiva, "el romanticismo europeo encontró en el bandolero uno de aquellos tipos sublimes que encarnaban el espíritu de independencia y la rebeldía contra la sociedad" (Andreu Miralles, 2016, p. 227). Además, y como dice Hoffmann (1961, p. 125) el contrabandista vendría a ser una representación del "homo hispanicus":

> Para los franceses, el español es un individualista, consciente ante todo de su dignidad personal. Los prejuicios de casta no le afectan; su escala de valores no se corresponde con la jerarquía social: el señor más noble y el más pobre de los sujetos tienen en común el orgullo de ser españoles, orgullo que siente incluso un mendigo.[279]

[276] "Les élites éclairées considéraient en effet la *corrida* comme un reste de la sauvagerie primitive, un obstacle sur le chemin qui devrait mener à la Raison, un refus du Progrès."
[277] Ver por ejemplo Prosper Mérimée (1978), p. 580 y Téophile Gautier (1981) p. 370.
[278] Personaje inspirado en el famoso bandolero José María "el Tempranillo", del que también habla Gautier en *Voyage en Espagne*.
[279] "Pour les Français, l´Espagnol est un individualiste, conscient avant tout de sa dignité personnelle. Les préjugés de caste ne le touchent guère; son échelle de valeurs ne correspond pas à la hiérarchie sociale. Le

Sin duda, los franceses de la etapa posterior a la Guerra Franco-Prusiana no podían dejar de admirar ese orgullo de pertenecer a una patria, que visiblemente no entraba en contradicción con un acendrado individualismo. De ahí también el rechazo al personaje de Carmen, apátrida por excelencia, como dijimos anteriormente.

En este repaso sobre las características de los personajes hemos obviado aspectos como los relacionados con la voluptuosidad, por ejemplo, porque aquí nos interesa centrarnos en lo que atañe a la identidad nacional, a aquello que servía al público francés para comparar y reforzar su unión con la nación.

Vamos ahora con esa cuestión Norte-Sur y con la región intermedia pirenaica, cuestión que será de gran importancia a lo largo de todo el periodo de nuestro estudio. Tanto Don José como Micaëla son navarros, es decir, pertenecientes a un pueblo que está anclado desde tiempo inmemorial en un emplazamiento geográfico concreto, con un fuerte sentido de pertenencia a ese lugar y que además, en el caso del hombre, por ser navarro es también hidalgo y por tanto, puede ostentar el "Don" precediendo a su nombre. Además, aparece el personaje de la joven Micaëla, del mismo pueblo que Don José y recogida por su madre, que como ya hemos dicho más arriba, no existe en el relato de Mérimée. Sin embargo, no podemos decir que el germen de Micaëla no se encontrara en la novela. Don José cuenta al viajero francés sobre la manufactura de tabaco:

> A la hora en que las obreras vuelven después de comer, muchos jóvenes van a verlas pasar y se las dicen de todos los colores. Pocas de ellas rehúsan una mantilla de glasé, y los aficionados a la pesca no tienen más que agacharse para coger el pez. Mientras los otros miraban, yo permanecía en mi banco, cerca de la puerta. Era joven entonces; siempre estaba pensando en mi tierra, y no creía que hubiera chicas guapas sin faldas azules y sin trenzas cayéndoles por los hombros. (Mérimée, 2003, p. 134)

Meilhac y Halévy se fijan por tanto en estas palabras de Don José para crear a su Micaëla con "falda azul, trenzas cayendo sobre los hombros"[280], según la didascalia de su entrada y según también las palabras de Zúñiga en su primer diálogo con Don José. Raoul Laparra dice de Micaëla que "resulta una Micaela jabonosa de chalet helvético, en lugar de la que podía bajar de un caserío blanco de Euskaria donde espera una madre

plus noble des seigneurs et le plus pauvre des sujets ont en commun la fierté d´être Espagnols, fierté qu´éprouve même le mendiant."

[280] "Depuis quelques minutes Micaëla est entrée. Jupe bleue, nattes tombant sur les épaules, hésitante, embarrassée, elle regarde les soldats, avance, recule, etc."

vestida de negro", aunque disculpa a los autores por "falta de base documental"[281] (Laparra, 1935, pp. 24, 25). Pero lo que salta a la vista es que el tipo físico de Micaëla responde a uno de los dos ideales de mujer para los románticos, concretamente la mujer del Norte: rubia, ojos azules, piel blanca y aspecto angelical, en contraposición a la mujer del Sur, Carmen, con su pelo negro, ojos oscuros, tez morena y actitud salvaje.

Por su parte, Don José, establece también la diferencia entre su Norte y el Sur de "Otros". Aunque en la novela es más explícito y más detallado, en el libreto se mantiene la confesión del soldado de que "ces Andalouses me font peur"[282], es decir, que las andaluzas le dan miedo, frente a las dulces y recatadas mujeres navarras, cuya vestimenta él mismo detalla. Esta conversación tiene lugar al principio de la ópera y antes de la aparición de Carmen, es decir, cuando Don José aún es un hombre de orden y pertenece a su mundo ideal del Norte, carente de tentaciones. Al binomio Norte-Sur corresponden, como vemos, muchos otros: frío-calor, rubia-morena, inocencia-perversidad, racionalidad-superstición, orden-desorden.

Aunque hubiera cierta fascinación y gusto por el mundo del Sur, los franceses se identificaban sin duda ninguna con el Norte, aunque fuera el norte de España. De hecho, parece que tenían más consideración por los pueblos del norte de la Península, y esto desde el periodo revolucionario, o así lo indica al menos el *Moniteur Universel* del 18 de abril de 1795, en el que se dice que "los habitantes del Norte de España son los más aptos para ser salvados por la Revolución y por Napoleón, mientras que el resto de la península sería responsable del fracaso de las intervenciones francesas" (Le Guellec, dir. Checa Beltrán, 2015, p. 30). Los franceses revolucionarios parecen tener particular predilección por gallegos y vascos, de quienes dicen que "han conservado grandes rastros de libertad" y que manifiestan un carácter "hecho para la libertad y naturalmente lleno de afección y de estima hacia los pueblos que luchan por ella" (ibid.). No podemos asegurar que dicha particular estima se deba también a esa identificación de los franceses con el Norte y a esa zona franca común pirenaica con los

[281] "La presque suissesse Micaëla […] en résulte une Micaëla savoneuse de Chalet helvétique, à la place de celle qui pourrait descendre d´un c*aserio* blanc d´Euskaria où attendrait une mère habillée en noir. […] Mais le Pays Basque n´était pas né -je veux dire, né, dans l´esprit des librettistes et musiciens de l´époque. […] Ses caractéristiques, mal connues et confondues généralement avec celles de l´Espagne, n´auraient qu´un traitement arbitraire. […] Ce que Bizet a essayé pour le rôle de Carmen, ne l´a pas été pour celui de Micaëla, sans doute faute de base documentale."

[282] En el diálogo del Acto I con Zúñiga tras el coro de cigarreras.

vascos, pero está claro que la visión que de España tenían nuestros vecinos ya a finales del XVIII no era ni unitaria ni uniforme.

En la novela de Mérimée se siente una cercanía y simpatía claras entre el narrador y Don José, que pensamos, están propiciadas precisamente por esa real cercanía geográfica. Además de que se crea un lazo de amistad cuando el segundo salva la vida al primero, no hay que olvidar tampoco la relación histórica de Navarra con Francia que sin duda le hace tener al narrador cierta inclinación por algo que, siendo distinto, "reconoce". Efectivamente, hay un territorio común entre Francia y España que son los Pirineos y que hace que quienes pertenecen a esa región no resultan tan extranjeros para los franceses. En la ópera, la condición de navarro de Don José se mantiene y se alude a ella de manera recurrente, probablemente porque que dicha pertenencia tenía cierto efecto en el público parisino del momento, movía a cierta inclinación por el personaje. Y tiene también su importancia el hecho de que, una vez convertido en soldado, Don José integre el cuerpo de Dragones, "creado en España en 1640, a imitación de Francia, pasó a llamarse en 1803 regimientos de caballería ligera" (Mérimée, 2003, p. 132, nota nº 59). Mérimée conservó el nombre original sin duda con la intención de crear un punto de encuentro más entre su protagonista masculino y el público, que sin duda reconocería dicho cuerpo militar.

Por tanto en *Carmen* encontramos dos cuestiones muy importantes que explican el gusto por el exotismo español desde el punto de vista de la identidad. En primer lugar, la práctica recensión de personajes y características típicas de los españoles para los escritores y el público francés de la época, fijadas y cristalizadas para siempre. Aunque el mérito se deba en gran parte a Mérimée, la plasmación operística en ese momento tan delicado de instauración de una identidad nacional supone que, mediante la representación de ese imaginario en una escena de ópera, con el alcance que este espectáculo tenía, se refuerza lo que es el "Yo" o el "Nosotros" nacional frente al "Otro". Y hagamos notar que, si bien había admiración, fascinación y auténtico gusto por muchas de las características del pueblo español, particularmente en el autor de la novela y otros escritores contemporáneos que lamentaban profundamente la llegada de un progreso que acabaría confundiendo la esencia de lo que ellos consideraban "lo español" con el resto de Europa, casi nunca esos aspectos quedan resaltados como ejemplo o son dignos de elogio, sino más bien se refieren a ellos como peligro,

tentación o perdición. En cierto modo la historia de *Carmen* es la del imposible acercamiento al "Otro", cuando esa alteridad supone algo inconciliable con la propia identidad. Sin duda la mirada hacia España comportaba cierta superioridad ante la evidencia del mayor avance de un país sobre el otro, y también una necesidad de afirmación en lo nacional propio.

La segunda cuestión fundamental que explica el gusto por el exotismo español en lo relacionado con la identidad nacional consiste en que en esta ópera encontramos el primer ejemplo de "autoexotismo": además de la oposición constante del Norte con el Sur, se nos presenta la cuestión del "territorio común pirenaico" que acerca a los habitantes del norte de España hacia Francia y produce tanto el autoexotismo dentro de España como la conciencia de autoexotismo en Francia. La cercanía geográfica, los intercambios constantes y la evocación de esta zona tendrán su continuidad a lo largo de todo nuestro periodo y además, a finales del siglo XIX y principios del XX se teñirán de aspectos políticos e identitarios muy fuertes.

2.2.2. *Le Tribut de Zamora* y *Le Cid* : el exotismo como pretexto y como metáfora

Las dos óperas que siguen cronológicamente en nuestro estudio contenían en sus respectivos libretos, como hemos visto más arriba, un fuerte mensaje político. Desde el punto de vista del estudio de la representación del exotismo también es así, aunque no sean obras que se caractericen por una fuerte presencia del "color local" musical típicamente hispánico -salvo en contadísimos momentos- que pudiera alentar ese imaginario burgués parisino. Ambas acciones se desarrollan en la Edad Media, que como es bien conocido, es una época de ensoñación romántica, pero no tan caracterizada desde el tipiquismo hispánico salvo por una cuestión nada baladí: la presencia musulmana. En el caso de *Le Tribut de Zamora*, toda una parte de la trama se desarrolla en Córdoba, en el palacio de Ben Saïd, hombre de confianza del emir, que además es uno de los personajes principales. En cambio, en *Le Cid* la presencia musulmana en escena es mucho menor, aunque la amenaza de los infieles sobre los cristianos se cierna constantemente sobre nuestros protagonistas. Como dice Hugo "España todavía es Oriente"[283] (Hugo, 1882, p. VII) y por tanto, comparte en este

[283] "…car l´Espagne c´est encore l´Orient."

aspecto de lo musulmán un imaginario con otras regiones africanas y asiáticas. Sin duda, en el caso de la ópera de Gounod la influencia de la visión de la España morisca de Chateaubriand en *Le dernier Abencérage* es muy fuerte, con esa presencia de personajes excesivos por lo "africano", enormemente generosos y enormemente crueles a un tiempo. Sin embargo, en este "ensueño alhambresco" (Andreu Miralles, 2016, p. 11) no se da una de las características habituales, que es la de una historia de "amor interracial" (ibid.): no olvidemos que el opresor musulmán que ha invadido los territorios cristianos es un trasunto del odiado vecino alemán. Por otra parte, y desde un punto de vista musical, estas óperas nada tienen que ver con *Carmen*, tan pletóricamente "española". De hecho, tanto en *Le Cid* como en *Le Tribut* se aprovecha la presencia obligatoria de los ballets en las grand-opéras precisamente para aportar ese toque de "color local" español que, por otra parte, resulta perfectamente anacrónico -como muy a menudo cuando se quiere dar la pincelada española, por otra parte-, aunque eficaz para el pintoresquismo, que contribuye a tener presente que la acción tiene lugar en España.

La localización exótica de las grand-opéras posibilitaba una fastuosa puesta en escena, cosa que se plasma particularmente en *Le Tribut de Zamora.* Haciendo honor a la verdad, el mismo argumento podía haber tenido lugar en cualquier otro lugar y otra época, aunque es cierto que el tema de la Reconquista da pie a la metáfora política con la situación francesa de la que ya hemos hablado, y por otra parte, satisfacía ese gusto del público burgués de la Opéra por las puestas en escena ostentosas. Como dice Lacombe a propósito de la cuestión escénica referente a la grand-opéra, "los decorados no constituyen obligatoriamente una reproducción exacta de la realidad, sino más bien una imagen convenida del espacio exótico"[284] (Lacombe, 1997, p. 192), lo cual no impide, como sigue el mismo autor, que a medida que avanza el siglo haya una mayor preocupación por el realismo de esas evocaciones exóticas: "los dibujos se precisan, los decorados se modelan sobre auténticas imágenes y la fantasía cede su lugar a la reconstitución"[285] (ibid.). Esto es exactamente lo que sucede con la ópera de Gounod[286].

[284] "Les décors ne sont pas forcément une reproduction exacte de la réalité, mais plutôt une présentation de l´image convenue de l´espace exotique."
[285] "Au cours du siècle cependant, les dessins se précisent, les décors se modèlent sur d´authentiques images et la fantaisie fait place à la reconstitution."
[286] Todos los datos que se citan respecto a vestuario y decorados, las opiniones de críticas y muchas cosas que hemos dejado en el tintero por considerar que escapan a nuestro estudio están recogidas en el Dossier de presse de *Le Tribut de Zamora* o en el Dossier Eugène Lacoste, ambos en la Bibliothèque de l´Opéra de Paris- BnF. Eugène Lacoste Lacoste (París 1818-1908) fue un pintor francés, sobre todo especializado en pintura paisajística y arquitectónica que también diseñó muchos vestuarios para la escena y muy particularmente para la Ópera de París entre 1876 y 1885. Diseñó el vestuario de *Aída*, entre otros.

Si bien se atiende también en este aspecto a las convenciones del género, hay un sincero interés por buscar inspiración en fuentes de primera mano y, según parece, había verdadera preocupación por "hacer comprender al público la diferencia entre moros y españoles en una época sobre la cual los datos que tenemos son muy raros y en ocasiones carecemos de ellos"[287], como indica el crítico Vert-Vert. Hacemos notar particularmente la diferencia que establece también este crítico entre "españoles" y "moros", diferencia sobre cuyo significado hemos tratado más arriba. Según parece se pidió la contribución de la Armería de Madrid para diseñar las armaduras de los caballeros árabes para la apabullante entrada del villano de la historia, Ben Saïd y, bajo la supervisión del diseñador Eugène Lacoste, se llegaron a confeccionar seiscientos trajes diferentes de gran suntuosidad y magnificencia, hasta rozar el ridículo[288]. En cuanto a los decorados, parece que el pintor Georges Clairin[289], ilustrador orientalista que había estado en España y Marruecos dio indicaciones preciosas[290]a sus autores, Eugène Carpezat[291] y Jean-Baptiste Lavastre. El resultado fue unánimemente alabado por crítica y público y satisfizo el ansia de exotismo, pero sin duda se trataba más de un exotismo de corte orientalista muy cercano al orientalismo pictórico del momento y que recrea un "ensueño sobre un *ailleurs*"[292] (Lacombe, 1997, p. 189) y sobre todo, y a pesar de esa búsqueda de fidelidad -relativa, puesto que sólo parece tocar a los decorados y trajes del sector árabe, y desde luego no a los aspectos históricos- se trataba sobre todo de una estupenda excusa para colmar las exigencias del nivel de fasto que había de mantener la Opéra.

Pasamos ahora a observar el comportamiento de los dos protagonistas masculinos de ambas óperas, Rodrigo y Manoël, para constatar que ambos participan de

---

[287] "Disons d´abord, d´une manière générale, qu´une des grandes difficultés du travail du dessinateur, était celle de bien faire comprendre aux spectateurs la différence entre les Maures et les Espagnols à une époque sur laquelle les renseignements sont épars, parfois même à peu près seuls." *Le Télégraphe,* 2 de abril de 1881.

[288] Según hemos podido constatar, hubo muchas bromas respecto al lujo con que se vistió a Gabrielle Krauss, gran diva que encarnó el papel de Hermosa, la loca. Un crítico dijo: "No sabíamos que los orientales tenían por costumbre cubrir a los locos con trajes suntuosos": "Nous ne savions pas que les orientaux avaient pour habitude de couvrir les fous avec des somptueux habits." (Un Monsieur de l´Orchestre, *Le Figaro,* 2 de abril de 1881)

[289] Georges Clairin (1843- 1919) viajó efectivamente a España donde conoció a Mariano Fortuny, con quien viajó a Marruecos. (1860-1862) y también a Egipto con Camille Saint-Saëns en 1895. Pintó algunos de los techos del foyer de la Opéra Garnier.

[290] Un Monsieur de l´Orchestra, *Le Figaro,* 2 de abril de 1881.

[291] Eugène Carpézat (1836-1912) fue decorador de la Opéra de Paris entre 1875 y 1908.

[292] "L´exotisme est, d´abord, une rêverie sur l´ailleurs"

una serie de cualidades que se atribuía, según el patrón del Romanticismo francés, a los españoles: personajes heroicos que, con desprecio de su vida y de manera prácticamente individual, luchan por una causa que han hecho suya por lealtad a los suyos (Hoffmann, 1961, 154 y ss.). De hecho, los franceses del XIX veían, en el heroísmo des los españoles de su siglo, una herencia dejada por sus antepasados:

> Los franceses habían acordado a los españoles de los tiempos pasados, a los moros, a los caballeros, a los conquistadores, a los grandes capitanes, a Don Juan, al Cid, cualidades admirables. […] Perdidos en la bruma del tiempo, estos indomables se habían unido a los griegos y romanos en un pasado mitológico. [….] Debido a su nacionalidad, el español participa de la gloria de sus ancestros. Perpetúa la vida heroica y colorida de la Península. El color local no es una palabra vana; los franceses atravesarán los Pirineos seguros de encontrar en España este brillo cuya historia les había deslumbrado.[293] (Hoffmann, 1961, p. 48)

Con la aparición de estos personajes en escena se conmina a retomar esos valores esenciales del español que estos héroes del pasado legarán al "homo hispanicus" del que hemos hablado más arriba: dignidad, honor, valentía y desprecio de la vida, valores que son válidos en el momento contemporáneo de la IIIª República y que, ciertamente, se oponen a los valores de los burgueses, acomodaticios y conformistas. Es decir, se anima a retomarlos al menos espiritualmente. Además, en esa reminiscencia que en *Le Cid* queda del cantar de gesta original, se encuentra la plasmación pedagógica de estos valores, que sin duda eran de gran interés para un país que aún tenía muy reciente la derrota frente a Alemania y la pérdida de Alsacia y Lorena. Como dice Antonio Niño (1988, p. 87) "la literatura de los cantares de gesta enseñaba cómo un pueblo puede recuperar su unidad y su independencia si sabía reunir las energías morales necesarias para ello".

España estaba íntimamente unida a la religión católica en el imaginario francés de la época, y de hecho lo sigue estando a día de hoy. El hecho religioso irrumpe también en algunas de estas óperas con temática española, como por ejemplo sucede en la escena de la aparición de Santiago en *Le Cid*, que tiene también el propósito práctico

[293] "Les Français avaient accordé aux Espagnols du temps passé, au Maures, aux chevaliers, aux conquistadors, aux grands capitaines, à Don Juan, au Cid, des qualités admirables. […] Perdus dans les brumes du temps, ces indomptables avaient rejoint les Grecs et les Romains dans un passé mythologique. […] De par sa nationalité, l´Espagnol participe à la gloire de ses ancêtres. Il perpétue la vie héroïque et colorée qui est celle de la Péninsule. La couleur locale n´est pas un vain mot; les Français traverseront les Pyrénées sûrs de retrouver en Espagne cet éclat dont l´Histoire les avait éblouit."

de enclavar esta obra, ya literariamente francesa, en España. Esta identificación de lo español con lo católico e incluso con el fanatismo religioso e inquisitorial procede en buena parte de la Revolución de 1789, cuando empezó a proliferar el anticlericalismo y "los franceses empezaron a no ver en España más que la patria de Torquemada y la Inquisición"[294] (Bernard, 1912, p. 176). La cosa no mejoró con la resistencia a la invasión napoleónica, y aunque los continuos contactos de exiliados y refugiados españoles a lo largo del XIX sin duda matizaron esa imagen, la idea de España como país extremadamente religioso se mantuvo. De hecho, una de las razones por las que Bizet estaba fascinado por la escena del leproso en Guillén de Castro era que le parecía que le ayudaba a otorgar un carácter mucho más español a su obra (Lacombe, 2000, p. 625). Además, a las gentes cultivadas, a las racionales mentes francesas del fin de siglo, no se les escapaba la influencia de los místicos españoles del Siglo de Oro en la literatura española y por supuesto también en la obra original del valenciano y por tanto, el hecho de sentarse a comer junto a un leproso fiándose de los designios divinos era algo que sólo podía provenir de un ascetismo acendradísimo y típicamente español. De hecho, vemos que la escena es modificada y dulcificada para Massenet, probablemente pensando en ese "bon goût" del público que quizá hubiera aceptado con disgusto un leproso en escena. La aparición del santo patrón, sin perder ese aspecto religioso e hispánico, tiene un carácter protector y ante todo, profético de la victoria, aspectos sin duda mucho más asimilables y estimulantes. En definitiva, nuestros autores jugaron a mantener presente constantemente la obra de Corneille y al mismo tiempo a evocar a España mediante diversos elementos que contribuyeran al "color local" y sin duda, una escena de una religiosidad tan intensa que roza el misticismo "reubicaba" a este Rodrigue operístico en la España medieval que el público quería ver. Pero, relacionada con este aspecto, también hay una vertiente que toca a lo político en esta escena. Desde 1879 son los republicanos quienes gobiernan la República, y su tendencia más radical, la Unión Republicana de Gambetta gobierna en coalición con otras fuerzas republicanas desde las elecciones de 1881. Este gobierno republicano supuso, desde un primer momento, un avance en la separación entre Estado e Iglesia, que era una de las grandes preocupaciones de esta tendencia política (Démier, 2002, p. 334). No se trataba de

[294] "À cause de la Révolution, qui versa dans la mentalité des gens beaucoup de préjugés contre tout ce qui fût foi catholique et traditions sécularies, les Français sont arrivés à ne voir en Espagne que la patrie de Torquemada et de l´Inquisition, c´est à dire, de la tyrannie qu´ils se vantaient d´avoir extirpé du sol national. En plus la résistence à la campagne napoléonienne renforça cette image qu´on avait des Espagnols en tant que fanatiques et exaltés."

cuestionar ni el orden social ni el sistema capitalista: simplemente se pretendía que lo religioso pasara a la esfera privada y que la instrucción moral por parte de la República fuera de índole filosófica. Desde el punto de vista del pensamiento, triunfan el positivismo, el realismo y naturalismo y los progresos científicos alcanzan a los estudios bíblicos. Proliferan las exégesis sobre la Biblia, y los estudios de Ernest Renan[295], por ejemplo, tienen mucha influencia. Es decir: el descreimiento alcanza tanto al mundo de la política como al mundo de la intelectualidad. Además, la urbanización creciente de la población propicia también ese alejamiento del hecho religioso, por perder los curas de parroquia dominio directo en los feligreses, y se produce un cierto fenómeno de anticlericalismo ante la excesiva influencia de los curas en la vida privada. Se reivindica cada vez más la autonomía moral del individuo, y citando al propio Renan: "La religión se ha convertido irrevocablemente en una cuestión de gusto personal"[296] (cit. en Mélonio, 2005, p. 411). Pero, como suele suceder, también se produce una reacción inversa por parte de los sectores más creyentes y clericales de la sociedad e incluso hubo un repunte de las apariciones marianas unos años antes, que acarreó el consiguiente crecimiento de la devoción y de las peregrinaciones (Mélonio, 2005, p. 412). Sin embargo, incluso para quienes se sintieran lejos de las creencias religiosas, la piedad y fe de Rodrigue era una muestra de su rectitud contextualizada en la época: puesto que era un defensor de la causa cristiana es lógico que fuera un fervoroso creyente y como se ve en la ópera, prácticamente un místico. Si, como dice Hobsbawm (2005, p. 159) "la nación era la nueva religión cívica de los estados" en este periodo, estableciendo el correspondiente paralelismo se podría decir que para un caballero de un reino cristiano en guerra contra el invasor musulmán la religión es, también, su estado. La aparición y profecía de Santiago constituye, por tanto, un premio a los grandes valores cristianos de Rodrigue, que demuestran que es el caballero perfecto, metáfora a su vez del ciudadano perfecto. Por supuesto, también se une al aspecto político y al del enraizamiento de la trama en España el hecho de que Massenet era un hombre piadoso y devoto, pero desde luego, el argumento personal no es el único de peso, como hemos podido constatar.

[295] Particularmente su *Vie de Jésus*, de 1863.
[296] "La réligion est irrévocablement devenue une affaire de goût personnel."

En *Le Tribut de Zamora* la cuestión religiosa está, en cierto modo, omnipresente, puesto que a lo largo de toda la ópera vemos la confrontación entre cristianos y musulmanes, pero queda menos explícitamente patente que en *Le Cid.* Lo que encontramos en esta ópera, como hemos dicho anteriormente, es una plena identificación entre "español" y "cristiano". Así, la protagonista, Xaïma Ferreras, dice de sí misma en la Escena VIII del Acto III que es "tan buena cristiana como buena española"[297], uniendo la creencia religiosa a la condición nacional. Y un ejemplo más de dicha identificación lo encontramos en uno de los personajes secundarios, una de las muchachas que acompaña a Xaïma en su suerte como tributo al califa y cuyo nombre es Iglesia[298] (sic). La inexistencia de este nombre propio de mujer, cosa que sin duda sabían los autores, nos hace pensar que, una vez más, se trata de dejar clara la dualidad entre los buenos españoles cristianos y los villanos invasores musulmanes. Gounod, como Massenet era también un hombre profundamente religioso que incluso llegó a plantearse en su juventud ser sacerdote, idea que abandonó debido a su atracción por los amores terrenales, pero su fe impregnó toda su vida tanto en su credo vital como en el artístico[299]. Sin duda esta fe inquebrantable le hacía sentirse particularmente próximo a los personajes cristianos y sufrientes de *Le Tribut*, pero, como en *Le Cid*, hay razones que exceden lo personal para tratar la cuestión religiosa: por una parte la identificación de lo español con lo cristiano y católico, que contribuye a la localización de la ópera en el territorio; por otra, la idea de que los buenos patriotas españoles son buenos

[297] "Bonne chrétienne autant qu´elle est bonne espagnole."

[298] El tema de los nombres es curioso en esta ópera, porque frente al realismo de algunos, como es el caso de los nombres de los personajes árabes (Ben Saïd, Hadjar) o incluso el de las localizaciones geográficas de la zona musulmana (Oued-el-Kebir para el río Guadalquivir, es decir, el nombre original), los nombres cristianos comportan un realismo muy relativo. Hemos aludido a la joven Iglesia, pero la protagonista se llama Xaïma Ferreras, nombre en el que se mezcla lo árabe con lo español. También, encontramos una Mercedes Adamas, que busca sin duda el realismo porque el nombre de Mercedes, junto al de Carmen, constituye para los franceses el colmo de lo español, pero incurre en anacronismo puesto que la devoción a la Virgen de las Mercedes comenzó en el siglo XIII: San Pedro Nolasco (Barcelona 1180-Barcelona1245) fundó la Orden de la Bienaventurada Virgen María de la Merced para la redención de cautivos en manos de los musulmanes tras aparecérsele ésta en 1218.

[299] En este sentido es muy reveladora la siguiente cita extraída de una carta a su hija del 3 de octubre de 1882, es decir un año y medio después del estreno de *Le Tribut de Zamora*: "Toda idea que sea la expresión de un principio verdadero tiene como resultado la unión, es decir, la armonía, que es el acuerdo de lo múltiple en la unidad. Es un diapasón que fija una tónica en torno a la cual las demás se agrupan de manera consonante. […] El catolicismo, puesto que reposa sobre un consentimiento unánime de creencias, es la unidad tanto en el número como en el tiempo.": "Toute idée qui est l´expression d´un principe vrai a pour résultat l´union, c´est à dire, l´harmonie qui est l´accord du multiple dans l´unité. C´est un Diapason, fixant une tonique autor de laquelle les autres sons viennent se grouper dans la consonnance. […] Le catholicisme, parce qu´il repose sur un consentement unanime de croyances, c´est l´unité dans le nombre et dans le temps." (cit. en Condé, 2009, p. 17).

cristianos, no sólo porque su fe se opone a la del infiel musulmán, sino porque constituye marca de identidad nacional. Por tanto vemos que en ambas óperas se utiliza la religión para evocar mejor lo español, pero también y sobre todo, para apoyar las cuestiones de índole nacional e identitaria de manera metafórica.

Tanto *Le Tribut* como *Le Cid* son dos grand-opéras estrenadas en la primera mitad de los años ochenta bajo la "República republicana" y coinciden también en tratar la misma temática de la España de la Reconquista, aunque con argumentos diferentes. Sin embargo, y contrariamente a *Carmen*, por ejemplo, España no supone una "inspiración" ni para el libreto ni prácticamente para la partitura, sino que se convierte en un marco adecuado para tratar una serie de temas de índole nacional que preocupaban a la sociedad francesa del momento. Dicho marco ha de ser recreado mediante algunos aspectos considerados como propiamente españoles para facilitar la evocación exótica al público y a la par sirven como perfecta excusa para desplegar los más fastuosos recursos del género y de la Opéra de París, de manera que el público burgués, que aún demanda este tipo de efectos, quede satisfecho.

2.2.3. El exotismo contemporáneo y el colonialismo cultural en *La Navarraise*

A partir de la década de los ochenta la acción colonizadora de Francia da sus frutos en lo económico y también en lo que al prestigio internacional del país se refiere. En efecto, debido a la crisis económica provocada principalmente por una epidemia de filoxera y también por la competencia de productos importados, Francia había perdido su lugar entre las primeras potencias mundiales. Al perjuicio económico y social se une un nuevo revés para el orgullo nacional, jamás recuperado de la pérdida de Alsacia y Lorena, contra el que tanto derecha como izquierda deciden luchar unidas. La solución no podía ser enzarzarse en otra guerra contra Alemania de la que Francia saldría de nuevo derrotada, sino dar un giro a la política exterior y dirigir los esfuerzos del Ejército hacia la colonización, de manera que se pudiera competir, sobre todo, con el espíritu conquistador británico. Y también esa pérdida de Alsacia y Lorena constituía un acicate para que Francia quisiera ampliar sus expectativas territoriales (Mélonio, 2000, pp. 343-346). Al mismo tiempo se extiende el convencimiento de que Francia tiene una

vocación civilizadora, casi salvadora y mesiánica, que consiste en llevar al mundo los valores de la libertad, como garante de los derechos universales de la "Declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano", aunque esta concepción de Francia como baluarte y avanzadilla de la civilización se viene extendiendo desde los primeros años de la República (Marseille, 1999, p. 196). Ya a finales de 1871, la revista de la Société de Géographie de Paris animaba a sus lectores a "no olvidar que nuestra antigua preponderancia fue puesta en cuestión el día que cesamos de competir […] por las conquistas de la civilización sobre la barbarie" (cit. en Said, 2010, p. 292), aunque ésta era una visión ya adoptada y frecuentemente repetida por los románticos. Por ejemplo Lamartine consideraba que esas tierras y pueblos, exentos de derechos, leyes y por supuesto, administración alguna, en realidad ansiaban ser protegidos y dirigidos (ibid., p. 245). Protección y guía que sólo puede proporcionarles occidente, se deduce.

Pues bien, esta misión "espiritual", este colonialismo cultural, en definitiva, no sólo se ejerce en los territorios colonizados política y administrativamente por Francia, sino que ese mismo talante paternalista se extendía también a España. Pocos años después de la composición de *La Navarraise* los estudios hispánicos tendrán gran desarrollo en Francia como consecuencia de un interés creciente por el país vecino. Este hispanismo constituyó para muchos una forma encubierta de propaganda que ocultaba una búsqueda de un aliado y un satélite internacional (Llano Álvarez, 2006, p. 54), pero de este aspecto nos ocuparemos un poco más adelante. En el caso de la ópera de Massenet y sobre todo de su libretista principal, Jules Claretie, se trata de un paternalismo benévolo, por así decirlo. Como avanzamos en el apartado anterior, Claretie sentía gran estima por España y los españoles[300] y veía con dolor el fracaso de la Iª República y la vuelta de la monarquía con la Restauración, al tiempo que lo tomaba como advertencia de lo que puede suceder cuando no hay una lealtad común hacia los valores de la nación y la república. Cuando escribe *La Cigarette* y *La Navarraise* ya ha fallecido Alfonso XII y España está en plena regencia de Mª Cristina. Es decir, los Borbones ya están de nuevo bien asentados en el trono y ya han pasado diecisiete y veinte años respectivamente desde los hechos que narra, pero sin duda, su mirada hacia

[300] Hemos visto más arriba que Henri Cain también tenía cierta relación con España aunque fuera de manera tangencial gracias a Emma Calvé, por mucho que dudemos de la veracidad de todas las palabras de la artista en cuanto a sus vivencias españolas. Pero en cualquier caso, y a pesar del número de libretos españoles que escribió este autor, su conocimiento de lo español no tiene nada que ver con el de Claretie, que era directo y profundo.

el país que conocía bastante bien seguía siendo afectuosa pero probablemente, ya desesperanzada.

Aunque ese paternalismo político y cultural de Claretie no se trasluce directamente en *La Navarraise*, pensamos que el impulso que le llevó a escribir tanto el libreto como la novela procede de aquellos días en los que creía que Francia podía ser el espejo en el que España se mirara. Pero sería injusto pensar que esta visión mesiánica de los franceses fuera únicamente suya: al fin y al cabo muchos españoles se habían exiliado en París por cuestiones políticas y en efecto, sentían al país vecino como un refugio. Además, durante su viaje español de 1869 Claretie recibió bastantes muestras de esa admiración por Francia que guiaba a los republicanos y liberales españoles y en sus escritos hace especial hincapié en aquellas opiniones provenientes del pueblo llano. Por ejemplo cuenta que, el día que se promulgó la nueva Constitución de 1869, le despertó la Marsellesa, que sonaba por las calles de Madrid:

> ¡Qué sorpresa! Es de nuevo *La Marseillaise* quien me despierta[301]. Hoy se festeja la nueva Constitución. Hoy se promulga en la plaza de las Cortes. […] Los voluntarios de la Libertad suben por la calle Carretas tocando a pleno pulmón nuestra Marseillaise. Facciosa en nuestro país, sin embargo es bienvenida aquí.[302] (Claretie, 1870, p. 235)

No olvidemos que en 1869 aún gobernaba Napoléon III y por tanto la Marseillaise era un himno insurrecto. En Toledo, a pesar del clima hostil a los franceses por el recuerdo arraigadísimo de la Guerra de la Independencia, también encuentra muestras de aprecio tanto por parte del chaval que les guía, a quien le gustan los franceses "porque son republicanos"[303] (Claretie, 1870, p. 272), como de un compañero de viaje, que les dice:

> Qué quieren Vds., dice, se les ha hecho creer a estas pobres gentes que el extranjero es el enemigo. Los que viven de la superstición tiemblan ante la invasión de las luces. Y Toledo se empobrecía, se volvía más triste más y sola. Pero todo esto va a acabarse, todo esto se acaba. Veremos los campos cultivados, sembrados de nuevo.[304] (Claretie, 1870, p. 276)

[301] La víspera le había pedido a un chavalito que se la tocara con la guitarra.
[302] "Quel étonnement! C´est encore *La Marseillaise* qui m´éveille. On fête aujourd´hui la Constitution nouvelle. On la promulgue solennellement sur la place du Congrès. […] Les volontaires de la Liberté montent la calle Carretas en jouant de tous leurs cuivres notre *Marseillaise*. Factieuese chez nous, elle est la bienvenue ici."
[303] "J´aime bien les français parce qu´ils sont républicains."
[304] "Que voulez-vous, dit-il, on a fait croire à ces braves gens que l´étranger était l´ennemi. Ceux qui vivent de la superstition tremblaient devant l´invasion de la lumière. Et Toledo s´apauvrissait, devenait

Notemos de nuevo esa identificación de Francia con las luces que habíamos destacado ya en el análisis de *Carmen.* También quedaba algo del espíritu de los "afrancesados" en esta España de 1870, lo que en cierto modo era normal que provocara que los franceses vieran su país como una guía para sus vecinos. Y por último, en Cádiz recoge también una muestra de esta admiración republicana:

> Republicanos por instinto, por sentimiento, pero dispuestos a dar su vida por su palabra, por sus quimeras; los gaditanos están orgullosos de su obra, de su persistencia, de su devoción. Su objetivo es Francia. ¿Quién podría extrañarse? En un pueblo andaluz hace poco hubo una dificultad. Buscaban resolverla. *Nada más fácil*, dijo alguien, *busquen en las actas de la comuna de París, a ver qué hicieron en la misma circunstancia.* Conozco gente que se reiría de esta confianza. Y en efecto, más vale, en política como en arte, inventar que reeditar. Pero no me disgusta nada ver que se puede recurrir aún a nuestra Francia, a los recuerdos de la verdadera Francia, de la Francia de ayer, de la Francia libre.[305] (Claretie, 1870, p. 318)

Naturalmente, cuando se habla de la "Comuna de París" se refiere al gobierno municipal de la ciudad establecido en 1789. Es precisamente esa evocación de su querida Revolución Francesa la que despierta en Claretie un orgullo del pasado y una esperanza para el futuro en este junio de 1869, cuando Francia está aún bajo la férula del IIº Imperio.

Por último, veamos el epílogo que dedica nuestro autor al relato de su viaje. En primer lugar, demuestra su admiración por el pueblo que busca la libertad, pero a quien le falta la calidad intelectual de Francia, que podría haberle enseñado, como un mentor, el camino que debía seguir, si no hubiera sido por la actuación napoleónica:

> Me habré llevado de este viaje por España un afecto más sincero y una piedad más profunda por el pueblo español. ¡Desgraciado pueblo que se agita, él también bajo su manta de enfermo y que pide volver a la vida y respirar el aire libre! Nación heroica, guardiana de las cualidades de resignación y abnegación de las cuales las otras hacen desechos en esta hora, pueblo generoso que sería aún el primero del mundo si tuviera no

---

plus triste, plus seule. Tout cela va cesser, tout cela cesse. On verra ces champs labourés, ensemencés encore."

[305] "Républicains d´instinct, de sentiment, mais prêts à donner leur vie pour le mot, pour leurs chimères; ils sont fiers, les Gaditains, de leur oeuvre, de leur acharnement et de leur dévouement. Leur objectif est la France. Qui s´en étonnerait? Dans une commune andalouse, dermièrement une difficulté s´élève. On cherche à la résoudre. *Rien de plus facile*, dit quelqu´un. *Cherchez dans les procès-verbaux de la Commune de Paris ce qu´elle a fait en pareille circonstance*. Je sais des gens qui riraient de cette confiance. Et, en effet, mieux vaut en politique, comme en art, inventer que rééditer. Mais il ne me déplaît point de voir pourtant qu´on peut recourir encore à notre France, aux souvenirs de la vraie France, de la France d´hier, de la France libre."

> sólo instinto, sino ideas claras, no sólo una conciencia, sino una ciencia. Francia podría haberle dado estas ideas, la Francia del 92, y hay que reconocer que los más inteligentes de España fueron en 1808 los Afrancesados [sic], los amigos de las ideas francesas. Pero las ideas nunca se imponen con los sables, y España, que quizá se hubiese inclinado ante la República francesa, resistió al imperio, e hizo bien[306]. (Claretie, 1870, p. 360)

Una vez más vemos que lo más importante para Claretie era la república y su defensa, y que esta idea pasa por encima del patriotismo: si Francia, como nación que detenta la supremacía intelectual y moral en Europa defiende la república, puede adoptar una actitud paternalista y servir de guía; si se traiciona a sí misma instaurando el imperio, pierde toda autoridad. Sólo queda cerrar su reflexión con los mejores deseos y augurios tanto para España como para Francia:

> Y, suceda lo que suceda, aunque la reacción triunfe por un momento y parezca que España pueda ir de nuevo hacia atrás, el porvenir, el inevitable porvenir pertenece, tranquilo y soberbio, a la libertad, a la igualdad, a la fraternidad, en España y en todas partes, en el viejo y el nuevo mundo. ¡Sé libre, pueblo de España, y crece en tu independencia! Estudia, aprende, compara. Deja acercarse a tí al extranjero que ya no es tu enemigo, sino tu hermano. Mantén tu sonrisa de ironía ante el oro que brilla, tu frente altiva ante la miseria que amenaza. Sé mañana lo que eras ayer, el caballero andante[307] de la vieja Europa arrugada. Nosotros somos -¡o éramos!- los apóstoles. Volveremos a serlo. ¡Y esta vez, unidos, sin déspotas para lanzar a los hombres unos contra otros,

[306] "J´aurai rapporté de ce voyage d´Espagne une affection plus sincère et une pitié plus profonde pour le peuple espagnol. Malheureux peuple qui s´agite, lui aussi, sur sa couche de malade et qui demande à revivre et à respirer l´air libre! Nation héroïque, gardienne des qualités de résignation et d´abnégation dont les autres font litière à cette heure, peuple généreux qui serait encore le premier du monde s´il avait non-seulement des instincts, mais une idée nette, non-seulement une conscience, mais une science. La France aurait pu lui donner cette idée, la France de 92, et il faut bien reconnaître que les plus intelligents de l´Espagne devinrent en 1808 les *Afrancesados*, les amis de l´idée française. Mais l´idée ne s´impose jamais par le sabre, et l´Espagne, qui se fût incliné peut-être devant la République française, resista à l´Empire, et fit bien."

[307] Jules Claretie era un gran admirador del Quijote (Claretie, 1870, p. 339): "Si no pudiera salvar más que un libro de mi biblioteca, si se me condenara a no leer más que un libro a partir de hoy, escogería y tomaría Don Quijote": "Si je ne pouvais sauver qu´un libre de ma bibliothèque, si j´étais condamné à ne lire qu´un seul ouvrage à partir d´aujourd´hui, je choisirais et j´emporterais *Don Quichotte*." y consideraba efectivamente que el pueblo español tenía cualidades del héroe de Cervantes: "He aquí personas que tienen la inocencia de verter su sangre por una causa, he aquí gentes que aman, odian, sienten, cuyos corazones vírgenes baten como un corazón de niño ante todo lo que da escalofríos y brilla. Saben ser pobres, saben ser orgullosos. España entera se personifica en el flaco héroe de Cervantes.": "Voici des gens qui ont la naïveté de verser leur sang pour une cause, voici des gens qui aiment, qui haïssent, qui sentent, dont le coeur vierge bat comme un coeur d´enfant à tout ce qui frisonne et rayonne. Ils savent être pauvres, ils savent être fiers. L´Espagne entière se personnifie dans le maigre héros de Cervantes." (ibid., p. 361)

> marcharemos juntos, compañeros, uno junto a otro, por nuestra alianza santa y en libertad![308] (Claretie, 1870, p. 362, 363)

Como vemos, la actitud de Claretie, entre paternalista y fraternal respecto a España, deja pocas dudas en cuanto a ese papel que Francia está llamado a desempeñar y obligado a asumir.

En uno de los textos de Claretie citados en este apartado encontramos transcritas las palabras de un español con quien coincide viajando por Toledo: "Los que viven de la superstición temblaban ante la invasión de las luces"[309] (Claretie, 1870, p. 276). Este ciudadano español, sin duda de tendencia republicana, identifica a Francia con un país en el que triunfan las luces y a España con el país en el que se ha extendido la superstición, o más bien una forma supersticiosa de religión, para dominar al pueblo y mantenerlo en la ignorancia. Hemos repetido más arriba que en el imaginario francés, España está indisolublemente unida a la Iglesia católica y también hemos visto que en *Carmen* la superstición, que va unida a la brujería, se opone a la doctrina católica. Sin embargo en *La Navarraise*, Claretie nos dibuja a una protagonista, Anita, que es profundamente religiosa pero de una manera que raya, si no incurre, en superstición. Esto no hace sino plasmar el pensamiento del autor al respecto: "La devoción propiamente dicha desaparece de España y de Italia. Francia es el verdadero país católico. [...] Lo que se ha mantenido vivo en las dos penínsulas es la superstición"[310] (Claretie, 1870, p. 352). Efectivamente, en Francia, a partir de los años ochenta y con la llegada de la "República republicana" se había ido acrecentando la separación entre Iglesia y Estado, que culminará con la ley del 9 de diciembre de 1905 como hemos apuntado, porque se considera que la religión ha de ser únicamente una cuestión privada y que no ha de impartirse públicamente doctrina moral de índole religiosa sino filosófica. Pero curiosamente, que el hecho religioso se convierta prácticamente en un acto doméstico provoca que la religión se "feminice", que sean las mujeres quienes

[308] "Et quoi qu´il arrive, que la réaction un moment triomphe et que l´Espagne ait l´air de reculer, l´avenir, l´inévitable avenir appartient, calme et superbe, à la liberté, à l´égalité, à la fraternité, en Espagne comme partout, dans le vieux et dans le nouveau monde. Demeure libre, peuple d´Espagne, et grandis dans ton indépendence! Étudie, apprends, compare. Laisse venir à toi l´étranger, qui n´est plus ton ennemi, mais ton frère. Garde ton sourire d´ironie devant l´or qui brille, ton front hautain devant la misère qui menace. Sois demain ce que tu étais hier, le chevalier errant de la vieille Europe ridée. Nous en sommes -ou nous en étoins!- l´apôtre. Nous le reviendrons. Et cette fois, unis, sans despotes pour lancer les braves les uns contre les autres, nous marcherons ensembles, compagnons, côte à côte, dans notre aliance sainte et dans la liberté!"

[309] "Ceux qui vivent de la superstition tremblaient devant l´invasion de la lumière."

[310] "La dévotion proprement dite disparaît de l´Espagne et de l´Italie. La France est le vrai pays catholique. […] Ce qui est demeuré vivant dans les deux péninsules c´est la superstition."

mantengan viva la fe católica, practiquen y se ocupen de la educación religiosa de los hijos. En cierto modo, la Iglesia no hace sino aprovechar la carencia de derechos políticos de las mujeres para otorgarles una esfera de actuación propia, la de la defensa de la moralidad familiar, ya que habían perdido la influencia sobre los varones (Mélonio, 2005, p. 412). Por tanto la práctica religiosa católica en Francia parece en efecto muy imbricada en la vida familiar y según la opinión de Claretie, es más sincera y más apegada a la doctrina a pesar del avance imparable del laicismo. Nuestro autor nos ha dejado varios testimonios en sus escritos que ilustran esa idea suya de que en España hay más inclinación por la superstición que por la verdadera religiosidad. Tomemos como primer ejemplo una anécdota que le sucedió en Toledo, durante la fiesta de la Constitución de 1869:

> "¡Ah! -me dice el chiquillo que nos guía-, ya está hecha la revolución. Somos nuestros propios dueños. ¡No más reyes, no más curas! ¡Eso, sobre todo, no más curas!" Pasábamos precisamente bajo la imagen de una Virgen. El chaval se puso de rodillas, saludó, se persignó y levantándose, dijo:" ¡No más curas!" He aquí un síntoma. Toledo, la ciudad clerical, reaccionaria, el cuartel de los aristócratas malhumorados de la Península, ve crecer unas generaciones decididas a seguir el movimiento, sujetas aún por la superstición, heladas por la sombra de la catedral, pero arrastradas ya por la corriente.[311] (Claretie, 1870, p. 271)

Claretie muestra de manera clarísima hasta qué punto el signo religioso en España tiene una presencia constante pero vacío ya de contenido, de manera que se convierte en signo supersticioso. Este aspecto parece llamarle mucho la atención y también irritarle, como símbolo de un atraso cultural y filosófico. Veamos cómo explica el tradicional culto iconográfico español:

> En España, Nuestra Señora del Pilar o ciertos santos célebres tienen sus fanáticos. Puede suceder incluso que la gente se subleve contra esos pobres. Una vez, en Madrid, a un santo, no sé cuál, a quien se le reclamaba algo, no habiendo atendido a las súplicas, lo cogió el pueblo y le rompió un brazo "para advertirle".[312] (Claretie, 1870, p. 352)

[311] "*Ah! c´est que*, me dit le jeune garçon qui nous guide, *la revolution est faite. Nous sommes nos maîtres. Plus de rois, plus de curés! Oui, plus de curés, surtout!* Nous passions justement sous l´image d´une madone. L´enfant se mit à génoux, salua, se signa, et se relevant: *Plus de curés!* dit-il encore. Voilà un symptôme, Tolède, la ville cléricale, réactionnaire, le quartier des boudeurs aristocrates de la Péninsule, voit croître des générations décidées à suivre le mouvement, retenues encore par la superstition, glacés par l´ombre de la cathédrale, mais emportées déjà par le courant."

[312] "En Espagne Notre-Dame del Pilar, des saints célèbres ont leurs fanatiques. Il arrive, d´ailleurs, qu´on s´insurge contre les bienheureux. Une fois, à Madrid, un saint, je ne sais lequel, à qui l´on réclamait

Nuestro libretista deja traslucir su asombro y su rechazo ante una muestra de idolatría semejante que, en efecto, poco tiene que ver con una interiorización de la religiosidad, y continúa un poco más adelante:

> En la puerta del Pilar se venden escapularios, medallas, reducciones de la estatua. Es una Virgen madre vestida con espléndidos ropajes. Casi no he podido distinguir su forma en la iglesia bajo los adornos de los que está cubierta. Aparece suntuosa, como en un nimbo de pedrería, parecida a un ídolo prodigiosamente rico y prodigiosamente adorado.[313] (Ibid., pp. 352, 353)

Sin duda estas manifestaciones tan externas de la fe teñidas de paganismo y esta falta de recogimiento, que se confunden con la superstición y la idolatría, no podían sino disgustar a un hombre que, como Claretie, pretende que el país vecino salga de su oscurantismo cultural, social y político. Según observa y narra el escritor, la práctica religiosa en España también está en manos de las mujeres. En Fuenterrabía asiste a la siguiente escena: "Se celebraba un servicio fúnebre en la iglesia. Las mujeres, cubiertas de negro, arrodilladas delante de pequeños cirios, parecidas a ratas de sótano, rezaban sin girar la cabeza."[314] (Claretie, 1870, p. 191). Esta misma escena se repite en Zaragoza: "Las mujeres, con mantilla, se adelantan, se arrodillan, se persignan, besan el pie de Nuestra Señora [sic] y se alejan"[315] (ibid., p. 352). Sin embargo, y a diferencia de Francia, el hecho religioso parece más bien una cuestión comunitaria y social que doméstica e íntima, con connotaciones un tanto siniestras, como indica esa comparación de las mujeres vestidas de luto con las ratas.

Así pues, la forma que adopta la cuestión religiosa en España, según ha presenciado Claretie constaría de tres aspectos: la omnipresencia del signo religioso en muchas ocasiones vacío de contenido, la piedad femenina y por último, la superstición, y los tres están presentes de principio a fin del libreto de *La Navarraise.* Los momentos cruciales de la obra están marcados por el signo religioso: el día en que se encontraron

---

quelque chose, n´ayant pas obtempéré aux prières, le peuple se porta vers sa statue et lui cassa un bras *pour l´avertir.*"

[313] "On vend des scapulaires à la porte du Pilar, des médailles, des reductions de la statue. C´est une Vierge mère revêtue des somptueux habits. Je n´ai pu guère distinguer sa forme dans l´église sous les chamarrures dont elle est couverte. Elle apparaît somptueuse, comme dans un nimbe de pierreries, semblable à une idole prodigieusement riche et prodigieusement adorée."

[314] "On célébrait un service funèbre dans l´église. Les femmes, couvertes de noir, agénouillées devant des petits cierges, semblables à des *rats de caves*, priaient sans détourner la tête."

[315] "Les femmes en mantille s´avancent, s´agénouillent, se signent, baisent le socle de *Nuestra Senora* et s´éloignent."

Anita y Araquil, que era un lunes de Pascua; y los tres juramentos, el juramento de amor, pronunciado "ante Dios"[316], el juramento de silencio de Anita por el pacto que ella cree concluido con Garrido, y el juramento de éste último de no denunciarla por el asesinato de Zuccaraga; y por último, las campanas de la iglesia que anuncian las dos muertes de la obra. La piedad femenina, por su parte, hace aparición desde el comienzo de la obra. Si prestamos atención a la didascalia que introduce la primera escena y da indicaciones sobre el ambiente se dice que, junto a las barricadas y al grupo de soldados que vuelven rendidos de la batalla, hay unas mujeres rezando: "Un grupo de mujeres reza en silencio ante la imagen de una Virgen. Una lamparilla brilla ante la imagen sagrada"[317]. Es decir, nos describe prácticamente la misma escena que vivió en Fuenterrabía y además también en una localidad del País Vasco. Piedad y superstición caracterizan también a Anita, la protagonista, que recurre a la pequeña figura de plomo de una Virgen que siempre la acompaña y por la que siente una devoción y un fervor que, desde luego, están en perfecta consonancia con esa idolatría y esa superstición que Claretie vio en España. Bien es verdad que la Virgen significa también para Anita la figura de esa madre que nunca tuvo, y que el aspecto maternal y protector de la Virgen estaba propiciado en aquel momento por el auge del culto mariano. En efecto, en 1846 y 1858 habían tenido lugar las apariciones en La Salette y en Lourdes respectivamente y eso había desarrollado el fenómeno de las peregrinaciones y también había resucitado la fe en sectores populares de la población (Mélonio, 2005, pp. 411, 412). Pero la impronta de la superstición en el caso de Anita es realmente muy fuerte. Invoca constantemente a su Virgen en los momentos críticos de peligro y piensa que si sale ileso su amado es únicamente debido a su ayuda. Pero incluso, y he ahí el tinte de paganismo e idolatría, le pide protección para cometer un crimen: "¡Corrí en la noche entre los tiros! Y para protegerme tenía mi Virgen Santa [poniendo las manos en el pecho] ¡Buena Virgen de plomo, más preciosa que el oro! ¡Y silbaban las balas!"[318] (Acto II, Escena II). Realmente da la impresión de que Anita deposita su vida y su muerte no ya en manos de la Virgen como Madre de Dios, sino en un amuleto, impresión que se repite cuando tras saber que Araquil ha muerto, está a punto de tirar la figurita al suelo por no haberlo

[316] "Mais lorsque je partis, / devant Dieu nous jurâmes/ De nous aimer toujours! Toujours!" (Escena III, Acto I)

[317] "Un groupe de femmes prie en silence devant une madone. Une veilleuse brille devant l´image sacrée."

[318] "J´ai couru dans la nuit parmis les coups de feu! / Et pour me proteger j´avais ma Vierge sainte. [mettant les mains sur sa poitrine] / Bonne Vierge / de plomb plus précieuse que l´or! / Et les balles sifflaient!"

protegido, lo que nos recuerda a ese santo madrileño al que la furia de sus fieles dejó manco.

Al introducir estos aspectos de índole religiosa-supersticiosa, Claretie consigue conferir una mayor verosimilitud a su libreto. En primer lugar, describe mejor un ambiente y unas costumbres relacionados con un espacio geográfico utilizando su propia experiencia en España. En segundo lugar, contextualiza perfectamente a su protagonista en su tiempo y lugar, y a este respecto nos parece de particular interés señalar que todo ese halo devocional que rodea a Anita no aparece en absoluto en torno al protagonista masculino de *La Cigarette*. Como vemos, estos rasgos de piedad exacerbada sólo cobran sentido si se atribuyen a una figura femenina, porque, como hemos dicho anteriormente, la práctica religiosa es en este final de siglo XIX, un asunto de mujeres. Y por último, aunque no tengamos certeza documental ninguna, no podemos dejar de pensar en que quizá el personaje de Anita es una metáfora de esa España llena de buenas cualidades pero atrasada, primitiva y dominada por el oscurantismo religioso, político y social que, si no es tutelada y dirigida por la civilización, el progreso y la razón, es decir, por el ejemplo francés, camina al desastre. Y sin duda, al desastre caminó España para Claretie con la Restauración borbónica.

Por otro lado, en *La Navarraise* volvemos a encontrar la cuestión del territorio común de los Pirineos y los pueblos de ambos lados de la frontera. En la didascalia de inicio de la obra se nos encuadra la acción:

> La plaza de un pueblo cerca de Bilbao. (Se trata de una placita pintoresca con casas. A la izquierda una *posada* [sic] que sirve de cuartel general. Mesa y escabeles delante. Al fondo se adivina una barricada formada por todo tipo de desechos -carros, sacos de tierra, colchones. Hay un cañón en la entrada, dos han sido desmontados. Esta barricada, hundida por un lado, toca a la carretera que lleva al valle que domina. En el horizonte, los Pirineos cubiertos de nieve).[319]

Como vemos, se nos hace una pintura bastante detallada de la localización de la ópera, en la que llama la atención las dos referencias puramente geográficas: se trata de

[319] "La place d´un village près de Bilbao. (C´est une petite place pittoresque avec maisons. À gauche une posada servant de quartier general. Table et escabeaux sur le devant. Dans le fond on aperçoit une barricade formée de debris de toutes sortes –voitures, sacs à terre, matelats. Un canon reste à l´embrasure, deux sont démontés. Cette barricade, effondrée d´un côté, touche la route donnant sur la vallée qu´elle domine. À l´horizon, les Pyrénées couverts de neige.)"

un pueblo cerca de Bilbao desde el que se ven los Pirineos. Evidentemente, esto no es un error por parte de Claretie, que conocía bien la región. ¿Se trata de ubicar, aunque sea aproximativamente, al público inglés[320] y francés en la zona geográfica? ¿O bien intenta nuestro autor que dicho público, y particularmente el francés, sienta más cercana la trama y la situación de una guerra civil ubicándola junto a los Pirineos, territorio fronterizo y común? Probablemente ambas cosas influyeron.

El tema de la IIIª Guerra Carlista se puso relativamente de moda en la Opéra-Comique, pero es necesario señalar que quienes se interesaron por el tema, tanto libretistas como compositores, eran oriundos del sur de Francia. El 7 de enero de 1895 tuvo lugar el estreno de *Guernica,* con libreto de Pedro Gailhard y Pierre-Barthélémy Gheusi y música de Paul Vidal. Estos tres autores habían nacido en Toulouse y recrearon una suerte de *Romeo y Julieta* ambientada durante la contienda carlista. Según parece, Pedro Gailhard se habría inspirado de un suceso de la naturaleza del que se describe en la ópera, presenciado precisamente en Vizcaya en 1873[321], donde tenía por costumbre pasar una temporada todos los años. Pero a pesar de ese conocimiento tan directo de la región, tanto el libreto como la música tienen más en cuenta los aspectos pintorescos y la trama dramática que los aspectos políticos, que tienen menor relevancia que en *La Navarraise.* En el momento del estreno, Gailhard, antiguo cantante de éxito, era director de la Opéra de Paris[322] y Gheusi llegaría a serlo junto con su amigo y colaborador en 1906, aunque después pasaría en 1914 a la dirección de la Opéra-Comique, de donde sería despedido por Clemenceau en 1918[323]. Ambos pertenecían a una Sociedad de tolosanos en París que, según parece, tenía bastante influencia en la vida artística de la capital y además tenían buenos contactos con el mundo de la política, particularmente Gailhard[324]. En cuanto a Paul Vidal, señalar que obtuvo varios cargos musicales tanto en la Opéra como en la Opéra-Comique bajo el mandato de sus coterráneos. Esta especie de confraternidad tolosana y los beneficios que parecía llevar

[320] Recordemos que *La Navarraise* se estrenó en Covent Garden, el 20 de junio de 1894.

[321] Hugues Imbert, *Le Guide Musical-1895*, p. 589; A. Goullet, *Le Soleil*, 8 de junio de 1895; Arthur Pougin, *Le Ménestrel*, 9 de junio de 1895.-*Guernica,* Dossier de l´oeuvre, BnF- Opéra.

[322] Fue co-director entre 1884 y 1891 y después la dirigió de nuevo entre 1893 y 1907.

[323] Volverá a ocupar este cargo entre 1929 y 1936, pero será una etapa muy difícil porque el anterior director había llevado a la Opéra-Comique a la ruina. A pesar de que Gheusi puso dinero propio para levantarla, las huelgas de 1936 le empujaron a dimitir. Se sintió completamente traicionado por su personal, lo cual le llevó a escribir un pequeño libro de desahogo: *La haine à l´Opéra-Comique*, en 1937 y que él mismo editó.

[324] Parece que su influencia era tanta que su nombre sonaba para Ministro des Beaux-Arts (Victorin Joncières, *La Revue Musicale-La Liberté*, 9 de junio de 1895), pero, aunque sí tuvo algún cargo político, no llegó a tanto.

aparejada era objeto de no pocas burlas y también reproches, como hemos podido comprobar leyendo las críticas de esta *Guernica* en el Dossier conservado en la Biblioteca de la Opéra de París. Por tanto observamos que en la capital se miraba a los pirenaicos como los sureños del norte, máxime cuando en su obra común incluyen tanto motivos españoles como vascos[325], reivindicando esa pertenencia al mundo meridional, en cierto modo como forma de autoexotismo. Ya entrado el siglo XX tendremos otro caso de ópera carlista. Nos referimos a *La Jota*, de Raoul Laparra, compositor bordelés y por tanto natural también del sur de Francia y de un territorio muy cercano a España. Esta ópera se estrenó también en la Opéra-Comique el 26 de abril de 1911 y su trama se desarrolla durante la Iª Guerra Carlista en este caso y en Ansó (Huesca), pueblo que el autor había visitado[326].

Si en *Carmen* la manera de reforzar la identidad consiste en comparar al "Otro" con el "Nosotros" mediante la caracterización de los tipos, en *La Navarraise* encontramos que ese refuerzo se lleva a cabo sobre todo mediante el "proteccionismo cultural" en la actitud de su libretista, que precederá el punto de vista de otros autores del siguiente periodo, cuyo objetivo era más político y menos fraternal que el de Claretie. Por otra parte, seguimos observando ese fenómeno de "territorio común" pirenaico que sirve tanto para marcar fronteras como para encontrar elementos de acercamiento e identificación entre los dos países.

2.2.4. Las nuevas miradas hacia el "Otro": *Don Quichotte* y *L´heure espagnole*

Vimos en el apartado anterior que en los años que van de 1898 a 1914 la politización de la sociedad francesa se exacerba y que los movimientos de izquierdas y derechas van siendo cada vez más extremos. Desde el punto de vista de la mirada exótica hacia España también podemos decir que lo que encontramos es una radicalización de dos fenómeno que ya habíamos detectado previamente y que van unidos directamente a la cuestión política: en primer lugar, el interés por el "Otro" para

[325] Ernest Reyer, *Revue Musicale-Journal des Débats*, 8 de julio de 1895, *Guernica*-Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra.
[326] En el dossier 3650-Richelieu de la BnF hemos podido ver una foto del compositor en Ansó tomada en 1910.

un refuerzo de la propia identidad, y en segundo lugar, una mayor atención a la diferencia regional y a un tiempo, a lo que hemos denominado "el territorio común".

Estos años de bisagra entre ambos siglos y los que siguen hasta la guerra son años de crisis de la identidad francesa: el golpe del "Affaire Dreyfus", las diferentes ideas sobre lo que es "ser francés" en función de la ideología y por último, el enfrentamiento constante e incluso recrudecido con Alemania, que reaviva la humillación padecida hace unos años. Las consecuencias de la derrota militar van más allá de lo territorial y político: Francia tiene un claro sentimiento de inferioridad respecto a Alemania también en lo cultural. La necesidad de reforzar la identidad se convierte en imperiosa, y para ello nada mejor que crear un "sistema de alianzas culturales" en el que París ejerza como "polo de atracción" cultural tanto para Francia como para España, que es la idea que defiende Samuel Llano Álvarez en su tesis (2006).

La relación continuada de Francia con España a lo largo del XIX que hemos ido evocando, debido tanto a las guerras como a los exiliados españoles en Francia, había provocado que se potencie una especie de "exotismo intraeuropeo". Como dice Llano Álvarez, "se trata de una forma de nombrar la acentuación de la singularidad cultural subrayando las diferencias de poder. El exotismo sería la compensación ofrecida al país impotente" (Llano Álvarez, 2006, p. 100). Por parte de artistas e intelectuales, esto se traduce en una especie de defensa e incluso promoción de un cierto "protectorado cultural", como ya vimos en nuestro capítulo dedicado a *La Navarraise* al estudiar el pensamiento de Jules Claretie. El hecho de presentarse a sí mismos, a Francia, como "tutora" de ese vecino menos fuerte en cualquier sentido, servía sin duda para reforzar la identidad nacional francesa. Por último, a finales del XIX hubo otra gran ola de artistas exiliados españoles que dirigieron a París sus pasos, al tiempo que los estudios hispánicos por fin entraban en la Universidad[327]. Ese intercambio, creciente por estas fechas, sirvió para que se buscara en España a un aliado cultural, comercial y político con el que luchar contra el enemigo alemán. Durante los primeros veinticinco años de la IIIª República la enseñanza del español careció del apoyo institucional y de los dirigentes políticos, por la sencilla razón de que se consideraba que el progreso sólo

[327] La Municipalidad de Toulouse creó y financió la primera cátedra de Lengua y Literatura españolas en la Facultad de Letras para Ernest Mérimée en 1886 y en 1899 se adoptó la misma medida en la Universidad de Burdeos. (Niño, 1998, p. 91)

podía venir del Norte (Niño, 1988, p. 84) y por consecuencia sólo se potenciaba el aprendizaje del inglés y del alemán. Sin embargo, el incremento de las relaciones comerciales no sólo con España debido a la mejora de las comunicaciones, sino también con los países americanos de habla hispana fue sin duda un fuerte incentivo para impulsar el estudio del español: Francia no podía permitir que Alemania le pisara también ese terreno (ibid., pp. 85, 86). Por otra parte, hispanistas de renombre, como Ernest Mérimée por ejemplo, no dejaron de hacer notar que la única lengua viva que se estudiaba en España era el francés, y que el conocimiento de la lengua del país facilitaría la instalación de profesores franceses, lo que permitiría a Francia "obtener los beneficios de un mercado cultural" y convertirse en "maestra y la verdadera hermana mayor de este noble país" (cit. en ibid., p.113). Otros grandes hispanistas, como Imbart de La Tour o Jules Laborde, seguidores de Mérimée en su forma de afrontar las relaciones culturales franco-españolas mediante el estudio de la lengua y literatura, incidían en la importancia del mutuo conocimiento cultural para fortalecer las alianzas de toda índole entre ambos países (ibid., pp.172-179). Y otros, como Jean Amade, defendían el "papel director que correspondía a Francia en el próximo renacimiento de las razas latinas, ampliando su influencia y ganando simpatías en España" (ibid., p. 179). Esta idea tuvo su peso, hasta el punto de que el 14 de julio de 1912, el presidente de la República, Alexandre Millerand, inauguró en los jardines del Palais Royal un monumento al Génie Latin ofrecido a todas las naciones de la "fraternidad latina", por parte de la "Ligue de la Fraternité Latine". El objetivo era claro: formar un frente anti-alemán de las naciones herederas de Roma y Grecia, al frente de las cuales estaría Francia, que abanderaría el liderazgo de este renacimiento cultural (ibid., p. 72).

Hemos hablado anteriormente de la "Action française" de Maurice Barrès y Charles Maurras, movimiento de ultraderecha nacionalista. El primero de ellos, sin llegar a ser un hispanista, conocía bien España, a donde viajó al menos en dos ocasiones[328], periplos que le inspiraron sendas obras: un capítulo de *Du sang, de la volupté et de la mort*[329] (1894) y *Greco ou Le secret de Tolède* (1911). Como ya sabemos, el mundo musical estaba dividido entre partidarios del Conservatoire y de la Schola, una parte de cuyos beneficios se dedicaban a financiar tanto la "Action

[328] Hasta cuatro veces hemos visto en algunas fuentes, pero sólo hemos podido corroborar los viajes de 1892 y 1900.

[329] En esta obra también habla Barrès de las inevitables cigarreras de Sevilla, y coincide con Claretie en dedicar un capítulo a Don Juan de Mañara. Los arquetipos españoles se mantienen con vigor. (Barrès, 1894, pp. 133 y ss.)

française" como la "Ligue de la patrie française" (Llano Álvarez, 2006, p. 26). Como vemos, la relación de estos movimientos nacionalistas y tradicionalistas con la vida musical parisina del momento era intensa. La mirada hacia el "Otro" -hacia España en este caso-, mantiene las mismas características que hemos ido señalando a lo largo de nuestro estudio: el país vecino sigue siendo la reserva espiritual y moral porque, en cierto modo, sigue intacto, sigue siendo primitivo y cerrado al progreso y "los españoles, gracias a sus firmes creencias y a su respeto religioso por la autoridad, estaban mejor preparados para hacer frente a los peligros de la *modernidad*" (Niño, 1988, p. 253), que no eran otros que el materialismo, el industrialismo y el egoísmo. Es decir, el germanismo (ibid.).

Bien es cierto que en estos años finales del XIX y comienzos del XX hasta la Iª Guerra Mundial y gracias en gran parte al desarrollo de los estudios hispánicos, la imagen de España se modifica en lo que a los tipos se refiere: evidentemente, los bandoleros, las gitanas, y los toreros ya no son lo único que representa lo español, como ya hemos tenido oportunidad de ver en nuestro análisis de *La Navarraise*. Sin embargo, no se sale ganando mucho con el cambio, porque lo que refleja a España, la nueva "representación", consiste o bien en seres pobres e incultos (campesinos, mendigos o huérfanas abandonadas como en la ópera de Massenet o en *La Cabrera*) o bien en exiliados que van a París a recibir conocimiento (Llano Álvarez, 2006, p. 227). Es decir, España sigue siendo el vecino pobre e ignorante sobre el que se puede y se debe ejercer ese protectorado cultural, que refuerza doblemente la identidad francesa: por un lado, por contraste con el "Otro"; por otro, porque ratifica ese papel de "tutor" y de faro intelectual, cultural y hasta político en su zona de influencia.

En *Don Quichotte* de Massenet podemos encontrar este anhelo de remitirse a los valores eternos en la propia figura del protagonista. La ópera está basada en *Le Chevalier de la Longue Figure (Don Quichotte)* de Jacques Le Lorrain, drama heroico en cuatro actos, en verso, como reza en la portada de la primera edición de la obra en 1906. En ella ya se encuentran plasmadas las características del caballero que encontraremos en el personaje operístico: un idealista justiciero y humanitario. Aunque evidentemente el drama se basa en la obra de Cervantes, Le Lorrain nunca pretendió escribir la versión teatralizada de la novela y por tanto, hay diferencias notables también

en lo que a los personajes se refiere. Por ejemplo, si en el original cervantino el hidalgo se ha vuelto loco a fuerza de leer novelas de caballería, en la versión del francés no se hace referencia directa a este asunto y ni siquiera a los propios libros. Más parece que Don Quichotte utiliza la caballería para llevar a cabo sus altos ideales de justicia, caridad y amor universales. Por tanto, estaríamos frente a un idealista que considera que la única manera de llevar a la práctica sus objetivos es salir del mundo construyéndose una identidad de caballero andante. El Don Quijote de Cervantes padece de una fe absoluta en sus libros, y eso es lo que le lleva a comportarse según las reglas de la caballería, mientras que el Don Quichotte de Le Lorrain -que Cain lleva al libreto de manera absolutamente fidedigna- la profesa a sus altos ideales humanísticos, ideales que provienen de una faceta "crística" del personaje que no aparece en absoluto en la obra cervantina. Además de las constantes alusiones a Dios, hay dos cuestiones que nos llevan a pensar en una representación del personaje como reencarnación de Jesucristo, cosa que llamó mucho la atención en su tiempo[330], y no siempre para bien. En primer lugar, la escena con los bandidos, especie de transmutación de los discípulos de Emaús, que reconocen a Jesucristo al partir el pan. En segundo lugar, la necesidad que siente de redimir a la pecadora Dulcinea, trasunto frívolo y vacuo de María Magdalena. En definitiva, "un Cristo laico que sueña con el ideal"[331].

¿Hubo conciencia por parte de los autores -Le Lorrain, por un lado, y Cain y Massenet, por otro- de estar haciendo un alegato identitario reivindicando los valores españoles universales y eternos? En absoluto, y de hecho cada uno de ellos tenía sus propias razones para sentirse atraído por este Don Quichotte, pero desde luego esta coincidencia puede deberse a cierto ambiente propicio, a cierto caldo de cultivo general en el mundo musical del momento. En el siglo XIX y debido a la influencia del pensamiento romántico, Don Quijote se convirtió en una figura poética y hasta trágica, un personaje sublime y líricamente heroico, frente a una visión ridícula y prosaica de épocas anteriores, a lo que contribuyó la nueva traducción de Louis Viardot[332] publicada

[330] El crítico Henri Lichtenberg cita explícitamente el parentesco de Don Quichotte con Cristo y el de Dulcinée con María Magdalena en su crítica tras el estreno en la Gaîté de París (*L´Opinion*, 30 de diciembre de 1910). Pierre Lalo, horrorizado por esta visión del personaje, escribió en su crítica: "Esta metamorfosis de Don Quijote en un Jesucristo para canallas es simplemente asquerosa": "Cette métamorphose de Don Quichotte en une sorte de Jésus-Christ pour apaches est simplement écoeurante." (*Le Feuilleton du Temps*, 4 de enero de 1911)

[331] "Don Quichotte est une sorte de Christ laïc rêvant d´idéal."Crítica del *Journal du Soir* del 2 de enero de 1911.

[332] Louis Viardot (1800- 1883) fue un periodista e intelectual francés que hizo una gran labor como hispanista. Tras su viaje por España como acompañante de las tropas francesas entre 1823 y 1824 en

en 1826. El interés que esta figura despierta en toda Europa durante el XIX se debe sin duda a ese individualismo idealista del personaje, pero su arrojo, su sentido del honor, y su lealtad a sus ideales lo convierten, a un tiempo, en el paradigma de los mejores rasgos de los españoles.

Le Lorrain, autor de triste vida, completamente apartado de los circuitos literarios y teatrales, pudo probablemente proyectar en su Quichotte una parte de sí mismo: con evidentes problemas de adaptación a la sociedad en la que vivía, perseguidor de un ideal literario al que nunca renunció a pesar de las privaciones y que no aceptaba otro compromiso que el que él mismo se había marcado con la creación[333]. Cain, con su tendencia "socialista cristiana", como hemos dicho más arriba, trasladó con gusto a este Cristo para los humildes a la escena. Y Massenet se vio sin duda seducido por este Quijote devoto y enamorado, cosa lógica en un autor que, por una parte era muy piadoso pero por otra, muy sensual y por tanto, se sentía muy atraído por las figuras de grandes pecadoras arrepentidas. El crítico del *Excelsior* resalta el gusto del operista por "mezclar lo sagrado y lo profano, como es habitual en Massenet"[334]. Aunque quizá la formulación más exacta la dé Adolphe Jullien en su crítica de la interpretación en la Gaîté de París, cuando dice que era normal que el compositor se interesara por este libreto, porque según él, Massenet se siente "siempre atraído por el misticismo mundano"[335].

Precisamente este aspecto "crístico" o místico del personaje, que horrorizó a no pocos, representa ante todo la capacidad de sacrificio del personaje. Como Cristo, que da su vida por los hombres, Don Quichotte está dispuesto a padecer la misma suerte en

---

virtud de periodista, se revela su vocación de hispanista y comienza un enorme trabajo tanto de divulgación sobre España en sus aspectos políticos, culturales y sociales en diversos periódicos, como de traductor. Incluso quiso crear un Museo francés de arte español y muy probablemente su influencia fue decisiva para la apertura de la Galería Española del Louvre en 1838. En 1826 publica una nueva traducción del Quijote. En 1840 se casa con la célebre cantante Pauline García, hija del no menos célebre Manuel García y que a partir de entonces tomará el apellido de su esposo y pasará a llamarse Pauline Viardot. Su actividad como crítico de arte, estudioso de los museos europeos y hombre dedicado a la causa de la cultura será incesante hasta su muerte.
http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viardot-louis.html, Página web del Institut National d´histoire de l´Art.

[333] Datos extraídos del prólogo a *Le chevalier de la longue figure (Don Quichotte)* de Jacques Le Lorrain, (1906), y escrito por Églantine de Valrose. Dossier Jacques Le Lorrain, BnF- Richelieu, sección Arts-du-spectacle.

[334] "Il y a un mélange du sacré et du profane, comme il est l´habitude de Massenet, avec des mélodies enivrantes qui font qu´on le lui pardonne." Crítica anónima, *L´Excelsior,* 30 de diciembre de 1910.

[335] "Don Quichotte est une sorte de Christ au milieu des brigands. […] C´est normal que ça plaisse à Massenet, toujours attiré par le mysticisme mondain." *Journal des débats*, 8 de enero de 1911.

manos de los bandidos porque él no ha venido al mundo a luchar contra las pobres gentes, como en definitiva son también quienes le atacan y vilipendian. ¿Vieron algunos en esta entrega y don hasta de su propia vida una metáfora de lo que habría de padecer Francia en una guerra contra Alemania que siempre acechaba? No podemos afirmar este extremo al carecer de fuentes que lo corroboren. En cambio, sí es muy posible que con esta característica atribuida al caballero los autores quisieran incrementar el "color español" del personaje, como ya apuntamos que sucedía en *Le Cid, Le Tribut* o *La Navarraise* con la cuestión religiosa. Y, muy posiblemente también, se trata de un reflejo de las creencias de Le Lorrain, de Cain y de Massenet. Sin embargo, no podemos dejar de señalar la utilización pro-francesa y crítica de la actitud neutral de España durante la contienda que de la figura de Don Quijote hicieron algunos hispanistas con ocasión del tercer aniversario de la muerte de Cervantes y que tuvo lugar durante la Iª Guerra Mundial, en 1916. Según Morel-Fatio, Don Quijote, dado su idealismo y capacidad de sacrificio sería "aliadófilo", mientras que Sancho Panza, que busca su beneficio, sería "germanófilo, idea en la que le siguieron otros como Imbart de La Tour, por ejemplo (Niño, 1988, p. 248).

Pero volviendo al *Don Quichotte,* lo que sí es cierto es que cada uno de los autores tenía sus razones personales para apropiarse del personaje del Quijote en esta versión peculiar, porque los tres estaban subyugados por esas cualidades inmanentes que el héroe cervantino representa. Como dice el crítico Jean Drault: "Tous les honnêtes gens se reconnaissent en ce chevalier […] à une époque où domine partout le chevalier d´industrie"[336]. Y si lo que domina en la sociedad francesa son los arribistas y los tramposos, si se están desdibujando las cualidades nacionales, quizá es hora de volver la mirada a ese pueblo primitivo pero que mantiene sus valores morales intactos, que es el español, origen de Don Quijote. Pero hay que tener en cuenta que el precio que se hace pagar a los españoles por esa presunta virtud no corrompida es el mantenerse lejos de la modernidad y por tanto en un estadio inferior. Ese elogio que algunos autores hicieron de "el aislamiento cultural como forma de arraigo y de fidelidad a los valores e identidad propia" (Llano Álvarez, 2006, p. 223), como el citado Raoul Laparra, por

[336] Jean Drault, *La libre parole,* 30 de diciembre de 1910. Contrariamente a nuestra costumbre hemos dejado la cita en francés porque el autor hace un juego de palabras que sería farragoso explicar en el texto: "Todas las gentes honestas se reconocen en este caballero, en una época en la que domina por todas partes el *chevalier d´industrie*". "Chevalier d´industrie", literalmente "caballero de industria" quiere decir "arribista", "tramposo". Por tanto, palabra que se contrapone completamente desde el punto de vista semántico a la de "caballero".

ejemplo, no es sino una declaración de superioridad de Francia, que admira al "Otro" siempre que no suponga competencia, sino un apoyo político y un satélite cultural para la hegemonía francesa y sirva únicamente como pequeño aguijón de la conciencia. Samuel Llano Álvarez defiende que incluso los hispanistas tenían una visión orientalista de España, tal y como concibe el concepto Edward Said, y citamos unas palabras del investigador español:

> […] pese a que muchos hispanistas profesaron un afecto sincero por España, convierten la representación en un medio para subsumir la cultura representada, no tanto con el propósito de dominarla o perjudicarla, como de utilizarla de punto de apoyo para superar la crisis nacional de Francia y para catapultarla en su carrera hacia la hegemonía internacional. La orientalización o exotización podrá ser bienintencionada como en el caso del mito del buen salvaje que desarrolla Laparra o del misticismo de Barrès y Collet. Todos ellos convierten a España en un refugio, en una reserva de valores que algunos creen ver desaparecer en Francia. Sin embargo, ello sucederá a expensas de separar a España de esa Europa acusada de materialismo, de africanizarla y, en definitiva, de frustrar ambiciones aperturistas e integracionistas de la generación del 98. (Llano Álvarez, 2006, p. 226)

Estas palabras nos recuerdan sin duda a las de Gautier (1981, p. 294): "Lo que necesita la España del Sur es la civilización africana y no la civilización europea"[337]. En cierto modo se mantiene esa perspectiva romántica, con la única diferencia de querer utilizar de manera consciente al vecino del Sur para mayor gloria propia en un momento de particular debilidad y crisis en la identidad nacional. Aunque éste no fuera en absoluto el propósito de nuestros autores, o al menos no de manera consciente, ésta era la idea sobre España que planeaba en la atmósfera cultural francesa de los primeros años del siglo XX.

En cuanto a *L´heure espagnole*, es llamativo que muchos críticos la tomaran como un ejemplo del espíritu francés, quitando importancia al carácter hispánico y haciendo hincapié en el aspecto irónico y humorístico, que consideraban típico nacional frente a la seriedad y solemnidad germánicas (Llano Álvarez, 2006, p. 126). ¿Pretendieron Franc-Nohain con su pieza teatral y Ravel con su ópera partir de lo

[337] "Ce qu´il faut à l´Espagne du Midi, c´est la civilisation africaine et non la civilisation européenne, qui n´est pas en rapport avec l´ardeur du climat et des passions qu´il inspire."

español para llevar a cabo un alegato nacionalista? En absoluto en el caso del primero y no en relación con lo político en el del segundo. *L´Heure espagnole* de Franc-Nohain se inspira en Boccaccio, según sus propias palabras al final de la obra: "Es la moral de Boccaccio:/ entre todos los amantes sólo el amante eficaz/ llega un momento, en los placeres del amor/ en el que es el turno del mulero"[338]. En efecto, en la tercera jornada del *Decamerón* encontramos una segunda novela que nos cuenta la historia de un avispado mozo de cuadras en la corte del rey de Lombardía que contiene el germen de la obra teatral. Además Jean La Fontaine retoma el tema en sus *Contes et nouvelles en vers*, en el cuento llamado *Le mulétier, nouvelle tirée de Boccace.* Hay que tener en cuenta que Franc-Nohain desarrolló ampliamente una faceta de fabulista y esta afinidad suya con La Fontaine sería recalcada en un artículo que Gabriel Reuillard dedica a su persona en la revista *Paris-Soir* el 29 de diciembre de 1925:

> Es decir que [Franc-Nohain] es, voluntariamente o no, un moralista en la gran tradición de La Fontaine (al que se acerca mucho por el ingenio y por la forma) de La Rochefoucauld y de La Bruyère. Nada de grandes palabras o de grandes gestos. Sabe que se convence mejor cuanto más simplemente se hable al corazón de los hombres.[339] (cit. en Huebner, dir. Branger y Giroud, 2009, p. 195)

El autor cómico francés bebe por tanto de dos fuentes clásicas, ampliamente reconocidas y reconocibles por todos. Sin embargo, y a la luz de nuestra investigación, creemos que hay otras dos influencias bastante claras en *L´heure espagnole.* De una de ellas no hemos encontrado alusión ninguna y de la otra, sólo en una fuente. Nos referimos a *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs y a *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, respectivamente.

Pierre Louÿs, amigo desde la adolescencia de Franc-Nohain[340]había publicado en 1898 la que está considerada como su obra maestra, *La femme et le pantin*. Inspirada

[338] "C´est la moral de Boccace: / entre tous les amants, seul l´amant efficace,/ il arrive un moment, dans les déduits d´amour/ oú le muletier a son tour!" En la obra original de Franc-Nohain es Concepción, la protagonista, quien dice estas palabras, mientras que en la ópera de Ravel estos versos se convierten en pretexto para un quinteto final al estilo de los finales de las óperas de Mozart.

[339] "C´est dire que [Franc-Nohain] est, volontairement ou non, un moraliste dans la grande tradition de La Fontaine (dont il se rapproche le plus par le tour d´esprit et par la manière), de La Rochefoucauld et de La Bruyère. Pas de grands mots, pas de grands gestes. Il sait qu´on convainc d´autant mieux qu´on parle simplement à l´esprit et au coeur des hommes.

[340]Pierre Louÿs (1870-1925) coincidió con André Gide en la École Alsacienne de París y ambos, a su vez, con Franc-Nohain en el Lycée Janson-de-Sailly, donde fundarán la *Potache Revue*. Louÿs comienza a relacionarse con los parnasianistas y simbolistas y en 1891 funda la revista *La Conque*, en la que se publican poemas de sus admirados Mallarmé, Verlaine, Leconte de l´Isle pero también de algunos jóvenes como Valéry o su amigo Gide y él mismo. Entre sus poemas están por ejemplo *Les chansons de*

en un episodio de la vida de Casanova y evocando en su título al cuadro de Goya *La mujer y el pelele*[341] que el autor había tenido la oportunidad de contemplar en 1896 en el Museo del Prado, narra la tormentosísima historia erótico-amorosa de un francés que cae bajo el encanto de la joven Conchita, que lo domina y lo convierte en una marioneta. Franc-Nohain conocía con seguridad la novela de su amigo y su gusto por la broma le pudo llevar muy bien a convertir en farsa simpática esta historia erótico-dramática mezclándola con La Fontaine y Boccacio, dadas la cantidad de coincidencias que encontramos en ambas obras: comparten, en primer lugar, el exotismo español; ambas protagonistas se llaman Concepción[342], hecho más relevante de lo que cabe imaginar en un principio; ambas son mujeres fatales "a la española"; manejan a su antojo a los hombres y hacen de ellos marionetas, y de hecho, los autómatas y las marionetas están presentes en el libreto de *L´heure espagnole* -que no en la obra de teatro- en la tienda del marido relojero de Concepción; ambas mujeres están gobernadas por el erotismo, que acaba impregnándolo todo y ambas admiran en un hombre la fuerza física, aunque en Conchita Pérez esto dará lugar al masoquismo, mientras que en el caso de Concepción se trata de una simple admiración de la capacidad viril.

Pero como decíamos, encontramos una influencia más, que es la de *El sombrero de tres picos*[343] y así lo asegura Vladimir Jankelevitch (1995, p. 52) quien dice que *L´heure espagnole* es una farsa sacada de la obra de Pedro Antonio de Alarcón. Editada en 1874, fue traducida y publicada en francés en 1884, año del fallecimiento del español. La principal diferencia con *L´heure espagnole* radica en la fidelidad de la molinera a su esposo frente a Concepción y por tanto, en la manera de tratar el asunto

---

Bilitis, que inspirarán a Debussy. Su estilo, decadentista, tiende al erotismo elegante, a la sensualidad y a un extremado refinamiento.Ver detalles en: https://global.britannica.com/biography/Pierre-Louys

[341] *La femme et le pantin*, obra en prosa, se iba a titular en un principio *La mozita*, *La Sevillana* o *L´Andalouse* Esta obra tiene paralelismos indudables con la *Carmen* de Mérimée: desde la aparición de un viajero francés como personaje (el propio Pierre Louÿs había viajado por España y alguna escena que presenció le inspiró para su novela), hasta el hecho de que Conchita trabaja en la manufactura de tabaco de Sevilla, el gusto de ella por provocar celos en su amante o también, por supuesto, el destino de un hombre que se pierde por una mujer fatal. Esta obra es, en realidad, el relato de un amor perverso, en el que sensualidad, erotismo, sadismo y masoquismo se alían en un estilo tan elegante pero más sobrio que en sus poemas. (Goujon, 1988, pp. 72, 73).

[342] A propósito de la cuestión del nombre de pila de ambas protagonistas, ver Assunçao (2012), p. 10.

[343] *El sombrero de tres picos* se basa en un romance popular, *El Corregidor y la molinera o El molinero de Arcos*, que aparece por primera vez en un compendio de cuentos medievales, *Libro de los engaños e los asayamientos de las perversas mugeres*, traducción a su vez de unos textos árabes. Boccaccio lo traslada a la Octava Jornada de su Decamerón y también el autor español Agustín Durán lo recoge en su segundo tomo de su *Romancero* (1849-1851). En definitiva, se trataba de un tema popular y folclórico, muy en consonancia con el estilo entre romántico y costumbrista adoptado por Alarcón. (Juan Carlos Garrot, introducción a Alarcón, 1994, pp. 5-8)

del honor y la moral. La comicidad proviene aquí del malentendido que padecen la Corregidora, Frasquita y el molinero, al creer que han sido engañados por sus cónyuges. En esta sociedad española de finales del XIX no es posible conjugar un adulterio con un final feliz, por lo que de inmoral implica, y es preciso señalar que Alarcón compartía esta visión moralizante. Por tanto, aunque ambas obras coincidan en adoptar cierto aspecto de fábula, en el caso de Alarcón la "moraleja moral", valga la redundancia, es evidente, mientras que en Franc-Nohain dicha moraleja es de orden absolutamente pragmático. Esto conlleva una comicidad amable y hasta tierna en la novela del español, y un juego irónico, caricaturesco y ácidamente burlón en la obra teatral del francés, donde nadie se salva de la crítica. En cuanto a los aspectos coincidentes, en primer lugar podemos destacar al ambiente dieciochesco español en el que se desarrolla la acción. Alarcón sitúa su novela en un momento después del año cuatro y antes del ocho del siglo XIX, y en la obra de teatro del francés leemos que la acción se desarrolla en el XVIII. Poca diferencia de años hay, pues, entre las historias de ambos escritos y además comparten el situarse bajo el Antiguo Régimen. Se trata por tanto de una España lejana y "ensoñada", exótica en el espacio -Andalucía en un caso y Toledo en el otro- y en el tiempo, y no sólo para Franc-Nohain, puesto que para Alarcón se trata de un tiempo previo a las convulsiones que comenzarán con la invasión napoleónica y la Guerra de la Independencia: es decir, algo así como un tiempo ideal que despierta la nostalgia de un mundo perdido, no sin ironía por parte del autor. También el aspecto goyesco de la obra nos remite de nuevo a la relación con el ilustre pintor, ya existente en *La femme et le pantin*. Por un lado, el propio Alarcón alude a la manera de vestir de Frasquita, que es "el traje de las mujeres de Goya" (Alarcón, 1994, cap. IV, p. 34); por otro lado, al pelele, y como un pelele quedará el propio Corregidor, burlado por todos y como un autómata o una marioneta colgando de una pared, como en *L´heure espagnole*. Una analogía más con la obra de Franc-Nohain la encontramos en el personaje del molinero, que es descrito como un "ingeniero natural" capaz de construir maquinarias diversas, como las que triplicaron el agua del molino o de, una coincidencia más, componer relojes. Por último, comparten ambas obras una estructura teatral ya que los treinta y seis capítulos de *El sombrero de tres picos* se pueden agrupar en cinco "actos".

Aunque nuestro estudio nos haya llevado a establecer estos notables paralelismos tanto con *La femme et le pantin* como con *El sombrero de tres picos*, y aunque creemos casi seguro que Franc-Nohain leyó la primera de ambas novelas y es

muy probable que conociera la segunda, nos vemos en el deber de reiterar aquí que las fuentes son prácticamente mudas respecto a las influencias "louÿsianas" o "alarconianas". Según sus propias palabras, nuestro autor situó la acción en España "como podía haberla situado en otro lugar"[344] (Huebner, dir. Branger y Giroud, 2009, p. 206) pero lo que no sabemos es si esa decisión vino tras leer alguna de estas dos obras o si se inspiró en ellas tras ubicar su acción. Por tanto, pensamos que lo que le interesó al escoger España como marco fue el aspecto exótico y el "color local" y por tanto remitir la acción a un lugar un tanto ensoñado e irreal, y las posibles influencias de carácter hispánico provendrían sobre todo de un interés por aderezar bien su obra teatral, más que de cualquier otro tipo de intención.

En el caso de Ravel, esta ópera "avec un peu d´Espagne autour", como cantan los cinco personajes de la obra en la escena final, contiene algo más que "un poco de España alrededor", aunque mucho más en lo que se refiere a su camino personal en la composición que en cualquier cuestión relacionada con los movimientos políticos e identitarios del momento. "España es mi segunda patria musical"[345], decía Ravel (cit. en Jourdan-Morhange, 1945, p. 151). Esta declaración del compositor nos lleva a pensar que lo español, y particularmente lo español en música era para él algo connatural, puesto que califica a la España musical de "patria". Respecto a su relación con la tradición compositiva francesa, esto es, con su primera patria musical, ya hemos dicho que Ravel sería un músico nacionalista, entendiendo como tal a quien reconoce que proviene y se basa en la tradición nacional para después buscar su camino propio. Pero hay que entender dos cuestiones fundamentales en este nacionalismo musical de Ravel: la primera de ellas, que eso no supone un nacionalismo político de ningún tipo; la segunda, que considera que bajo ningún concepto el hecho de defender lo nacional debe anegar la individualidad -"el alma individual", como él mismo decía-, en lo colectivo. Como tenemos la suerte de disponer de muchos testimonios del propio compositor, citemos sus propias palabras:

> En virtud de los vínculos indisolubles que unen a cada uno con su conciencia nacional respectiva, resulta por supuesto inconcebible que podamos expresarnos razonablemente con el lenguaje del otro. Este nacionalismo no priva al compositor ni de su alma ni de su

[344] "Dans une préface à la pièce publiée dans *La Revue de Paris*, Franc-Nohain remarque que le cadre est arbitrarie: en ce qui le concerne, l´action aurait aussi bien pu se situer n´importe où ailleurs." Es lo que dijo al menos en el Prefacio a su obra, publicada en *La Revue de Paris*, 15 de noviembre de 1904, p. 405.
[345] "L´Espagne est ma seconde patrie musicale."

> expresión individual, puesto que cada creador contiene en sí mismo sus propias leyes personales. Estas leyes, particulares del artista, son sin duda esenciales en todo proceso de creación musical y parecen determinadas por el juego recíproco de las conciencias nacional e individual. Además, no pueden ser aprendidas porque se imponen en el seno de la propia herencia y no son percibidas más que por el artista mismo. Estas leyes, al cabo de los años, pueden imponerse en escuelas, producir discípulos, imitadores o seguidores. Pero, una vez más, un artista extrae de su propia conciencia nuevas leyes que son las suyas propias. Me gustaría subrayar a propósito de este asunto, que los músicos que son fieles tanto a su conciencia nacional (colectiva) como a su propia individualidad, aprecian a menudo las obras completamente diferentes de las suyas, mientras que un músico francés germanizado -o un músico alemán afrancesado- tendrá tendencia a no comprender la música de otro: el híbrido no está en condiciones, en efecto, de reconocer otras personalidades, debido precisamente a la pérdida de su propia individualidad.[346] (cit. en Marnat, 1986, pp. 615, 616).

Y una ilustración más de su pensamiento, condensada en pocas palabras:

> Algunos, por interés de las escuelas, de las tendencias, del nacionalismo en el arte, como dice usted -en el cual, sea dicho de paso, creo profundamente, puesto que no pienso que exista ningún arte sin sus raíces en la conciencia nacional- privarían al compositor individual de su alma personal, si algo así fuera posible.[347] (cit. en Jankelevitch, 1995, pp. 129, 130).

En cuanto a su interés por lo español, por su "segunda patria musical", de todos es sabido que, de nuestros cuatro compositores, Ravel es el único que tenía vínculos sentimentales directos con España, tanto familiares como amistosos. En cuanto al aspecto musical, desde su nacimiento estuvo también en contacto con los sones españoles por influencia materna, y según cuenta el propio Ravel (Jourdan-Morhange,

[346] "En vertu des liens indisolubles qui unissent chacun à sa conscience nationale respective, il est bien entendu inconcevable que l´on puisse raisonnablement s´exprimer dans le langage de l´autre. Ce *nationalisme* ne prive le compositeur ni de son âme ni de son expression individuelle, chaque créateur ayant en lui ses lois personnelles. Ces lois, particulières à l´artiste, sont sans doute essentielles dans tout processus de création musicale et semblent déterminées par le jeu reciproque de conscience nationale et individuelle. En outre, elles ne peuvent être apprises car elles s´imposent au sein de son propre héritage et ne sont perçues que par l´artiste lui-même. Ces lois, au cours des ans, peuvent s´imposer en écoles, créer des disciples, des imitateurs ou des suiveurs. Mais, encore une fois, un véritable artiste tire de sa propre conscience des lois nouvelles qui lui sont propres. À ce propos j`aimerais souligner que des musiciens qui sont fidèles aussi bien à leur conscience nationale (collective) qu´à leur propre individualité apprécient souvent des oeuvres tout à fait differentes des leurs, tandis qu´un musicien français germanisé -ou allemand francisé- aurait tendance à ne pas comprendre la musique d´autrui: l´hybride n´est pas à même, en effet, de reconnaître d´autres personnalités, du fait même de la perte de sa propre individualité." Ravel, conferencia celebrada en la Catedral del rito escocés de Houston el 7 de abril de 1928.

[347] "Certains, par intérêt des écoles, des tendances, du nationalisme dans l´art, comme Vous dites -dans lequel, ceci soit dit en passant, je crois profondément, car je pense qu´il n´existe aucun art sans ses racines dans la conscience nationale- priveraient le compositeur individuel de son âme personnelle, si quelque chose de pareil était possible." Ravel, entrevista con Olin Downwa, *New York Times*, 7 agosto 1929.

1945, p. 195): "Mi madre, cuando yo era aún bebé, me dormía con canciones vascas y españolas"[348]. También Roland-Manuel narra que Marie, madre de Ravel, cantaba arias de zarzuela a su hijo desde la cuna, y habla de la influencia de las "seguidilles et de chansons cantabres" [sic] junto a la cuna del niño (Roland-Manuel, 1928, p. 10). El padre de Ravel, que como hemos dicho era ingeniero, arruinado en 1870 a causa de la destrucción por un obús de su taller, en el que experimentaba sobre un nuevo tipo de motor, decide viajar a España donde Gustave Eiffel y otros franceses estaban trabajando en la construcción de vías ferroviarias. Parece que fue en los alrededores de Madrid donde conoció a Marie Delouart, nacida en el País Vasco Francés[349], y cuyo apellido original era probablemente De Huarte, Uharte o bien Eluarte[350] y fue afrancesado posteriormente. Según Marcel Marnat, la joven se encontraba en Madrid acompañando a una conocida modista francesa. Sin embargo, Roland Manuel (1928, p. 9) dice que Marie pasó varios años en España de jovencita. En cualquier caso, Ravel siempre sostuvo que sus padres se conocieron "bajo las ramas de los jardines de Aranjuez"[351] (Marnat, 1986, nota a pie nº 3, p. 22). El matrimonio se celebró el 3 de abril de 1873 y poco menos de dos años después, el 7 de marzo de 1875, nació Maurice en Ciboure, a donde su madre se había desplazado desde París, lugar del hogar familiar, para dar a luz a su primer hijo, según la costumbre de la región.

Además de todas estas relaciones de índole familiar con España, no se puede obviar la intensa y grandísima amistad que unió a Ravel con Ricardo Viñes y su familia desde la adolescencia, cuando el jovencísimo pianista español se desplazó a París en 1888 para continuar sus estudios. No sólo los dos muchachos se hicieron amigos, sino que sus madres también, puesto que Mme. Ravel podía hablar en español con los recién llegados. Además, en su juventud, formaron un círculo de amigos que se autodenominó "Les Apaches"[352], grupo de jóvenes artistas que compartían toda una serie de

[348] "Ma mère, quand j´étais encore bébé, m´endormait avec des chansons basques et espagnoles".

[349] Sobre el lugar de nacimiento y el verdadero origen de la madre de Ravel hay opiniones diversas. Nos hemos decantado por la más repetida por autores que han profundizado en la biografía del compositor, aunque uno de ellos, Vladimir Jankelevitch dice que Marie Delouart nació en el País Vasco pero del lado español. (Jankelevitch, 1995, p. 75.)

[350] Los autores difieren en este aspecto, así que hemos citado las tres versiones del apellido que hemos encontrado.

[351] "Ravel soutiendra, de façon romanesque, que ce fut sous les feuillages des jardins d´Aranjuez."

[352] Esta "Société des Apaches", que se conformó en torno al cambio de siglo, no tuvo nombre propio hasta 1904. Un domingo, al salir de un concierto, varios miembros del grupo se chocaron con un vendedor de periódicos, que les gritó "Attention, les Apaches!", cosa que hizo muchísima gracia a Viñes. En esa época, dos bandas criminales de las afueras de París se habían apropiado de este nombre de tribu

inquietudes. No entraremos aquí en la estrecha relación personal y profesional de ambos artistas, de todos conocida, pero sí consideramos que dentro de la influencia española de Ravel era obligatorio nombrar al eximio pianista. Y entre las grandes amistades españolas de Ravel hay que citar a Manuel de Falla, quien llegó a París en 1907 y enseguida se reconoció admirador de la obra del francés. Su relación fue tan importante que Falla estaría junto a Ravel en los difíciles momentos de la agonía de su padre e incluso sería él quien iría a buscar un sacerdote para administrarle la extremaunción. Su amistad se mantendría hasta el final de la vida, o mejor dicho, de la conciencia de Ravel, a pesar de la distancia. Es precisamente Manuel de Falla quien, en un escrito a la muerte de Ravel, nos da ciertas precisiones sobre la madre del compositor y la influencia musical ejercida en su hijo:

> […] la España de Ravel era una España presentida idealmente a través de su madre, de quien la exquisita conversación, siempre en excelente español, me encantaba, cuando evocaba ante mí sus años jóvenes pasados en Madrid. La Sra. Ravel me hablaba sin duda de una época anterior a la mía, pero cuyos usos y costumbres habían dejado ciertos recuerdos que me eran familiares. Comprendí entonces qué fascinación habían ejercido sobre su hijo, desde la infancia, esas obsesivas evocaciones nostálgicas, avivadas sin duda por ese poder que confiere a todo recuerdo el tema de canción o de danza que se une de forma inseparable. Y esto explica la atracción que Ravel debió sentir desde su más temprana edad por un país con el que había soñado tan a menudo; y por qué, posteriormente, cuando quiso caracterizar musicalmente a España, se sirvió con clara predilección del ritmo de habanera, la canción más en boga entre aquéllas que su madre escuchaba en las tertulias madrileñas en esos tiempos pasados. En esa misma época, Pauline Viardot-García, a quien su prestigiosa celebridad ponía en relación constante con los mejores músicos de París, les hacía conocer esta misma canción. Por esta razón, la habanera, cosa sorprendente para todo español, continuó viviendo en la música

---

amerindia, y por tanto se había convertido en una especie de sinónimo de gamberros, canallas. Eran defensores de la modernidad en arte, y en música muy particularmente de Claude Debussy. Es difícil hoy definir qué personalidades nacidas entre 1875 y 1880 formaban exactamente el grupo, pero citaremos a los más conocidos, que fueron el propio Ravel, Viñes, y otros músicos como Maurice Delage, ÉmileVuillermoz, Michaël-Dimitri Calvocoressi, Désiré-Émile Inghelbrecht, Florent Schmitt, Déodat de Séverac o André Caplet; escritores como Léon-Paul Fargue y Tristan Klingsor; los pintores Charles Guérin y Paul Sordes; el escultor Cyprian Godebsky; y algunos decoradores como Séguy, Édouard Bénédictus o Georges Mouveau. De Falla y Stravinsky se integrarán en el grupo y todos irán a aplaudir *La Consagración de la Primavera* en su estreno en 1913. (Morel Borotra, 1996, pp. 145-158)

> francesa como un elemento característico de la nuestra, aunque en España se haya olvidado desde hace medio siglo.[353] (cit. en Marnat, 1986, pp. 707-708)

Como vemos, Ravel estuvo en relación con lo español desde niño por su familia y sus amistades, aunque su contacto real y físico tanto con la región de origen de su madre como con España será tardío. De hecho no fue hasta 1902 cuando Ravel tuvo oportunidad de pasar unas vacaciones en San Juan de Luz, pero bien es verdad que a partir de ese momento volvió a menudo a su lugar de nacimiento y aprovechaba también para pasar al otro lado de la frontera, al País Vasco español. Sin embargo no será hasta 1924 cuando emprenda su primer largo viaje por una España que no sea la de inmediatamente detrás del Bidasoa.

Por tanto, podemos afirmar que en el caso de Ravel lo español comporta un exotismo muy relativo, porque a pesar de ser un músico de tradición completamente francesa, como de sus palabras y su obra se deduce, el componente hispánico no es algo extraño para él, sino que, en cierto modo, forma parte de su vida y hasta de su persona. De esto deducimos que, ni por su pensamiento político y estético, ni por su cercanía con lo español hubiera pretendido Ravel utilizar *L´heure espagnole* como alegato de identidad francesa, por mucho que se llegara a ver en esta obra la encarnación del espíritu francés.

En cuanto al otro aspecto, al del "territorio común" del que venimos hablando desde el comienzo de este apartado, en lo que a Ravel se refiere también hay que remitirse más a lo personal que a lo nacional o político. "Hablan de la sequedad de mi corazón. Es falso. Y Vd. lo sabe. Pero soy vasco. Y los vascos sienten con violencia

[353] "[…] l´Espagne de Ravel était une Espagne idéalement pressentie au travers de sa mère, de qui l´exquise conversation, toujours en excellent espagnol, me ravissait quand elle évoquait devant moi ses années de jeunesse passées à Madrid. Mme. Ravel me parlait d´une époque assurément antérieure à la mienne, mais dont les us et coutumes avaient laissé des souvenirs qui m´étaient familiers. Je compris alors quelle fascination avait exercé sur son fils, depuis l´enfance, ces obsédantes évocations nostalgiques, avivées sans doute par cette puissance que communique à tout souvenir le thème de la chanson ou de danse qui s´y lie d´inséparable façon. Et cela explique l´attrait que Ravel dut ressentir dès son plus jeune âge pout un pays auquel il avait si souvent rêvé; et pouquoi, par la suite, quand il voulut caractériser musicalement l´Espagne, il se servit avec prédilection du rythme de *Habanera*, la chanson la plus en vogue parmi celles que sa mère entendit dans les *tertulias* madrilènes de ces temps revolus. À la même époque, Pauline Viardot-Garcia, que sa prestigieuse célébrité mettait en relation constante avec les meilleurs musiciens de Paris, leur faisait connaître cette même chanson. C´est pour cela que la *habanera*, chose surprenante pour tout Espagnol, a continué de vivre dans la musique française comme un élément caractéristique de la nôtre, bien que l´Espagne l´ait oublié depuis un demi-siècle." Falla, *La Revue Musicale*, marzo 1939.

pero se entregan raramente y únicamente a unos pocos"[354] (Zogheb, dir. Vuilermoz, 1939, p. 172). Ravel se sentía muy unido a sus orígenes vascos, cosa que se fue incrementando a raíz de la muerte de su padre en 1908, y de hecho achaca su natural pudor y reserva precisamente a la herencia materna. En cuanto a la visión que en Francia se tenía de "lo vasco" y "lo español" en el París del momento, encontramos en el libro de Marnat una frase bastante reveladora en la que, aludiendo a los orígenes familiares de Ravel dice: "[…] este origen vasco -se decía español- tenía un aspecto pintoresco que despistó a los nombres más importantes"[355] (Marnat, 1986, p. 23). Como vemos, da la impresión de que lo vasco y lo español constituían una y la misma cosa, en su lejanía geográfica de París y también en lo relativo a costumbres y tradiciones. Parece que el País Vasco constituía una zona común en la que lo vasco, lo español y en parte también lo francés eran aspectos que se mezclaban y confundían. Pero incluso este autor, Marcel Marnat, que sin embargo pone gran cuidado en distinguir cuándo y con quién Marie Ravel-Delouart hablaba vasco o español, nos dice precisamente refiriéndose a ese momento tras la muerte de Joseph Ravel en que su hijo pide a la madre que "recupere" su origen cultural: "[…] le vemos borrando lo más pronto posible todo parecido con su padre y reconfortando a su madre, valorizando todo lo que ella tenía de ibérico"[356] (ibid., p. 259). Y aún más, como ejemplo de esta *mise en valeur* de lo ibérico, sigue diciendo: "Muy pronto, en San Juan de Luz o en Ciboure, le exigirá que hable en vasco exclusivamente e incluso la reprendía cuando usaba un vocabulario corrompido"[357] (ibid.). Parecería que, en cierto modo, "lo vasco", por exótico y por encontrarse en el entorno de los Pirineos quedaría englobado dentro de "lo español" o incluso de "lo ibérico". Según Llano Álvarez (2006, p. 176) "el *réveil des provinces*[358] que tuvo lugar en Francia hacia 1890 tuvo su reflejo en la visión sobre España" y los estudios hispánicos implantados y desarrollados en torno al cambio de siglo también propiciaron una mirada más detallista y diferenciada hacia las regiones

[354] "On parle de ma sécheresse de coeur. C´est faux. Et vous le savez. Mais je suis Basque. Et les basques éprouvent violemment, mais se livrent peu et à quelques-uns seulement."

[355] "Pourtant cette appartenance basque -on disait espagnole- avait un pittoresque qui égara les plus grands noms."

[356] "[…] le voici [Ravel] effaçant au plus vite toute ressemblance avec son père et confortant sa mère, mettant en valeur tout ce qu´elle avait d´ibérique."

[357] "Bientôt, à Saint-Jean-de-Luz ou à Ciboure, il exigera qu´elle parle basque, exclusivement, allant jusqu´à la reprendre lorsqu´elle usait d´un vocabulaire corrompu."

[358] El "despertar de las provincias", en referencia al interés por lo regional que tuvo lugar desde finales del XIX.

españolas. Siguiendo su razonamiento, si Francia es el país hegemónico en esa alianza cultural, París "se erige en polo de atracción" (Llano Álvarez, 2006, p. 7) tanto para las provincias francesas como para las españolas. Sin embargo, sí que hubo movimientos regionalistas y federalistas dentro de Francia que miraban con simpatía las "identidades regionales" dentro de España. Este movimiento regionalista partió, principalmente en este final de siglo, de un sector muy contrario al régimen de la IIIª República y ultra-conservador y nacionalista francés, en el que militaban Charles Maurras y Maurice Barrès, por ejemplo. Por lo tanto, parece que tanto por parte de quienes alentaban el *réveil de provinces* y el hispanismo académico, como por parte de quienes utilizaban el regionalismo como un aspecto cultural de un movimiento político reaccionario, se habría debido de diferenciar claramente entre las diferentes identidades regionales. Sin embargo, un gran hispanista como Henri Collet, dice que si bien vascos y catalanes pertenecen "a su raza y a su tierra", afirma también que ambos pueblos hacen "música pirenaica" (cit. en ibid. p 186). Es decir, que pertenecen a una zona común, con raíces comunes también con lo francés, lógicamente. Para explicar toda esta maraña, citemos un párrafo esclarecedor de la tesis de Samuel Llano:

> Si las manifestaciones de solidaridad interregional que acompañaron el "réveil des provinces" en los años 1890 se produjeron precisamente con el propósito de contrarrestar la centralización de poder de la capital y de limitar su interferencia en los flujos culturales interregionales, es de esperar que el hispanismo de las provincias francesas se mostrase más sensible y más proclive a reconocer las diferencias entre las regiones en España y a apoyar los movimientos políticos regionalistas, Sin embargo, no fue así, puesto que París fue también la principal tribuna del regionalismo francés. En la capital se concentrarían muchos regionalistas emigrados para aprovechar su poder de irradiación, es decir, su estatus de foro de las ideas en Francia. El regionalismo y los movimientos descentralizadores también estuvieron centralizados. (Llano Álvarez, 2006, p. 192)

Esa centralización administrativa y política absoluta en París comenzada en el XVIII había culminado en una centralización en todos los demás órdenes de la vida social y cultural, hasta el punto de que la capital deglute incluso los movimientos regionalistas que, sin el púlpito parisino, carecen completamente de visibilidad.

Hemos de insistir aquí también en ese aspecto auténtico que encontraban los autores franceses a España y lo español, aspecto que comparten las tradiciones y usos vascos del momento y que les resultan, a los parisinos de finales del XIX y principios

del XX, tan exóticos tanto si se ubican a un lado como a otro del Bidasoa. Pero bajo estas "bondades" de lo auténtico, de lo no mancillado por la modernidad, de esa cercanía con el "buen salvaje", y con el primitivismo ligado a la inocencia, como dice Llano Álvarez (2006, p. 216) que muchos autores y músicos hispanistas defienden en aras de salvaguardar las esencias, bajo todo esto decíamos, no hay que olvidar que late, una vez más, la superioridad cultural de Francia respecto a España, la hegemonía francesa y el mantenimiento del vecino transpirenaico como mero satélite cultural. Pero aclaremos, para cerrar el análisis concerniente a Ravel, que el compositor no compartía esta visión, tanto por su cercanía con lo vasco y con lo español como por su propio talante, como ya hemos señalado en varias ocasiones. El análisis que aquí hemos efectuado constituiría sobre todo una mirada externa sobre su persona y su producción, y no tanto la mirada que él tenía sobre sí mismo y su obra.

2.2.5. Recapitulación

Observamos que hay dos cuestiones que son una constante en el interés por lo exótico desde el comienzo hasta el final de nuestro periodo:

-La primera sería la necesidad de afirmar, o reafirmar la identidad nacional mediante una comparación constante con el "Otro". Por un lado esta comparación se lleva a cabo mediante la creación de unos estereotipos reconocibles que cristalizan y sobre los que el público proyecta tanto sus similitudes como, sobre todo, sus diferencias, lo que hace que cada "Yo" se una a los demás que presencian la obra y todos ellos se conviertan en un "Nosotros" nacional, según la teoría de Pasler; por otro, mediante la idea de que el "Otro" primitivo mantiene las esencias frente al avance del progreso, pero al precio de mantenerse en la ignorancia y el atraso, es decir, de seguir en el oscurantismo frente al vecino país de las Luces y la Razón. Ese contraste es particularmente palpable en *Carmen*, obra en la que ambos mundos, encarnados en los dos protagonistas, se oponen radicalmente. En las dos grand-opéras de nuestro estudio, *Le Cid* y *Le Tribut de Zamora*, se establece un paralelismo entre los cristianos ibéricos y los franceses por un lado, frente a los invasores musulmanes y los alemanes por otro, en clara referencia a la Guerra Franco-Prusiana, de modo que nace un "Otro" odiado para los considerados españoles, lo que nos hace pensar que se utiliza esa alteridad dentro del Sur más bien como pretexto para reforzar el sentimiento patriótico francés frente el enemigo alemán

que para confrontar la propia identidad nacional con el vecino español. Jules Claretie retoma en *La Navarraise* ese discurso de la identificación de Francia con los valores del progreso y la Razón frente a una España atrasada, pero en este caso desde el paternalismo bienintencionado y amistoso, que le sirve para lanzar una advertencia ante la posibilidad de perder lo logrado tras un siglo de lucha para los republicanos, en un momento de ataques sucesivos y de distinto signo a la joven IIIª República. Esta situación de superioridad en lo político y lo filosófico tan evidente para muchos, legitimaría a Francia para ser la "tutora espiritual" de España, para ejercer una especie de "protectorado cultural" e incluso, al final de nuestro periodo, para crear junto a ella una alianza en la que Francia sería la cabeza visible frente al mundo germánico, pensamiento que no se plasma en nuestras dos últimas óperas, pero que consideramos que ha de ser señalado, aunque sea como de telón de fondo.

-La segunda sería el reconocimiento de un territorio común en torno a los Pirineos que, por un lado supone un "Norte del Sur" en lo que a España se refiere, y por otro, una "zona franca" en la que parece que las fronteras se diluyen y resulta mucho más cercana y reconocible para los franceses, como una suerte de "autoexotismo". En *Carmen* vemos que se produce una oposición entre el Norte y el Sur para marcar una diferencia de nivel de civilización y de moral incluso, y también para lograr una identificación del público parisino con el navarro Don José y prevenir desórdenes morales debidos a nefastas influencias; en *La Navarraise* se juega también a ese proceso de identificación, pero para recordar los horrores de la no tan lejana guerra civil que supuso la Comuna en París y advertir de lo que puede suceder si se pierden los verdaderos valores republicanos en un momento particularmente delicado; por último en *L´Heure espagnole* la cuestión de lo hispánico tiene más que ver con las influencias literarias de Franc-Nohain por un lado, y con la cercanía vital de Ravel con lo español por otro, que con ese *réveil des provinces* del momento y esa utilización política del autoexotismo y también de la relación con España, aunque esta coincidencia entre el marco cultural que propicia cierta visión nacional y la creación de esta ópera es, repetimos, cuando menos, digna de ser reseñada.

2.3. La ópera nacional

A lo largo de todo el periodo que nos ocupa hay una gran preocupación, que incluso llega a rozar la obsesión, que consiste en determinar qué características constituyen "lo francés" en la ópera. Hemos aludido muchas veces a esa necesidad de afirmación de la nueva identidad nacional francesa, de la creación de un concepto de ciudadanía republicana aceptado por todos. ¿Cómo llegar a definir lo que es esencialmente francés en un arte como la ópera y en una nación que no basa su identidad en algo como la raza, como es el caso alemán, donde acudir a la mitología y a la simbología propia resulta evidente? La cuestión es si existen parámetros objetivos para ello, más allá de la propia ideología de quien pretende acrisolar "lo francés".

2.3.1. La lucha entre tradición y renovación: la evolución de los géneros nacionales, 1870-1885

Al principio de nuestro periodo este aspecto se dirime con facilidad: es francesa una ópera que se atiene a las características de los géneros propiamente franceses, es decir, aquéllas que pueden ser clasificadas como grand-opéra o como opéra-comique. Pero ya para entonces habían entrado en juego dos variables de capital importancia. La primera de ellas era el fenómeno Wagner. Conocido es el escándalo tras el estreno parisino en la Opéra el 13 de marzo de 1861 de *Tannhäuser*. En Francia el compositor alemán era detestado por buena parte del público y la crítica, aunque no tanto así por los compositores, entre quienes había muchos que reconocían a las claras su calidad y talento. Esa animadversión provenía, en primer lugar, de su nacionalidad. El odio a lo alemán se acrecienta tras la derrota de 1870 y no disminuirá su intensidad en ningún momento durante los cuarenta y cuatro años de nuestro periodo de estudio, y de hecho aumentará en los años previos a la Iª Guerra Mundial. En segundo lugar, su forma de componer era radicalmente opuesta a la de la tradición francesa. El discurso continuo y el *leitmotiv*, sin ir más lejos, contrarían los principios estéticos de cualquier ópera perteneciente a cualquiera de los dos géneros franceses.

La segunda variable que entra en juego es la propia necesidad, sobre todo de los compositores pero también de un sector del público, de ver evolucionar los géneros

tradicionales, de crear y escuchar nuevas formas de hacer. Hubo dos influencias principales para que poco a poco se fueran introduciendo modificaciones en las tradicionales formas operísticas. En primer lugar, un decenio largo de fortísima actividad del Théâtre-Lyrique, entre 1851, año de su apertura como teatro de ópera, y 1862, momento de su cierre, no definitivo pero sí duradero[359]. Este teatro no tenía ataduras administrativas respecto a los géneros que allí se debían representar y por tanto la libertad de los autores que escribían para él era mucho mayor. Además los precios de las localidades eran mucho más asequibles y se situaba en un barrio con numerosa población obrera, lo que hacía acudir, claro está, a otro tipo de público, con menos capacidad de presionar sobre la elección del repertorio (Huebner, 1990, p.31). Esta circunstancia propiciaba también la presentación de obras de jóvenes compositores, quienes veían cercenadas sus posibilidades en la Opéra y la Opéra-Comique, teatros que sólo abrían sus puertas a autores ya consagrados (Gallet, 1880, p. 198). Sin embargo esto no ponía en solfa la calidad musical, puesto que allí tuvieron lugar estrenos históricos, como por ejemplo el *Faust* de Gounod el 19 de marzo de 1859. El segundo aspecto que influyó para espolear la evolución de los géneros tradicionales fue el ya citado decreto sobre la libertad de los teatros del 6 de enero de 1864, según el cual la dirección de los teatros podía elegir su repertorio. Aunque dicho decreto mantenía ciertas limitaciones, a las que hemos aludido en nuestro primer capítulo, no cabe duda de que permitió cierta apertura de miras y sobre todo, empezar a dar cauce a las nuevas necesidades expresivas. Sin embargo, tanto la crítica conservadora como una parte importante del público seguirán viendo en una serie de cualidades que parecen considerar inmanentes en la ópera francesa las esencias propias nacionales, que quedan convertidas en las características más apreciadas.

Efectivamente, el público del comienzo de nuestro periodo aún apreciaba ambos géneros operísticos nacionales y las obras emblemáticas de dicho repertorio. Lo que gustaba al espectador parisino de la época era el predominio de la melodía con motivos reconocibles -herencia de la ópera italiana-, los contrastes que provocan diferentes estados emocionales, la separación clara entre actos y dentro de ellos, de los diferentes números y por supuesto, la puesta en escena fastuosa. Para ilustrar estas afirmaciones, vamos a citar a varios críticos de la época, cuyas palabras nos parecen especialmente

[359] Para conocer todos los avatares que padeció este teatro, desde su origen y con sus sucesivos cierres y reaperturas, remitimos a la imprescindible obra de Philippe Chauveau (1985).

reveladoras. Comenzamos con Oscar Comettant, conocido crítico conservador que en 1862 define la música como "un arte encantador ante todo cuyo objetivo es gustar por medio de las agradables combinaciones de sonidos para el oído e interesantes para el corazón"[360] (Comettant, 1862, p. 367). Pero no pensemos que ésta es una actitud que se difumina en breve plazo. A mediados de los ochenta, y a propósito del estreno de *Manon* de Massenet el 19 de enero de 1884, el crítico Raoul de Saint-Arroman[361] dice: "Me gusta de verdad escuchar música en los conciertos, pero deseo que la supriman de los teatros"[362] (cit. en Lacombe, 1997, p. 263). Y citamos para terminar a Louis de Romain, que nada menos que en 1890, se queja de las preferencias de buena parte del público:

> Para amar el teatro no es indispensable amar la música, y la ópera contiene una suficiente dosis de atracciones que son independientes del arte musical. El placer de los ojos se une al de los oídos, la acción dramática en sí misma, y la puesta en escena a la cual se atribuye equivocadamente cada vez más importancia, pueden hacer olvidar fácilmente las combinaciones armónicas y melódicas del compositor que a veces se ve incluso relegado al segundo plano.[363] (De Romain, 1890, p. 201)

En suma, podemos afirmar que lo que más apreciaba al menos buena parte de ese público asistente a las escenas nacionales líricas parisinas, era que la música de la ópera únicamente estuviera al servicio del efecto teatral, restando importancia a su calidad propia e intrínseca. Así pues, las cualidades más valoradas por parte tanto de dicho público como de la crítica en una ópera francesa eran, como dice Lacombe (1997, p. 268), "los cánones de una estética que bebe de los manantiales antiguos del arte francés: el buen gusto, las reglas, las conveniencias y la verdad son las columnas inalterables del templo clásico"[364]. Todo lo que se saliera de este esquema contravenía a la razón y al sentido común para muchos, aunque no se tratara más que puras convenciones, sobre todo ya en los años de nuestro periodo de estudio. Evidentemente,

[360] "[La musique] il ne s´agit que d´un art charmant avant tout, dont le but est de plaire par des combinaisons de sons agréables à l´oreille et intéressantes pour le coeur."
[361] R. de Saint-Arroman, "Théâtre National de l´Opéra-Comique", *L´Art Musical*, enero de 1884, p. 2.
[362] "J´en entendrais volontiers la musique au concert, et je souhaite qu´on la supprime au théâtre."
[363] "Pour aimer le théâtre il n´est pas indispensable d´aimer la musique et l´opéra contient une dose suffisante d´attractions qui sont indépendentes de l´art musicale. Le plaisir des yeux se joint à celui des oreilles, l´action dramatique elle-même, et la mise en scène à laquelle on attache, à tort, de plus en plus d´importance peuvent parfaitement faire oublier les combinaisons harmonique et mélodiques du compositeur qui quelques fois se voit relégué même au second plan."
[364] "Ainsi se trouvent explicitement énoncés les canons d´un esthétique qui puise aux sources anciennes de l´art français: goût, règles, convenance, vérité sont bien les colonnnes inalterables du temple classique."

la evolución musical llevaba a los compositores a buscar nuevos caminos, e incluso parte del público demandaba también esos cambios, pero como veremos, los creadores deberán justificarse sistemáticamente y afirmar lo francés de sus obras para no ser tenidos por "wagnerianos". De hecho, en el año 1871 los compositores franceses crearon la "Société Nationale de Musique", que se autoimpone el lema *Ars Gallica*, es decir, defensa de los compositores franceses, aunque se respete, naturalmente las escuelas extranjeras. Sin embargo, estas posturas se radicalizarán en los albores del XX.

Pero volviendo al público, uno de los parámetros musicales que más se apreciaba era la melodía, como hemos señalado más arriba. No sólo se consideraba que el don de escribir una melodía bella y perdurable era una cualidad en sí mismo, sino que todo aquello que distrajera la atención de ese canto melódico era molesto. Así pues, los acompañamientos debían ser simplemente eso, sostenes armónicos sin especial atractivo intrínseco. Esta concepción chocaba sin duda con las nuevas tendencias de la ópera francesa, lideradas en primer lugar por Berlioz, pero también por Gounod o Bizet. Tanto es así que la ópera *Les Troyens à Carthage* del primero de ellos, a pesar de tratarse de una grand-opéra, no fue estrenada en la Opéra, sino en el Théâtre-Lyrique, considerado el teatro "de vanguardia" o experimental, y ni siquiera en su versión completa, sino que se omitieron los dos primeros actos y se llevaron a cabo numerosos cortes. Vamos a ver las palabras del crítico Albert de Lasalle[365], citadas por Lacombe (1997, p. 272) en los días previos a este estreno, porque hace referencia precisamente a uno de los compositores objeto de estudio en esta tesis:

> Que quede bien claro, la ausencia de melodía ha sido erigida como sistema en estos últimos tiempos (o al menos se ha intentado). El Sr. Wagner en Alemania, el Sr. Gounod en Francia, han pretendido empujar los límites de la música de manera que parece que desdeñan las formas precisas y los giros estilísticos habituales que habían bastado hasta que llegaran ellos para expresar todas las pasiones que comporta una acción teatral, tan variada en efectos como podemos imaginarla. Estos presuntos innovadores no han hecho más que llevar a la escena los procedimientos de la sinfonía.[366]

[365] A. de Lasalle, "Chronique musicale", *Le Monde Illustré*, 10 de octubre de 1863.

[366] "Qu´on le sache bien, l´absence de mélodie a été érigée en système dans ces derniers temps (on l´a essayé du moins). M. Wagner en Allemagne, M. Gounod en France, ont prétendu reculer les bornes de la musique en semblant dédaigner les formes précises et les tours de style usuels qui avaient suffi jusqu´à eux à exprimer toutes les passions que comporte une action théâtrale, si variée d´effets qu´on la suppose. Ces prétendus novateurs n´ont fait que transporter à la scène les procédés de la symphonie."

Como vemos, siempre está presente la preocupación por etiquetar los géneros: una ópera cuya orquesta tiene un claro protagonismo se parece demasiado a una sinfonía y por tanto no satisface las necesidades del género lírico. La melodía debía mantenerse en el canto, nunca pasar a la orquesta, como era tan habitual en Wagner, o como también hacía Gounod, aunque de manera tan radicalmente diferente. El propio Saint-Saëns se quejará en 1876 del empeño de la crítica por fijarse únicamente en las cuestiones melódicas (Lacombe, 1997, p. 273).

Hasta aquí las características que había de tener una ópera francesa para ser considerada como tal por una parte de la crítica -la más conservadora- y también por una buena parte del público al comienzo de nuestro periodo. Esta visión puede parecer reductora a día de hoy, pero no hay que olvidar tanto la gran influencia de la crítica como la importancia social e incluso política del público de ópera parisino en esta época, sectores que, en el fondo, decidían sobre el triunfo o fracaso de una obra lírica. Los compositores, muchos de ellos deseosos de encontrar nuevas fórmulas expresivas, tenían un difícil camino ante sí para lograr el complicado equilibrio entre la renovación y el aplauso del público y la crítica, además de soportar el peso de su formación extremadamente académica que suponía también un enorme respeto a las tradiciones y convenciones. Por último, no podemos olvidar que tener éxito en el París de aquella época consistía en triunfar en el género operístico, y muy particularmente en la Opéra o la Opéra-Comique, puesto que la sinfonía y otros géneros instrumentales no eran especialmente apreciados ni cultivados. Vemos que incluso un genio de la música francesa como fue Berlioz no tuvo el aprecio del público operístico que hubiera merecido, precisamente por seguir esa línea suya tan personal y también por contravenir con su concepción orquestal las convenciones del género.

Hemos citado a Gounod entre quienes primero generaron la crítica acerba de algunos sectores por apartarse también de esos moldes tradicionales. Pero ¿en qué consistió la "renovación" de Gounod? Su ideario estético estaba basado en buscar la expresión de la verdad, en consonancia con su idea de que "la obra de arte es un producto de una madre común que es la naturaleza y un padre concreto que es el artista"[367] (Gounod, 1896, p.320), como citamos anteriormente, lo cual le lleva a adoptar nuevos formatos y a introducir novedades en diferentes parámetros de sus

[367] "L´oeuvre d´art étant le produit d´une mere commune qui est la nature et d´un père distinct qui est l´artiste […]"

composiciones[368]. Frente al dramatismo excesivo le interesa expresar la emoción, el sentimiento, ahondar en la expresión poética de una situación sentimental, buscar el acento natural, al modo de los realistas en pintura o literatura[369]. Una nueva idea de lo que debe ser la ópera requiere lógicamente una nueva manera de expresarla, y esto se refleja en varios aspectos. Por ejemplo, aunque no rompe completamente con la ópera formada por números claramente delimitados, sí que da más importancia a pasajes que no se pueden encuadrar en una forma muy definida y conocida e incluso desdibuja las características habituales de secciones como arias, números de conjunto, cabalettas, etc. En cierto modo, todo se vuelve más fluido y lo uno conduce a lo otro de manera más natural y menos abrupta. Para ello, tampoco rechazará los recitativos, bien al contrario[370], pero sí utilizará el *parlante*, técnica consistente en hacer tocar a la orquesta una melodía lírica mientras el cantante declama rítmicamente y en ocasiones dobla dicha melodía (Huebner, 1993, pp. 262, 263). Desaparece también la grandilocuencia en busca de la naturalidad, y el canto se adapta más al texto lírico. Vamos a citar las certeras palabras de Saint-Saëns, que dedicó muchas páginas al arte de Gounod:

> Al sistema de la *independencia melódica*, de la búsqueda de la melodía por sí misma y sobre la que las palabras se adaptan como pueden, prefirió [Gounod], como Glück, el de la melodía que nace de la declamación y que se moldea sobre las palabras poniéndolas de relieve, sin perder nada de su propia importancia, de manera que las dos fuerzas se multiplican en lugar de pelearse la una con la otra; esta tan preciada reforma no fue aceptada sin lucha, y durante años se le reprochó sacrificar la melodía a la *melopea*.[371] (Saint-Saëns, 1900, p. 89)

[368] Para profundizar en las aportaciones de Gounod en la composición operística, ver Huebner (1994), pp. 241-298.

[369] En 1863, Pierre-Joseph Proudhon redacta su obra *Du principe de l´art et de sa destination sociale*, en homenaje y defensa del realismo y muy particularmente, de Gustave Courbet, quien pintará su retrato en 1865 y que era diana habitual de críticos de arte por sus ideas artísticas. A Gounod le gustó mucho el libro por sus coincidencias en cuanto a la necesidad de que el arte sea fiel a la verdad para despertar y mejorar las conciencias y no sólo para satisfacer el gusto estético. Gounod estaba influido por el misticismo igualitario de Lacordaire, heredero del saint-simonismo, lo cual explica esa coincidencia en el interés por el ideal, por una parte, y por la necesaria imbricación del arte en la sociedad que defendían tanto el músico como Proudhon. (Condé, 2009, pp. 15, 132, 467)

[370] Por ejemplo para *Faust* y *Romeo y Julieta* hizo mucho hincapié en tener dos versiones: una con diálogos hablados y otra con recitativos de unión. Esto se debía a la diferencia de intereses entre los teatros, incluidos los extranjeros. (Branger, 1999, p. 21)

[371] "Au système de l´*indépendence mélodique*, de la mélodie cherchée par elle-même et sur laquelle les paroles d´adaptent ensuite comme elles peuvent, il préféra, comme Gluck, celui de la mélodie naissant de la déclamation, se moulant sur les mots et les mettant en relief sans rien perdre de sa propre importance, de façon que les deux forces se multiplient l´une par l´autre au lieu de se combattre; cette réforme si

En estas palabras queda patente el ideal operístico de Gounod: la música de ópera debe remarcar el texto, ayudarlo y animarlo y debe tener una función poética en sí misma. Y también destaca Saint-Saëns las dificultades de su compañero de oficio para hacer aceptar su renovación lírica. Gounod, a pesar de esto, no cejó en su empeño y prosiguió con su "reforma", como dice Saint-Saëns. Además de atender a la unión íntima de palabra y música, considera que el compositor debe plasmar infinitas gamas de colores y texturas que se adapten al sentimiento lírico, lo cual se conseguirá con un uso extremadamente fino de la orquestación, mediante la búsqueda de una amplia paleta orquestal. Para ayudar a la evocación lírica utilizará también la repetición de temas característicos a lo largo de sus obras, modificándolos en función de las diferentes situaciones o estados de ánimo.

En definitiva, introduce cinco novedades que son: una mayor fluidez entre los rígidos números habituales; una nueva forma de expresión poética de los sentimientos que busca una mayor naturalidad; un tipo de melodía que nace de la declamación y por tanto, del propio idioma francés sin imitar los moldes italianizantes; una mayor atención a la orquestación y a su relación con el canto; y por último, la utilización de lo que podríamos llamar "motivos de evocación" o *motifs de rappel* (Branger, 1999, p. 307 y ss.). Todo ello y especialmente las dos últimas características hicieron que se le tachara de "wagneriano" aun cuando todas estas características aparecen ya en su primera ópera, *Sapho*, estrenada en la Opéra el 16 de abril de 1851, es decir, diez años antes del estreno parisino de *Tannhäuser*. Además, ni que decir tiene que esos temas de evocación nada tienen que ver con el *leitmotiv* y sus evoluciones.

Con estas novedades Gounod asienta, en realidad y pese a sus detractores del momento, los pilares de lo que poco a poco se irá considerando como propiamente francés en la ópera, y muy particularmente en tres aspectos: esa búsqueda de mayor verdad en la expresión, que luego será una de las características del naturalismo operístico; la atención a las texturas orquestales, que en el fondo ya había sido marca francesa desde Rameau pero se había desdibujado un poco; y la búsqueda de una declamación más natural, más apegada al idioma francés, característica que se mantendrá en la ópera francesa hasta nuestros días.

---

précieuse ne fut pas acceptée sans lutte, et pendant des années il lui fut reproché de sacrifier la mélodie a la *mélopeé*."

Gounod sería por tanto el creador de eso que más tarde se vino en llamar "ópera lírica"[372], que no es sino un tipo de ópera que pretende expresar sentimientos íntimos con todos los medios a su alcance, y que en cuanto a la forma toma elementos de la opéra-comique y la grand-opéra. A pesar de la fortuna que ha tenido este término de *opéra-lyrique*, consideramos, junto con Branger (1999, p. 19) que hay que tener cierta precaución al utilizarlo, porque, como apunta el investigador, ninguna partitura lleva explícitamente esta indicación, y porque se corre el riesgo de agrupar, bajo tal definición, toda una serie de óperas que tienen características bien definidas que permitirían clasificarlas perfectamente como grand-opéra o como opéra-comique. Sin embargo, como éste sería un debate musicológico y nuestro trabajo no entra en ese terreno, pensamos que sí nos resulta útil citar dicho término para indicar que hay toda una corriente, impulsada por Gounod y que continuará Massenet, que pretende ensanchar los límites de ambos géneros nacionales y que busca también nuevos modos expresivos.

Por otra parte es preciso señalar que Gounod no llevó a cabo estas innovaciones con ánimo revolucionario, ni siquiera renovador, pues probablemente su carácter era casi lo opuesto: no tenía el impulso ni la fuerza de un Berlioz. Estos cambios obedecen a su forma de ver la música y la ópera, a esa necesidad de expresar la verdad y la intimidad de forma poética, a pesar de lo cual, comprobaremos que, curiosamente, para reafirmar su patriotismo, volverá a unas maneras de componer completamente convencionales y atadas al género grand-opéra en *Le Tribut de Zamora*. Como vemos, al comienzo de la década de los ochenta aún había mucha resistencia a las innovaciones en el género operístico.

En los veinticinco años que van de 1860 a 1885 es claro que hay un movimiento que busca cierta regeneración en los géneros nacionales esclerotizados. Hemos visto cómo enfoca el asunto Gounod y pronto hablaremos de otros compositores, pero creemos conveniente volver a citar aquí a algún crítico favorable a este movimiento renovador, sobre todo para explicarnos lo que hicieron nuestros autores para actualizar el género y sobre todo cómo lo hicieron. En 1863, el crítico Xavier d´Aubryet dice:

[372] El término fue acuñado por el musicólogo estadounidense Morton Archter, profesor de las Universidades de Indiana, Michigan y Boston entre otras y de varios conservatorios, y que lo expone en *Félicien David, Ambroise Thomas and french opera lyrique 1850-1870* (University of Michigan, 1972) . Hervé Lacombe (1997) comparte el punto de vista de Archter a la hora de denominar esta nueva forma de ópera.

"Tenemos tal sed de novedad en música que seríamos capaces de traicionar a los veteranos para festejar a los recién llegados. […] Estamos hartos de las fórmulas musicales; ¡ya hay bastante necesidad de renovarse!" [373] (cit. en Lacombe, 1997, pp. 276, 277). Pero sin embargo, unas líneas más adelante critica a "esta hermosa teoría moderna que se está imponiendo en nombre de Su Majestad el Progreso, monarca de cuento de hadas; la melodía debe ser indefinida; la música debe ser vaga como el sonido del mar o del viento". El mismo año, otro crítico, Gaston de Saint-Valry[374], habla de la opéra-comique en estos términos (cit. en ibid. p. 277):

> Cuando apelo con todas mis fuerzas a la renovación de la formas de nuestra opéra-comique, Dios me guarde de desear la sustitución de un arte colectivo con un canto personal y vivaz sobre el cual debe reposar siempre el interés verdadero en el teatro. Lo que reclamo es que ese molde banal y anticuado en el que se vierten todas las obras sea renovado por una imaginación inventiva; que salgamos, por ejemplo, de esas fórmulas monótonas a las cuales parecen sujetas para siempre las arias de tenor, los dúos de amor y todos los números cómicos; pero no consentiría en ningún caso ver al tenor, al barítono, al bajo o a la soprano reducidos al papel empequeñecido y casi pasivo de tubos de órgano o de instrumentos en una suerte de sinfonía de nuevo cuño.[375]

De nuevo esa aversión al género sinfónico, en buena parte proveniente del hecho de que la sinfonía es un género de gran éxito y desarrollo en el mundo germánico frente a lo cual, una vez más, hay que marcar la diferencia nacional. Pero en cualquier caso, hay un evidente deseo de renovación ante el hartazgo de las mismas fórmulas y modelos, aunque con advertencias claras a los compositores que pretenden salirse demasiado de unas determinadas maneras de componer. Por eso, como afirma Lacombe (1997, p, 277) los compositores tienden en estos años a lo que él llama el *renouveau conservateur* o renovación conservadora: en resumen, intentar gustar a todo el mundo, e incluso a sí mismos. Gounod inicia este camino, como hemos visto, que otros seguirán,

[373] "On a tellement soif d´inédit en musique, qu´on trahirait presque le vétérans pour faire fête aux nouveaux. […] Et les formules musicales, en est-on assez las; y a t-il assez besoin de les renouveler! […] Cette belle théorie moderne qui est en train de s´imposer au nom de Sa Majesté le Progrès [est] un vrai monarque de féerie; la mélodie doit être indéfinie; la musique doit être vague comme le bruit de la mer ou du vent." Xavier d´Aubryet, "Musique", *Le Nain jaune*, 7 de octubre de 1863.

[374] Gaston de Saint-Valry, "Revue dramatique", *Le Pays*, 5 de octubre de 1863.

[375] "Quand j´appelle de tous mes voeux le renouvellement des formes de notre opéra-comique, Dieu me garde de souhaiter la substitution d´un art collectif au chant personnel et vivant sur lequel doit reposer toujours le véritable intérêt au théâtre. Ce que je réclame, c´est que le moule banal et suranné dans lequel on coule tous les morceaux soit renouvelé par une imagination inventive; ce qu´on sorte, par exemple, de ces formules monotones auxquelles tous les airs de ténor, tous les duos d´amour, tous les airs comiques semblent invariablement assujettis; mais je ne consintirai nullement à voir le ténor, le baryton, la basse et le soprano, réduits au rôle diminué et quasi passif de tuyaux d´orgue ou d´instruments, dans une manière de symphonie de nouvelle espèce."

particularmente Bizet y Massenet entre nuestros compositores. Pero lo complicado será mantenerse en la fina línea que separa lo que agrada y lo que no, y lo que se define como francés y lo que no. Quienes defienden las esencias del arte nacional ven con malos ojos estas novedades, pero empieza a haber quien considera como "el colmo de lo francés" el hecho de conseguir una estética que aúne la tradición propia con ciertas audacias germanas. En cierto modo, obtener *le juste milieu* (ibid., p. 282), el "justo medio", sería lo más esencial y naturalmente francés. Así, los compositores franceses pueden introducir ese tipo de osadías de lenguaje musical, de la armonía de la orquestación, a condición de suavizarlas, de matizarlas, porque, como dice quien fuera uno de los directores de la Opéra, Nestor Roqueplan, el papel de Francia en la música, es, como en las otras artes "un papel de alianza y conciliación"[376] (cit. en ibid., p. 282). En cierto modo vendría a ser la traducción musical de ese lugar intermedio y templado geográficamente en Europa que es Francia, donde impera la razón y el buen gusto.

Bizet sufrirá particularmente de la dificultad para explotar su personal forma de expresarse y a un tiempo, poder mantener el interés del público y la crítica y satisfacer a las instituciones operísticas. La personalidad de Bizet tiene en común con la de su mentor, Gounod, cierta contradicción entre el deseo perenne de agradar al público y, a un tiempo, cierto desprecio por los gustos burgueses. Ambos autores anhelan el reconocimiento artístico, social y económico, aunque el mayor de los dos sí lo obtuvo y lo supo mantener. En el caso de Bizet, y precisamente por esa búsqueda propia ya desde su primer estreno en la Opéra-Comique, *Les Pêcheurs des perles* en 1862, habrá quien lo tache, cómo no, de "wagneriano". No vamos a detallar aquí la producción bizetiana, porque ni es el objeto ni el lugar, pero sí decir que su siguiente obra, pensada para el Théâtre-Lyrique, *La Jolie Fille de Perth*, estrenada en 1867, le acarreará en cambio las críticas de su amigo y colega Ernest Reyer (Lacombe, 2000, pp. 401, 402), compositor embarcado también en este propósito de fraguar algo nuevo en la ópera francesa. Precisamente porque lo conoce bien, le afea el hecho de haber hecho excesivas concesiones y escribir una partitura demasiado efectista. Pues bien, éste será el recorrido de Bizet, una lucha personal e interna constante. A finales de los años sesenta se rinde al genio de Wagner tras el estudio profundo de *Tannhäuser* y *Lohengrin* y sin pretender copiarlo, decide profundizar en su propio camino y compone *Djamileh*, obra escrita para

[376] "[…] Comme dans les autres arts, le rôle de la France est un rôle *d´entente et de conciliation*". Nestor Roqueplan, "Théâtres", *Le Constitutionnel*, 9 de noviembre de 1863

la Opéra-Comique y estrenada en 1872, en colaboración con el libretista Gallet, que, como ya sabemos, participará en *Le Cid* y que también estaba en plena búsqueda de la renovación de los libretos operísticos. Esta ópera provocará reacciones encontradas, pero a su vez ayuda a definir cada vez más claramente dos grupos: una serie de críticos y un público burgués que se pretende comprensivo con los "errores" de la nueva hornada, y particularmente de Bizet porque reconocen su talento y esperan que vuelva al redil, y un grupo de críticos y compositores que quieren cambios y renovación en los géneros líricos y que se constituyen en una especie de élite de la lírica y que nombran al joven Georges "cabeza de fila de la joven escuela". Es decir: en este comienzo de nuestro periodo, y pese a quien pese, se empieza a hablar de "nueva escuela francesa" (ibid., pp. 561-571).

Por tanto, en torno a 1870 vemos que hay una división entre una tendencia conservadora y retrógrada que se amarra a los géneros tradicionales de la grand-opéra y la opéra-comique y que ve cualquier renovación, por matizada que sea, como un ataque a la claridad y al buen gusto y en definitiva, a lo francés, y otra tendencia renovadora, aunque jamás revolucionaria. En ese sentido podríamos decir que nadie siguió la senda de Berlioz en el terreno operístico, pero que se es consciente de la necesidad de encontrar vías más abiertas, siguiendo el ejemplo de Gounod incluso en la temática. También en este aspecto será este compositor un innovador con su ópera *Mireille*, basada en el poema provenzal *Mireiò*, de Frédéric Mistral y que se estrenaría el 19 de marzo de 1864 en el Théâtre-Lyrique, que, como hemos indicado más arriba, era el teatro de los "experimentos", y así se consideró a esta obra que trataba de los amores de unos campesinos jóvenes en la Provenza: es decir, se trataba de una ópera realista. De hecho, sólo se pudo estrenar en la Opéra-Comique una vez que se cambió el final para convertir la tragedia en drama con desenlace feliz en fecha tan tardía como 1889. Una vez más comprobamos que la mezcla de géneros no era lo propio de un teatro nacional.

Un conflicto parecido vivirá Bizet con su *Carmen* al presentarla ante los directores del mismo teatro de la Opéra-Comique, Du Locle, más avanzado, y De Leuven, claramente conservador. El hecho de que la protagonista fuera de extracción baja, obrera y medio prostituta chocaba sin duda en un teatro "respetable", pero el añadido del personaje de Micaëla, puro tipo femenino del género opéra-comique, unido al distanciamiento geográfico, es decir, al componente exótico, ayudaba a tolerar el aspecto realista, que más tarde algunos considerarán naturalista. Sin embargo, el gran

problema era el final con el asesinato de la protagonista a manos de Don José. El propio Ludovic Halévy cuenta cómo al final de su entrevista con De Leuven para convencerlo de llevar a escena esa *Carmen* de Mérimée éste le imploró que no muriera: "Se lo suplico […] intente que no muera. ¡La muerte en la Opéra-Comique! Eso no se ha visto jamás ¿me oye Vd. bien? ¡Jamás!"[377] (L. Halévy, 1903, pp. 5, 6). El resultado fue que, aunque Bizet se plegó completamente en lo formal a las características propias del género, tanto el tema como su propia manera de componer, excesivamente avanzada para el momento, con su coloreadísima orquestación, sus temas de evocación, sus audacias armónicas, e incluso modificaciones escénicas, como pedir a los coros que actuaran[378], dejaron perplejos a muchos, particularmente entre el público y la crítica conservadora, aunque sin duda, abrió el camino a una línea de la ópera francesa que aún tardaría unos años en llegar: el naturalismo.

La realidad es que entre el comienzo de nuestro periodo y 1885 existe un movimiento revelador de cierta incomodidad y aburrimiento de los géneros tradicionales tal y como se venían haciendo, por mucho que esto pesara a los más retrógrados. De hecho, en la Opéra se empieza a hablar en este periodo de "antiguo" y "nuevo" repertorio. El primer término aludía a las obras de Rossini, Donizetti, Meyerbeer o Halévy, y el segundo, al de los nuevos autores, que puede costar más o menos introducir pero que están ahí con sus nuevas ideas. Tanto es así que, según relata Patureau (1991, p. 267) en 1885 el director de la Opéra escribió una carta al Ministro de Bellas Artes para explicarle que "el viejo repertorio ya no atrae al público lo suficiente y es absolutamente indispensable poner en escena obras nuevas lo más frecuentemente posible"[379]. Esto no quiere decir que las obras del repertorio habitual se retiren, sino que realmente ya no suscitan el mismo interés, incluso para ese público aristócrata y burgués en su mayoría.

A pesar de esta marejada de cambios en la década de los ochenta aún se compondrán algunas grand-opéras con todos los requisitos del género, como será el caso de *Le Tribut de Zamora*, que supondrá un gran retroceso en el sistema compositivo de Gounod. No entramos en ese aspecto en este apartado ya que anteriormente nos

[377] "Je vous en prie […] tâchez de ne pas la faire mourir. La mort à l´Opéra-Comique!... Cela ne s´est jamais vu!... Entendez-vous, jamais!"
[378] Hasta *Carmen* los coros siempre habían cantado quietos en escena, sin ningún tipo de actuación actoral.
[379] "Le vieux répertoire n´offre plus assez d´attrait pour le public, et qu´il est absolument indispensable de jouer des pièces nouvelles, le plus souvent possible."

hemos adentrado en las razones de este paso atrás. En cualquier caso, aún se encargaban y estrenaban obras con esa temática legendaria o histórica en esta década, como el *Henry VIII* de Saint-Saëns o el *Sigurd* de Ernest Reyer y como hemos visto, esta tendencia tiene una fuerte relación con el momento político que se vivía y la necesidad de afirmación nacional. El 30 de noviembre de 1885 se estrena *Le Cid* de Massenet, que será el último coletazo de importancia del género grand-opéra y aún así, si en lo formal se adapta perfectamente a la etiqueta, tanto el compositor como dos de sus tres libretistas, Gallet y Blau, pertenecen a esa nueva hornada de autores que buscan superar esos moldes tradicionales mediante la expresión de lo íntimo. En realidad son autores que encarnan "el abandono de los frescos históricos y del drama romántico en beneficio del drama de la vida privada"[380], como dice Lacombe (2000, p. 330). En consecuencia, el interés de la obra se centra mucho más en el conflicto psicológico e íntimo que supone para los amantes que Rodrigo sea el asesino del padre de Chimène que en la cuestión histórica. De hecho, esta grand-opéra, a pesar de su estructura tradicional, tiende claramente en el fondo a la "ópera lírica" y en ella puede observarse cómo una ópera heroica se convierte, prácticamente, en un drama amoroso, porque también los libretos, al igual que la música, buscan liberarse de los tópicos tradicionales para ajustarse a las nuevas necesidades expresivas. Durante los dos primeros tercios del XIX se había considerado que lo más importante de los libretos era la trama, y que la expresión poética debía estar simplemente a su servicio. Un texto operístico es forzosamente mucho más sintético que una obra teatral y por lo tanto, el hecho de que se utilizaran todo tipo de clichés retóricos para obtener un determinado efecto era algo aceptado. En suma, el libreto carecía de valor en sí mismo, y tampoco se echaba de menos que lo tuviera: únicamente se le demandaba cierta eficacia dramática, al estilo del omnipresente Scribe. También en lo que a los textos líricos se refiere, una escritura poética más sutil y atenta a aspectos más psicológicos que situacionales podía llegar a considerarse como contaminada por la corriente wagneriana. Tanto Gallet como Blau formaban parte de ese grupo de jóvenes libretistas en busca de nuevas formas de expresión. La primera colaboración de ambos autores fue *La coupe du Roi de Thulé*, libreto ganador de un concurso lírico en 1867[381] en relación con la Exposición Universal y que destacó precisamente por la "gracia original" con la que se cuenta la leyenda, por

[380] "L´abandon des fresques historiques et du drame romantique au profit du drame de la vie privée, déjà sensible dans le théâtre parlé, se manifeste dans le domaine lyrique avec l´avènement de l´opéra lyrique."
[381] Respecto a la composición, Massenet había quedado segundo. El ganador fue Eugène Diaz y por tanto la partitura de Massenet no se llegó a representar.

"su acción simple y enternecedora" y por sus versos "de una factura pintoresca y de una rara elegancia"[382] (cit. en Lacombe, dir. Branger y Ramaut, 2002, p. 73). Aparecen claramente destacadas las características de la nueva poesía lírica: ruptura con la rima tradicional, el interés que se centra en la naturaleza poética del tema más que en su dramatismo, la ensoñación que sustituye a la acción y por último una mayor importancia de la expresión del amor frente a la intriga amorosa en sí misma (ibid., p. 74). En resumen, y como dice Lacombe (ibid.): "el análisis delicado que desvela los estados de ánimo pasa por delante de la tradicional intriga de embrollo"[383]. El siguiente paso de Gallet en este nuevo camino sería *Djamileh* de Bizet, estrenada en la Opéra-Comique el 22 de mayo de 1872, que en cierto modo, supuso el comienzo de una disolución de los géneros tradicionales. Se trata de una obra que carece de una acción con sorpresas y tampoco hace concesiones a la comicidad tradicional. De hecho, Gallet tuvo que sufrir algunas duras críticas precisamente por no dotar a su libreto de más acción, y por no presentar unos hechos con sus nudos y sus desenlaces lógicos, por no presentar situaciones claras que se encadenen bien según la tradición (Lacombe, 2000, p. 548). En este libreto Gallet se reafirma en la expresión lírica de los sentimientos y en conceder el primer lugar a las pasiones y sentimientos de los personajes y no a las acciones o situaciones. También esa ausencia de géneros claramente definidos que defendía Gallet, esa "disolución" de los tradicionales era incómoda para muchos. Pero citemos unas palabras del libretista que traducen perfectamente su pensamiento:

> ¡Pues bien! ¡Hay que tener el valor de decirlo! La opéra-comique, como género, ya no nos basta. Esta golosina que nos gustaba tanto nos empacha. Este compuesto de prosa, de poesía y de música, tras haber perdido el encanto de la comedia con arietas, floreció durante un largo periodo gracias a Scribe y sus colaboradores; el lenguaje híbrido de las obras correspondientes a dicho carácter, esos saltos continuos del diálogo a la música, de la música al diálogo, son hoy perfectamente insoportables y están completamente en desacuerdo con el genio de nuestra época, que en toda concepción busca ante todo la

[382] "La légende, qui est par elle-même très poétique, est mise en oeuvre avec un grâce originale. C´est une succession de tableaux faciles à comprendre, charmants à mettre en scène et qui naissenet tout naturellement d´une action simple et attachante; la fantaisie du compositeur aura à s´exercer, soit qu´il préfère ce que l´amour a de plus tendre, ou la rêverie de plus mélancolique; une couleur blonde et lumineuse est répandue sur toute l´oeuvre, et les vers sont d´une facture très pittoresque et d´une rare élégance." "Le concours d´opéra", en *La revue et Gazette musicale de* Paris, 35ème année/ 19 avril 1868, nº 16 pág. 123.

[383] "Une analyse délicate dévoilant des états d´âme prend le pas sur l´intrigue à l´imbroglio traditionnelle."

> unidad y la verdad. […] Pero el libro de cuentas comporta sus exigencias y en la Opéra-Comique hay que hablar, aunque no se tenga nada que decir.[384] (Gallet,1880, p. 200)

Efectivamente, el género, como tal, se había quedado caduco y como sigue apuntando Gallet, no son pocos los compositores que cada vez se sienten más atraídos por lo que él llama el "drama lírico":

> Éstos [los compositores] aunque aún respetuosos de la forma clásica de la opéra-comique, se sienten generalmente a disgusto en este jardín en el que la musa francesa ya ha recogido tantas flores. Su educación, su tendencia, el temperamento de su generación, les aleja de ella casi de manera fatal. […] El drama lírico, por el contrario, les atrae: es el vasto dominio por el que pasan los grandes soplos vitales. […] Hay gentes que se indignan y gimen ante estas tendencias, ante el abandono de un género caro al recuerdo, y se han apresurado a tachar de wagnerianos a algunos compositores, injuria, por otra parte, absolutamente gratuita. Digan lo que digan, la ola que maldicen les arrastra; por mucho que se agarren a sus creencias, ya padecen la influencia de una forma nueva.[385] (Gallet, 1880, p. 201)

En definitiva, como atestigua Gallet, el proceso de cambio en la ópera francesa era imparable y se iba reflejando en actitudes de los compositores, de parte del público y por supuesto, en la evolución de libretos y partituras de la que él era protagonista, a pesar de las numerosas reticencias e inercias: la opéra-comique abandonaba precisamente los elementos cómicos y la grand-opéra evolucionaba hacia la "opéra lírica", o, en términos de Gallet, hacia el *drame lyrique*. Por esta razón, nuestro autor llegó a utilizar categorías nuevas para denominar a sus obras: poema lírico, idilio dramático, leyenda, poema mitológico, poema bíblico o drama sacro, por ejemplo, como también hizo Massenet.

---

[384] "Eh bien! Il faut avoir le courage de le dire, l´opéra-comique ne nous suffit plus, en tant que genre. Cette sucrerie que nous avons tant aimé nous écoeure. Ce composé de prose, de poésie et de musique, après avoir perdu le charme naïf de la comédie à ariettes, a été florissant après une assez longue période, de par la grâce de Scribe et de ses collaborateurs; le language hybride des ouvrages relevant de ce caractère, ces sauts perpétuels du dialogue à la musique, de la musique au dialogue, sont aujourd´hui parfaitement insupportables, et tout à fait en désaccord avec le génie de notre époque, qui, en toute conception, recherche d´abord l´unité et la vérité. […] Mais le cahier des charges a ses exigences et à l´Opéra-Comique il faut parler, n´eût-on rien à dire. […]

[385] "Ceux-là, bien que respectueux encore de la forme classique de l´opéra-comique, se sentent généralement mal à l´aise dans ce jardin où la muse française a déjà cueilli tant de fleurs. Leur éducation, leur tendence, le tempérament de leur génération, les en détournent presque fatalement. […] Le drame lyrique, au contraire, les attire: c´est le vaste domaine où passent les grands souffles de la vie. […] Des gens s´indignent et gémissent de ces tendences, de l´abandon d´un genre cher à leur souvenir et ils ont bientôt fait de jeter le nom de wagnérien à la tête de certains compositeurs, injure, d´ailleurs, absolument gratuite. Quoi qu´ils en aient, le flot qu´ils maudissent les entraîne; ils ont beau se cramponner à leurs croyances, ils subissent déjà l´influence d´une forme nouvelle."

En cuanto a su forma de expresión, Gallet evolucionará hacia lo que él mismo llamó la "poésie mélique", una forma poética sin rima. En su prefacio a *Thaïs*[386] explica y defiende esta forma de expresión lírica, apoyándose también en la opinión de ilustres operistas como Gounod. Cuenta que Massenet le pidió un "poema en prosa"[387], y que él intentó conciliar los deseos del compositor y los suyos propios, utilizando el "verso lírico", es decir, el verso libre, que "sigue ciertas reglas del arte poético"[388]. La poesía mélica permite, según Gallet, "establecer entre los contornos de la frase literaria y la frase musical una solidaridad constante"[389]. Este autor defenderá también la igual importancia del libreto y de la música en una ópera, frente al papel supeditado del primero respecto a la segunda que defendían los más conservadores aún en estos años, como expone en un artículo sobre la tesis doctoral de Jules Combarieu[390] titulada *Relaciones entre música y poesía consideradas desde el punto de vista de la expresión*, defendida el año 1894. Comentando un párrafo de dicha tesis dice:

> El señor Combarieu, que constata que las divisiones rítmicas de la poesía no corresponden, como las de la música, a proporciones precisas de duración, concede sin embargo que el verso contiene algo musical, que es incluso un comienzo de ritmo musical elemental, lo cual, según creo, quiere decir, que si la música regulara su propio ritmo sobre el del verso -lo cual no es tan difícil como podría pensarse- se establecería una concordancia, una armonía afortunada, más afortunada en ocasiones que cuando la rítmica musical rompe de golpe y como prejuiciosamente con la rítmica poética.[391] (Gallet, marzo-abril 1890, p. 199)

Sin duda se trata de una reivindicación fundamental del papel del libreto en la creación operística y de una oposición frontal a la condición del texto lírico-literario

[386] *Le Ménestrel*, 11 de marzo de 1894.
[387] "*Poème en prose*, tel a donc été l´objet de l´expresse demande de M. J. Massenet, quand il s´est resolu à écrire *Thaïs*."
[388] "Tout en reconnaissant la logique de cette résolution, son collaborateur l´accepta, sous l´intime réserve de recourir à un procédé qui concilierait les idées du compositeur et le siennes. […] Tout militait donc en faveur de l´emploi exclusif du vers lyrique. […] Il empreint certaines de ses rigueurs à l´art poétique
[389] "La poésie mélique […] est exactement celle qui s´applique aux paroles destinées à être mises en musique, son objet est d´établir entre les contours de la phrase littéraire et de la phrase musicale une solidarité constante […]."
[390] Jules-Léon Jean Combarieu (1859-1916) fue un ilustre musicólogo francés que fundó y participó en algunas de las más importantes revistas de música y fue profesor de música en el Collège de France.
[391] "Monsieur Combarieu, en constatant que le divisions rythmiques de la poésie ne correspondent pas, comme celles de la musique, à des portions précises de la durée, accorde que le vers a pourtant quelque chose de musical, qu´il est un commencement de rythme musical élémentaire, ce qui, ce me semble, revient à dire, que si la musique reglait son propre rythme sur celui du vers -ce qui n´est pas tant difficile qu´on le pourrait croire- un accord s´établirait, une harmonie aussi heureuse, plus heureuse parfois que lorsque la rythmique musicale rompt immédiatement et comme de parti pris avec la rythmique poétique." Louis Gallet, *La Nouvelle revue. Théâtre. Musique*, marzo-abril 1894, pág. 199.

hasta los años setenta. Vemos, por tanto que en *Le Cid,* uno de los últimos ejemplos de grand-opéra y probablemente la más conocida de este último periodo de su existencia, se unen un compositor y unos libretistas que están llevando a cabo una remodelación de la ópera francesa y que, por consiguiente, contribuyen a la desaparición del género desde su interior.

Si Bizet asestó con su *Carmen* un buen golpe al género de la opéra-comique concebido bajo sus aspectos más tradicionales, será Massenet quien termine de renovarlo. De la misma manera que con *Le Cid* consigue llevar la grand-opéra heroica hacia el drama lírico, con *Manon,* estrenada un año antes, el 19 de enero de 1884, conducirá a la opéra-comique hacia una nueva vía que difumina aún más los contornos de dicho género. Aunque nos salgamos un poco de nuestro terreno, consideramos importante hacer estas precisiones respecto a un autor del que hemos tomado tres obras para nuestro estudio, y de un género fundamental en la ópera francesa. Massenet, admirador confeso de Wagner, a quien se acusaba por tanto también de wagneriano -uno más de esos compositores de quienes habla Gallet en su escrito-, quiere encontrar también su camino personal. No podemos olvidar que todos estos autores se formaron en una institución académica de gran tradición, como era el Conservatoire, y por tanto, la impronta de los compositores que habían sido los grandes representantes de ambos géneros era enorme en ellos: aunque se les acusara de wagnerianos, su formación bebía de la tradición francesa mezclada de italianismos varios. Veamos en palabras del propio compositor, cuál era su ideal operístico, lo que le interesaba de los italianos y de Wagner, gracias a una entrevista concedida a Le Figaro y publicada el día del estreno de *Manon*, transcrita por Jean-Christophe Branger (1999, anexo 2, p. 446):

> Los maestros italianos se preocupan excesivamente de la frase; sacrifican demasiadas cosas a las voces sin preocuparse lo bastante de lo que se llaman "los bajos", y lo que yo llamo la "atmósfera" dramática. Lo que resulta de esto es que los personajes viven un poco sus vidas, vidas un tanto facticias, y sin relación con lo que sucede en el ambiente. En el caso del maestro alemán sucede lo contrario. En mi opinión, él está más cerca de la verdad; pero la verdad absoluta no se encuentra ni aquí ni allí. El ideal sería la fusión armónica de ambos sistemas, en su justa ponderación. Y es ese ideal el que yo busco.[392]

[392] "Les maîtres italiens ont un souci trop exclusif de la phrase; ils sacrifient aux voix sans se préoccuper suffisament de ce qu´on appelle les *dessous*, et ce que j´appelle, moi, l´*atmosphère* dramatique. Il en résulte que les personnages vivent uniquement de leur vie propre, vie un peu factice, et pas assez de celle qu´on emprunte à l´air ambiant. Chez le maître allemand, c´est tout le contraire. À mon sens, il est plus voisin de la vérité; mais ni ici ni là n´est la vérité absolue. L´idéal serait dans la fusion harmonique des

¿En qué consistía este "ideal", o este *juste milieu* para Massenet? Básicamente se apoya en cuatro aspectos: en la utilización de esos *motifs de rappel*, esos "motivos de evocación"[393] de los que hemos hablado más arriba; en una melodía mucho más apegada a la declamación y por tanto más ajustada a la situación psicológica de los personajes[394]; en una orquestación que no se conforma con acompañar sino que envuelve y "contra-canta" en determinados tipos de arias, e incluso algunas de ellas se convierten casi en recitativos muy desarrollados que ceden gran parte del protagonismo a la orquesta; y por último, en la introducción del melodrama[395], es decir, la declamación hablada sobre un soporte musical que la sostiene y subraya. Esto permite a Massenet renovar el género sin caer en la estética wagneriana, sino remitiéndose a una manera de escribir para la ópera que comienza con Gounod y que nuestro compositor más representado en este trabajo mantendrá y desarrollará durante toda su carrera.

Esta introducción del melodrama supuso un paso muy importante en la renovación del género y vamos a ver por qué. Si bien el 6 de julio de 1864 se había promulgado el decreto de Libertad de los teatros, la Opéra-Comique estaba obligada a mantener al menos algunas réplicas habladas en las obras que en su escena se representaran, como ya hemos apuntado. Ambroise Thomas consiguió, gracias a una autorización especial del Ministro que su ópera *Psyché*, arreglada sin diálogos hablados, pudiera interpretarse en la sala Favart. Esto provocó la queja de la Société des Compositeurs de Musique al Ministerio, exigiendo que se mantuvieran las características propias de la opéra-comique en su escena oficial. Como vemos, no todos los compositores estaban a la vanguardia del pensamiento en cuanto a creación operística. Sin embargo, Léon Carvalho, empresario y director de la Opéra-Comique desde el 14 de agosto de 1876 era un hombre avanzado y con olfato para detectar tanto la evolución del público como de los mejores compositores del momento, y solicitó al

---

deux systèmes, dans leur juste pondération. Et c´est l´idéal que je recherche." Parisis (Émile Blavet), 18 de enero de 1884, "La vie parisienne. Jules Massenet". *Le Figaro.*

[393] Para el tratamiento de los "motifs de rappel" por parte de Massenet, aconsejamos el fantástico estudio de Branger (1999), pp. 307-334.

[394] Brigitte Olivier (1996, pp. 30, 31) cita las palabras de Max D´Ollone, alumno de Massenet, quien decía a propósito de la composición para obras dramáticas: "Combinen Vds. los sonidos como les parezca siempre que la música vaya con el texto, siempre que sea psicológicamente veraz.": "Combinez les sons comme vous les entendez pourvu que la musique colle avec le texte, pourvu que ça soit prychologiquement vrai."

[395] Ya había introducido este procedimiento en su primera opéra-comique, *Don César de Bazan*, (1872) que fracasó estrepitosamente, pero será con *Manon* con la que conseguirá imponerlo en cierto modo y sobre todo influir en la evolución del género, entre otras cosas, gracias a esta idea. Remitimos de nuevo a Branger (1999), pp. 385-419.

Ministro de Beaux-Arts la posibilidad de representar obras sin diálogos hablados. Parece que tal cosa fue debatida en 1881 y no concedida, según un debate surgido entre un diputado y un miembro de la administración, recogido en el Journal Officiel del 29 de junio de 1881, según narra Branger (1999, p. 28). Este mismo autor continúa detallando la peripecia de Carvalho para obtener su propósito: insiste ante la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en octubre del mismo año, quienes responden con una negativa clara en la sesión del 3 de marzo de 1882. Sin embargo, Carvalho termina por obtener satisfacción alegando que los compositores contemporáneos cada vez se alejan más del género y "rechazan la idea de escribir según criterios impuestos"[396] (ibid., p. 29). A esto se añadía que el Théâtre-Lyrique se había visto obligado a cerrar en 1878 por cuestiones financieras y que fue la sala Favart quien asumió buen parte de su actividad. Por tanto, en la época del estreno de *Manon*, la Opéra-Comique estaba exenta de mantener dicha obligación.

Es en este marco en el que Massenet vuelve a la técnica del melodrama para rejuvenecer el género sin caer en "wagnerianismos", como hemos dicho. Aunque el término "melodrama" nació en Italia en el XVII para designar un drama totalmente cantado y pasó a Francia XVIII durante la querella entre músicos franceses e italianos, es a Rousseau a quien se debe la acepción moderna del término, quien la ejemplificó en su obra *Pygmalion* (1770). De hecho se trata de un fenómeno estrictamente francés que más tarde se exportaría a toda Europa e incluso América. Se trata de una escena lírica, como define Thomasseau (1984, p. 15), de "un breve monólogo donde se alternaban frases musicales subrayadas por una pantomima expresiva". Muy pronto este tipo de obras sobrepasó el marco demasiado estrecho a la manera de Rousseau y se empezó a introducir un ballet y a aumentar el número de personajes. El melodrama tomó en Francia dos caminos: el primero, el del teatro melodramático, cuyos principales exponentes serían René Charles Guilbert de Pixérecourt y Adolphe Philippe D´Ennery, libretista de dos de nuestras óperas, *Le Tribut de Zamora* y *Le Cid*; el segundo sobrepasará este marco e inspirará muchas óperas, empezando por *La Vestale* de Spontini en 1807, llegando hasta el *Faust* de Gounod (1859) o incluso *La Bohème* de Puccini (1896), inspirada en Murger.

[396] "Ces derniers [les compositeurs] se détournent de l´opéra-comique et, d´une façon plus générale, refusent désormais l´idée d´écrire selon des critères imposés."

Desde un punto de vista puramente operístico, Massenet utilizará ciertas características del melodrama musical, como son la declamación ritmada en lugar de los famosos diálogos hablados, ayudado por el texto que contiene "exclamaciones o interjecciones enfáticas […] o expresiones que expresa el dolor o la cólera de los personajes"[397], como dice Branger (1999, p. 234); la pantomima[398]; el ballet, aunque con función dramática, no "decorativa" como en las tradicionales grand-opéras; y por supuesto, los motivos de evocación (*motifs de rappel*).

Estas innovaciones provocaron cierta desazón y sobre todo cierto desconcierto a buena parte del público, pero lo cierto es que el sentimiento de que un cambio no sólo era necesario sino inevitable estaba en el aire. Veamos las palabras del compositor y crítico Victorin Joncières[399] (cit. en Branger, 1999, pp. 23, 24):

> En este momento se está operando, tanto en el gusto del público como en las tendencias de nuestros compositores, una transformación que debe afectar necesariamente a la música de teatro. El antiguo molde de la ópera se ha roto y la forma que debe revestir el nuevo drama lírico aún no ha sido encontrada. Estamos en una época de transición y de lucha poco favorable a la eclosión de obras maestras incontestables, pero fecunda en búsquedas interesantes, en esfuerzos valientes, de los que la generación que nos siga recogerá los frutos. […] Nos hemos reído de la "Música del Futuro": la joven escuela

[397] "Le livret de Manon presente nettement certaines caractéristiques du style littéraire mélodramatique, à commencer par des interjections ou exclamations emphatiques […]"

[398] Este procedimiento típico del melodrama ya fue empleado por Bizet en el primer acto de *Carmen*, entre la escena de la llegada de Micaëla buscando a Don José y el coro de niños. Esta escena se tocó e interpretó durante las treinta primeras representaciones de Carmen y después se cortó, seguramente con el consentimiento de Bizet que aún estaba en París (Jean de Solliers, *L´Avant-scène Opéra*. *Carmen*, 2007, p. 16). Fue el director Rafael Frühbeck de Burgos quien lo recuperó para su grabación de 1970 (EMI) (Christian Merlin, ibid., p. 108). Probablemente el número se suprimió porque alargaba mucho el primer acto sin añadir nada a la acción, aunque es una pena tanto desde el punto de vista musical como desde el puramente teatral. Parece que Bizet trabajó mucho en la fina orquestación de esta escena, puesto que nos dejó tres versiones. Sería un acierto recuperarlo para la escena, puesto que dejaría un tiempo más amplio entre la partida de Micaëla y la llegada de Don José, que tal como se representa la ópera, resultan excesivamente seguidas. El asunto que trata la pantomima en cuestión es el siguiente: Morales se fija en que llega un viejo con una joven esposa. Comenta que el joven amante de la mujer no puede estar lejos. Efectivamente, éste aparece y saluda al viejo e intercambia algunas palabras en voz baja con la mujer. A partir de este momento, Morales imita a cada uno de los tres personajes en cada una de sus réplicas y dice las palabras que supone que están en boca de ellos. Los tres personajes pasean por la plaza y en un momento dado, el amante despista con un pretexto al viejo y aprovecha para pasar un billete a la joven esposa, lo cual provoca las risas de los soldados. Tenemos por tanto una pantomima y una imitación burlesca al mismo tiempo. Los personajes son prototipos clásicos de comedia: el viejo celoso y engañado, la mujer joven que lo engaña y que está enamorada del tercero, es decir, el galán. En la pantomima, el "discurso", si podemos decirlo así, se ve reducido a la mínima expresión. La sutilidad se ha de lograr en los gestos, pero para que sea claro el mensaje, el fondo debe ser simple y por esta razón lo que más resalta son las pulsiones y pasiones muy directas. En esta pantomima se nos narra una eterna historia de amor y celos, un estereotipo en versión comedia de la tragedia que vamos a presenciar en la ópera. Además queríamos hacer mención a esta pantomima porque el tema que trata es muy similar al de nuestra última ópera cornológicamente hablando, *L´Heure espagnole*.

[399] Victorin Joncières, "Revue musicale", *La Liberté*, 14de abril de 1879.

> francesa ha aceptado este título que se pretendía ridiculizar y lo ha inscrito en su bandera. El número de burlones ya ha disminuido y el batallón sagrado del "Futuro" engorda sin parar. Pero estos progresos […] se llevan a cabo sobre todo en los conciertos, donde el terreno estaba mejor preparado que en el teatro. […] El día en el que se opere la fusión […] entre la sinfonía y la ópera, el día en el que la nueva forma del drama lírico sea aceptada por todos, en el que los libretistas y los compositores sigan la misma tendencia, en el que el público no se sienta desconcertado por las uniones extrañas de piezas confeccionadas siguiendo las tradiciones antiguas con partituras concebidas con las nuevas ideas, ese día veremos a las escuela nacional tan floreciente en el teatro como en el concierto.[400]

En cierto modo Joncières no hace sino defender ese ideal de Massenet, esa "ponderación" y esa "fusión armoniosa" de elementos italianos y alemanes, de sinfonía y ópera que rompa, por fin, con los rígidos moldes que separan los géneros. En estos años ochenta del siglo vemos que conviven aún tanto quienes defienden rabiosamente los géneros tradicionales, tal y como eran conocidos hasta entonces y entre quienes se encuentran, como hemos citado en varias ocasiones, parte del público y la crítica[401], y quienes propugnan los cambios e incluso la inserción de obras extranjeras en los teatros nacionales, defensa que llevarán a cabo incluso los directores de los teatros. El debate llegará también al Parlamento donde habrá decididos partidarios de esa apertura. Pero, vemos también que en estos años ochenta se iban introduciendo cada vez más obras de jóvenes autores, sobre todo gracias al apoyo de empresarios y editores que seguían las tendencias del público y de los autores, lo cual empuja decididamente a la evolución natural de los géneros operísticos a pesar de ciertas reticencias. Señalemos que junto a Massenet y el ya difunto Bizet en estos momentos, había autores como Delibes o Saint-

[400] "Il s´opère en ce moment, dans le goût du public et dans les tendences de nos compositeurs, une transformation qui doit nécessairement nuire à la musique de théâtre. L´ancien moule de l´opéra est brisé, et la forme que doit revêtir le nouveau drame lyrique n´est pas encore trouvée. Nous sommes dans une époque de transition et de lutte peur favorable à l´éclosion de chefs-d´oeuvre incontestés, mais féconde en recherches intéressantes, en efforts courageux, dont la génération qui nous succédera recueillera les fruits. […] On a plaisanté la *Musique de l´Avenir*: la jeune école française a accepté ce titre qu´on voulait ridiculiser, et l´a inscrit sur son drapeau. Déjà le nombre des rieurs a diminué, et le bataillon sacré de l´*Avenir* grossit sans cesse. Mais ces progrès […] se sont surtout accomplis dans les concerts, où le terrain se trouvait mieux préparé qu´au théâtre. […] Le jour où se será opérée la fusión […] entre la symphonie et l´opéra, le jour où la nouvelle forme du drame lyrique será acceptée par tous, où les librettistes et les compositeurs suivront les mêmes tendences, où le public ne será plus dérouté par l´accouplement bizarre des pièces confectionnées suivant les anciennes traditions avec des partitions conçues dans les idées nouvelles, ce jour-là on verra le jeune école nationale aussi florissante au théâtre qu´au concert."

[401] Hacemos notar como ejemplo paradigmático el de los redactores de los *Annales du Théâtre et de la Musique*, revista anual de gran influencia, quienes en los años 80-85 tomaban parte claramente por estas grand-opéras de corte histórico y criticaban todo lo que pudiera recordar, aunque fuera vagamente, a Wagner, y que sin embargo, a finales de los noventa criticarán las obras de Meyerbeer por vulgares y hablarán a las claras de la influencia wagneriana

Saëns que participaban de las mismas ideas, pero nos centramos en nuestros autores por la obviedad de que son los protagonistas de nuestro estudio y porque, realmente, su influencia en los cambios operados en estos géneros nacionales fue la más importante.

2.3.2. Nacimiento y auge del Naturalismo lírico: 1885-1900

Mediada la década de los ochenta del XIX la evolución de los géneros tradicionales es imparable y esa definición y diferenciación entre ellos -hasta hace poco clarísima en función de la adscripción a uno u otro género- se va diluyendo, lo que conlleva, principalmente, la progresiva desaparición de la grand-opéra.

Precisamente en esta década va cobrando forma un nuevo movimiento del que se van anunciando características en diferentes óperas pero que no se materializará por completo en una obra que podamos identificar como adscrita a él hasta 1891. Hablamos del naturalismo lírico. Los autores que podemos considerar pertenecientes, o al menos afines a este movimiento, vieron un claro precedente de su ideario en *Carmen*, en lo que se refiere a la extracción social de la protagonista, a la ausencia de héroes entre los personajes y al determinismo que domina la acción y que conduce al trágico final. Evidentemente, no se puede decir que la obra de Bizet sea naturalista, porque, en primer lugar, el compositor jamás hizo la más mínima alusión a un ideario estético de manera explícita ni tampoco tenía contacto real con artistas de otras ramas que la música, y por tanto, su posible interés por un movimiento aún entonces puramente literario y novelesco no pasaría de ser una simple teoría. En segundo lugar, el naturalismo lírico no se define únicamente por la temática tratada, sino que contiene otra serie de características. Pero en cualquier caso, sí parece muy claro que Bizet era un precursor de las novedades que vendrían más de una década después del estreno de su *Carmen*.

Una vez más también hemos de hablar del papel innovador de Massenet en este terreno. En 1881 Émile Zola había publicado *Le naturalisme au théâtre*, que es "el reflejo teórico de diferentes adaptaciones de sus novelas"[402] como dice Branger (1999, p. 275). Fue Alfred Bruneau, compositor alumno de Massenet, quien escribió las dos primeras óperas naturalistas, *Le Rêve*, de 1891 y *L´attaque du moulin*, de 1893, ambas

[402] "Le propos de Zola, en particulier dans *Le naturalisme au théâtre*, est le reflet théorique de différents adaptations de ses romans […]."

con libreto de Louis Gallet y estrenadas en la Opéra-Comique bajo los auspicios de Carvalho[403] -quien necesitaba un golpe de efecto para su vuelta a la sala Favart-, y basadas en la novelas homónimas de Zola. Bruneau había conocido al escritor en 1888 y la afinidad entre ambos hombre fue tanta que decidieron colaborar para llevar algunas de las novelas del escritor a la escena lírica. Sin embargo, en el mes de abril de 1884, año del estreno de *Manon*, Massenet obtiene de Zola la autorización para convertir en ópera su obra *La faute de l´Abbé Mouret*, y sabemos que años más tarde seguía con esa idea en la cabeza puesto que, como narra Branger (1999, pp. 276, 277), Bruneau tuvo que renunciar en 1888 a poner en música esta misma novela porque su antiguo profesor quería seguir reservándose el derecho, aunque finalmente nunca lo utilizó. De hecho, Bruneau podría componer una ópera sobre dicha obra en 1907 porque la viuda de Zola pidió a Massenet que o bien escribiera algo sobre la novela de su marido, o bien que devolviera el libreto, como cuenta el propio interesado (Bruneau, 1931, p. 56). Massenet también se interesó por otra obra naturalista, de Pierre Loti en este caso, *Pêcheurs d´Islande*, que tampoco vio la luz, y por el relato *La Loba* de Giovanni Verga, autor de *Cavalleria rusticana*. Por último, parece que también le hubiera gustado tomar como base para una ópera las *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger (Branger, 1999, p.277). Como vemos, el interés de Massenet por llevar a la escena lírica obras literarias de corte naturalista fue frecuente y reiterado, interés que ya se anuncia en algunos aspectos de la propia *Manon*. En dicha ópera encontramos toda una panoplia de personajes nada heroicos y que pertenecen al paisaje habitual de las obras naturalistas, como son proletarios, pequeños burgueses y gente perteneciente a marcos sociales más o menos marginales, como termina por ser la propia Manon, que cae en la prostitución.

[403] Carvalho había tenido un grave problema a propósito del incendio de la Ópera Cómica en mayo de 1887. No sólo fue declarado personalmente responsable y destituido de su puesto, sino que tuvo que pasar tres meses en prisión. En su lugar fue impuesto el director del teatro de Nantes, Paravey, que no fue nada competente y condujo al teatro parisino prácticamente a la ruina. Hubo que recurrir a una seria inspección de las finanzas para verificar todas las irregularidades contra las que habría que emprender acciones, sobre todo teniendo en cuenta que se trataba de un teatro subvencionado por el Estado. Mientras tanto, Carvalho llevaba su guerra particular contra el nuevo director e incluso, como táctica para ganarse de nuevo la confianza de los poderes públicos, se encargó de la restauración de una de las salas más conocidas de la ciudad buscando los medios para que no costara nada al erario público. Finalmente, en febrero de 1891 Paravey fue destituido y Carvalho volvió a ocupar su antiguo puesto el 6 de marzo del mismo año. Si como empresario siempre había sido muy activo, desde su vuelta a la Opéra-Comique, quiso demostrar que había vuelto a retomar las riendas de la vida musical en París. Sobre este particular ver el artículo sobre el teatro nacional de la Opéra-Comique en Noël y Stoullig (18929, pp. 103-106 y pp. 119,120.

Además Massenet, en esta obra, concede mucha importancia a situaciones y gestos de la vida cotidiana, ayudado por un libreto lleno de expresiones familiares, y un poco en la senda del realismo gounodiano. Por tanto en la obra de Massenet ya podemos hablar de antecedentes naturalistas antes de la creación de *Le Rêve.*

Es imposible hablar de naturalismo sin aludir al verismo italiano y sin establecer las pertinentes correspondencias entre ambos movimientos líricos. El verismo había quedado inaugurado el 17 de mayo de 1890 con el estreno en Roma de *Cavalleria rusticana*, a la que seguiría dos años más tarde *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo, estrenada el 21 de mayo de 1892 en Milán. Massenet conocía bien a este compositor, que vivió entre 1882 y 1887 en París y fue maestro repetidor, entre otros cantantes, de Emma Calvé, quien sería la primera Santuzza en el estreno parisino de *Cavalleria*, en la Opéra-Comique el 19 de enero de 1892 (Huebner, coord. Branger y Ramaut, 2004, p.133). Los *Pagliacci*, en cambio, no se presentarían en París hasta 1902. Ya hemos aludido más arriba a la influencia de Calvé sobre Massenet para componer *La Navarraise* y a la relación de la cantante con Henri Cain. Además, nuestro compositor, siempre deseoso de gustar, había seguido con interés el éxito de la ópera de Mascagni y conoció también el triunfo de *L´Attaque du moulin* de Bruneau mientras componía su *Navarraise*, lo que pareció inquietarle y seguramente también, alentarle a superar la partitura de su alumno[404].

A la luz de todos estos datos podríamos deducir que hubo cierta influencia del verismo sobre el naturalismo, pero consideramos que existen claras diferencias entre ambos movimientos líricos:

-Si bien temáticamente ambos tienen rasgos comunes, como por ejemplo los medios sociales en que se desarrollan los relatos (hablamos de este primer verismo), la descripción de la naturaleza humana y la desnudez de sus pasiones, no se puede decir que tras el verismo haya una teoría sociológica elaborada ni una clara denuncia social como la que impulsaba a Zola. Coinciden en cambio en demandar a los cantantes una

[404] La esposa de Massenet escribe en una carta a su hija Juliette (24 de noviembre de 1893) dice: ¿*L´Attaque au moulin* es acaso un éxito? Este tema inquieta a tu padre. Acaba de terminar esta mañana *La Navarraise* que me ha dedicado en recuerdo de nuestro viaje. Me parece que es preciosa, un maravilloso papel para Calvé.": "*L´Attaque au moulin* serait un succès? Celà inquiète ton père. Il vient d´achever ce matin *La Navarraise* qu´il m´a dédiée en souvenir de notre voyage. Je crois que c´est très beau, un superbe rôle pour Calvé." (Cit. en Massenet, 2001, p. 134)

interpretación actoral mucho más importante, que, por otra parte, ya exigió Bizet en su *Carmen*.

-En cuanto a los aspectos musicales, si naturalismo y verismo coinciden en la utilización de sonidos "no musicales", como risas, llantos, gritos, o incluso ruidos ambientales, al menos este primer verismo, y muy particularmente la *Cavalleria* de Mascagni, bebe completamente del romanticismo. En el verismo los excesos emocionales son la regla y en lo relativo a la composición, el tratamiento de la partitura es mucho más simple que en el naturalismo lírico, que ya se inscribe en esa renovación de la lírica francesa con las características de que hemos ido hablando. Justo es reconocer la mayor experiencia compositiva de Leoncavallo respecto a Mascagni y por tanto, su mayor elaboración sobre todo en los aspectos orquestales, a pesar de lo cual también difiere claramente de las obras naturalistas. Veamos las palabras de una crítica del propio Alfred Bruneau[405] sobre *Cavalleria*, citadas por Claire Rowden (coord. Branger y Ramaut, 2004, p. 111):

> Este poema, tan breve, tan concentrado, tan únicamente anecdótico y pintoresco […] asigna al canto y a la sinfonía un papel completamente secundario y bastante poco conforme al que le es debido, tanto en el drama lírico moderno como en la ópera de cualquier época.[406]

Como vemos, Bruneau destaca en realidad las características que ligan a *Cavalleria* con la tradición operística romántica italiana, y que están bastante alejadas de su propósito compositivo. Centrándonos ya en el naturalismo lírico francés, podemos afirmar que, a pesar de las diferencias compositivas entre Massenet y Bruneau, ambos comparten ese seguimiento al texto y a la prosodia del idioma francés, por ejemplo, ausente en este primer verismo, así como los "motivos de evocación" y una manera propiamente inscrita en la evolución de la ópera francesa de plantear la relación orquesta-canto. Por tanto, afirmamos que el naturalismo lírico es un movimiento operístico puramente francés, nacido al margen del verismo italiano, aunque haya coincidencias, sobre todo desde el punto de vista de los temas tratados.

[405] Alfred Bruneau, "Les Théâtres", *Le Figaro*, 4 de octubre de 1895.
[406] "Ce poème si bref, si ramassé, si uniquement anecdotique et pittoresque […] assigne au chant et à la symphonie un rôle tout à fait secondaire et assez peu conforme à celui qui leur est dévolu, aussi bien dans le drame lyrique moderne que dans l´opéra de tous les temps."

La Navarraise, estrenada en el Covent Garden el 20 de junio de 1894 y en la Opéra-Comique el 3 de octubre de 1895, tuvo que luchar precisamente contra la opinión de no pocos críticos, a pesar de su éxito rotundo de público y el reconocimiento de la mayor maestría de Massenet respecto a Mascagni o Leoncavallo, porque la consideraron excesivamente influida por el verismo, movimiento al que muchos eran francamente hostiles[407]. Aunque se considera a esta peculiar ópera como adscrita al naturalismo lírico, y realmente contiene una serie de características que así lo demuestran, no deja de estar inscrita en la propia evolución del compositor, que le va llevando, a lo largo de toda su trayectoria, a tomar aquellas cualidades de otros autores o movimientos que le pueden convenir para conseguir una mayor eficacia dramática, siempre manteniéndose dentro de su estilo personal. Pero ¿cuáles serían las características del naturalismo lírico? Como dice Jean-Sébastien Macke (coord. Branger y Ramaut, 2004, p. 65), "el naturalismo lírico se apoya sobre una acción dramática que pretende ser una pintura exacta de las preocupaciones de los contemporáneos, principalmente el amor y la justicia social"[408]. En cuanto a las preocupaciones musicales, vamos a citar las palabras del propio Alfred Bruneau[409], recogidas por este mismo autor (ibid., p. 65):

> Sobre un fondo sinfónico, he querido dejar en el plano que le corresponde, es decir, el primero, el drama humano del que no he sido más que servidor. He intentado traducir de la manera más simple, más clara y más fiel posible los sentimientos de los personajes y he querido que el público no se pierda ni una sola de las palabras cantadas.[410]

No extrañan estas declaraciones, sabiendo que Zola defendía a Wagner y su modernidad, al tiempo que criticaba el romanticismo exacerbado y los clichés constantes de muchas óperas, aunque lo mejor será citar las palabras del propio novelista, que recoge Colette Becker (coord. Branger y Ramaut, 2004, p. 59): "La fórmula wagneriana es, lo repito, la mejor posible […] Pero corresponde a un temperamento particular. Nosotros, los latinos, tenemos nuestro propio temperamento

[407] Para un análisis detallado de las reacciones de la prensa hacia *La Navarraise* remitimos a Rowden (coord. Branger y Ramaut), 2004, pp. 107-127.
[408] "Le naturalisme lyrique s´appuie donc sur une action dramatique qui se veut une peinture exacte des préoccupations des contemporains, principalement l´amour et la justice sociale."
[409] Alfred Bruneau, "Messidor expliqué par les autres", *Le Figaro*, 17 de febrero de 1897.
[410] "Sur un fond de symphonie, j´ai voulu laisser à son véritable plan, c´est-à-dire au premier, le drame humain dont je n´ai été que le serviteur. J´ai essayé de traduire de façon aussi simple, aussi nette, aussi fidèle que possible les sentiments des personnages et j´ai désiré que le public ne perde pas une seule des paroles chantées."

[…] y la fórmula wagneriana es la mejor… a condición de escapar de ella"[411]. En cierto modo, se podría decir que para Bruneau, coincidente con las ideas zolianas, el principio estético consistiría en adaptar la fórmula de Wagner -utilizando la expresión de Zola- a la música y el temperamento francés y ponerlo al servicio de sus preocupaciones sociales:

> Sueño con que el drama lírico sea humano, sin repudiar ni la fantasía, ni el capricho, ni el misterio. Toda nuestra raza está ahí, repito, en esta humanidad temblorosa de quien quisiera que la música tradujese las pasiones, dolores y alegrías.[412] (cit. en Macke, coord. Branger y Ramaut, 2004, p. 64)

Como vemos, el escritor expresa su preocupación por encontrar la fórmula propia que conviene a "nuestra raza", como dice él, que permita expresar todo lo que atañe a la condición humana, y no las "intrigues mythologiques de Wagner", según también sus propios términos (ibid.).

Hay otras dos obras de Massenet que también se consideran pertenecientes al naturalismo: *Sapho*, estrenada en la Opéra-Comique el 27 de noviembre de 1897, que también se desarrolla en un entorno social de obreros y pequeño-burgueses en el barrio de Montmartre; y *Thérèse*, estrenada el 7 de febrero de 1907 en Monte-Carlo, episodio que transcurre durante la Revolución Francesa. Sin embargo, la que consideramos más relevante, por la fecha en que se escribe y por la polémica respecto a la posible influencia verista es, precisamente, *La Navarraise.* Es necesario reiterar que Massenet no es un autor "naturalista" en puridad, a pesar de la temprana fecha en que compuso esta ópera, que sí se puede adscribir al movimiento y que lo revela, una vez más, como renovador de los géneros franceses. En primer lugar, a pesar de su manifiesto interés por la obra de Zola, Massenet no es un seguidor acérrimo del movimiento como Bruneau, quien sí estaba en perfecta comunión con el escritor y concebía sus óperas como medios para servir el ideario de su amigo y destacar el drama humano desde la escena lírica. Como hemos dicho, la intermitente adscripción de Massenet al naturalismo se debe más a su forma peculiar de componer tomando aspectos que considera interesantes para

[411] "La formule wagnérienne est, je le répète, la meilleure qui soit […]. Mais elle correspond à un tempérament particulier. Nous avons notre tempérament, nous aussi, les Latins. […] la formule wagnérienne est la meilleure des formules…, à condition d´en sortir." A. Aderer, "M. Zola et la musique", *Le Temps,* 16 de febrero de 1897.

[412] "Je rêve que le drame lyrique soit humain, sans répudier ni la fantaisie, ni le caprice, ni le mystère. Toute notre race est là, je le répète, dans cette humanité frémissante dont je voudrais que la musique traduisit les passions, les douleurs et les joies." Émile Zola, "Le drame lyrique", *Le Journal,* 22 de noviembre de 1893.

retrabajarlos y hacerlos propios en función de aquello que quiere expresar en cada momento y en cada una de sus óperas. Además, y a pesar de su admiración por Wagner, asimiló a su manera propia y única algo tan característico como el *leitmotiv*, de manera que también se deja sentir la influencia de Gounod con sus "motivos de evocación". Por último, cabe señalar también otra novedad nada desdeñable y digna de mención en esta ópera española de Massenet: el libreto de *La Navarraise* está escrito completamente en prosa, cosa que aún no sucede con *Le Rêve* o *L´Attaque au moulin.*

Los compositores que sí se pueden considerar como verdaderamente naturalistas son Alfred Bruneau y Gustave Charpentier. En el caso del Bruneau, hemos visto que para sus dos primeras óperas tiene como libretista y colaborador a Gallet. Sin embargo, y dada la íntima relación de amistad que le unía con Zola, el propio novelista se atribuirá esta tarea para las siguientes cuatro óperas de Bruneau: *Messidor* (1897), *L´Ouragan* (1901), *Lazare* (1903) y *L´Enfant Roi* (1905), estas dos últimas estrenadas tras la muerte del escritor, en 1902. Bruneau aún compondrá tres óperas más sobre obras zolianas escribiendo él mismo el libreto. Pero en el momento en que el naturalismo por fin logra su hueco en la escena lírica parisina, un suceso político le asestará un importante golpe. Nos referimos, naturalmente, al "Affaire Dreyfus" y a la conocida posición de Zola a favor de dicho oficial, plasmada en su celebérrimo *J´accuse* del 13 de enero de 1898, que le costó el exilio. Para entonces la politización de la sociedad francesa era muy grande y el enconamiento entre posturas más izquierdistas o más derechistas muy fuerte, cosa que no haría sino incrementarse hasta la guerra. Sin embargo aún le quedaba parte del camino por recorrer al naturalismo, no sólo con Bruneau sino con su amigo Gustave Charpentier, quien estrenará *Louise* el 2 de febrero de 1900 en la Opéra-Comique, en el marco de la Exposición Universal de dicho año. Para Bruneau, esta ópera de su amigo representa, como dice Fulcher (1999, p. 44) "la última y más progresista encarnación de todos aquellos valores que él había asociado con la República o la auténtica tradición francesa"[413]. Y en efecto, ideal y verdad, relación entre arte y vida, son valores que aproximan sin duda al naturalismo de la izquierda republicana. Charpentier, hijo de obrero que tuvo que estudiar con una beca, que obtuvo el Premio de Roma pero intentó ser candidato *boulangiste*[414] y para ello no ir a la Villa Medicis como ganador del Premio de Roma que era -cosa que impidió

[413] "[For Bruneau] *Louise* represents the latest and most progressive incarnation of all those values he had associated with the Republic or *authentic* French tradition."
[414] Es decir, candidato en las filas del movimiento que lideraba el general Boulanger.

horrorizado su profesor Massenet-, siempre se sintió muy próximo a sus orígenes (Fulcher, 1999, pp. 79, 80). Por ello no dudó en utilizar su propia obra, su *roman musical* o "novela musical", como él mismo la definía, como propaganda de sus ideas: pone en escena la historia de unos obreros en las calles de París y hace referencias irónicas a la tradición operística de la que abjuraba. Devoto admirador de Wagner, pretendió sin embargo llevar a cabo en el libreto de *Louise* una denuncia de la falta de cercanía del género lírico con el pueblo (ibid., p. 78). Como ejemplo claro, la escena en la que unos niños hablan de una ópera que han visto y a la que no le encuentran ningún sentido.

En lo que a Jules Claretie, autor del libreto de *La Navarraise*, y el Naturalismo se refiere, la situación tiene bastantes similitudes con lo dicho sobre Massenet y la vertiente lírica del movimiento. En la primera parte de este apartado ya hemos señalado la amistad que unía a nuestro escritor con varios de los representantes más destacados del naturalismo literario, y también es notoria su admiración por ellos, de la que deja constancia en sus propios escritos (Claretie, 1897, pp. 427-433 y 1901-1903, pp. 130-137). Incluso llegó a hacer incursiones naturalistas en algunas de sus obras, como las novelas *Monsieur le Ministre* o *Floréal* o las citadas novelas cortas *El gato* o *La Cigarette*, base de nuestra *Navarraise.* En el libreto que nos ocupa hay aspectos que denotan claramente una relación o al menos influencia del naturalismo literario: en primer lugar, el determinismo, que impide que la protagonista consiga sustraerse a su contexto socioeconómico y acceda a la felicidad de un matrimonio con su amado; en segundo lugar, la importancia del dinero como motor de la historia, pero como obstáculo y no como propulsor de la libertad individual; en tercer lugar, la ambientación social, que nos presenta un mundo pequeño-burgués y rural; en cuarto lugar, la carencia de héroes; y por último, lo escabroso de la situación en la que una mujer no sólo no está dispuesta a sacrificar su amor, sino que es capaz de cometer un asesinato fríamente para obtener una dote. Dicho esto ¿era Claretie un autor naturalista? Para responder a esta cuestión quizá lo más ilustrativo sea hacer referencia al elogio fúnebre que dedica a Zola en su crónica sobre las costumbres y gentes parisinas, *La vie à Paris, 1881-1910*:

> Han pasado años con querellas irritantes que ya no son más que historia literaria. El autor de tantas páginas inmortales que van de *La taberna* a Paradou, es ahora, además de serlo ya una parte de su obra, un autor clásico. El naturalismo se ha unido al romanticismo que él tenía la intención de destruir, y, de aquello en lo que tanto uno

> como otro destacan, los recién llegados, ignorantes de las peleas de otros tiempos, extraerán enseñanzas y alegrías.[415] (Claretie, 1901-1903, pp.131, 132)

Como se puede observar, ya entonces se intentaba superar esa división casi forzada e impuesta en gran parte, bien es verdad, por el propio Zola. Es llamativo que Claretie identifique al Naturalismo con Zola, como si constituyeran una unidad, de lo cual se deduce que él mismo no se consideraba como autor naturalista propiamente.

Así pues, *La Navarraise* es una ópera de corte naturalista escrita por un compositor y un autor que en realidad, utilizaron las características de este movimiento cuando lo consideraron justo y apropiado en función de sus necesidades expresivas. Aunque el naturalismo lírico aún dio otras obras del propio Bruneau, o de otros compositores como Gabriel Dupont o incluso Raoul Laparra, fue un movimiento que tuvo una vida relativamente corta y que se agotó en sí mismo por tres razones: la politización de la vida musical, que afectó a todos los compositores y a los naturalistas en particular por ser defensores de Zola y por tanto *dreyfusards*, lo cual les vetaba el acceso a la Opéra, cuyo público mayoritario no era precisamente partidario del escritor y durante la duración del "Affaire", incluso a la Opéra-Comique y a muchas escenas del país; la llegada de otro movimiento artístico también de corta vida en lo operístico, es decir, el simbolismo; y por último, el hecho de que, musicalmente, era un movimiento con poca entidad propia, muy deudor de fórmulas wagnerianas como el *leitmotiv* que además estaba cargado de simbología aunque, eso sí, pasado por el tamiz de la formación en el Conservatoire. En cuanto al público, si bien recibió con interés las dos primeras obras de Bruneau y Zola, sobre todo por el aliciente de la novedad frente al hastío de las viejas formas, el "Affaire Dreyfus" rompió este corto "idilio" y la creciente politización de la sociedad no ayudó en nada a recuperar el interés por este movimiento a la llegada del siglo XX. Por tanto, este movimiento que, él sí, fue completamente francés tanto en los aspectos libretísticos como musicales, no creó escuela debido precisamente a ese ambiente políticamente hostil.

[415] "Les années ont passé sur des polémiques irritantes qui ne sont plus que de l´histoire littéraire. L´auteur de tant de pages immortelles, qui vont de *L´Assomoir* au Paradou, est maintenant, en plus d´une partie de son oeuvre, un auteur classique. Le naturalisme a rejoint le romantisme qu´il avait la prétention de détruire et, dans ce qu´ils ont l´un et l´autre d´excellent, les nouveaux venus, ignorant de leurs querelles d´autrefois, puiseront des enseignements et des joies."

2.3.3. Politización musical, corrientes diversas y obsesión por "lo francés": 1900-1914

Aunque el fenómeno operístico que supuso *Pelléas et Mélisande* de Debussy, estrenada el 30 de abril de 1902 en la Opéra-Comique, desborda un tanto los límites de nuestro estudio, consideramos indispensable hacer una mínima alusión a esta obra ineludible de la historia de la ópera francesa. Representación principal del simbolismo operístico, esta ópera careció de epígonos y por tanto, tampoco esta manifestación lírica absolutamente francesa creó escuela. El hecho de que el estilo del compositor fuera tan personal y fomentase tanta controversia, unido a que, en realidad, el simbolismo literario no tuvo una correspondencia real en la música, propició que esta obra sea única en su especie. El simbolismo de la ópera se encuentra, por tanto, en el libreto, adaptado de la obra homónima de Maeterlinck por el propio autor y el compositor. Señalemos que ya las obras naturalistas con libretos zolianos tenían mucho de simbolista, de misticismo social, de aspectos puramente imaginativos incluso. Como dice Jean-Sébastien Macke (coord. Branger et Ramaut, 2004, p. 76): "Si el símbolo se expresa en el realismo de la acción, también se asocia a la leyenda y a lo feérico"[416]. El lirismo de Zola se expresaba de esta manera y se mantuvo en las óperas de Bruneau, particularmente en *L´Ouragan*, estrenada en la Opéra-Comique el 29 de abril de 1901. Pero era un simbolismo en el que las metáforas quedaban claras y el estilo era completamente realista. En cambio, Debussy se inspira de un simbolismo que aparta al espectador de toda realidad palpable. En cuanto a lo musical, es conocida su admiración por Wagner, especialmente por *Tristan und Isolde* y también por el operismo de Mussorgsky, particularmente por *Boris Godunov*, pero su aspiración era transformar el material temático sin hacerlo a la manera wagneriana y utilizando una manera de orquestar propia, claro está. Como vemos, todos los autores franceses tenían a Wagner en la cabeza pero luchaban por liberarse de una influencia demasiado grande. Debussy utilizaría muy a menudo textos de otros simbolistas para sus *mélodies* y otras obras líricas, como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Dante Gabriel Rossetti o la vertiente simbolista de Poe en *La chute de la maison Usher*. Sin duda este movimiento le permitía una mayor libertad creativa, aunque anteriormente intentó el camino de la grand-opéra con *Rodrigue et Chimène* sobre un libreto de Catulle Mendès, gran

[416] "Si le symbole s´exprime dans le réalisme de l´action, il est également associé à la légende et à la féerie."

wagneriano, pero que contenía todo aquello contra lo que Debussy se rebelaba, así que no fue capaz de terminar la partitura y la abandonó en 1893.

A lo largo de la década de los noventa su admiración por Wagner disminuyó, o más bien, su mirada hacia el compositor alemán cambió y lo empezó a considerar como un mal modelo para los franceses, probablemente porque la música de sus fervientes seguidores no era de su agrado, como podía ser el caso de D´Indy o Franck. En lo operístico también pensaba que Glück había sido perjudicial para la música francesa porque había hecho olvidar al supremo genio, que era Rameau, compositor que inicia una nueva línea en la orquestación y que atiende de manera particular a la *mise en musique* de la lengua francesa, es decir, la manera de llevarla a la música, de prosodiarla. Y probablemente también le molestaba que Wagner hubiera sido por fin aceptado por el "gran público" de la Opéra, y eso no podía gustar a alguien que pasó su vida intentando diferenciarse, desprenderse de todas las etiquetas: "Intento hacer otra cosa -en cierto modo, realidades- eso que los imbéciles llaman *impresionismo*, término empleado de la peor manera posible, sobre todo por los críticos de arte"[417] (cit. en Goubault, 2002, p. 25). Sin embargo, la influencia wagneriana aún es palpable en el *Pelléas*: utiliza el discurso musical continuo, el encadenamiento de escenas y por supuesto, el *leitmotiv*. Estos motivos confieren unidad a la obra, sirven de referencia a lo largo de todo el desarrollo, de manera que las escenas se articulan en torno a ellos y aparecen y desaparecen continuamente, a veces en su totalidad, a veces como meras evocaciones. Sin embargo, y a diferencia de Wagner, jamás aparecen en la línea vocal, y no sólo caracterizan lo concreto, sino que en ocasiones evocan ambientes o tiempos pasados. Otros aspectos en los que se aleja de Wagner son el hecho de que "la duración del texto cantado no excede prácticamente nada la del mismo texto si simplemente se leyera y se actuara"[418], como dice Goubault (2002, p.177), y las partes sinfónicas se restringen a lo estrictamente necesario para cambiar de escena. La influencia de Mussorgsky y concretamente de *Boris Godunov* se deja adivinar en la abundancia de notas pedales y en cierto ambiente estático, así como en la utilización de las masas orquestales.

[417] "J´essaie de faire *autre chose* -en quelque sorte, des *réalités*- ce que les imbéciles appellent *impressionisme*, terme aussi mal employé que possible, surtout par les critiques d´art."
[418] "La durée du texte chanté n´excède guère celle du même texte s´il était parlé et joué."

En cuanto a lo propio de Debussy lo encontramos en muchos aspectos. En primer lugar, su concepción de la tonalidad, extremadamente flexible, que anula en cierto modo las funciones tonales y armónicas y busca siempre el placer del acorde por el acorde. Famosas son sus series de acordes paralelos, de las que encontramos múltiples ejemplos en toda su música. Además utiliza la modalidad como juego de evocación, las escalas por tonos, tan habituales en sus composiciones, así como la pentatónica, acordes de novena, de undécima… es decir, toda una serie de recursos que provocan en el oyente una sensación de indefinición y flotación armónica. Destaquemos que en algunos de estos procedimientos coincide con contemporáneos como Bruneau, también aficionado a la escala por tonos, o Ravel, con los acordes de terceras superpuestas, por ejemplo. De su orquesta, que es más o menos la habitual de una orquesta de ópera de la época, lo que destaca es la ductilidad con que la trata, las combinaciones tímbricas y la transparencia sonora que nunca llega a molestar a las voces.

Pero lo que más nos interesa es la unión de texto y música para alcanzar la "verdad dramática y musical en un mismo crisol"[419], preocupación fundamental de Debussy, como indica Goubault (2002, p. 165). Vamos a citar un fragmento de una entrevista que concedió Debussy el mismo año del estreno de *Pelléas* y que cita el mismo autor (ibid. p.165):

> En el momento de escuchar una obra, el oyente está acostumbrado a sentir dos tipos de emociones completamente distintas: la emoción musical por una parte y la emoción del personaje por otra; generalmente las siente de manera consecutiva. He intentado que estas dos emociones estuvieran perfectamente fundidas y fueran simultáneas.[420]

Para conseguir esta fusión y esta simultaneidad, utiliza un tipo de declamación que hace que los personajes canten prácticamente como hablan, con un ritmo y un débito natural, tanto en función del discurso como de su situación emocional, de manera que el oyente capte también el sentido profundo de las palabras. Así, según Goubault, (2002, p.167):

[419] "Debussy a le souci de la vérité dramatique et musicale confondue en un même creuset."

[420] "À l´audition d´une oeuvre, le spectateur est accoutumé d´éprouver deux sortes d´émotions bien distinctes: l´émotion musical d´une part, l´émotion du personage de l´autre; généralement il les ressent successivement. J´ai essayé que ces deux émotions fussent parfaitement fondues et simultanées." Entrevista con Robert de Flers, *Le Figaro*, 16 de mayo de 1902.

> El músico [Debussy] se une a la preocupación mayor de los primeros compositores de ópera; en el dominio de la declamación, Monteverdi es el verdadero predecesor de Debussy, que reencuentra también la ductilidad de la declamación de las óperas de Rameau.[421]

El compositor utiliza varias formas de declamación que se suceden sin ruptura audible: del quasi-parlando, al recto-tono, o al arioso e incluso una especie de aria. En cualquier caso, una manera de hacer cantar a sus intérpretes que contraviene las reglas convencionales de la ópera, pero que nos hace evocar a Gounod, quien defendía ya un tipo de melodía que naciera de la declamación y por tanto, del propio idioma francés, así como el uso del *parlante.* Y también nos recuerda a Massenet, que buscaba que la melodía partiera de la situación psicológica de los personajes y por tanto también estuviera mucho más apegada a la declamación[422]. Como vemos, desde el comienzo de nuestro periodo existe en la ópera francesa una preocupación fundamental compartida por muchos autores que consiste en extraer la melodía de las propias inflexiones del idioma francés. La peculiaridad de Debussy en lo que a este aspecto se refiere es la relación de este tipo de declamación con su concepción del tiempo musical, que parece muchas veces suspendido, o que avanza sin tensión. Messiaen destacaba su atención a la naturaleza y su evolución y su traslación a la música como base para esa extremada finura rítmica que convierte a Debussy en uno de los autores más exactos y avanzados en ese aspecto.

En suma, una nueva manera de componer para el teatro musical que traduce perfectamente una lírica de lo evanescente, de lo inconcreto, del misterio y del estatismo unido a lo perpetuamente cambiante. Las reacciones fueron encontradas, en parte por la novedad y en parte también por la fuerte politización del momento. La obra fue tachada, por supuesto, de wagneriana por unos, de anarquista por otros, de peligrosa, de *dreyfusard*; otros veían en ella cualidades de lo auténticamente francés, particularmente en la declamación y defendían su autenticidad, su búsqueda de la naturalidad. Sin

[421] "Le musicien [Debussy] rejoint la préoccupation majeure des premiers compositeurs d´opéras; dans le domaine de la déclamation, Monteverdi est le véritable prédécesseur de Debussy, qui retrouve aussi la ductilité de la déclamation des opéras de Rameau."

[422] Recordemos la palabras de Massenet, citadas en una nota anterior: "Combinen Vds. los sonidos como les parezca siempre que la música vaya con el texto, siempre que sea psicológicamente verosímil.": "Combinez les sons comme vous les entendez pourvu que la musique colle avec le texte, pourvu que ça soit psychologiquement vrai."

embargo, un modelo imposible de seguir, precisamente por estas características tan propias que convertirían en caricatura a cualquier epígono.

Hemos aludido en varias ocasiones a la politización de la vida musical y los dos polos erigidos en torno a la Schola Cantorum y el Conservatoire, respectivamente. A la par, van decantándose dos tendencias: la de los seguidores y discípulos de Franck y la de los seguidores de Debussy. La cuestión de "lo francés" está en plena incandescencia en el comienzo de siglo, como refleja el literato y crítico Camille Mauclair en un ensayo publicado en 1905 (cit. en Fulcher, 1999, p. 114) en el que advierte ya de una tendencia según la cual "cada día se habla más de una cierta tradición misteriosa que habríamos perdido y que habría que recuperar a cualquier precio para salvar el arte francés de una inminente decadencia"[423]. Mauclair considera que esta obsesión proviene sobre todo de un grupo reaccionario, ligado a la Schola, a la que asocia también con una postura política y con un grupo social específicos, que articularon un discurso sobre el "cómo ser francés" y lo convirtieron en la cuestión principal de la estética musical, además de pretender la definición de un canon de las grandes obras francesas[424]. También hemos citado a los dos nuevos "chefs de files" que son designados en las personas de Dukas, por el sector conservador, y Ravel, por el sector progresista. Gracias a la iniciativa de este último, que tras su dimisión de la Société Nationale de Musique en 1909 se decidió a fundar la Société Musicale Indépendente (S.M.I.), se pudo programar música de Béla Bartók, Nadia Boulanger, Manuel De Falla, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Charles Koechlin, Albert Roussel, Florent Schmitt, Arnold Schoenberg o Igor Stravinsky sin restricciones. A día de hoy nos pueden parecer absurdas estas discusiones en el momento en que *Salomé* y la sesión musical rusa llegan a París (ambas en 1907) y en que el huracán Stravinsky hace su aparición (*El pájaro de fuego* se estrena en 1910), pero a las heridas del pasado se une el recrudecimiento de la mala relación con Alemania. No podemos olvidar que los anti-republicanos se pretenden los garantes de las esencias patrias, mientras que los republicanos, incluidos muchos de la izquierda, pretenden la legitimación con una nueva identidad que no sólo no reniega del pasado y la tradición, sino que la quiere incluir en su discurso. Por tanto, no hemos de pensar que esta preocupación por ensalzar "lo francés" era privativa de la derecha. Fueron, sin

[423]"On parle chaque jour davantage tout récemment d´une certaine tradition mystérieuse qu´on aurait perdue et qu´il faudrait à tout prix retrouver pour sauver l´art français d´une imminente décadence." Camille Mauclair, "La Réaction nationaliste en art et l´ignorance de l´homme de lettres", *La Revue mondiale*, 15 de enero de 1905

[424] Curiosamente Mauclair defenderá el régimen de Vichy.

duda, los más radicales y durante más tiempo, pero hay que señalar que una parte de la izquierda sindicalista se unió al movimiento nacionalista[425]. El resultado es que el nacionalismo crece y la xenofobia empieza a declararse con más furor en la sociedad francesa. Por un lado, el antisemitismo no cede, y menos aún ante las olas de judíos llegados del Este de Europa a partir de 1905; por otro, en fechas más cercanas a la guerra, el odio contra todo lo no-francés y por supuesto, lo germánico, se desata. Autores de prestigio como Léon Daudet, Anatole France o Guillaume Apollinaire se dejan llevar por esta ola. Claude Debussy, que firma como Claude de France, también se une a este movimiento nacionalista. Sus palabras a su editor en 1914 (cit. en Marnat, 1986, p. 444) son tristemente reveladoras: "Desde que hemos limpiado París de todos estos metecos, bien fusilándolos, bien expulsándolos, se ha convertido en una ciudad encantadora"[426]. Como dice Marcel Marnat, este texto nos deja pensativos si tenemos en cuenta todo lo que debía Debussy a "metecos" como Ysaÿe, Viñes, Ida Rubinstein o Mary Garden. Pronto sus iras se vuelven "únicamente" hacia los alemanes, incluidos Strauss o Schönberg.

Pero volviendo al mundo operístico y como hemos apuntado ya, en los primeros años del XX el "Affaire Dreyfus" puso en evidencia el antisemitismo latente en la sociedad e instituciones francesas. Por eso, en los primeros años del siglo, con gobiernos y Presidente de izquierdas en el poder, sin duda se quiso dar una imagen de apertura en este sentido y "compensar" en cierto modo a los *dreyfusards*. En 1899 se otorgó la medalla de Oficial de la Légion d´Honneur al compositor y crítico judío Ernest Reyer, y se repuso *Le Rêve* de Bruneau, sobre libreto de Zola, recién vuelto de su

[425] Citemos dos ejemplos. En primer lugar, la campaña en las fechas previas a la guerra del periódico socialista *L´Humanité,* que considera que hay que promover la cultura para el pueblo y para ello organiza una serie de "conciertos ilustrados", con música de Lully y Fauré, no sólo para describir la historia de la música francesa, sino para tender puentes entre el pasado y el presente. No se pretende asimilar al pueblo a la cultura burguesa, sino de educarles en el patrimonio nacional y que los trabajadores se apropien del folclore de las diferentes regiones como parte de ese patrimonio. Evidentemente, no se trata de los mismos procedimientos que en la Schola, pero la preocupación por la esencia de lo francés es la misma, aunque aplicada a las clases populares y por tanto, en función de sus posibilidades. El segundo ejemplo es el de Georges Sorel (1847-1922), marxista y *dreyfusard* pero desilusionado del socialismo y de la república y en busca de una nueva dirección. Sorel fundó teóricamente el sindicalismo revolucionario como una corriente sindical diferente del socialismo, del anarquismo y del comunismo, pero su esperanza de una renovación social basada en su visión heroica de un nuevo proletariado "puro" con sus líderes naturales empezaba a desmoronarse. Pronto viró hacia el nacionalismo y fue descubierto por la "Action française" y se le ofrecerá que sea el editor-jefe de *L´Indépendence*, revista que comenzó su singladura en la primavera de 1911 y en la que colaboraban sindicalistas y nacionalistas, como D´Indy. El periódico se calificaba de Nacional-Socialista, puesto que era nacional, patriótico y antisemita. (Fulcher, 1999, pp. 129-135)

[426] "Depuis que l´on a nettoyé Paris de tous ces métèques, soit en les fusillant, soit en les expulsant, c´est immédiatement devenu un endroit charmant." Claude Debussy, nota a Jacques Durand, verano de 1914.

exilio londinense. También se estrenaron obras como *Le juif polonais* de Erlanger en 1900 en la Opéra-Comique, o *Le Fils de l´Étoile* del mismo autor en 1904, con libreto del judío *dreyfusard* Catulle Mendès. La Opéra, por su parte, decidió reponer *Les Huguénots* el 14 de julio de 1901, con clara intención, puesto que "la mayor parte de los protestantes de Francia eran *dreyfusards* e identificaban su propia persecución religiosa con aquélla que habían padecido los judíos"[427] (Fulcher, 1999, p. 104). Con estos ejemplos podemos ver cómo las cuestiones políticas tocaban muy de cerca a todas las instituciones, y hasta qué punto, a las escenas líricas.

La principal consecuencia de este ambiente sobrepolitizado en el ámbito musical para la ópera francesa fue no sólo que nunca se llegaran a implantar unos principios de ópera nacional, o de ópera "francesa", sino que, muy al contrario, cada uno acabó por definir como "realmente francés" lo que le parecía, porque no siempre coincidía la ideología política con la adscripción estética. El caso de D´Indy es muy representativo en este sentido. Ferviente wagneriano, hasta el punto de romper la gran amistad que tenía con Saint-Saëns (Pitrou, 1957, p. 164) -wagnerófobo declarado-, sin embargo era el fundador y principal ideólogo de la Schola. Antisemita, llegó a decir de Massenet, como cuenta Fulcher (1999, p. 32) que era un producto de la escuela judía, puesto que, según él "todos los compositores judíos no son sólo inherentemente superficiales y poco originales, sino unos mercenarios en su arte a la búsqueda solamente de ganancias económicas"[428]. También era contrario a los compositores naturalistas tanto por su ideología *dreyfusard* como por la temática empleada. En su grand-opéra *Fervaal*, compuesta entre 1889 y 1895 y estrenada en La Monnaie de Bruselas el 12 de marzo de 1897, se puede apreciar la evidente influencia wagneriana, incluido el libreto, en el que glorifica el cristianismo frente al paganismo celta. Más tarde intentó salir de la esfera del alemán con *L´Étranger*, estrenada en la Opéra el 4 de diciembre de 1903, pero el muy conservador Camille Bellaigue dijo de ella que "*L´Étranger* es puro D´Indy, ¡ese no-francés!"[429] (cit. en Pitrou, 1957, p. 185). En 1903 escribe a un amigo, como cita este mismo autor (ibid., p.192) que quería hacer "un drama antijudío en el que vertiría todo su rencor del Affaire Dreyfus y denunciaría la nauseabunda influencia judío-*dreyfusard*

[427] "[…] most Protestants in France were Dreyfusards and identified their own religious persecution with that which had plagued the Jews".
[428] "In short, for D´Indy, all Jewish composers were inherently not only superficial but derivative, as well as mercenary in their art –in search only of financial gain."
[429] "*L´Étranger* c´est D´Indy, ce non-français!"

y su florecimiento[430], y algo que fuera "lo contrario de *Pelléas*, es decir con el mínimo posible de palabras, salvo para los detalles que la música no supiera traducir"[431]. Sin embargo, D´Indy consideraba "muy francés" a Debussy por haber vuelto a una vocalidad muy declamada, recuperada del pasado y típicamente francesa (Fulcher 1999, p. 108). Debussy, cuyo *Pelléas* había sido ardientemente defendido por los seguidores del Conservatorio y era aborrecido por los "scholistas", tuvo una deriva en lo político-musical que no deja de ser, cuando menos, curiosa: *dreyfusard* en un principio y con amigos de izquierdas en la época del *Pelléas*, como por ejemplo Mauclair, y reclamado y defendido por los compositores progresistas, ya hemos dicho que viró hacia el nacionalismo de derechas, lo cual no deja de ser curioso puesto que su padre había sido *communard* y fue condenado a cuatro años de cárcel en 1871, cosa que sus amigos desconocían (Debussy, 1980, p. 257, nota a pie nº1). Debussy también se oponía a los naturalistas, a pesar de su amistad con Bruneau y Charpentier, tanto desde lo estético como desde lo ideológico. No comprendía la necesidad de llevar la preocupación social a la ópera, sobre todo si el producto carecía de belleza, como era su opinión respecto a las producciones del naturalismo. Más o menos a partir de 1905, y por tanto tres años después del estreno de su obra maestra operística, empezó a estar casi obsesionado con la idea de encontrar la "tradición auténtica", cuya fuente busca sobre todo en Rameau, a quien considera el mayor representante de "la más pura tradición francesa no adulterada"[432], como dice Fulcher (1999, p.185). Debussy parecía obviar las influencias recibidas por el propio Rameau, particularmente de compositores italianos, pero es cierto que, en lo que a declamación se refiere, es un modelo claro para cualquier prosodista francés. En cuanto a su antisemitismo casi militante era completamente incoherente con su propia vida, ya que su última esposa, Emma Bardac, era judía. Por otra parte, el 10 de mayo de 1907 se estrenó *Ariane et Barbe-bleu* de su gran amigo Paul Dukas en la Opéra-Comique. Dukas, judío también, escogió -como hizo el propio Debussy previamente- una obra de Maeterlinck para llevarla a la escena. Era un gran admirador de Wagner y en cierto modo su relación amistosa desde la época del Conservatoire con Debussy les hacía tener ciertas características musicales comunes.

[430] "Cependant, par une fantaisie assez bizarre, mais explicable chez cet homme tout d´une pièce, il a d´abord voulu faire *un drame antijuif, où il déverserait toutes ses rancunes de l´affaire Dreyfus et dénoncerait la nauseábonde influence judéo-dreyfusard, avec sa floraison* […]"(lettre du 30 septembre 1903 à P. de Bréville)

[431] "Ce qui est mieux, c´est d´avoir cherché aussi à créer quelque chose qui fût le contraire de *Pelléas*, c´est à dire avec le moins possible de paroles, sauf pour les détails que la musique ne saurait traduire."

[432] "Rameau represented the purest, unadulterated French tradition".

Pues bien, Debussy dijo a propósito de esta ópera que era "una obra maestra, pero no es una obra maestra de música francesa"[433] (Debussy, 1980, p. 223), por la condición judía de Dukas. Debussy cada vez fundamentaba más la cuestión de lo auténtico en la raza y así, a propósito de la influencia sobre Ernest Chausson de César Franck, al que consideraba flamenco y no francés decía:

> Creer que las cualidades particulares del genio de una raza son transmisibles a otra, sin perjuicio ninguno, es un error que ha falseado nuestra música bastante a menudo, porque adoptamos, con un entusiasmo sin recelo ninguno, unas fórmulas en las que no puede entrar nada francés. Sería mejor confrontarlas con las nuestras, ver qué nos falta y tratar de encontrarlo sin cambiar nada en el ritmo de nuestro pensamiento.[434] (Debussy, 1913, p. 50)

Ante el conflicto que se avecinaba, Debussy quería aportar su contribución de "músico francés", para lo cual se alejó aún más de Wagner, de quien dijo que "los consejos de Wagner han sido malos para mucha música y para muchos países"[435] (Debussy, 1980, p. 202). Se interesa cada vez más por la música francesa renacentista y la del XVIII y proclama su anti-germanismo, hasta el punto de decir que "afortunadamente, se acaba de descubrir que Beethoven era flamenco"[436] (ibid., p. 257). Pero en lo que a ópera se refiere, su única otra producción fue *La chute de la maison Usher*, sobre la obra homónima de Poe, que nunca llegó a terminar a pesar de haber empezado su composición en 1908, y que en realidad, sigue la estética de *Pelléas*, al tratarse de otro drama opresivo. Su cambio en este aspecto, o mejor dicho evolución -puesto que Debussy en realidad lo que buscaba siempre era un estilo propio-, se dio más bien en su música de cámara del final de su vida, concretamente en las tres *Sonates*, algunas obras vocales y parte de la música para piano, como algunos *Préludes* y los *Études* o *En Noir et Blanc*. Pretendió una vuelta al "clasicismo" francés de Couperin,

[433] "Vous avez raison, *Ariane et Barbebleue* est un chef-d-oeuvre, mais ce n´est pas un chef-d-oeuvre de musique française." Carta a Vittorio Gui, 25 de febrero de 1912

[434] "Croire que les qualités particulières au génie d´une race sont transmisibles à une autre race sans dommage, est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent, car nous adoptons, avec un enthousiasme sans défiance, des formules dans lesquelles rien de français ne peut entrer. Il serait meilleur de les confronter avec les nôtres, de voir ce qui nous manque et tâcher de le retrouver, sans rien changer au rythme de notre pensée."

[435] "Les conseils de Wagner ont été mauvais pour beaucoup de musique et beaucoup de pays…". Carta a Barczy, 19 de diciembre de 1910.

[436] "Je crois que nous paierons cher le droit de ne pas aimer l´art de Richard Strauss et de Schönberg. Pour Beethoven, on vient de découvrir très heureusement qu´il était flamand!" Carta a Nicolas Coronio, septiembre de 1914.

pero que, una vez más como en el caso de otras influencias en este compositor, estará completamente desdibujado por innovaciones compositivas muy avanzadas.

Por otra parte, la figura de Jules Massenet se mantiene en plena vigencia, como navegando sobre un mar proceloso, y casi podríamos decir que eclipsa a todos los demás operistas franceses en este último periodo de nuestro estudio, que coincide prácticamente con sus últimos años de vida. El público, en general, disfruta de su música, que se interpreta por todo el mundo. En el aspecto político no hay grandes manifestaciones de nuestro autor, aunque sí se declaró moderadamente *dreyfusard*. El hecho de que no fuera un autor joven sino ya consagrado, probablemente le permitió evadirse más fácilmente de esa etiqueta que llevaban otros compositores y que les adscribía a una tendencia política u otra. A esto contribuyó también un cierto alejamiento físico de la capital. A partir de 1898 sus obras se representan regularmente en el Teatro de Monte-Carlo, hasta el punto de que siete de sus diez últimas óperas se estrenarán allí[437] antes de presentarse en la escena parisina, debido a la ya citada amistad con el director del teatro y con el príncipe reinante. Sin duda esto le facilitó el abstraerse de esas tiranteces que empañaban la vida musical parisina y que le incomodaban tanto. Sin embargo, este relativo alejamiento no le impidió apoyar a autores más jóvenes, como sus alumnos Bruneau, Gabriel Dupont, Paul Vidal, o incluso discípulos de otros colegas, como Ravel. Su influencia en la ópera francesa estará presente en todos estos autores, incluido el propio Debussy, aunque éste renegara muchas veces de ello.

Desde el punto de vista de "la cuestión nacional" en la ópera, muchos serán los que vean las características de Massenet como el epítome de "lo francés": su capacidad de seducción, el encanto de sus melodías, su galantería, su finura en la orquestación, su capacidad de reproducir el *juste milieu*, la mesura y el *bon goût* en música. Incluso para algunos se había convertido en el antídoto "anti-Wagner". Como dice Jules Combarieu (cit. por Marnat, 1986, p. 273): "Preferiría haber escrito *Werther* -o incluso solamente algunas páginas de *Werther*- que todo *El Oro del Rhin* y todo *El crepúsculo de los dioses*"[438]. Otros, en cambio, le atacarán aunque sólo desde el punto de vista puramente

[437] Sólo escapan a la regla *Ariane* (1906) y *Bacchus* (1909), estrenadas en la Opéra de París, y la póstuma *Panurge* (1913), que se estrenó en la Gaîté Lyrique.

[438] "J´aimerais mieux avoir écrit *Werther* -je dirai même certaines pages de *Werther*- que tout l´*Or du Rhin* et tout le *Crépuscule des dieux*." Jules Combarieu, *Revue Musicale,* 1º de octubre de 1909.

estético. Le reprocharán su obsesión por gustar y complacer a todo el mundo, y en particular a un público acomodado y por utilizar siempre las mismas fórmulas, pero desde luego en estos últimos años ya nadie le reprochará utilizar procedimientos filogermánicos.

En cuanto a Ravel, ya hemos detallado más arriba su situación en esta complicada y desagradable situación del mundo musical parisino de principios del XX. Para colmo, esta *guerre de chapelles*, guerra de capillas o tendencias entre franckianos y debussystas le había caído encima en un momento en el que su relación personal con Debussy se había enfriado claramente por el asunto de la *Habanera*[439]. Políticamente también la brecha entre ambos hombres se fue agrandando, como se puede deducir de la deriva que tomó el pensamiento de Debussy al respecto, aunque la admiración de Ravel por éste en su faceta compositiva se mantuvo intacta. De la Schola y sus seguidores le molestaban sobremanera tanto el academicismo como el dogmatismo. Prueba de ello es que otro de los compositores que más admiraba y que más le influyó fue Emmanuel Chabrier, músico heterodoxo tanto en su formación como en su forma de componer y que más tarde también tendría gran peso en Francis Poulenc.

En 1907 tiene lugar un nuevo "caso Ravel" tras el primero, provocado por la no concesión por quinta vez del Premio de Roma en 1905 (el mismo año de la composición de esas obras maestras que son la *Sonatine* y los *Miroirs*). Nos referimos al estreno de las *Histoires Naturelles* en la serie de conciertos de la Société Nationale que acarreó un auténtico escándalo en el seno del medio musical parisino. Su prosodia basada en la lengua hablada coloquialmente y el expresionismo humorístico de la obra fue interpretada por muchos como un ataque directo a la Schola y al tan cacareado *Ars Gallica* que era la divisa que presidía el programa. Así, hubo quien no consideró "arte

[439] Debussy compone en 1903 la *Soirée dans Grenade*, segundo movimiento de las *Estampes.* Para entonces aún no se había publicado la obra de Ravel, compuesta en 1895, pero Debussy, curioso de ver la obra del joven colega, pidió una copia. Es evidente la influencia de la *Habanera* en la *Soirée*, aunque el genio de Debussy, que se defendió, no queda anulado por esta razón, claro está. Pero cuando el crítico Pierre Lalo, hijo del compositor Édouard Lalo, habló de la originalidad en cuanto a la escritura pianística de las *Estampes,* Ravel le respondió recordando que él había compuesto *Jeux d´eau* cuando Debussy sólo había publicado *Pour le piano*, composición completamente alejada del espíritu de las *Estampes*. Esta disputa con intermediarios supuso la ruptura entre ambos compositores. Ver el detalle del desencuentro en Marnat (1986, p. 125, nota a pie de pág. nº 16).

francés" a esta obra de Ravel. Pero como el propio autor reconoció, este conjunto de *mélodies* le preparó para la composición de *L´Heure espagnole*[440].

Sin embargo, su primera tentativa operística, a la que pretendía conferirle grandes dimensiones, se centró en una obra de inspiración simbolista, concretamente un cuento de Gerhart Hauptmann[441], *La cloche engloutie*, en la que trabajaría entre 1906 y el comienzo de la guerra. Sin embargo, la enfermedad y agravamiento del estado de su padre, que deseaba ver triunfar a su hijo en una escena lírica -que como hemos señalado ya, es lo que de verdad se consideraba "triunfar" para un músico francés de la época- hizo que sus planes se trastocaran y prefiriera componer una ópera bufa en un acto sobre la obra de Franc-Nohain, con quien establece el primer contacto en 1906. Al constatar el penoso estado de salud de su padre, trabaja sin descanso entre abril y octubre de 1908 y consigue que el editor Durand publique inmediatamente la versión canto y piano. Por desgracia su padre ya ni siquiera lo reconoce y muere el día 13 de octubre de ese mismo año[442]. Sin embargo la ópera tendrá que esperar hasta 1910 para ser orquestada y un año más para su estreno en la Opéra-Comique el 19 de mayo de 1911, junto a *Thérèse* de Massenet. Para entonces el wagnerianismo se había diluido claramente y no había creado escuela, ni siquiera asociado al simbolismo. Con *L´Heure espagnole* la estética de Ravel se afirma en la línea de las *Histoires Naturelles* y de la *Rhapsodie espagnole*.

Hemos referido más arriba tanto el ideario político de Ravel y su concepción del patriotismo, como la situación radicalizada del mundo musical y cultural a la que había llevado el nacimiento de movimientos ultrarreaccionarios como "Action française", que incluso habían conseguido exacerbar el nacionalismo en sectores, en principio, menos proclives a ello. En este ambiente y con la llegada de la Iª Guerra Mundial, en París se elimina de los programas de conciertos cualquier compositor alemán o austriaco: Händel, Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann y por

[440] Ver los extractos de la entrevista con René Bizet, *L´Intransigeant,* 17 de mayo de 1911, en Christine Souillard, 1990- *L´Avant-Scène Opéra- L´enfant et les sortilèges/ L´heure espagnole*, nº127, p.86.

[441] Gerhart Hauptmann (1862-1946) fue un dramaturgo, poeta y novelista alemán adscrito al Naturalismo y que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1912. *La cloche engloutie* será uno de los proyectos que Ravel deje en el tintero. Si bien hay un contrato firmado con Durand el 15 de enero de 1909, lo cual hace suponer que hay una gran parte del trabajo realizad, y además consta que Ravel estuvo trabajando en esta ópera hasta la guerra, carecemos de testimonios sobre el mayor o menor avance en la composición, puesto que Ravel nunca hablaba de sus obras durante su trabajo en ellas, ni tampoco sobre las razones del definitivo abandono del proyecto. (Marnat, 1986, pp. 217-221)

[442] El relato del empeño de Ravel por colmar las expectativas de su padre se encuentra muy bien relatado en Christine Souillard, 1990, *L´Avant-scène Opéra-L´enfant et les sortilèges/ L´heure espagnole* nº 127, pp. 86, 87.

supuesto Wagner son literalmente proscritos. Además se había constituido la "Ligue nationale pour la défense de la musique française", en torno a D´Indy y Saint-Saëns que pretendía, simple y llanamente, prohibir la difusión de obras alemanas y austro-húngaras en Francia. Aprovechando un permiso durante la guerra, Ravel escribió su respuesta a la Liga en la que explica por qué no puede adherirse a sus estatutos tras una lectura atenta. Traducimos la mayor parte de la carta, que no tiene desperdicio:

> Naturalmente, no puedo más que alabar su idea de *hacer triunfar a la Patria*, que me persigue a mí mismo desde el comienzo de las hostilidades. En consecuencia, siento totalmente la *necesidad de acción* de la que nace la Liga Nacional. Esta necesidad de acción ha sido tan viva en mi caso que me ha empujado a abandonar la vida civil cuando nada me obligaba a ello. Aquello que no puedo compartir con Vds. es la idea de imponer como principio que "el papel del Arte musical es económico y social". Nunca había considerado ni la música ni las otras artes bajo esa perspectiva. Les concedo de buena gana esos "filmes cinematográficos", esos "discos fonográficos", esos "autores de canciones". Todo esto no tiene más que relaciones lejanas con el arte musical. Les concedo incluso esas "operetas vienesas", que con todo, son más musicales y de una factura más cuidada que nuestros productos similares. Esto último, como el resto, estaría dentro del dominio económico. Pero no creo que para la "salvaguarda de nuestro patrimonio artístico nacional", haya que prohibir escuchar en Francia obras alemanas y austriacas contemporáneas que no hayan entrado en el dominio público. Si "no se trata de repudiar para nosotros y las jóvenes generaciones, lo clásico que constituye uno de los monumentos inmortales de la humanidad", debe tratarse aún menos de "alejar de nosotros por mucho tiempo" obras interesantes, quizás llamadas un día a constituir a su vez monumentos y de las que, mientras tanto, podemos extraer una enseñanza útil. Sería incluso peligroso para los compositores franceses el ignorar sistemáticamente la producción de sus colegas extranjeros y formar así esta especie de camarilla nacional: nuestro arte musical, tan rico en la época actual, no tardaría en degenerarse, en encerrarse en fórmulas nocivas. Me importa bastante poco que el Sr. Schönberg, por ejemplo, sea de nacionalidad austriaca. No es por ello un músico de menos valor, cuyas búsquedas llenas de interés han tenido una influencia benéfica en algunos compositores y aliados e incluso entre los nuestros. Aún más, estoy encantado de que los Srs. Bártok, Kodály y sus discípulos sean húngaros y lo manifiesten en sus obras con tanto sabor. En Alemania, aparte del Sr. Richard Strauss no vemos más que compositores de segunda línea, a los que sería fácil encontrarles un equivalente sin pasar la frontera. Pero es posible que pronto se revelen jóvenes artistas que sería interesante conocer aquí. Además, no creo que sea necesario hacer predominar en Francia y hacer propagar por el extranjero cualquier música francesa, sea cual sea su valor. Ven Vds., Señores, que mi opinión diverge de la suya en muchos puntos como para permitirme figurar entre Vds. Espero, sin embargo, continuar "considerándome francés" y "contar entre quienes

valdrán ser recordados". Reciban, Sres., la expresión de mis saludos más cordiales.[443] (Ravel, 7 de junio de 1916)

Con la fina ironía que siempre le caracterizó, Ravel puntualiza que si de patriotismo se trata, nadie de la Liga podía darle lecciones, puesto que él se apuntó a filas habiendo sido declarado exento y hasta tuvo que esforzarse para ello[444]; que la música, como las otras artes carece de fin económico y social; y que no por despreciar lo extranjero se ese más patriota. La pureza del pensamiento artístico de Ravel es más que patente, porque evidencia que lo único que le importa es la calidad intrínseca de la obra, al margen de cualquier otra consideración de índole economicista, social o nacional. Además es necesario recalcar que nuestro compositor redactó estas líneas a sabiendas de que habría represalias. En otra carta a su amigo Jean Marnold reitera su miedo a iniciativas como las de la Liga por lo que de atentado a la libertad significan, y

[443] "Bien entendu, je ne puis que louer votre idée de *faire triompher la Patrie*, qui me pursuit moi-même depuis le début des hostilités. En conséquence j´éprouve pleinement le *besoin d´action* d´où est née la Ligue Nationale. Ce besoin d´action a été si vif chez moi qu´il m´a fait quitter la vie civile, alors que rien ne m´y obligeait. Où je ne puis vous suivre c´est lorsque vous poser en principe que *le rôle de l´Art musical est économique et social*. Je n´avais jamais considéré la musique ni les autres arts sous ce jour-là. Je vous abandonne volontiers ces *films cinématographiques*, ces *disques phonographiques*, ces *auteurs de chansons*. Tout cela n´a que des relations lointaines avec l´art musical. Je vous abandonne même ces *opérettes viennoises*, pourtant plus musicales et d´une facture plus soignée que les produits similaires de chez nous. Cela, comme tout le reste, serait plutôt du domaine économique. Mais je ne crois pas que pour la *sauvegarde de notre patrimoine artistique national* il faille interdire d´exécuter publiquement en France des oeuvres allemandes et autrichiennes contemporaines, non tombées dans le domaine public.S´*il ne peut être question de répudier pour nous et les jeunes générations, le classique qui constitue l´un des monuments immortels de l´humanité*, il doit être encore moins question *d´écarter de chez nous pour longtemps* des oeuvres intéressantes appelées peut-être à constituer a leur tour des monuments et desquelles en attendant, nous pouvons tirer un enseignement utile. Il serait même dangereux pour les compositeurs français d´ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers et de former ainsi cette sorte de côterie nationale: notre art musical, si riche à l´époque actuelle, ne tarderait pas à dégénerer, à s´enfermer en des formules poncives. Il m´importe peu que M. Schoenberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n´en est pas moins un musicien de haute valeur, dont les recherches pleines d´intérêt ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés et jusqu´à chez nous. Bien plus, je suis râvi que M. Bartok, Kodály et leurs disciples soient hongrois et le manifestent dans leurs oeuvres avec tant de saveur. En Allemagne, à part M. Richard Strauss nous ne voyons guère que des compositeurs de second ordre, dont il serait facile de trouver l´équivalent sans dépasser nos frontières. Mais il est possible que bientôt des jeunes artistes s´y révèlent, qu´il serait intéressant de connaître ici. D´autre part, je ne crois pas qu´il soit nécessaire de faire prédominer en France, et de faire propager à l´étranger toute musique française quelle qu´en soit la valeur. Vous voyez, Messieurs, que sur bien de points mon opinion est assez différente de la vôtre pour ne pas me permettre de figurer parmi vous. J´espère néanmoins continuer à "faire acte de français" et à me "compter parmi ceux qui vaudront se souvenir". Veuillez croire, Messieurs, à l´expression de mes sentiments distingués." Carta al Comité de la Ligue nationale pour la défense de la musique française (Lettres, microfilm BOB 10770, Département de la Musique, BnF).

[444] Su pequeño tamaño y escaso peso fueron la causa de que no se le llamara a filas. Pero su deber patriótico, unido al hecho de que su hermano y muchos amigos fueron al combate le empujaron a insistir para ser enrolado. Las peripecias de guerra, entre divertidas y terribles, se encuentran muy bien detalladas en Marnat (1986, pp. 408 y ss.).

reporta la respuesta recibida por parte del Presidente, en la que se le indica claramente que su música será apartada de los programas:

> En serio, esta obra patriótica presenta un gran peligro no sólo para nuestro sentido común, sino también para la libertad. Júzguelo Vd. mismo mediante esta respuesta del Sr. Tenroc, presidente: *Estoy encantado de saber hasta qué punto aprecia Vd. "el gran valor" del músico Schönberg, el "sabor" de los Srs. Bartok, Kodaly y sus discípulos*. La Liga Nacional estará presente en el momento oportuno para prevenir su admiración contra un eventual sacrificio, demasiado penoso para el público, de su propia música.[445](Ravel, 24 de junio de 1916)

Sin perder el sentido del humor pregunta a su colega y amigo Florent Scmitt si ha recibido los estatutos de la Liga: "Hay que leerlo para echarse unas risas"[446] (Ravel, 8 de julio de 1916). Pero el humor y la valentía no bastan para vivir y tras recibir la proposición de Alfred Cortot, en aquel momento lugarteniente y jefe de la propaganda musical para reingresar en la Société Nationale y aclararle éste que el presidente era Fauré y no D´Indy, que había quedado como simple miembro del comité, aceptó para que su música pudiera ser interpretada en Francia. Por tanto, la politización del ambiente musical tuvo graves y dolorosas consecuencias para Ravel en estos difíciles y convulsos años: su patriotismo tenía que ver con un sentido de la responsabilidad en los momentos difíciles para su país, y en lo referente a la música, su nacionalismo consistía en un conocimiento y reconocimiento de la filiación con los compositores que le precedieron y que fueron confeccionando una tradición, pero esos patriotismo y nacionalismo nada tenían que ver con la exclusión del otro, ni con la animadversión política, ni con el desdén cultural ejercido por muchos de sus congéneres. Muy al contrario, a Ravel le gustaba aprender tanto del folklore ajeno como de las técnicas de otros compositores extranjeros, tomarlos como material y trabajarlas según su propia técnica y personalidad, y era precisamente así como reforzaba su propia identidad francesa.

---

[445]"Sérieusement, cette oeuvre patriotique présente danger non seulement pour notre bon sens, mais aussi pour la liberté. Jugez-en par cette réponse de M. (Tenroc), président, S.V.P.: *Je suis râvi d´apprendre à quel point vous appréciez la "haute valeur" du musicien Schoenbreg, la "saveur" de MM. Bartok, Kodaly et leurs disciples. La ligue National sera là, au moment opportun, pour prevenir votre admiration contre un sacrifice éventuel, trop pénible pour le public, de votre propre musique.*" Carta a Jean Marnold, (Microfilm BOB 10770, Département de la Musique, BnF).

[446] "On ne vous a pas envoyé la notice et les status de la *Ligue nationale pour la défense de la musique française?* Faut lire ça pour rigoler." Carta a Florent Schmitt, 8 de julio de 1916, microfilm BOB 10770, Département de la Musique, BNF

¿Cómo se refleja este "nacionalismo musical" en su obra lírica? La respuesta está en una característica que hemos encontrado en todos nuestros autores: en la atención a la prosodia del francés. Veamos, en palabras de Émile Vuillermoz (1939, pp. 59,60), en qué consistió esa novedad de "poner en música" la lengua francesa en las *Histoires naturelles*, que tendrá su continuidad en *L´heure espagnole*:

> Esta manera familiar de tratar la palabra escandalizó a muchos oyentes. Los amigos de Ravel encontraron, al contrario, llenos de divertida curiosidad, las entonaciones cotidianas del autor, reproducidas con una fidelidad sorprendente. […] Es la voz de Ravel, es la elocución de Ravel, son los tics familiares de Ravel los que crearon esta melodía *quasi parlato.* Para liberar a la prosodia francesa de todas sus convenciones, Ravel se atrevió a luchar sistemáticamente contra la descomposición demasiado marcada de algunas de nuestras sílabas. En efecto, es muy exasperante escuchar detallar sin piedad palabras como *différen-ci-a-ti-on* para respetar una tradición vocal completamente arbitraria […] Pero Ravel no sólo rechazó aislar sus vocales y sus diptongos, sino que trasladó a su prosodia las elisiones del lenguaje corriente. Suprimió las mudas como nosotros lo hacemos instintivamente en la conversación[447]. […] Esta audacia le costó reproches muy severos. Encontraron que su declamación estaba demasiado cercana a la de las canciones de café-concierto que, desde hacía tiempo, habían descubierto los procedimientos de la elisión y de la supresión de las mudas para acercarse al lenguaje del hombre de la calle. Pero Ravel no hizo caso de esas objeciones y no se apartó ni un ápice del camino que se había trazado. Pues, desde el momento en que algo le parecía lógico y razonable, estaba dispuesto a dejarse matar por defenderlo.[448]

No entraremos en un análisis de esta obra porque escapa a nuestro estudio, pero sí indicar que supuso un ensayo de cómo llevar lo lírico francés por una nueva vía que

[447] Se refiere principalmente a las "e" de final de palabra que en francés no se pronuncian en la lengua hablada, e incluso a veces tampoco en el interior de las palabras, es decir "petit" se pronuncia en lenguaje familiar "p´ti", por ejemplo.

[448] "Cette façon familière de traiter le mot scandalisa beaucoup d´auditeurs. Les amis de Ravel y retrouvaient, au contraire, avec une curiosité amusée, les intonations quotidiennes de l´auteur, reproduites avec une fidélité surprenante. […] C´est la voix de Ravel, c´est l élocution de Ravel, ce sont les tics familiers de Ravel qui ont créé cette mélodie *quasi parlato*. Pour débarrasser la prosodie lyrique française de toutes ses conventions, Ravel osa lutter systématiquement contre la décomposition trop marquée de certaines de nos syllables. Il est fort exaspérant, en effet, d´entendre détailler impitoyablement des mots comme *différen-ci-a-ti-on*, pour respecter une tradition vocale tout à fait arbitraire. […] Or, non seulement Ravel se refusa à isoler ses voyelles et ses diphtongues, mais il transporta dans sa prosodie les élisions du langage courant. Il supprima les muettes comme nous le faisons instinctivement dans la conversation. […] Cette audace lui a été sévèrement reprochée. On a trouvé que sa déclamation était trop voisine de celle des chansons de café-concert qui, depuis longtemps, avaient découvert le procédé de l´élision et de la suppression des muettes pour se rapprocher du langage de l´homme de la rue. Mais Ravel n´eut cure de ces objections et ne s´écarta pas d´une ligne de la voie qu´il s´était tracée. Car, dès qu´une chose lui apparaissait logique et raisonnable, il était prêt à se faire tuer pour la défendre."

continuará nuestro autor en la ópera que nos ocupa. Según las palabras de Ravel (cit. en Jankelevitch, 1995, p. 79) "se trata más de una declamación familiar que de melodía. La lengua francesa, como cualquier otra, tiene sus acentos, sus inflexiones musicales. Y no veo por qué no se podrían aprovechar estas cualidades para intentar prosodiar de manera apropiada"[449]. Coincide por tanto completamente con lo que afirma el texto de Vuillermoz.

En efecto, la manera de declamar el francés cantando era una de las preocupaciones mayores de Ravel. Según él, la entonación lírica francesa está dominada por el "horror verista": los compositores, pretenden adaptar la música a la situación, generalmente muy dramática, lo cual empuja a concebir melodías llenas de saltos y rupturas, a las que hay que adaptar el texto. Esto provoca una *déclamation mouvementée*, "declamación agitada" (cit. en Farjot, coord. Branger y Ramaut, 2004, p. 400) cosa contraria a la elocución del francés. Ravel lo achaca a la pretensión de seguir el ejemplo de Wagner, que funciona para el alemán, pero no para la lengua francesa. Es más, esto es consecuencia de seguir el ejemplo wagneriano de hacer primar el texto sobre cualquier otra cosa (cit. en ibid., p. 408):

> […] los personajes del drama francés utilizan los mismos medios que los de la obra esencialmente alemana de Wagner. Tanto los unos como los otros manifiestan su existencia mediante sus palabras, mucho más a menudo que mediante sus actos.[450]

Además del testimonio palpable de sus obras vocales, nos queda un escrito en el que Ravel afirma su ideal a la hora de escribir música lírica en francés, que es su artículo "Les mélodies de Gabriel Fauré" de 1922 (cit. en Marnat, 1986, apéndice nº 4, p. 704):

> Su declamación, toda ella de una conveniencia y una gracia exquisita, se muestra mucho más exacta que en los músicos de la misma generación; no por ello se convierte en un recitativo y desdeña el procedimiento fácil que consiste en pasar bruscamente de la salmodia al vuelo lírico, artificio que es apreciado no sólo por Massenet. La declamación de Fauré, siempre melódica, consigue sorprender la música fugaz del

[449] "[…] c´est plutôt de la déclamation familière que de la mélodie. La langue française, aussi bien qu´une autre, a ses accents, ses inflexions musicales. Et je ne vois pas pourquoi l´on ne profiterait de ces qualités pour tâcher de prosodier juste." Maurice Ravel, carta a *Le Figaro,* 17 de mayo de 1911.

[450] "[…] les personnages du drame français usent des mêmes moyens que ceux de l´oeuvre essentiellement allemande de Wagner. Les uns comme les autres, ils manifestent leur existence par leurs paroles, plus souvent que par leurs actions." Maurice Ravel, "Fervaal", *Comoedia illustré,* 20 de enero de 1913, p. 306.

> lenguaje francés, menos aparente, por ejemplo, que la del lenguaje italiano ¡pero cuánto más delicada y preciosa![451]

Preocupación por tanto por crear una música que permitiera una fluidez de la lengua francesa y huyera de caminos que consideraba inadecuados para su idioma, preocupación sin duda compartida por Debussy, pero que eligió un tema simbolista en su *Pelléas y Mélisande*, lo cual aleja en cierto modo el propósito del contenido. Ravel escogerá, para sus dos óperas que llegaron a término, dos temas domésticos: una mujer que intenta engañar a su marido y los juegos fantasiosos de un niño. En cuanto a la crítica a Massenet, a pesar de que en efecto había procedimientos del operista que no le satisfacían, apreció desde joven su música y hasta el final de su vida reconoció su influencia:

> Debussy y yo debemos muchísimo a dos músicos hoy vilipendiados: Satie y Massenet. En cuanto a Satie, mire Vd. *La Belle et la Bête* en *Ma Mère l´Oye,* es una *Gymnopedie*. Desgraciadamente, él lo hacía mejor que yo. […] Mire Vd. *L´Enfant et les sortilèges,* […] lo que ahora se llama "el aria del niño" ("Toi, le coeur de la rose") es un pastiche de *Manon* ("Adieu, notre petite table"), y tómelo como un homenaje a Massenet, porque está hecho con los mismos procedimientos. Simplemente ¡es mejor en Massenet![452] (cit. en Farjot, coord. Branger y Ramaut, 2004, p. 398)

Como vemos, Ravel, nunca dejaba de rendir homenaje a su filiación como artista, a su "tradición nacional". Otra característica tanto de las óperas de Ravel como del resto de su música sinfónica es la admirable maestría y sutilidad de su deslumbrante orquestación. Sin duda en este aspecto sigue también la tradición francesa de prestar una atención especial a la tímbrica que parte de Rameau, sigue con Berlioz y en el terreno de la lírica continúa en Gounod, Bizet, Massenet y Debussy. Esta cualidad le fue siempre reconocida, incluso por los críticos más contrarios. Y por último, podríamos hablar de una estética del distanciamiento en la obra de Ravel, que nunca presenta las

[451] "Sa déclamation toute ensemble d´une convenance et d´une grâce exquise, se montre beaucoup plus exacte que chez les musiciens de la même génération; elle ne tourne pas pour cela au récitatif et dédaigne le procédé si facile qui consiste à passer brusquement de la psalmodie à l´envolée lyrique, artifice qui n´est pas seulement cher à Massenet. La déclamation fauréenne, toujours mélodique, parvient à surprendre la musique fugace du langage français, moins aparente que celle, par exemple, du langage italien, mais combien plus délicate et partant plus précieuse!" Maurice Ravel, "Les mélodies de Gabriel Fauré", *La Revue Musicale*, 3 de octubre de 1922.

[452] "Debussy et moi devons énormément à deux musiciens aujourd´hui vilipendiés: Satie et Massenet. Pour ce qui es de Satie, voyez *La Belle et la Bête* dans *Ma Mère l´Oye*: c´est une *Gymnopédie*. Malheureusement, il faisait ça mieux que moi. […] Regardez *L´Enfant et les sortilèges* […] ce qu´on appelle maintenant l´air de l´Enfant ("Toi, le coeur de la rose"), c´est un pastiche de *Manon* ("Adieu, notre petite table"), entendez un hommage à Massenet car c´est fait selon les mêmes procédés. Simplement, c´est mieux chez Massenet!"

emociones en estado puro y que, en cierto modo, también proviene de cierta tradición francesa. Ya hemos hablado del naturalismo frente a los excesos pasionales veristas y de la estética de lo íntimo frente a la grandilocuencia romántica, tendencia que comenzó con Gounod. Sin duda hay un pudor en nuestros compositores que, además de ser una característica individual, como es el caso de Ravel, es también una característica cultural de expresión. En el caso de *L´Heure espagnole* el procedimiento de distanciamiento más evidente consiste en la utilización constante de la ironía como recurso humorístico, lo cual hizo que algunos críticos consideraran a esta ópera como eminentemente francesa[453]. El humor basado en la ironía será un punto de oposición más con el vecino alemán, y por tanto, un medio más de reivindicación de la identidad nacional.

En cuanto a la influencia en una posible línea de "ópera nacional", podemos afirmar que no existe, porque el propio Ravel no volverá a retomar el género más que con *L´Enfant et les sortilèges*, gestada a lo largo de nueve años y estrenada el 21 de marzo de 1925 en la Opéra de Monte-Carlo.

2.3.4. Recapitulación

A la luz de nuestro estudio concluimos que no se puede hablar de "ópera nacional" en Francia en este periodo entre 1870 y 1914, sino de varios compositores que sí contribuyen a crear algo que podríamos denominar como un "denominador común francés" formado por cinco características que vemos repetirse en todos ellos, aunque cada uno las interpretara según su estilo personal, una individualidad que todos y cada uno de ellos buscaron con ahínco:

-En primer lugar, la atención extrema a la prosodia del francés, a unas inflexiones musicales que provienen del idioma y no al revés, característica que proviene de Rameau.

[453] Como ejemplo, la crítica del estreno por Henri Ghéon, Nouvelle Revue Française, 1 julio 1911: "Francesa hasta en el juego, hasta la paradoja, es la música del Sr. Ravel. Su propio don innato -y aquí lo cultiva- consiste en transformar en música los temas menos musicales.": "Française jusqu´au jeu, au paradoxe est la musique de M. Ravel. Son don propre, inné -et ici il le cultive- est de transmuer en musique les sujets les moins musicaux." (cit. en Manuel, 1928, pp. 72, 73)

-En segundo lugar, una fluidez de encadenamiento entre los números en busca de la naturalidad que hace que los límites entre géneros se vayan diluyendo.

-En tercer lugar, una cuidadísima orquestación y una participación de la orquesta que ni es el mero acompañamiento de los géneros tradicionales de la grand-opéra o la opéra-comique, ni se trata de la utilización wagneriana, sino que busca un camino en el que la partitura orquestal se elabore siempre en función de los sentimientos o situaciones y cobre un protagonismo propio, apoyando y envolviendo al canto o incluso "contra-cantando" y por supuesto, usando los recursos tímbricos y de texturas de una manera especialmente delicada y sutil.

-La utilización de los "motivos de evocación" que no son tratados en ninguno de los casos como los *leitmotiv* de Wagner, sino como temas que sirven para recordar puntualmente situaciones o personajes y que incluso en el caso que podríamos tachar de más wagneriano, que sería el del *Pelléas* de Debussy, tiene características que le son propias, como hemos visto más arriba.

-Y por último, un cierto distanciamiento de las emociones, que va desde la contención de la exageración romántica en Gounod o Massenet en aras de un mayor intimismo y realismo, y en el caso del segundo también de la contención pasional verista, hasta el simbolismo debussysta, o el pudor vestido de ironía y la búsqueda de refugio en lo imaginario de Ravel.

En cuanto a las óperas de nuestro estudio, podemos señalar los siguientes aspectos:

-En los años primeros de la IIIª República se sigue considerando que la grand-opéra y la opéra-comique, géneros erigidos en nacionales por contener características propias y distintivas y estar intrínsecamente unidos al aparato del Estado, representan en sí mismos "lo francés", Sin embargo, también en este periodo se empieza a manifestar un cierto hastío tanto del público como de los propios autores por este tipo de óperas, con una estructura, temática y expresión textual y musical excesivamente esclerotizada. *Carmen* constituirá un revulsivo para la opéra-comique, aunque casi a pesar de sus propios autores, que pretendieron atenerse a la estructura del género, pero que incluyeron una serie de innovaciones en cuanto a la temática, la puesta en escena y también la cuestión musical que provocó el escándalo de muchos, aunque, a la postre,

también la constituyó en modelo para los autores que, ya en los años noventa del siglo, crearán el Naturalismo lírico. En cuanto al género grand-opéra, los dos títulos de nuestro estudio representan dos posiciones completamente contrarias. En el caso de *Le Tribut de Zamora* observamos que Gounod, que es el compositor que en cierto modo había comenzado la reforma de los géneros nacionales, decide dar un paso atrás por cuestiones tanto políticas como estéticas en un momento en que la grand-opéra está comenzando su agonía. En cambio, el caso de *Le Cid,* una de las últimas muestras del género y sin duda, de las más interesantes, a pesar de mantener una estructura estrictamente de grand-opéra, incluye innovaciones en cuanto al libreto y a la temática que hacen que en ella se contenga el germen mismo de la desaparición del género.

-Cuando ya la separación de géneros empieza a consolidarse nace un nuevo movimiento operístico propiamente francés, muy ligado al mundo literario, que es el Naturalismo lírico. A pesar de la relación que se ha establecido muy a menudo con el verismo italiano, hemos demostrado no sólo que el nacimiento del Naturalismo lírico es independiente del verismo, sino que tiene sus propias características y que es un género eminentemente francés. *La Navarraise* es uno de los ejemplos más claros y de mayor calidad del movimiento, pero, curiosamente, ninguno de sus autores se puede considerar como naturalistas, aunque, en un momento determinado, se decantaran por seguir las pautas estéticas del Naturalismo para obtener el máximo partido expresivo a aquello que querían comunicar en la escena lírica. Este movimiento, que obtuvo bastante éxito y reconocimiento, periclitó relativamente rápido debido, sobre todo, a cuestiones políticas que impregnaban la vida musical en torno al cambio de siglo y que no harían sino acrecentarse.

-Ya en la fase final de nuestro estudio, confluyen dos aspectos que impiden definitivamente el nacimiento de una escuela operística nacional francesa. Por un lado, la sobrepolitización de la vida musical que lleva a que prácticamente cada cual pretenda decidir qué es francés y qué no lo es y esto en virtud de cuestiones que nada tienen que ver con lo musical la mayor parte de las veces, sino con la ideología política de quien define “lo francés”. Por otro lado, el hecho de que las personalidades más notables del periodo sean tan únicas y se decanten por medios de expresión tan propios que cualquier conato de seguimiento de esas sendas hubiera sido casi ridículo: el simbolismo debussysta, el estilo massenetiano que se mantiene hasta el final de nuestro periodo, y la nueva estética raveliana que marca sus propios derroteros.

Aunque nosotros sí hemos encontrado toda una serie de características de algo que podríamos llamar “denominador común francés”, tenemos que hacer notar que, para muchos críticos lo más francés de Massenet era su capacidad de seducción y en el caso de Ravel, su humor e ironía. Esto nos da una idea de hasta qué punto la idea de “ópera nacional” estaba alejada de características propias de la lírica y hasta lo absurdo del intento de muchos por definir “lo francés”.

3. SOCIEDAD Y ÓPERA: relación entre el público parisino y las óperas de temática española (1870-1914)

> […] cuando las desigualdades sociales y económicas hicieron saltar el marco institucional del *ancien régime*, esto es, cuando la burguesía se convirtió en nación, el carácter nacional se constituyó con mucho de lo que había empezado siendo específicamente cortesano y, en cierto modo, rasgo social distintivo de la aristocracia cortesana pero que luego, había sido patrimonio también de los grupos burgueses cortesanos en un movimiento de difusión muy intensivo: las convenciones del estilo, las reglas del trato, la modelación de los afectos, la valoración de la cortesía, la importancia del bien hablar y de la conversación, las matizaciones del lenguaje y muchas otras cosas, todo lo cual empieza a generarse en Francia dentro de la sociedad cortesana y, merced a un movimiento continuo de difusión, se va convirtiendo lentamente en carácter social y nacional. (Elias, 1987, pp. 83, 84)

Comenzamos este apartado citando este texto de Norbert Elias porque en él se ilustra cómo el proceso de construcción nacional en Francia a partir de la Revolución de 1789 corre paralelo y es sincrónico al de la construcción de una conciencia de clase burguesa, de manera que ambos llegan a imbricarse. La burguesía había ido adquiriendo esa conciencia "en negativo" puesto que no se podía identificar ni con la aristocracia ni con las clases populares y será precisamente en el seno de esta clase burguesa donde se reclutará a los miembros de la clase dirigente de la nueva nación francesa a partir del momento en que sustituye definitivamente a la aristocracia y toma su relevo, tanto en aspectos políticos y económicos como en aquéllos que son distintivos de la clase social, como el gusto y la cultura.

Al comienzo de nuestro estudio hemos destacado la íntima relación de la Opéra y la Opéra-Comique con el aparato del Estado desde sus inicios, y en el apartado anterior hemos analizado de qué manera y hasta qué punto las óperas nacionales participaron, apoyaron e incluso publicitaron en este periodo entre 1870 y 1914 la nueva identidad nacional ciudadana y republicana, precisamente por esa tutela que la administración ejercía sobre ellas. Por otro lado, hemos recalcado también la pertenencia a la burguesía de los principales mandatarios -incluso los de tendencia más claramente republicana- de los años fundamentales para el asentamiento de dicha conciencia y el carácter intrínsecamente burgués del público operístico parisino, sobre todo al comienzo de nuestro periodo, por todas las causas ya expuestas. Así, es la burguesía quien dirige la nación desde la Revolución de 1789, quien fomenta las

revoluciones de 1830 y 1848 e incluso quien dirige realmente el Estado bajo la Restauración borbónica y la Monarquía de Julio y también quien maneja el poder con el IIº Imperio y por supuesto, en la IIIª República. La nación francesa post-Revolución ha ido creciendo a la par y al amparo del poder burgués y en cierto modo, esto provoca que la conciencia nacional sea conformada por la burguesía. Como dice Elias (1987, p. 24), en el seno de la burguesía "cada vez tiene mayor importancia […] la conciencia de clase y, en parte, como disfraz, la conciencia nacional; junto a los ideales de clase, la propia nación como ideal y valor supremo".

Si la ópera en París supone uno de los vehículos culturales para la expansión de la conciencia e identidad nacionales y tanto el Estado como las propias casas nacionales de ópera están en manos de la burguesía -y éstas últimas doblemente, puesto que el público es burgués y los jefes últimos también-, no es extraño que este espectáculo participe de una determinada manera de enfocar la construcción de la memoria colectiva nacional, y que esa transmisión se haga en función de un determinado gusto que pertenece y distingue a esta clase social. Esto es particularmente cierto en los primeros años de nuestro periodo, aunque veremos que poco a poco entran en escena otros actores sociales que modifican este dominio burgués monolítico.

¿En qué consiste ese gusto y esa distinción burgueses? 1789 marcó el fin de un modelo social en cuya cúspide se encontraba la aristocracia, pero como dice Hobsbawm (2003, p. 187) "el fin de una sociedad aristocrática no significa el fin de la influencia aristocrática" porque "las clases que se elevan tienden naturalmente a ver los símbolos de su riqueza y poderío en los términos que los anteriores grupos superiores establecieron como modelos de elegancia, lujo y comodidad". Así, a pesar de que se instauraran los valores sociales burgueses y se admirasen los logros individuales basados en un recorrido profesional, las marcas de distinción estaban heredadas directamente de la llamada "nobleza de sangre". En ese sentido no es un hecho desdeñable que Napoleón creara una nueva casta nobiliaria. Pero, en cualquiera caso, ni siquiera con la Restauración borbónica la aristocracia llegaría a recuperar su poder: serían los grandes capitalistas los que tendrían las riendas de la sociedad.

La burguesía empezó por tanto a ocupar un nuevo espacio social, al que debía corresponder un "nuevo espacio de estilos de vida" (Bourdieu, 1988, p. 136), y también unos bienes simbólicos, aquéllos que "constituyen los contrastes privilegiados que

acreditan la *clase*" (Bourdieu, 2012, p. 74). En Francia la cultura había estado enormemente marcada por la corte aristocrática, aunque es justo precisar que ya en los decenios finales del "Ancien Régime", y como hace notar Elias (1987, p. 94) "la intelectualidad francesa ascendente de clase media pertenece a los círculos cortesanos y, en consecuencia, se inscribe dentro de la tradición cortesano-aristocrática. Esta intelectualidad habla el lenguaje de este círculo y, además, lo cultiva". Por tanto, una parte de la clase burguesa, la más ligada al pensamiento y a la política sobre todo, no era completamente ajena estas "marcas de distinción" cultural aristocráticas. En realidad esta cercanía se mantendrá durante todo el XIX y hasta bien entrado el XX mediante esa institución socio-política-cultural que es el salón. No vamos a adentrarnos en el complejo y vasto territorio de los salones parisinos por exceder ampliamente nuestro objeto de estudio, pero creemos que es necesario señalar aquí hasta qué punto esta forma de sociabilidad mundana era de importancia crucial en el mundo burgués de nuestro periodo. Los salones estaban presididos normalmente por una mujer relevante, normalmente de la aristocracia o de la alta burguesía, pero la condición *sine qua non* era que dicha mujer fuera una *femme d´esprit*, es decir, con altas cualidades intelectuales y morales[454]. Cada señora escogía un día de la semana para recibir y conseguir regularidad y asiduidad. Esta casi institución de la vida social parisina no padeció en absoluto con la caída del IIº Imperio, sino que al cambiar la forma de sociabilidad pública con la desaparición de la Corte, se convirtió en el lugar de predilección para los intercambios políticos y culturales del *grand monde* (Martin-Fugier, 2003, p. 42). Y es así como los "grandes hombres" de la República serán habituales de los más afamados salones parisinos, hasta el punto de que en tiempos de la "República conservadora" no se rechazará la presencia de los representantes de la oposición republicana: es más, Ferry, que pertenecía a la alta burguesía y había hecho un matrimonio muy ventajoso y Gambetta serán dos de los hombres más reclamados, y éste último en particular a pesar de su origen pequeño-burgués y sus formas no muy adecuadas -en un principio- a ese medio, en el que genera curiosidad y hasta cierto "apetito", como dice Goncourt[455] (cit. en ibid., p. 55). A los políticos y grandes burgueses y aristócratas se unían, por

[454] Para profundizar en la vida de los salones del XIX y del XX nos remitimos a la admirable obra de Anne Martin-Fugier (2003) *Les salons de la IIIème République: art, littérature, politique,* a la que nos referiremos en nuestro análisis y que hemos tomado como base para estudiar este aspecto concreto de la sociedad parisina.

[455] "En este momento, la mujer burguesa tiene apetito de Gambetta. Quiere tenerlo en su casa, quiere servirlo a sus amigas, quiere mostrarlo, recostado sobre un diván de seda, a sus invitados.": "Dans ce moment, la femme bourgeoise a appétit de Gambetta. Elle veut l´avoir chez elle, elle veut le servir à ses amies, elle veut le montrer, échoué sur un diván de soie, à ses invités."

supuesto, artistas de todas las disciplinas, bien como asistentes regulares, bien como invitados especiales. Los habituales de los salones estaban encantados de tener junto a ellos a estos intelectuales y creadores que, por un lado, les sacaban de su aburrimiento y les elevaban el tono, y por otro, les servían también como toque de distinción; a la par, estas reuniones permitían que los artistas tejieran relaciones que les podían ser de gran utilidad profesional (ibid., p. 129).

Como vemos, en el momento del relevo completo, la burguesía -como clase social en su totalidad y no de manera segmentada- retoma y continúa tanto las formas culturales como las formas de consumo cultural de la nobleza, actitud que Bourdieu (2012, p. 265) explica de la siguiente manera:

> Si entre todos los universos de posibles no existe ninguno como el universo de los bienes de lujo, y entre éstos, de los bienes culturales, que parezca tan predispuesto para expresar las diferencias sociales, es porque *la relación de distinción se encuentra objetivamente inscrita en él* y se vuelve a activar, se sepa o no, se quiera o no, en cada acto de consumo, mediante los instrumentos de apropiación económicos y culturales que la misma exige.

Es decir, que el consumo de cultura exige no sólo el nivel adquisitivo para el objeto en sí, sino un nivel de educación previo del que no cualquiera podía disponer. De hecho, "en la práctica, es imposible separar los factores culturales, sociales y económicos" (Hobsbawm, 2005, p. 33). La ópera en París formaba parte de esas formas de cultura aristocráticas, tan ligada desde su origen a la Corte y fue, naturalmente, uno de los espacios de los que se apropió la burguesía, todo ese *grand monde* de los salones. Por otra parte, el nacimiento de la vulgarización pedagógica y del ocio urbano había propiciado que las masas accedieran más fácilmente a los bienes de consumo cultural, sobre todo en los años de las Exposiciones Universales y tanto bajo el IIº Imperio como ya bajo la IIIª República, y en lo que a la música se refiere, gracias al movimiento orfeónico y los conciertos populares. Sin embargo, la ópera se resistía a la "popularización", como hemos visto anteriormente. El espectáculo audiovisual por excelencia seguía constituyendo una marca de distinción de clase social clarísima y esto desde los tres factores citados por Hobsbawm. Cultural, en primer lugar, por el tipo de obras que se representaban en los grandes teatros y cuyo disfrute conllevaba el conocimiento de una serie de códigos, partiendo de los géneros representados. Económico, porque era un espectáculo caro. Y social, claro está, porque sólo

determinadas clases podían permitirse el acceso a dichos teatros, acceso que les confería una visibilidad de cara a la galería social parisina, cuestión de la mayor importancia para las relaciones de toda índole. El espectador ha de mantener incluso una actitud propia y "distinguida" en la ópera, que lo diferencia de la masa proletaria y el público de provincias, que consistía en controlar la exteriorización de las emociones: "La represión emocional en el teatro se transformó para el público de clase media en un modo de trazar una línea entre él y la clase trabajadora" (Sennett, 2011, p. 256). En definitiva, y como dice Cruz Valenciano (2014, p. 300) "la ópera se convirtió en un espacio de sociabilidad imprescindible para la burguesía. La ópera se erigió en el espacio público más apropiado para la obtención del capital cultural y simbólico que muchos burgueses precisaban para obtener distinción social".

Este público burgués gustaba sin duda de la temática exótica en la ópera, como de todo aquello que favoreciera una puesta en escena exótica y/o fastuosa, el "color local" y cierta posibilidad de evasión fantasiosa. En lo que a la temática española se refiere, el Romanticismo había puesto de moda a España, como hemos visto anteriormente. Esta moda, patente en teatros, óperas y ballets, tuvo su reflejo precisamente en los salones parisinos, moda que no decayó en ningún momento a lo largo del XIX e incluso hasta el final de nuestro periodo de estudio, dado el constante flujo de viajeros en uno y otro sentido: si los artistas franceses recorrían España en busca de inspiración y *dépaysement,* los españoles traían a Francia su producción en busca de asilo político unas veces, o de aprendizaje y éxito otras. Así, la música española, particularmente las danzas, se introdujo en los salones de la *bonne société* de los años treinta y cuarenta, hasta el punto de que "el bolero y la cachucha se bailaban en todas partes en París y las castañuelas causaban furor en las Variétés, en el Palais Royal, en el Salón Vivienne, en los conciertos Musard o en la sala Julien. Este furor *crotalógico*, se decía con ironía, era impensable en Madrid"[456] (Alonso, dir. Lesure, 2000, p. 131). Vemos por tanto que la música española estaba muy presente en París, incluso en las casas de la alta sociedad, precisamente en un momento en el que en España la moda francesa empieza a invadirlo todo y se empieza a perder gusto por lo propio, por considerarlo excesivamente popular. En cierto modo, París se convierte en

[456] "En 1840, on lisait dans le *Semanario Pintoresco Español* que le boléro et la cachucha se dansaient partout à Paris et que les castagnettes faisaient fureur aux Variétés, au Palais Royal, au Salon Vivienne, aux concerts Musard ou à la salle Julien. Cette fureur *crotalogique*, disait-on avec ironie, était impensable à Madrid."

estos años en una especie de museo domesticado de la música popular española, con una serie de especímenes que marcarán el imaginario musical francés durante mucho tiempo: canciones y danzas españoles se introdujeron merced a músicos españoles que conseguían adaptarlas a las exigencias técnicas de los *amateurs* habituales de los salones y también a su gusto, eliminando ciertos excesos populares y castizos[457] y para lo cual se crearon géneros particulares y únicos, como el ya citado *boléro de société* (Alonso, ed. Lesure, 2000, p.139). Ejemplo máximo serían las canciones de Manuel García que harían famosas sus hijas, María Malibran y Pauline Viardot. Si en ningún momento se perdió interés por lo español, el origen andaluz de la Emperatriz Eugenia no hizo sino avivar este gusto entre las clases aristocráticas y alto-burguesas, que organizaban incluso *soirées* musicales españolas, sin duda para emular a la corte, cuyo profesor de música era Sebastián de Yradier. Mientras, la llegada de artistas españoles a París, especialmente músicos y pintores, seguía siendo constante. Se podría pensar que la caída del Imperio podría haber conllevado una cierta pérdida de interés por lo español, pero nada más lejos. Por una parte, el gusto musical de los salones mantenía vigentes las canciones españolas, aunque poco tuvieran que ver con la verdadera música folclórica del otro lado de la frontera, y por otro las Exposiciones Universales habían fomentado también esta inclinación, particularmente la de 1878 (ibid., p.151).

En cuanto a la escena lírica, España se encuentra también habitualmente presente, aunque esta temática se trata preferentemente desde la comicidad, de manera que hay abundancia de opéras-comiques, operetas o vodeviles de tema español, y mucho más raramente grand-opéras[458], sobre todo entre 1800 y 1870. Esto se debe a cierta visión estereotipada de los personajes españoles, lo mismo que se habían encerrado en un cliché las canciones y danzas españolas para los salones: en cierto modo se habría creado una imagen francesa de España inspirada por el imaginario romántico. Como dice Lacombe (dir. Lesure, 2000, p. 168):

[457] Para obtener más detalles sobre el ingente número de artistas y en particular, músicos españoles que pasaron por los salones parisinos remitimos al magnífico artículo de Celsa Alonso (dir. Lesure, 2000), *La réception de la chanson espagnole au XIXème siècle*, pp. 123-160.

[458] En los años 10 del siglo encontramos *Les Abencérages ou L´étandard de Grenade* (1813) de Cherubini y *Pélage ou Le Roi et La Paix*, de Spontini (1814); más adelante *La Favorite* (1840) de Donizetti y ya en los dos decenios que preceden a nuestro periodo *Les Vêpres siciliennes* (1854) y *Don Carlos* (1867) de Verdi.

> La composición por estereotipo es un proceso esencial de la historia de la ópera francesa del siglo XIX. Este fenómeno se debe a las tendencias académicas de esta época y a la importancia del gusto de la sociedad, que orienta la producción lírica.[459]

El estereotipo era particularmente útil para la escritura y composición de obras de inspiración exótica, porque así era fácil conferir ese famoso "color local" que el oído francés esperaba escuchar y porque procuraba también una escenificación de ese imaginario francés del *ailleurs.* En referencia al exotismo en general y aplicando sus propias palabras a las obras de inspiración española, Lacombe dice que "este exotismo es tratado en los libretos de las opéras-comiques como elemento decorativo y útil dramatúrgico de contrastes, como procedimiento cómico, como fuente de intrigas originales y con una escritura tipificada"[460] (dir. Lesure, 2000, p. 162). Así, ese "color local" que se busca en la música se busca también en las tramas, y ese juego escénico que procura el exotismo en cuanto a lujo y derroche de medios se transforma en intrigas divertidas, complicadas y llenas de sorpresas. Será *Carmen* la obra que, aun manteniendo ciertos estereotipos y creando otros[461], presente una imagen trágica de España. Este cambio se debe a la evolución de la ópera francesa en ese momento, de la que hemos hablado en el apartado anterior, y se adelanta a una evolución en los gustos de ese público burgués que no entendió muy bien esta obra.

En este apartado vamos a analizar la relación social del público de ópera parisino con las óperas elegidas, centrándonos en qué mensajes de contenido social se enviaban a qué tipo de público; en la evolución del contenido operístico desde el punto de vista social y la del propio público; y también en si hay una relación entre ambas evoluciones y cómo se manifiesta.

---

[459] "La composition par stéréotype est un processus essentiel de l´histoire de l´opéra français du XIXe siècle. Ce phénomène tient aux tendences académiques de cette époque et à l´importance du goût de société qui oriente la production lyrique."

[460] "[…] cet exotisme est traité dans les livrets d´opéra-comiques comme élément décoratif et outil dramaturgiquement de contrastes, comme procédé comique, comme source d´intrigues originales et d´une écriture typée."

[461] Curiosamente, la figura del torero no se había tratado nunca en la escena lírica, con la salvedad de la opéra-comique de Adolphe Adam *Le Toréador* (1849), aunque se trata de un torero jubilado y no en plena actividad, como Escamillo.

3.1. La burguesía y los movimientos obreros

El comienzo de nuestro periodo está marcado, en el aspecto social, por la radical separación entre burguesía y proletariado, separación que proviene, principalmente, del tremendo episodio de la Comuna. La conciencia de clase obrera en Francia tiene su primer hito en la Revolución de 1830, aunque en ese momento se busca más la comprensión y la colaboración de la burguesía para lograr una sociedad mejor, según un ideario de republicanismo universalista (Mélonio, 2005, p. 425). En 1848 había ya cierto miedo al despertar de las clases trabajadoras y como señala Hobsbawm (2007, p. 29) "la confrontación decisiva no fue entre los viejos regímenes y las unidas *fuerzas de progreso*, sino entre el *orden* y la *revolución social*": se quiso presentar el movimiento ciudadano de estudiantes, trabajadores y pequeña burguesía como una gran insurrección social, cosa que se aprovechó para llevar a cabo una violenta represión. Como señala Harvey (2008, p.114), en la jornadas de junio de 1848, acaecidas debido al cierre de los Talleres Nacionales y que fueron enormemente sangrientas, "el choque que se produjo en los bulevares fue el de dos concepciones radicalmente diferentes de la modernidad". La primera de ellas era la de la burguesía -como sigue explicando el autor-, basada en el liberalismo económico, el poder financiero y la propiedad privada; la segunda era la de la república social, basada en la fuerza del trabajo y la mejora de las condiciones de vida. El proletariado había tomado conciencia política y el enfrentamiento con la burguesía ya era patente. Sin embargo, el resultado fue el triunfo de Luis Napoleón Bonaparte en las elecciones de diciembre de 1848. Este hombre, "que no era un revolucionario social, pero tampoco un conservador" (Hobsbawm, 2007, p. 37) consiguió aunar el voto de los campesinos con el del proletariado, porque no les parecía un gran burgués perteneciente a la élite económica. Pero, como señala Hobsbawm (ibid.), "la elección de Luis Napoleón significó que inclusive la democracia del sufragio universal, la institución que se identificaba con la revolución, era compatible con el mantenimiento del orden social". Aunque será él mismo quien elimine la universalidad del sufragio por voto de la Asamblea Nacional en 1850, lo restablecerá en 1851 ya una vez instaurado el IIº Imperio y en ello se basará para defender esa imagen que tanto buscaba de "Emperador democrático" (ibid., p. 44). De hecho Napoléon III supo mantener seducidas a las clases trabajadoras por su política social de inspiración saint-simoniana, de modo que, por ejemplo, se reconoció el derecho a la huelga por primera vez en 1864. Por otra parte, la burguesía, sin sentir verdadera simpatía por la figura del

Emperador, disfrutaba de un periodo de bonanza económica y de la tranquilidad que suponía tener a las masas controladas, puesto que, a pesar de sus tendencias progresistas en el terreno social, el régimen imperial no dejaba de ser autoritario. Sin embargo, la crisis financiera que comienza en 1866 hace que tanto los unos como los otros pierdan confianza y se alejen del Emperador. Además, la Primera Internacional de 1864 en Londres aviva las tendencias socialistas de buena parte del proletariado, que ya reclama un espacio político propio, con el consiguiente espanto de la burguesía, que sigue teniendo miedo a "los rojos". Por otro lado, hemos visto el trabajo de Haussmann en la ciudad de París tanto para alejar a los trabajadores del centro, como para organizar la urbe de manera que esas masas estuvieran perfectamente controladas. En suma, en los últimos tiempos del IIº Imperio, Napoleón III no contaba prácticamente con apoyos en ninguna clase social, porque incluso muchos burgueses, y entre ellos parte de los detentores del gran capital, se habían acercado al bando republicano por la errática política económica del gobierno, que no les beneficiaba.

Será en cambio el trágico episodio de La Comuna el que marque un momento clave de radicalización en ese gran enfrentamiento entre clases trabajadoras y burguesía. Durante el asedio de París la burguesía había huido de la ciudad, dejando la defensa de la misma en manos de las clases populares, con la "Garde Nationale" y los alcaldes de distrito a la cabeza (Hobsbawm, 2007, p. 177). La respuesta a la capitulación del gobierno ante Prusia por parte de quienes habían luchado en la capital y habían resistido fue organizar un gobierno propio, también como forma de reivindicación de una autonomía municipal de París frente al control gubernamental. Como dice Hobsbawm (ibid.), la Comuna fue una insurrección de trabajadores, y no sólo de obreros o del proletariado, sino que había artesanos, oficinistas, funcionarios, tenderos… una auténtica representación popular y realmente, una revolución socialista o al menos, fuertemente social y política, aunque con muchas fisuras internas, lo que facilitó la durísima represión por parte del gobierno, instalado en Versalles y con Thiers a la cabeza. Este periodo de dos meses se cerró con la llamada Semana Sangrienta entre el 21 y el 28 de mayo de 1871.

La burguesía parisina fue presa del pánico ya desde el comienzo de la Comuna y aún más cuando llegaron las noticias de los destrozos en la ciudad tras la entrada de los

versalleses[462] y de las ejecuciones por parte de los comuneros de, entre otros, el arzobispo de París. El ataque a instituciones del Estado y a la más alta autoridad eclesiástica de la ciudad supuso una verdadera conmoción, porque, como dice Canetti (2014, p. 75):

> El destrozo de imágenes que representan algo es la destrucción de una jerarquía que ya no se reconoce. Se atenta de este modo contra las distancias universalmente establecidas, que están a la vista de todos y en todas partes rigen.

Incluso la prensa internacional presentaba al movimiento de la Comuna como una verdadera amenaza para el orden establecido, como la representación pura de la anarquía y el caos. Y el hecho cierto es que "los gobiernos ahora no temían la revolución social en general, sino la revolución proletaria" (Hobsbawm, 2007, p. 177), aunque en realidad nunca supusiera una auténtica amenaza para el orden burgués. Sin embargo, el desorden realmente reinante en la ciudad fue magnificado y se acusó a los comuneros de las peores tropelías. Además hay que tener en cuenta que se trató de un verdadero movimiento de la masa trabajadora, masa que provocaba un rechazo y un miedo viscerales en la burguesía. Pero hay que reconocer también que una buena parte de los diputados republicanos apoyaron la represión de Thiers como mal menor y para poder defender esa República nacida en unas condiciones tan adversas, como fue el caso de Ferry, Gambetta o Grévy. El fantasma de la Comuna sobrevolará aún durante unos cuantos lustros sobre el imaginario republicano burgués en forma de amenaza al orden nacional y social. En definitiva, esa burguesía que, para abolir los privilegios de la aristocracia y ocupar su lugar no dudó en llevar a cabo la revolución, en cambio apelará constantemente al orden cuando quiera contraponerse al proletariado

3.1.1. *Carmen* o el peligro del "Otro" social

Al comienzo de nuestro periodo nos encontramos por tanto con un público constituido por una burguesía triunfante en la capital pero que se siente amenazada por unas clases trabajadoras que les parecen prestas a organizar una revolución en cualquier

[462] Parte de los destrozos se debieron a la dureza de los combates entre ambos bandos, y buena parte también a los incendios provocados por algunos grupos de comuneros que decidieron atacar sobre todo, edificios oficiales: el Palacio de las Tullerías, el Palacio D´Orsay, el Palais Royal, numerosos archivos y bibliotecas… e incluso las casas de personalidades relacionadas con los mandatarios del periodo anterior. Así, por ejemplo, la casa de Mérimée, en cuyo incendio desaparecieron manuscritos, cartas y valiosísimo material.

momento. Como dice Harvey (2008, p. 344) "el miedo al desorden era desmedido", y no se trata tan sólo del temor a perder el orden público sino, sobre todo, el orden moral, social y económico. Sin embargo, la vida sigue su curso rápidamente tras la Semana Sangrienta para esa burguesía que vuelve a París: el Théâtre du Palais-Royal abre de nuevo sus puertas en 13 de junio de 1871, seguido de cerca por la sala Favart, el 3 de julio (Lacombe, 2000, p. 507) mientras se suceden las detenciones, juicios y ejecuciones a los acusados de participar en la Comuna. No es extraño que se retomara tan rápidamente la actividad teatral en la ciudad: además de una muestra de normalidad en la cotidianeidad parisina, la burguesía necesitaba, en primer lugar, mostrar visiblemente que las fuerzas del orden político y social dominaban de nuevo la ciudad frente a la amenaza "roja", y en segundo lugar, sentirse reforzada en un espacio público que le era propio y en el cual se fortalecían los lazos de la comunidad social a la que pertenecían sus integrantes. Citamos las palabras de Sennet (2011, p. 275):

> La manera más simple de conformar una identidad comunal tiene lugar cuando un grupo es amenazado en su propia supervivencia, ya sea por una guerra u otra catástrofe. Cuando emprenden la acción colectiva para hacer frente a esta amenaza, las personas se sienten más unidas unas con otras y buscan imágenes que las vinculen. La acción colectiva alimentando una autoimagen colectiva. […] En líneas generales podemos decir que el "sentido de comunidad" de una sociedad con una vida pública vigorosa, nace de esta unión de la acción compartida con un sentido compartido del yo colectivo.

En definitiva, la burguesía necesita constituirse a su vez en comunidad, una comunidad capaz de hacer frente y vencer a la masa popular y trabajadora, sentir que todos son partícipes de esa clase dirigente que quiere seguir siéndolo. Ésa es su meta y dirección "común a todos sus integrantes y que refuerza el sentimiento de igualdad" (Canetti, 2014, p. 89), pero una comunidad "distinguida" que comparte actitudes y formas de ocio.

En el año 1875, año del estreno de *Carmen*, el panorama social tanto del público como de la ciudad de París era el que acabamos de describir, y la consigna era el "Orden moral" instaurado por el conservador Mac-Mahon. Para lograr un libreto "presentable" ante la Opéra-Comique, Meilhac y Halévy hubieron de lidiar con gitanos, toreros, delincuentes, un asesinato… y la condición obrera de la protagonista, por primera vez en la historia de la ópera. Bien es cierto que Carmen trabaja en la manufactura de tabaco de Sevilla, lo cual disipa un tanto dicha estatus: en el apartado anterior hemos hablado

de la íntima relación que en el imaginario francés del XIX existe entre España y el tabaco, citado tantas veces en la literatura. Por tanto, esa condición obrera queda sin duda suavizada mediante la exotización de su actividad laboral. Como vemos, Carmen representa la alteridad en todas sus facetas, y en lo que al aspecto social se refiere, no sólo se erige en "Otro" para el público burgués por ser una proletaria, sino que dentro de esta categoría, personifica un grupo proletario que no existe en la Francia del momento. La mejor forma de ilustrar qué imagen tenía el público francés de la época sobre lo que podía ser una manufactura de tabacos española con sus obreras dentro, es referirnos a su propia literatura. Comenzamos por la descripción de la fábrica de Sevilla de Mérimée en *Carmen*, en la escena en que Don José ve a la gitana por primera vez y poco después ésta agrede a una compañera:

> Sabrá, señor, que hay de cuatrocientas a quinientas mujeres empleadas en la fábrica. […] Nos dice que en la gran sala de cigarros habían asesinado a una mujer y que era preciso enviar a la guardia. […] Figúrese usted, señor, que dentro de la sala encuentro en primer lugar trescientas mujeres en camisa, o poco menos, todas gritando, dando alaridos, gesticulando, haciendo un estruendo que no dejaría oír a Dios tronar. […] Me las vi y me las deseé para saber lo que había pasado, porque todas las obreras hablaban a la vez. (Mérimée, 2003, pp. 135,136)

Continuamos con el relato que Téophile Gautier hace de su experiencia sevillana en *Voyage en Espagne*, obra cinco años anterior a la de Mérimée:

> Nos llevaron a los talleres en los que se enrollan los cigarros por hojas. Hay quinientas o seiscientas mujeres empleadas para llevar a cabo esta preparación. Cuando pusimos el pie en su sala, fuimos asaltados por un huracán de ruidos: hablaban, cantaban y se peleaban todas a la vez. Jamás había oído un estruendo semejante. La mayoría de ellas eran jóvenes y las había muy bonitas. La picardía extrema de sus atavíos permitía apreciar sus encantos con toda comodidad. Algunas llevaban en el ángulo de la boca un trozo de cigarro con el aplomo de un oficial de húsares; otras ¡oh, musa, ayúdame! Otras… masticaban como viejos marinos, porque se les deja coger tanto tabaco como puedan consumir allí mismo.[463] (Gautier, 1981, p. 406)

[463] "L´on nous conduisit aux ateliers où se roulent les cigares en feuilles. Cinq ou six cents femmes sont employées à cette preparation. Quand nous mîmes le pied dans leur salle, nous fûmes assaillis par un ouragan de bruits: elles parlaient, chantaient et se disputaient toutes à la fois. Je n´ai jamais entendu un vacarme pareil. Elles étaient jeunes pour la plupart, et il y en avait de fort jolies. Le négligé extrême de leur toilette permettait d´apprecier leurs charmes en toute liberté. Quelques-unes portaient résolument à l´angle de leur bouche un bout de cigare avec l´aplomb d´un officier de hussards; d´autres, ô muse, viens à mon aide! D´autres chiquaient comme des vieux matelots, car on leur laisse prendre autant de tabac qu´elles en peuvent consommer sur place."

Terminaremos con el testimonio de Jules Claretie en sus *Journées de voyage: Espagne et France*, obra de 1870, prácticamente contemporánea de la *Carmen* operística:

> Salgo de la Caridad[464] y por amor por la antítesis, digo al cochero: "¡A la fábrica de tabacos!" Los muertos ya nos han ocupado bastante; hay que ver a los vivos, a los vivos, a las cigarreras [sic], a las *grisettes*[465] de Sevilla. ¡Y vaya si están vivas! Son cuatro o cinco mil en la fábrica de tabaco, trabajando, enrollando cigarrillos. En el preciso momento en que entramos, suena la campana. Se ponen rápidamente los pañuelos sobre los hombros, el descuido de la vestimenta se arregla en un santiamén. Las más coquetas recogen de una vuelta sus coletas y fijan la rosa tras la oreja. Nos miran pasar con un aspecto a la vez afable y burlón. Casi todas son bonitas. En el claroscuro del gran taller, al que los arcos procuran no sé qué aspecto de convento, ellas hacen pensar en *Las Hilanderas* de Velázquez. Tienen la misma gracia sana y sabrosa. Esos miles de cabezas morenas entre las que brillan algunas cabelleras de oro; esas caras despiertas, vivaces, salteadas de flores rojas; esas camisas entreabiertas, esas faldas claras, esos niños en sus cunas al lado de sus madres, que los mecen sin parar de trabajar; esos vestidos enganchados en las paredes, como las sayas de prueba en las tiendas[…].[466] (Claretie, 1870, p. 306)

Los tres autores coinciden en destacar el muchedumbre de mujeres que trabaja en la manufactura, como así era, y también lo ligero de sus vestimentas, atribuido a la coquetería o incluso al descaro. Aunque el relato de Claretie es más suave en su descripción y destaca el tema de la maternidad, que era fundamental en las manufacturas en cuestión, la imagen romántica de una fábrica de tabacos implica en

[464] Se refiere, naturalmente, al Hospital de la Caridad. Así queda explicada la frase siguiente, en la que dice que los muertos ya les han ocupado bastante, puesto que en este hospital se encuentran los maravillosos y terribles cuadros de Valdés Leal en torno al tema de la muerte y que Claretie describe en los párrafos anteriores.

[465] Las *grisettes* eran las jóvenes amantes de los estudiantes parisinos, que se ocupaban de ellos en lugar de hacer la calle (Harvey, 2008, p. 242). Famosas *grisettes* de la literatura son Fantine, de *Les Misérables*, o Mimi de *Scènes de la vie de bohème*. Claretie parece utilizar el término de manera muy general, como ya se hacía entonces para designar a muchachas ligeras de cascos.

[466] "Je sors de la Caridad, et, par amour de l´antithèse, je dis au cocher: À la fabrique de tabacs! Les morts nous ont assez saisis; il faut voir des vivants, des vivantes, les *cigareras*, les grisettes de Séville! Et quelles vivantes! Elles sont quatre où cinq mille, à la fabrique de tabac, travaillant, roulant des cigarettes. Au moment où nos entrons, on donne un coup de cloche. Vite les mouchoirs sont jetés sur les épaules, le désordre de la toilette est reparé en hâte. Les plus coquettes donnent un tour à leurs cheveux et assurent la rose au coin de l´oreille. Elles nous regardent passer avec un air à la fois avenant et moqueur. Presque toutes sont jolies. Dans le clair-obscur du grand atelier, auquel les arceaux prêtent je ne sais quel aspect de couvent, elles font songer aux *Filandières* de Velasquez [sic]. Elles ont la même grâce saine et savoureuse. Ces milliers de têtes brunes où, ça et là, blondissent quelques chevelures d´or; ces têtes éveillées, remuantes, toutes piquées de fleurs rouges; ces chemises entr´ouvertes, ces jupes claires, ces enfants au berceau, placés à côté de leurs mères et qu´elles bercent tout en travaillant; ces robes accrochées à la murailles, comme les défroques chez le revendeur;[…]"

todos los casos un número inmenso de mujeres, someramente vestidas[467], ruidosas y un tanto tendentes al desorden[468], aspectos que retoma fielmente el libreto.

Así, en *Carmen* encontramos por primera vez sobre una escena operística una masa obrera, y además, en su segunda aparición, dicha masa se encuentra en plena revuelta. El propio Mérimée tenía horror de las rebeliones y los motines de todo tipo, y si en las fechas en que escribió *Carmen* se declaraba liberal, tras vivir la revolución de 1848[469] y presenciar escenas brutales entre el 22 y el 26 de junio, se pone del lado de los conservadores (Mérimée, 1978, p. XXXIV), sobre todo buscando el orden al que le empujaba su personalidad clasicista. Además sentía auténtico miedo físico del proletariado obrero, porque consideraba que el pueblo llano, modelado por la industrialización, vuelve a la barbarie, como había sucedido, según él, en Inglaterra y como le parecía que estaba sucediendo en Francia. Por esa razón le gustaban las clases populares españolas, porque consideraba que gracias a esa ausencia de industrialización precisamente, mantenían su integridad moral (Ramos González, 1982, p. 211). "Estoy pensando hacerme mendigo en Écija cuando los socialistas destrocen la Academia"[470], decía en una carta en 1849 (Mérimée, 1978, p. XXXV). Pero este liberal anticlerical, que desconfiaba de "esta absurda invención del sufragio universal"[471] (ibid., p. XLVIII), a pesar de pertenecer a una burguesía bastante acomodada, no profesa tampoco por sus iguales sociales especiales simpatías. Poco antes de escribir su novela más famosa, se encontró con Guizot, quien le preguntó precisamente por la situación de España, haciendo alarde de conocimiento y comparando la moralidad intachable de Inglaterra con la falta de moral en España. "Respondí que hay mucha moralidad, energía y valor en España, pero que todas esas cualidades no se encuentran bajo un frac, sino que hay

[467] En la didascalia que anuncia la primera aparición de Carmen en el primer acto, se indica que la actitud y la vestimenta de la gitana ha de ser exactamente la indicada por Mérimée: "Llevaba una falda roja muy corta que dejaba ver unas medias de seda blancas con más de un agujero, y bonitos zapatos de tafilete rojo, anudados con cintas de color de fuego. Apartaba la mantilla para descubrir los hombros y un gran ramo de casia que sobresalía de la camisa. Tenía también una flor de casia en la comisura de la boca y avanzaba balanceándose sobre las caderas como una potranca de la remonta de Córdoba." (Mérimée, 2003, p. 134)

[468] Recordemos el segundo coro de cigarreras del primer acto, cuando las unas defienden a Manuelita y las otras a Carmen. El revuelo, el caos, los empujones y el hablar todas a la vez están perfectamente representados. De hecho este coro fue causa de queja por parte de las coralistas por su dificultad musical unida a la escénica. No sin razón, la verdad.

[469] Durante la Revolución de 1830 Mérimée se encontraba en España, disfrutando de su primer viaje al otro lado de los Pirineos.

[470] "Je pense à me faire mendiant à Ecija lorsque les socialistes auront détruit l´Académie." Apéndice de Mallion y Salomon.

[471] "Il déplore que *cette absurde invention du suffrage universal* soit peut-être destinée à faire le tour du monde." Apéndice de Mallion y Salomon.

que ir a buscarlas bajo un abrigo oscuro de un campesino"[472] (Ramos González, 1982, pp. 196,197). Sin embargo coincidía claramente con la burguesía en la búsqueda de un orden político, social y moral y en mirar al proletariado como a un "Otro" peligroso.

Creemos que en este punto, y para considerar con más juicio la imagen que Mérimée nos proporciona de las cigarreras, es de interés consignar un asunto que en su día tuvo mucha repercusión. El 15 de febrero de 1830 estalló en Madrid la revuelta de las cigarreras de la Fábrica de Tabacos, motín que duró una decena de días. Reproducimos aquí un fragmento del periodista José Manuel Regato a Mariano Carnerero[473], uno de sus corresponsales en París, y recogido por Morange (1980, p. 308):

> Hace cuatro días que tenemos las gentes de los Barrios amotinados: las cigarreras empleadas en esta fábrica se alborotaron el jueves pasado con motivo de quererlas obligar a trabajar tabacos podridos exigiendo de ellas mismas la perfección y el mismo número de cigarros que sacaba por libra de oja buena y tabaco bien acondicionado. La cosa principió por golpear al Director de la Fábrica, y herir a algunos soldados de la Guardia de aquel establecimiento que acudió a proteger al malferido Director. El Gobierno para remediar tales desmanes envió refuerzos a la Fábrica, pero como las cigarreras allí empleadas, pasan de tres mil, y éstas pueden decirse son las influyentes en nuestros Barrios bajos, resultó que la tropa no pudo evitar que estas mujeres formasen grupos gritadores y reuniesen a ellos sus cortejos, sus hermanos y parientes, dando ya a sus gritos y amenazas un aire de más importancia. Las veces de "Muera el ministro ladrón (por Ballesteros), el Director y demás traidores del gobierno" obligaron a tomar medidas de precaución, tanto en la Guardia de Palacio, como en los cuarteles; destinando muchos oficiales sueltos para que patrullasen, cuidando de no permitir el que se reunieran soldados con estas mujeres: así se acabó el día de ayer. Hoy no he salido de casa y no sé cómo anda este ajo; pero los ministros están con mucho cuidado, como lo estamos todos los que conocemos la tenacidad y poca aprensión con que las gentes de estos barrios suelen llevar a cabo sus empresas. Se me olvidaba decirte que la cosa tomó un aspecto tan serio el segundo día, que el mismo Ministro de Guerra montó a caballo y se presentó en el campo de batalla seguido, como era natural, de los coraceros de la Guardia Real y de Cazadores provinciales de la misma; cuyos cuerpos desde aquel día

[472]"J´ai vu hier M. Guizot qui m´a fait force questions sur l´Espagne. Après avoir insisté sur la démoralisation de ce pauvre pays, il a fait une comparaison avec l´Angleterre qui, à son avis est la plus morale du monde. J´ai répondu qu´il y avait beaucoup de moralité, énergie et de courage en Espagne mais que toutes ces qualités ne se trouvaient guère sous un frac et qu´il fallait les chercher sous le manteau brun d´un paysan." Mérimée, (1942, ed. Paturier) , *Correspondance générale*, vol. II, pp. 474, 475.

[473] Papeles de Regato, A.H.N., Estado, leg. 3060. Se respeta la ortografía.

> tienen fuertes destacamentos en los campos del Lavapiés, y fuerte de la Fábrica de Cigarros.

De este texto podemos deducir varias cosas: la primera, que la revuelta en cuestión tuvo repercusión en París, puesto que es una carta para un periodista que allí vive, y en efecto así fue, puesto que se recogió en varios periódicos[474]; la segunda, la rapidez con que se formó el motín y la unidad de las cigarreras en su protesta; la tercera, el poder social con que contaban estas mujeres en toda la zona de Lavapiés-Embajadores, donde se encontraba la manufactura y donde vivían, visto que eran tres mil trabajadoras nada más y nada menos, en una ciudad que entonces contaba con doscientos mil habitantes; la cuarta, la preocupación del gobierno por el alcance que estaba tomando y la rapidísima y dura represión con que se cerró el motín, a pesar de la resistencia de las trabajadoras; y por último, el hecho de que, si se prohibió a los soldados reunirse con las cigarreras, era sin duda porque había cierto hábito de que lo hicieran. Además, y como recoge Morange (1980, p. 314), el miedo alcanzó a la "gente bien" que temía a las masas populares.

Si nos hemos detenido en explicar este motín de las cigarreras madrileñas es porque ese año de 1830 fue precisamente el del primer viaje de Mérimée a España. El escritor parte el 27 de junio de ese año y pasa en Madrid la segunda quincena de julio, donde, como indica en su tesis Ramos González (1982, p. 160) se entera de la revuelta. Poco antes de salir hacia Andalucía conoce al Conde de Teba, padre de la futura Emperatriz Eugenia, y a su vuelta a la capital, a finales de octubre, entabla sus duraderas amistades tanto con la Condesa de Teba y de Montijo[475], como con Serafín Estébanez Calderón como apuntamos en el apartado anterior, personalidades que, con toda probabilidad, no escatimarían en proporcionarle detalles respecto al motín.

También a Bizet le espantaban las revoluciones, pues su recuerdo infantil de la de 1848 estaba ligado a las atrocidades presenciadas o más bien, narradas por sus padres (Lacombe, 2000, pp 64-67), a lo que se unía el temor al cierre de los teatros y sus

[474] *Le Constitutionnel* del 25 de febrero de 1830 cuenta la revuelta prácticamente con el mismo detalle que Regato (Morange, 1980., p. 309) y *Le Globe* del 26 de marzo del mismo año recoge, por parte de su corresponsal en Cádiz, el descontento en la fábrica de Sevilla, porque se habrían llevado personal a las nuevas instalaciones de Cádiz y Málaga sin nuevas contrataciones, lo que habría provocado la subida de precios y la caída de las ventas con el consiguiente aumento del contrabando (ibid., p. 318).

[475] Ya dijimos que la inspiración primera de *Carmen* vino con toda probabilidad de un relato hecho por la Condesa de Montijo, pero naturalemente, a este relato se unieron los propios recuerdos de Mérimée en su viaje por Andalucía, sus variadas lecturas y lo que le contaron su guía y por supuesto, Estébanez Calderón (Ramos González, 1982, p. 610).

consecuencias profesionales, como dijimos en nuestro anterior apartado. Para el compositor lo más importante era el desarrollo de su profesión y su obra, y no sólo por cuestiones meramente artísticas, sino también por pura necesidad material: aquello que podía entorpecer su actividad le provocaba rechazo. De ahí su tibio apoyo primero a Thiers tras la derrota de Sedán y su desazón durante la Comuna, al no encontrar su sitio ni junto al Presidente, ni junto a ese movimiento obrero que le daba miedo y que suponía el caos y la ruptura de lo establecido (ibid., pp. 489, 490). En definitiva, y a pesar de coincidir con Mérimée en su antipatía hacia la burguesía, la realidad es que su sustento dependía del ocio burgués y su visión del mundo coincidía más con la de esa clase, a la que al fin y al cabo pertenecía, que con la de los movimientos obreros.

En el apartado anterior insistimos mucho en la confrontación constante existente entre orden y desorden en el libreto de *Carmen*, y a modo de ejemplo, en el análisis de la estructura resaltamos la aparición en escena de la manufactura de tabaco a un lado y el cuartel, al otro. Se trata, por supuesto, de la metáfora de la oposición entre el mundo femenino y el masculino y del peligro que supone la mujer descarriada para el hombre, pero también la ilustración del mundo del desorden, lleno de ruido y revueltas al que hay que cercar, y el del orden, con su estricta jerarquía; de la oposición también entre un mundo obrero a punto del estallido en cualquier momento, y un mundo de valores estables y tradicionales. Estos dos mundos, como hemos visto, a veces no dudaban en reunirse, según el relato de la revuelta de cigarreras en Madrid, y cuyo reflejo encontramos claramente en la escena de la taberna de Lillas Pastia: mundo fronterizo entre el bien y el mal, entre el orden y el desorden, donde los soldados bailan con las gitanas. Pero en definitiva, se acepta la existencia de ese microcosmos peligroso porque está controlado entre los muros de la fábrica, y en Sevilla concretamente, esos "muros y fosas que rodeaban la fábrica transmitían, hacia el exterior, una imagen de espacio secreto y fortificado" (Candela Soto, 1997, p. 26). Y también se tolera porque se encuentra bajo la atenta mirada del ejército, es decir, porque se puede dominar, porque, como diría Canetti, los lobos subyugaban a los corderos (2014, p. 126). Pero entrevemos las consecuencias que tendría que los corderos se volvieran contra los lobos en sendas apariciones del coro de cigarreras. En la primera se nos aparecen como coquetas seductoras que ponen en peligro la integridad moral de los viriles soldados; en la segunda, como una manada de fieras desencadenadas que amenazan el orden establecido. "El silencio público entre los trabajadores era considerado por la burguesía

como un signo de que los trabajadores, si bien no estaban satisfechos, eran obedientes" (Sennet, 2011, p. 265) y una revuelta espontánea con ciertas dosis de caos y violencia sólo podía augurar desórdenes posteriores.

Las operarias de las manufacturas de tabaco españolas tenían sin duda una conciencia de pertenencia a una cierta clase trabajadora, pero de forma muy particular. En primer lugar, durante mucho tiempo fueron el único sector industrializado en las ciudades en que se implantaron. No digamos la de Sevilla, llamada de San Pedro y cuya fundación data de 1610 (Candela Soto, 1997, p. 25). Además, se trataba de obreras especializadas, mujeres todas porque se requería una especial destreza y delicadeza manual para liar los cigarros. Mientras el tabaco se había consumido en polvo, en los siglos XVII y XVIII, el trabajo era más duro físicamente y de hecho eran operarios masculinos los que trabajaban en la fábrica de Sevilla, pero al cambiar la moda y generalizarse el cigarro se necesitaba mayor pericia manual, por lo que paulatinamente fueron sustituidos por mujeres a partir de finales del XVIII, quienes, además, cobraban menos[476]. En alguna de las manufacturas, como la de Madrid, las cigarreras transmitían su oficio "de generación en generación" y obtenían su plaza en la fábrica "por herencia" (Cañedo, 2009, p. 3), es decir, había que ser hija de una cigarrera de entre las más laboriosas y tener entre doce y treinta años oficialmente, aunque también funcionaba la recomendación (Candela Soto, 1997, pp. 96, 97). Formaban una pequeña sociedad en torno a la manufactura, ya que vivían en el barrio aledaño y unas ayudaban a las otras, y se apoyaban en los lazos familiares para poder trabajar y cuidar la casa a un tiempo. Y dentro de la dureza que suponía un trabajo a destajo, había cierta flexibilidad para organizar los horarios de cara precisamente a la vida doméstica: una forma rudimentaria de lo que hoy llamaríamos "conciliar". Hay que tener en cuenta además que, tanto en el tiempo en que Mérimée escribió su novela como cuando Bizet compuso su ópera, y por ser obreras cualificadas, estas mujeres gozaban de relativa independencia y seguridad económica, cosa rarísima en las clases populares y no digamos en el sexo femenino (ibid.). Como vemos, se trataba de un grupo muy peculiar dentro del mundo proletario y que, en esos años medios del siglo XIX no tenía una conciencia definida de clase obrera ni tampoco se sentía particularmente cercana de los movimientos proletarios, aunque sin duda sí tenían ya una cierta "mentalidad colectiva" y en el caso del motín de 1830 concretamente, "nos encontramos ante una revuelta que

[476]Datos consultados en: http://personal.us.es/alporu/fabricatabaco/cigarreras_sevilla.htm

resulta de un conflicto de trabajo" (Morange, 1982, p. 315). A esto se sumó lo bajo de los salarios y quizá también motivos políticos, aunque éstos "habrían quedado encubiertos por las autoridades" (Mira Abad, 2011, p, 120).

Sin duda la escena del ataque por parte de Carmen a su compañera debe su inserción en la novela al gusto por el pintoresquismo y al "color local" que proporciona una pelea de cigarreras españolas y que aporta también cierto realismo, porque caben muchas posibilidades de que se inspirara en el motín auténtico de la Fábrica de Tabacos de Madrid. En cambio no podemos calcular hasta qué punto Mérimée plasmó en dicha escena su miedo a ese proletariado industrial, o también, incluso, su misoginia[477]. Otro dato a tener en cuenta es que el escritor enmarca la pelea y subsiguiente revuelta dentro de la manufactura, cosa que deja cierto margen a la interpretación al no presenciarse la escena directamente. Por una parte podemos pensar que, metafóricamente ese mundo obrero está bien cercado y a pesar de que haya cierto grado de insurgencia, se puede ejercer el dominio y control con relativa facilidad por parte del orden establecido. Por otra, y siguiendo con la metáfora, ese lugar único y cerrado puede simbolizar esa excepción española que suponían las fábricas de tabaco y en el que también sucedían cosas excepcionales.

Pero durante los treinta años que separan la novela de la ópera, la sociedad francesa ha experimentado una serie de cambios y el movimiento obrero francés ha ido tomando fuerza y sobre todo, constituyéndose como tal. Y en París concretamente, había tenido lugar ese episodio que marcó a unos y otros, que fue la Comuna, y en este momento de la "República conservadora", del "Orden moral" de Mac-Mahon, la Opéra-Comique contaba con un público aristócrata y alto-burgués que podía proyectar las recientes vivencias e interpretar las escenas del coro de cigarreras -y sobre todo la segunda de ellas- como una metáfora de la confrontación entre la burguesía y la masa obrera, entre "Nosotros" y los "Otros". Y hay un aspecto muy relevante que es

[477] Mérimée vivió un desengaño amoroso de juventud que fue probablemente el causante de una decepción vital que le llevó a no querer comprometerse nunca más y a no mantener más que relaciones esporádicas y de burdel con el género femenino. Probablemente enmascaraba su hipersensibilidad y su terror al sufrimiento tras esa misoginia (Mérimée, 1978, pp. XXX-XXXIV). Recordemos la cita griega con la que abre su *Carmen*: "Toda mujer es hiel. Pero tiene dos momentos buenos: uno en el tálamo; el otro, al morir." Y esa actitud mantuvo durante toda su vida respecto a las relaciones amorosas: interesarse sólo por el tálamo. Sin embargo sus amistades más importantes fueron femeninas y con ellas mantuvo una relación de respeto y admiración que desmentía esa misoginia visceral respecto a la cuestión amorosa. (Mérimée, 2003, p. 14)

necesario tener en cuenta: durante la Comuna las mujeres participaron por primera vez en un movimiento revolucionario reivindicándose como obreras. Bien es cierto que las mujeres siempre habían participado en todas las revoluciones desde la de 1789, e incluso, en ocasiones, habían tomado la delantera a los hombres, principalmente porque "las grandes miserias son feroces y golpean sobre todo a los débiles; maltratan a los niños y a las mujeres mucho más que a los hombres"[478] (Michelet, 1847-1853, vol. I, p. 278). Esto no quiere decir que carecieran de conciencia política, sino que no se les permitía la participación en los clubes y asociaciones políticas y su preocupación era principalmente doméstica, y precisamente por eso mismo, "estuvieron en la vanguardia de nuestra Revolución. No es algo extraño, ellas sufrían más"[479] (ibid.). Esta osadía femenina surgía de manera espontánea, en general de manera individual y empujada por el hambre y las carencias de todo tipo y pronto suscitaba la solidaridad, la simpatía y la adhesión e incluso podía llegar a ser el detonante de acciones muy importantes. Citamos como ejemplo la presión que ejercieron las mujeres parisinas que marcharon a Versalles el 5 de octubre de 1789 y consiguieron llevar a la familia real a las Tullerías:

> La Revolución del 6 de octubre, necesaria, natural y legítima como ninguna otra, completamente espontánea, imprevista y verdaderamente popular, pertenece a las mujeres, como la del 14 de julio pertenece a los hombres. Los hombres tomaron la Bastilla y las mujeres prendieron al Rey.[480] (Michelet, 1857-1853, vol I, p. 317)

A partir de ese momento, las mujeres empiezan a ocupar un lugar político en la Revolución, y aunque no tomen decisiones, se las escucha y sobre todo, están presentes en los debates y empiezan a formar sus propios clubes de discusión, sobre todo en París. En 1793 son muchas las mujeres que participan de manera activa y decididamente en contra de los girondinos en las asambleas de la Convención escuchando y apoyando a los jacobinos. De ahí partirá el término de *tricoteuses*, que eran esas mujeres que llevaban su labor de costura u otras mientras escuchaban a sus compañeros masculinos, imagen a la que se une, en la conformación del mito, la imagen de las mujeres que asistían a las ejecuciones bajo el Terror (Godineau, 1989, vol. III, 2278-2285). Evidentemente, se trata de un término despectivo que representa a

[478] "Les grandes misères sont féroces, elles frappent plutôt les faibles; elles maltraitent les enfants, les femmes, bien plus que les hommes".
[479] "Les femmes furent à l´avant-garde de notre Révolution. Il ne faut pas s´en étonner; elles souffraient d´avantage."
[480] "La Révolution du 6 octobre, nécessaire, naturelle et légitime, s´il en fut jamais, toute spontanée, imprevue, vraiment populaire, appartient surtout aux femmes, comme celle du 14 juillet aux hommes. Les hommes ont pris la Bastille, et les femmes ont pris le Roi."

mujeres ávidas de sangre, que, por la exaltación revolucionaria, han abandonado sus quehaceres y se han convertido en furias. Pero el temor a estas mujeres no era privativo de quienes podían ser diana de los revolucionarios, sino de ellos mismo. Así, tras la Reacción de Termidor se prohíben los clubes femeninos y se relega de nuevo a la mujer a un papel puramente doméstico (Hunt, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 23).

Estas *tricoteuses* fueron una suerte de ancestros de otra mítica figura femenina revestida de los peores atributos revolucionarios surgida durante la Comuna: las *pétroleuses.* Estas mujeres habrían provocado múltiples incendios durante la Semana Sangrienta a cambio de dinero y se habrían paseado por todo París con bidones de petróleo y antorchas, a pesar de lo cual y entre los miles de detenciones que hubo, ninguna mujer fue condenada por esta causa (Guermont, 2011, p. 8). Se trató de un rumor que hicieron correr los conservadores y el gobierno de Versalles para justificar la brutalidad de la represión contra esas mujeres, que habían ocupado un espacio que no era el suyo: las mujeres de la Comuna participaron por primera vez en la historia reivindicándose como miembros del movimiento obrero. Es preciso señalar que la misoginia era habitual no sólo entre el proletariado masculino, sino entre los propios ideólogos: que la mujer debía ocuparse únicamente de asuntos domésticos no era sólo una postura burguesa, sino que Proudhon, por ejemplo, es tajante en ese sentido[481], y un socialista radical como Michelet, también (Harvey, 2008, p. 371). La represión que sufrieron las mujeres de la Comuna, entre quienes no sólo había obreras, sino también maestras y dependientas sobre todo, unida a la ignominia que cayó sobre ellas muestran la peligrosa amalgama en la que se las inmiscuyó y que Harvey (ibid., pp. 375, 376) explica así:

> Las espeluznantes secuelas de la Comuna son un ejemplo de la violencia y el horror que se desatan cuando los antagonismos de clase y de género se refuerzan mutuamente. Muchas de las mujeres arrastradas ante los tribunales militares habían actuado

[481] Su obra *Pornocratie ou Les femmes dans les temps modernes* no deja margen ninguno a la interpretación. Citemos un famoso pasaje: "Nada más bello, en general, que una tropa de hombres en orden para la batalla; pero hay una cosa que queda fea, y es la cantinera. Esa mujer en pantalones, caminando al paso de la tropa, que atrae la mirada desde el primer momento, porque es mujer y porque lleva uniforme, es, a fin de cuentas, repulsiva. La mujer, que corre mal, también es mal peatón. Lo que le conviene es el baile, el vals, en el que se deja llevar por su bailarín, o aún mejor, el paso lento y solemne de las procesiones.": "Rien de plus beau, en général, qu´une troupe d´hommes rangés en bataille; mais il y a une chose qui fait tache, c´est la vivandière. Cette femme en pantalon, marchant au pas de troupe, qui attire votre regard au premier moment, parce qu´elle est femme et qu´elle porte un costume, est, en fin de comptes, disgracieuse. La femme qui court mal est aussi mauvais piéton. Ce qui lui convient c´est la danse, le vals, où elle est entraînée par son valseur, ou bien encore le pas lent et solennel des processions." (Proudhon, 1875, p. 23)

> simplemente como enfermeras o ayudantes de cantinas y estaban totalmente desconcertadas por la retórica y los cargos de abyectos crímenes que se les achacaban. Habían vivido por la nobleza de una concepción solamente para ser juzgadas por la histérica retórica de otra.

Vemos, por tanto, cómo la posición política que ocupan estas mujeres durante la Comuna provoca una reacción desmedida por parte de los versalleses y el gobierno y se genera un pánico de clase burguesa hacia esa figura de mujer "liberada" e independiente: si la mujer abandona el terreno familiar y doméstico la consecuencia es el desorden absoluto en los terrenos social y político.

En el curso de nuestra investigación, las críticas que hemos podido consultar no hacen ninguna referencia a esta posible analogía entre las cigarreras de *Carmen* y las mujeres de la Comuna, o siquiera con las proletarias industriales en Francia. Muchas de entre ellas destacan, eso sí, el aspecto sensual y erótico tanto de la protagonista como de sus compañeras: los más favorables a la ópera de Bizet alaban el naturalismo de los gestos y actitudes de esas mujeres, y los más opuestos a las innovaciones rechazan su procacidad y obscenidad. El pintoresquismo y la visión de la mujer española como *femme fatale* dominaban sin duda la mirada dirigida a la escena operística en lo que a las cigarreras de nuestra ópera se refiere:

> La cigarrera de Sevilla es un tipo, como la manola de Madrid; hay que verla los domingos en que hay corridas de toros, con su *basquine* aderezada con inmensos volantes, sus mangas adornadas con botones de azabache y el puro, cuyo humo aspira y que pasa de vez en cuando a su galán. […] La heroína de la ópera es una cigarrera: y no una cigarrera suavizada con agua de rosas; al contrario, es una cigarrera mezclada con una gitana y una mujer ligera de cascos[482]. (François Oswald, 6 de marzo de 1875, *Le Gaulois*)

Como bien sabemos, *Carmen* no obtuvo el éxito deseado por sus autores y esto supuso un duro golpe para Bizet, si bien tampoco supuso el fracaso absoluto que forma parte de la leyenda que rodea a esta ópera, a la luz de ciertos testimonios de la época y también de muchas críticas, que atacan unas cosas pero alaban otras en la mayor parte de los casos. Lo que sí es cierto es que el público del estreno no pareció entender

[482] "La *cigarera* de Seville est un type comme la *manola* de Madrid: il faut la voir le dimanche pour le jour de la course aux taureaux, avec sa basquine frangée d´immenses volants, ses manches garnies de boutons de jais et le *puro* dont elle aspire la fumée et qu´elle passe de temps en temps à son galant. […]L´héroïne de l´opéra est une cigarière: non pas une cigarière adoucie à l´eau de rose; au contraire, c´est une cigarière compliquée d´une bohémienne et d´une fille."

muchos aspectos, comenzando por la innovadora música de Bizet y continuando por cuestiones del libreto contrarias a las costumbres de la Opéra-Comique, como todo lo que rodea a la condición de la protagonista y su muerte. Pero cabe también la posibilidad de que las cigarreras de Mérimée presentadas por Meilhac, Halévy y Bizet, sin perder su poder exótico, quizá contribuyeran en alguna medida a ese primer rechazo en el público burgués de la Opéra-Comique en ese año de 1875, cuando el mito de la mujer obrera lasciva, delincuente y feroz aún estaba presente en los barrios ricos de la ciudad.

3.1.2. La mirada paternalista hacia el "Otro" social: *La Navarraise*

El intervalo entre 1875 y 1914 es "el momento histórico en que se hizo evidente que la sociedad y la civilización creadas por y para la burguesía liberal occidental representaban no la forma permanente del mundo industrial moderno, sino tan sólo una fase de su desarrollo inicial" (Hobsbawm, 2005, p. 19). En el caso concreto de Francia, en los últimos años de la década de los ochenta y los primeros de la de los noventa empezaron a ser visibles brechas en esa -al menos aparente- estabilidad que la "República republicana" había conseguido con el apoyo de la clase burguesa. La decepción de las clases trabajadoras ante una República que no había llegado lo suficientemente lejos en políticas sociales y que en realidad había contribuido al enriquecimiento y asentamiento político de la burguesía se manifiesta en su decidido apoyo al *boulangisme* primero, y después en el crecimiento claro de las fuerzas políticas de izquierdas, socialistas y anarquistas, que aúnan a las masas obreras. Los republicanos moderados, que gobiernan a principios de los noventa, intentan, ante todo, mantener el orden social. Pero esa educación nacional republicana en la conciencia ciudadana, esa "educación a escala masiva […] gracias a la extensión de la educación primaria por el impulso del estado o su supervisión" (Hobsbawm, 2005, p. 33) ha hecho mella en las clases trabajadoras que reclaman su espacio político y social y el desarrollo completo de sus derechos. En palabras de Bourdieu (2012, p. 284):

> […] para comprender la relación entre el capital escolar y la propensión a responder a las preguntas políticas, no basta con tener en cuenta la capacidad para comprender el discurso político, para reproducirlo, e incluso para producirlo que garantiza la titulación académica; es necesario hacer intervenir el sentimiento (socialmente autorizado y alentado) de tener buenas razones para ocuparse de la política, de estar autorizado para

> hablar de política, de tener autoridad para hablar políticamente de las cosas políticas, utilizando una cultura política específica, esto es, unos principios de clasificación y de análisis explícitamente políticos.

En efecto, la escuela republicana ya había procurado formación académica primaria suficiente a los trabajadores y al mismo tiempo se había ido conformando su propia conciencia de clase, todo lo cual empuja a los pertenecientes a esta clase social a querer participar activamente en los movimientos obreros correspondientes. Este sentimiento de participación, se encuentra efectiva y socialmente alentado por su propio grupo y autorizado por las leyes de la nación francesa, que les llevan hasta los escaños de la Assemblée Nationale. Este proceso de democratización de la representación política había sido introducido desde los gobiernos republicanos en cierto modo *à contre-coeur*, muy a su pesar, puesto que, a pesar de formar parte de sus convicciones ideológicas, lo tomaban más como "medida profiláctica" (Hobsbawm, 2005, p. 96) en prevención de disturbios y actos violentos que, de otro modo, podían poner en peligro el estado republicano de orden burgués. Y como analiza Hobsbawm (ibid., p. 104):

> En Francia el radicalismo republicano intentó absorber y asimilar las movilizaciones de masas, agitando el estandarte de la república y la revolución contra sus enemigos. Y no dejó de tener éxito en esta empresa. Los eslóganes "No queremos enemigos a la izquierda" y "Unidad de todos los nuevos republicanos" contribuyeron poderosamente a vincular a la nueva izquierda popular con los hombres del centro que dirigían la Tercera República.

Consideramos de gran interés contrastar el análisis de Hobsbawm con un caso representativo de la época, como es el de Denis Poulot[483]. Comenzó su trayectoria como obrero cualificado en los primeros tiempos del IIº Imperio y logró ascender en la escala social hasta conseguir abrir su propia empresa metalúrgica en 1857 y a partir de entonces su recorrido profesional fue el de un empresario. A su vez se interesa por la política, desde el punto de vista del obrero que él se continúa considerando, y llega a ser alcalde del XI distrito de París entre 1879 y 1882. Se ocupó tan poco tiempo de la alcaldía porque consideraba que mantenerse durante un periodo demasiado largo en un cargo era contraproducente para la democracia. Republicano radical y amigo de Gambetta, él mismo será representante de esta idea de la participación ciudadana y asociacionista de los obreros, pero manteniéndose siempre dentro del orden establecido

[483] Los datos biográficos de Denis Poulot han sido extraídos de Mélonio (2005, p. 487), de Dion (1980, p. 330) y de la página web https://patrimoine.gadz.org/gadz/poulot.htm

y del respeto a las instituciones republicanas. En su obra *Le sublime ou Le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être: question sociale* (1870) Poulot plantea toda una tipología de los obreros, que él divide en ocho grupos, a la cabeza de los cuales está el *ouvrier vrai*, ejemplo de trabajador y de ciudadano. A partir de ahí se describe la degradación de conducta en todos los aspectos, hasta el último grupo, constituido por *les sublimes des sublimes*, representación de todas las bajezas profesionales, humanas y sociales a las que puede llegar un obrero. Pero vamos a fijarnos en su "verdadero obrero", que es quien representa el ideario de Poulot. "Muy consciente de sus derechos como ciudadano –dice Poulot- pedirá media jornada para inscribirse o verificar su inscripción en la lista electoral"[484] (Poulot, 1870, p. 24). Esta frase ya nos avanza cuál debe ser el comportamiento político y cívico del "verdadero obrero", aunque vamos a proseguir con un fragmento aún más explícito:

> Sin duda ninguna, los montones de cadáveres que produce una revolución inspiran el suficiente horror como para decidir abandonar para siempre tales medios. Pero los tiempos que le siguen son aún más terribles y el 48 nos lo ha probado y el 70 viene a ser lo mismo, pero con el añadido del *sublimisme*[485] desarrollado: una revolución sería una reacción, y ésta es la razón por la cual el pueblo del progreso ya no las quiere. […] Si contrariamente a vuestros procedimientos[486] dijérais: "He aquí a los propietarios, a los explotadores que poseen el bienestar, objeto de nuestros deseos; entendámonos, unámonos y *explotémonos nosotros mismos*. Si podemos hablar así no habrá más adoquines ni más fusiles, formemos una inmensa barricada con esta piedra terrible: el voto. […] Podéis añadir: no queremos más violencia en las calles, […] queremos mantenernos en el terreno de la legalidad para defender nuestros derechos y ahí llegaremos a luchar hasta la muerte. El día en que los trabajadores estén unidos podrán derribar cualquier obstáculo para llegar a su objetivo a golpe de sufragio. El voto es el cañón rayado, la metralleta perfeccionada de la revolución social. Hay que vencer toda resistencia únicamente mediante el voto.[487] (Poulot, 1870, pp. 231, 232)

[484] "Très soucieux de ses droits de citoyen, il demandera une demi-journée pour aller ser faire inscrire ou vérifier son inscription sur la liste électorale ou les prud´hommes."

[485] Los *sublimes* eran los obreros más canallas, por así decirlo, los más insolidarios, vocingleros, revoltosos e inmorales. Las tres últimas categorías de obreros descritas por Poulot están constituidas por sublimes, a cada cual más degenerado.

[486] Poulot se dirige aquí directamente a los obreros, que son sus potenciales lectores.

[487] "Assurément les monceaux de cadavres que produit une révolution inspirent assez d´horreur pour qu´on abandonne à tout jamais un pareil moyen. Mais le lendemain est bien autrement terrible, 48 nous l´a appris, 1870 serait identique avec le sublimisme développé: une révolution serait une réaction, voilà pourquoi le peuple du progrès n´en veut plus. […] Si, contrairement à vos procédés, vous leur disiez: Voilà des propriétaires, des exploiteurs qui on le bien-être; entendons-nous, *unissons-nous et exploitons-nous nous-mêmes*. Si on peut parler ainsi, plus de pavés, plus de fusils, formons une immense barricade avec cette terrible pierre: le vote. […] Vous pourriez ajouter: Nous ne voulons plus de violence dans les

En cierto modo, Poulot propone el camino que él mismo se trazó como ejemplo del tipo de lucha que deben llevar los obreros: trabajo, superación, unión, posesión de los medios de producción y asociación política que defienda los derechos democráticos de los trabajadores, pero siempre dentro de la legalidad y el orden, porque la revolución y el caos benefician sólo a los peores de entre los obreros y a la postre, a los burgueses que utilizan esas acciones desbocadas como excusa para la represión. En definitiva, y como Poulot dice, "El *ouvrier vrai* es el republicano por excelencia. […] Es el ciudadano en el mejor sentido de la palabra, estudia, lee, se instruye, y por encima de todo, razona adecuadamente"[488] (ibid. p. 26). Y sin duda la IIIª República estaba necesitada de obreros que siguieran la prédica de hombres como Poulot, que vienen de la clase trabajadora y reivindican sus derechos, pero que también se integran y acomodan en el orden político y social instalado por la burguesía. Por tanto, esos movimientos obreros de izquierdas, ya institucionalizados e integrados en las estructuras políticas de la nación quedan, en cierto modo, si no amaestrados o controlados, sí un tanto vigilados e indirectamente tutelados por quienes dirigen la República.

Hay un aspecto que contribuye también a contrapesar dentro de la propia clase obrera los movimientos radicales de izquierdas que empiezan a surgir en este periodo: el acceso de las clases trabajadoras al consumo y al mercado de masas, que amplía su público en este sector de la población sobrepasando los productos básicos (Hobsbawm, 2005, p.61). Recordemos la idea que expone Sennet del cosmopolitismo visto por las clases trabajadoras como una "experiencia de consumo" (2011, p. 173), particularmente en torno a los grandes almacenes. Pero, como hemos visto anteriormente, la clase obrera también accede al consumo del ocio de masas con su asistencia a los *cafés-concert*, los cabarés, los teatros de boulevard, y también participando en formas más elevadas de ocio cultural: la preocupación pedagógica desde la Monarquía de Julio, que se acrecienta con las Exposiciones Universales y posteriormente con la labor educativa de la IIIª República ha hecho sin duda su camino. Volvamos al libro de Denis Poulot en el que prodiga también consejos a este respecto para convertirse en obrero ejemplar:

---

rues […] nous voulons rester sur le terrain de la légalité pour la défense de nos droits, c´est là que nous voulons lutter jusqu´à la mort. Le jour où les travailleurs seront unis, tout ce qui pourra les entraver pour arriver au but, ils le renverseront à coup de vote. Le vote c´est le canon rayé, la mitrailleuse perfectionnée de la révolution sociale. C´est avec le vote qu´il faut vaincre toutes les résistances."

[488] "L´ouvrier vrai est le républicain par excellence. […] L´ouvrier vrai est le citoyen dans la bonne acception du mot, il étudie, lit, s´instruit et par dessus tout raisonne juste."

> El verdadero obrero es aquél que […] participa tanto como su inteligencia se lo permite en la educación de sus hijos. Que se afana en desarrollar su inteligencia mediante buenas y virtuosas lecturas elegidas según el dictado de su sentido común. Que, si un libro cuesta demasiado caro, lo compra por suscripción.[489] (Poulot, 1870, p. 22)

E incluso tiene recomendaciones para las actividades lúdicas de las familias obreras:

> El domingo va a pasearse con su mujer y sus hijos a los paseos públicos, visita los museos, las exposiciones, y sobre todo en verano va al campo en los alrededores de París y a las diez está de vuelta en casa.[490] (Poulot, 1870, p. 29)

En estos consejos se trasluce tanto una preocupación por la formación cultural de la clase trabajadora en vistas a un mejor conocimiento y defensa de la propia conciencia de clase y los derechos que le van aparejados, como esa actitud tan propia de los republicanos de la IIIª República respecto a la conciencia nacional del buen ciudadano republicano, que sólo se puede adquirir mediante una formación adecuada. No podemos olvidar que las cuestiones sociales están necesariamente imbricadas con las cuestiones nacionales, máxime en este periodo que estudiamos.

Así, tenemos una clase trabajadora que se integra poco a poco en las instituciones y que también es cada vez más educada y culta, lo cual no podía sino confortar a la burguesía, que veía que la *civilisation*, de la manera en que la analiza Norbert Elias (1987, p. 95), como conciencia de superioridad de comportamiento que se materializa en las esferas científica, cultural y también política, alcanza también a estas masas trabajadoras. Esta tranquilidad burguesa respecto a las masas se debe también a que esta capa social mantiene en el terreno cultural, y a pesar de todo, sus marcas de "distinción", su "verdadera cultura" frente a la "vulgarización", como dice Bourdieu (2012, p. 293). En efecto, los medios económicos de acceso al consumo cultural de las distintas clases sociales nada tienen que ver:

> […] a cada nivel de la distribución, lo que es especial y constituye un lujo inaccesible o una fantasía absurda para los ocupantes del nivel anterior o inferior, deviene trivial y común, y se encuentra relegado al orden de lo que se da por normal debido a la

[489] "L´ouvrier vrai et celui […] qui concourt autant que son intelligence le lui permet à l´éducation de ses enfants. Qui cherche à développer son intelligence par de bonnes et saines lectures que son bon sens lui dicte de choisir. Que, si un livre coûte trop cher, il l´achète par souscription."

[490] "Le dimanche, il va se promener avec sa femme et ses enfants dans les promenades publiques, visite les musées, les expositions, l´été, plus spécialement, il va à la campagne dans les environs de Paris, à dix heures il est rentré."

> aparición de nuevos consumos, más especiales y más distintivos; y esto, una vez más, incluso fuera de toda búsqueda intencional de la singularidad distintiva y distinguida. (Bourdieu, 2012, p. 291)

En 1895 el publico burgués de la ópera parisina ya estaba bien dispuesto para ver personajes de baja extracción social sobre una escena lírica y hasta para sentir compasión y simpatía por ellos, más aún cuando empezaba la "moda" del naturalismo lírico de Zola y Bruneau. Pero únicamente sobre la escena: como hemos analizado más arriba, ni el público burgués ni la propia clase trabajadora estaban preparados para asistir juntos a una representación operística. En el apartado anterior hemos analizado hasta qué punto se puede adscribir o no a los autores de *La Navarraise,* Claretie y Massenet, al movimiento naturalista lírico y literario respectivamente y por qué se considera que esta ópera sí pertenece a este movimiento operístico puramente francés. La cuestión temática no deja, desde luego, ningún lugar a las dudas: determinismo, omnipresencia del dinero como obstáculo, importancia de la cuestión social, ausencia de héroes e historia escabrosa son rasgos plenamente naturalistas, como hemos señalado anteriormente.

En *La Navarraise* Claretie y Massenet nos presentan una trágica historia de amor, amor imposible desde el comienzo de la ópera por la diferencia social entre los protagonistas. Como vemos, la definición que del naturalismo lírico que nos da Macke (dir. Branger y Ramaut, 2004, p. 65) se ajusta perfectamente a esta ópera: "el naturalismo lírico se apoya sobre una acción dramática que pretende ser una pintura exacta de las preocupaciones de los contemporáneos, principalmente el amor y la justicia social"[491]. En efecto, nuestro protagonista masculino, Araquil, es hijo de un campesino terrateniente rico y Anita, su novia, una huérfana obligada a trabajar en la ciudad. Hemos apuntado anteriormente que Claretie cambia a su protagonista masculino de *La Cigarette* por su protagonista femenina en *La Navarraise*, y esto tiene no pocas consecuencias en lo que al perfil caracteriológico y también social de ambos personajes protagónicos se refiere. Juan Araquil[492] es en la novela un hombre aventurero, algo pendenciero, un poco "bala" podríamos decir, y con ínfulas de torero; su trasunto femenino, Anita, es una buena chica, huérfana y sola en la vida, que tiene que trabajar para sobrevivir. Al efectuar estos cambios, Claretie pretendió sin duda alguna, provocar

[491] "Le naturalisme lyrique s´appuie donc sur une action dramatique qui se veut une peinture exacte des préoccupations des contemporains, principalement l´amour et la justice sociale."
[492] Los dos protagonistas masculinos de Claretie comparten apellido.

la conmiseración y la comprensión de su público hacia la joven para que el efecto del asesinato que comete sea aún mayor. Hay, por tanto, cierto interés dramático en situar al espectador del lado de Anita desde el comienzo de la obra. Pero creemos que no se trata tan sólo de un ardid teatral, sino que los caracteres e ideología de nuestros autores se imponen en este libreto y muestran una situación de injusticia social palpable en la situación de esta pobre mujer.

El desprecio con que trata el padre de Araquil, llamado Remigio, a Anita, a la que llama *fille de rien,* es decir, "chica sin fortuna" o "proletaria" en su primera acepción, nos indica que la joven proviene de una familia humilde y carente de recursos. Tampoco tenemos muchos datos sobre la situación laboral de Anita, tan sólo que vive en Pamplona, "donde todos los míos han muerto, no tengo padres, yo trabajo"[493], como dice en la escena III del acto I. Por tanto, la muchacha vive el peor destino que podía tener una mujer en la época: es pobre y está sola (Harvey, 2008, p. 237). Su condición de clase nos hace pensar también que no tiene mucha formación escolar y por tanto podemos suponer que, o bien trabajaba en un sector industrial tradicionalmente reservado a las mujeres como el textil por ejemplo, o como sirvienta o asistente doméstica, o bien como trabajadora en un taller, venta ambulante o servicios similares. La última posibilidad que tenían las mujeres en su situación era la de dedicarse a la prostitución, que en realidad es lo que sugiere Remigio que hace Anita para sobrevivir al dedicarle ese insulto de *fille de rien*, que, en su segunda acepción, remite precisamente a quienes practican esta actividad. Además, la realidad era, por desgracia, que las mujeres trabajadoras del nivel más bajo, o las jóvenes contratadas en tiendas o grandes almacenes, que cobraban salarios míseros, con frecuencia acabaran prostituyéndose. En *El paraíso de las damas*, Zola relata cómo la protagonista resiste a este recurso, lo que provoca la burla de sus compañeras, mejor situadas gracias a sus diversos amantes. En el caso de las domésticas era algo que prácticamente estaba incluido en el "servicio" a los señores de la casa, a quienes no les resultaba difícil acceder a las *chambres de bonne* de los últimos pisos (Corbin, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 509) y si la relación se descubría eran despedidas y por tanto, seguían en la prostitución de calle (Harvey, 2008, p. 239). No digamos si, además, quedaban embarazadas, en cuyo caso nada impedía el señor de la casa echarlas, seguido de lo cual

[493] Remigio: "D´où vient ta Navarraise?" Anita: "De Pamplune/ où tous les miens sont morts./ Je n´ai plus de parents./ Je travaille… et j´espère!"

empezaba sin duda una vida aún más dura porque era muy difícil colocarse estando encinta (Martin-Fugier, dir. Aron, 1980, p. 36). En definitiva, la única salida vitalmente aceptable que tenía una mujer sin recursos que llevaba la vida de Anita era unirse a un hombre, bien por matrimonio, bien por amancebamiento o incluso, como amante fija. Por eso, para Anita, el casarse con Araquil no sólo supone unirse a su amado, sino salir de la vida de miseria que lleva y escapar a los peligros sociales y morales a los que está expuesta. Pero Remigio no quiere que su hijo despose a una casi indigente y por eso exige una dote, que aseguraría que la joven no se casa por interés. Para Anita es imposible obtener dicha dote en condiciones normales y por eso no duda en aprovechar la excepcional ocasión que se le presenta de conseguir ese dinero, lo que la lleva a cometer un terrible asesinato que tendrá, además, consecuencias fatales. Sin embargo, el fantasma de la prostitución está tan presente para las mujeres de baja extracción, que el propio Araquil, tras el comentario de un compañero que dice que han visto a la joven buscando al jefe carlista -de quien no deja de insinuar las dotes de galán-, y al ver que Anita ha reunido el dinero para la dote, la rechaza pensando que proviene precisamente de la venta de su cuerpo.

Jules Claretie escribió novelas y relatos de corte naturalista, como ya sabemos, y abordó en algunas de sus obras esta terrible situación a la que se veían abocadas las jóvenes sin fortuna ni parientes que llegaban a las ciudades para subsistir. En *Une femme de proie* (1867) nos cuenta la historia de una muchacha que huye a París y se convierte en actriz, pero sobre todo, en amante de varios hombres gracias a quienes subsiste. En *Lise,* uno de los relatos que componen su libro *Les victimes de Paris* (1864), nos narra la tristísima historia de una joven que pierde poco a poco a toda su familia[494] y debe ir a París para trabajar en un taller, donde todas sus compañeras se burlan de su virtud, como en la citada obra de Zola. Conoce a otro joven obrero y deciden casarse, pero en la larguísima espera de los papeles necesarios, sucumbe a las balas de la Revolución de 1848. Ella enferma y es recluida, y a la salida del hospital, sin recursos y sola, una antigua compañera, al verla demacrada, no duda en espetarle: "Mira a lo que te ha conducido tu virtud"[495] (Claretie, 1864, p. 144). En plena zozobra, decide

[494] La tía de la protagonista, que se ocupa de ella tras la muerte de su padre y su madre, antes de arruinarse y morir a su vez, dice que la quiere casar con un "príncipe del Toboso": "Elle eût voulu être riche pour lui faire épouser plus tard, ainsi qu´elle le disait, un *prince du Toboso*."(Claretie, 1864, p. 134). España, aunque sea en breves alusiones, siempre presente en la obra de Claretie, como podemos comprobar.

[495] "Pauvre fille! Comme tu es changée! Voilà pourtant où conduit la vertu!"

claudicar y prostituirse, lo que la empuja a cenar con un hombre que la emborracha y abusa de ella. Al despertar y tomar conciencia de su acto, se suicida. Otra de sus obras con desarrollo en medio proletario es *Le Petit Jacques* (1885), tremendo relato en el que un obrero se deja acusar de asesinato porque el verdadero culpable ha prometido dar una buena educación a su hijo.

Claretie se definía como "moralista y moralista marcado a fuego"[496] (Grappe, 1906, p. 29) y sin duda la moral está muy presente en sus obras en las que describe los medios obreros, en las que hay muy pocas descripciones referentes a las condiciones laborales o la vida de taller, y sin embargo nos cuenta con detalle las cuitas personales y las dudas y arrepentimientos de sus protagonistas en las decisiones que toman. Al mismo tiempo, como republicano convencido que era, "en la vanguardia del movimiento intelectual y político"[497] (ibid.) deja traslucir una enorme ternura y conmiseración por sus personajes caídos en la mayor bajeza, probablemente porque consideraba que se veían empujados a esos actos reprobables por la miseria y la falta de educación. Dentro de esa preocupación por la suerte de los obreros en París, es muy destacable la atención especial de nuestro libretista a la suerte de las jóvenes sin amparo que se ven obligadas a trabajar en fábricas o talleres, preocupación que comparte con Poulot, quien dice que "la virtud de la mujer es como el polvillo protector de las mariposas, si trabaja en un taller, primero se ensucia y luego, desaparece. No hay que exponerla a esos contactos"[498] (Poulot, 1870, p. 183). Esto se debe precisamente a esa posible caída en la prostitución de la que hemos hablado más arriba: "Una parte de las mujeres y las hijas [de los *sublimes*] venden y prostituyen sus encantos o juegan el detestable papel de celestinas"[499] (ibid., p. 185).

Claretie, que provenía de una familia de Limoges perteneciente a la "vieja burguesía"[500] (Grappe, 1906, p. 5), muy bien instalado en la sociedad parisina[501] y que

[496] "Il l´a dit lui même, il se voulait alors *moraliste* et moraliste au fer rouge."
[497] "Se le quería por su respeto hacia los mayores, por su entusiasmo, por esa mezcla de audacia y austeridad que lo situaba en la vanguardia del movimiento intelectual y político.": "On l´aimait pour son respect envers les aînés, pour son enthousiasme, pour ce mélange d´audace et d´austérité qui le situait à l´avant-garde du mouvement intellectuel et politique."
[498] "La vertu de la femme c´est le duvet [des papillons], si elle travaille en atelier, il se salit d´abord et disparaît ensuite. Ne l´exposez pas aux contacts."
[499] "Oui, une partie des femmes et des filles [des sublimes] vendent et prostituent leurs charmes, ou jouent le rôle infecte de procureuses […]."
[500] L´enfant, dans le milieu de vieille bourgeosie où il était venu au monde, dut être choyé […]."
[501] Claretie era una personalidad muy respetada en París, porque a sus actividades de historiador, escritor y periodista, se unía su cargo de Presidente de la Société des Gens de Lettres, el de administrador general

en realidad no sentía mucha simpatía por su misma clase social, debido sobre todo al comportamiento general de dicha clase durante la Guerra Franco-Prusiana[502], sin embargo nunca presenta verdaderos conflictos sociales en sus obras: se preocupa paternalistamente de la suerte de sus personajes proletarios, sobre todo en lo que a los aspectos morales se refiere, y achaca al malvivir de los obreros todos sus "traspiés", pero en ningún momento hay una rebelión por parte de dichos personajes debido a la dureza de las condiciones laborales, o un cuestionamiento respecto al origen de la explotación que padecen. En este último punto difiere radicalmente del naturalismo zoliano. Sin duda hay una crítica por su parte hacia la situación de la clase obrera en general, y muy particularmente hacia la de las mujeres trabajadoras, pero en ningún momento plantea objeciones claras hacia el sistema capitalista burgués. Por tanto, Claretie también se manifestaba en su visión social como un auténtico republicano: se debe trabajar y velar por la educación, por "la instrucción moral y cívica"[503] como decía Ferry (Rioux, 2005, p. 22) y la mejora de las condiciones laborales y vitales de las masas obreras, pero sin cuestionar ni hacer peligrar el sistema social y político.

3.1.3. La conciencia y el orgullo de clase del "Otro" social: *L´Heure espagnole*

La política de inclusión de los movimientos políticos más de izquierdas en las instituciones que se había ido fraguando desde los años noventa tiene su máximo defensor y práctico en Waldeck-Rousseau, Primer Ministro entre 1899 y 1902, que puso en marcha su gobierno de *défense republicaine* (Marseille, 2002, pp.220-223), es decir, un gobierno de unión republicana que incluía a republicanos radicales y socialistas para introducir reformas necesarias a favor de los trabajadores, a cambio de un decidido apoyo frente a enemigos comunes que podían dinamitar el sistema -como se vio con el "Affaire Dreyfus-, y también aislar a los sectores más radicales de la izquierda, como eran los anarquistas (Hobsbawm, 2005, pp. 112,113). En efecto, el Affaire provocó una subida del "nacional-populismo" y del racismo convenciendo a una parte de las masas

de la Comédie-Française a partir de 1885 hasta 1913, la pertenencia a la Académie Française desde 1888 y el título de Grand Officier de la Légion d´Honneur. (http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jules-claretie). Además formaba parte del salón más afamado en el mundo de la intelectualidad, el arte y la política, el "Dîner Bixio", que tomó el nombre de su fundador, Alexandre Bixio, y que se reunía el primer viernes de cada mes. (Martin-Fugier, 2003, pp. 257 y ss.)

[502] Comportamiento que critica en varios puntos de su obra *L´Alsace et la Lorraine depuis l´annexion: cinq ans après* (1876), frente al valor de los campesinos de las citadas regiones.

[503] "[…] l´instruction morale et civique doit être au coeur de l´enseignement public."

obreras, que buscaban en el extranjero la causa de sus penas (Rioux, 2005, pp. 61,62), pero esto tampoco era beneficioso para los movimientos de izquierda, y como explica Rioux (2005, p. 64):

> […] el "Affaire" no contribuyó a magnificar la lucha de clases, tan presente por otra parte en las mentes y en los frentes de huelga. Todo lo contrario: marchitó sus reglas, desorientó a sus actores -Jaurès, por ejemplo, fue muy adelantado entre los socialistas con su apoyo a la causa *dreyfusard*- y confundió la dirección de su lucha desde el momento en que todo el conflicto en torno a Dreyfus demostró que la lealtad de las clases medias era a partir de entonces lo que estaba en juego y la llave maestra para hacer firmar a los franceses, desde 1899, una nueva adhesión al contrato republicano.[504]

Si bien en los primeros años de la IIIª República había una separación neta entre burguesía y clases trabajadoras, en este momento del cambio de siglo y tras la progresiva organización de las masas trabajadoras y su paulatino acceso a las instituciones, se establece una forma de alianza para defender las bases del estado republicano frente a quienes no dudan en atacarlo, provengan de la derecha o de la izquierda radicales. Esto no fue fácilmente aceptado ni por los conservadores ni tampoco realmente por parte del propio movimiento socialista, y tomamos como ejemplo el caso de Alexandre Millerand[505], que aceptó participar en el gobierno de Waldeck-Rousseau, a causa de lo cual fue expulsado de la SFIO y de la Segunda Internacional a pesar del apoyo de Jaurès, por participar en un gobierno "burgués" (Hobsbawm, 2005, p. 149).

Por otra parte, esa legitimación de los movimientos obreros, a pesar incluso de que muchos de entre ellos no se sientan realmente representados por la República, que consideran en exceso burguesa como hemos visto, facilita en cambio que aflore un cierto orgullo de clase y también unas marcas de distinción propias. Nació el *ouvriérisme*, un movimiento que reclamaba la superioridad de los trabajadores manuales, que eran quienes constituían la masa militante del Partido Socialista, y que desarrollaron una cierta desconfianza hacia sus propios intelectuales y "respecto a todos aquéllos que no se ensuciaban las manos realizando su trabajo" (Hobsbawm, 2005,

[504] "[…] l´Affaire n´a pas contribué à magnifier la lutte des classes, si presente par ailleurs dans les esprits et sur le front des grèves. Tout au contraire: elle a défraîchi ses règles, dérouté ses acteurs -Jaurès, par exemple, fut très avant-gardiste parmi les socialistes dans son soutien à la cause dreyfusarde- et troublé le sens de leur combat dès lors que tout l´affrontement autor de Dreyfus a montré que la fidélisation des clases moyennes était désormais l´enjeu central et le sésame pour faire signer aux Français, dès 1899, une nouvelle adhésion au contrat républicain.

[505] Llegaría a ser Primer Ministro en 1920 y Presidente de la República entre 1920 y 1924.

p.141). Consideraban que sólo manteniéndose vinculados al partido y reclamando su organización como clase social, serían capaces de obtener mejoras significativas (ibid. p.146), como había sido la reducción de la jornada laboral a once horas con Waldeck-Rousseau. En cierto modo, la convicción de la obtención de logros formando una colectividad unida y el orgullo de clase, produjo un fenómeno que Hobsbawm (ibid.) explica así:

> Cuanto más fuerte era el sentimiento de comunidad y solidaridad obreras de clase, más fuertes eran las presiones sociales para mantenerse en ella, aunque eso no excluía -especialmente en grupos tales como los mineros- la ambición de poder proporcionar a los hijos la educación que les permitiera mantenerse alejados de los pozos. La base de las convicciones socialistas de los militantes obreros y de la actitud aprobatoria de las masas que los seguían era, más que ninguna otra cosa, la marginación en un mundo aparte que se había impuesto al nuevo proletariado. Si tenían esperanza -y, desde luego, sus miembros organizados se mostraban orgullosos y esperanzados- era porque tenían fe en el movimiento. Si el "sueño americano" era individualista, el de la clase obrera europea era plenamente colectivo.

La conciencia de pertenencia a la masa trabajadora era ya algo más que una conciencia de clase: era una necesidad y también un orgullo. Las masas obreras adoptan así una dirección "que es común a todos sus integrantes, refuerza el sentimiento de igualdad", como dice Canetti (2014, p. 89) sentimiento necesario porque, como afirma este autor, "todas las exigencias de justicia, todas las teorías igualitarias extraen su energía, en última instancia, de esta experiencia de igualdad que cada cual conoce a su manera a partir de la masa" (ibid. p. 88).

Desde un punto de vista de la vida cotidiana, la clase trabajadora se ha ido educando, se ha ido incorporando a la "experiencia de consumo" (Sennet, 2011, p. 173), al ocio de masas y al ocio cultural, como señalamos anteriormente, y ha conseguido también mejorar sus condiciones laborales, y es lógico que pretenda mejorar también las vitales y que aspire a cierta estabilidad, consiguiendo, por ejemplo, vivir en una casa digna y a ser posible, adquirirla. El problema de las condiciones de vida de los obreros era una preocupación mayor no sólo para quienes llevaban años denunciando las condiciones deplorables de las clases proletarias en los barrios en los que fueron confinados por Haussmann, sino también por mandatarios republicanos e incluso por buena parte de la burguesía, preocupada también por la degradación moral a la que empujaba la promiscuidad y la miseria. Y he aquí que los primeros *pavillons* de cuatro

habitaciones con agua corriente, gas y desagües para obreros en un barrio burgués de París -el distrito XVI- son construidos por la Société anonyme des habitations ouvrières de Passy-Auteuil (Guerrand, dir. Ariès y Duby, 1999, pp. 361, 362), constituida por personalidades y políticos conservadores: por lo que se ve, la filantropía no estaba reñida con el negocio, que estos grandes burgueses supieron olfatear y aprovechar rápidamente. Por supuesto, dada la cantidad de dinero que costaban, estas viviendas estaban reservadas a los obreros más cualificados, contramaestres, o empleados y pequeños burócratas, cuya moralidad era escrupulosamente vigilada, por otra parte. Se pretendía también desarticular la fuerza de unión del movimiento obrero mediante el aumento de privacidad y un menor contacto con los demás:

> Encerrado en su pabellón, el obrero se alejará de las luchas colectivas y sindicales. Y se recomendará expresamente a los arquitectos que hagan auténticas proezas de composición para no facilitar las relaciones de vecindad en los conjuntos de pabellones que tengan que construir.[506] (Guerrand, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 363)

Poco a poco también se pensará en edificaciones para obreros con menos recursos, versiones simplificadas y más pequeñas de estos *pavillons*, porque "de ser una simple obra filantrópica como en otros tiempos, la construcción de viviendas baratas pasará a ser a partir de ahora una inversión unida a un acto de socialismo ilustrado"[507], como aseguraba ya en 1890 un redactor de una revista especializada (cit. en Guerrand, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 368). Incluso se empieza a dotar a las mujeres solas de habitaciones en condiciones en hoteles pensados *ad hoc* precisamente para evitar la caída en la prostitución, problema que provenía muy a menudo de la necesidad de dinero para pagar el alojamiento. Y así, en 1905, la Fundación Rotschild organiza el primer concurso de arquitectura para viviendas obreras con todas las normas de higiene y comodidades necesarias para el buen vivir de los obreros. El proyecto ganador se llamó "Tout pour le peuple", "Todo para el pueblo" (ibid. p. 372), fuertemente evocador, sin duda alguna. La Ciudad de París no tardó en organizar su primer concurso con el mismo objeto en el año 1912, y pronto se empezó a ver que había clases entre las clases: en uno de los terrenos previstos se pensó en los obreros más pobres y se les rebajó el nivel de confort y hasta de higiene. Lógicamente, no todas las familias

[506] "Enfermé dans son pavillon, l´ouvrier se détournera des luttes collectives et du syndicalisme. Et les architectes, on le leur recommandera expressément, devront faire des prouesses de composition pour ne pas faciliter les relations de voisinage dans les ensembles de pavillons qu´ils seront amenés à construire."
[507] "De simple oeuvre philantropique qu´elle était autrefois, la construction de logements à bon marché passera dorénavant au rang d´un placement de fonds doublé d´un acte de socialismo éclairé."

obreras podían permitirse una adquisición, ni siquiera de las más módicas, así que comienza ponerse en marcha la construcción dedicada al alquiler. Como vemos, fue escrupulosamente respetado el "principio de conformidad" de las clases populares que evoca Bourdieu (2012, p. 451) y que responde a "las elecciones *razonables*, impuestas en todo caso por las condiciones objetivas, [y que] encierran además una llamada de atención contra la ambición de distinguirse identificándose con otros grupos, es decir, una llamada a la solidaridad de condición".

El panorama que aquí describimos puede dar la impresión de un cambio completo en las formas de vida de las masas trabajadoras en París gracias a una nueva manera de pensar el alojamiento, y si bien esto fue así para unos pocos agraciados, la realidad seguía siendo mucho más miserable para la mayoría: las revueltas obreras y la agitación social fue constante entre 1906 y 1908 bajo el gobierno de Clémenceau, quien las reprimió durísimamente. Mediante este ejemplo, que a pesar de lo que acabamos de decir consideramos significativo de un cambio de mentalidades, pretendemos mostrar la evolución tanto de las costumbres obreras como de la mirada de la burguesía hacia esta clase social. Distinguir dónde acababa la filantropía y el progresismo burgués y dónde empezaba la visión de la oportunidad de negocio y el intento de "integración de las clases inferiores […] en las pautas del comportamiento civilizado" (Elias, 1987, p. 470) ya es otra cuestión.

En estos últimos años de nuestro periodo de estudio ya se ha incorporado al público de ópera en París una parte de la mediana y también pequeña burguesía, educada, instruida y capaz de gustar del arte más abstracto y profundo: "Como lo demuestran las innumerables variaciones sobre el alma de la música y la música del alma, la música tiene mucho que ver con la *interioridad* (*la música interior*) más profunda, y no existen conciertos que no sean espirituales" (Bourdieu, 2012, p. 22), y sin duda la formación recibida permite a esta pequeña burguesía disfrutar de este arte de la distinción de las capas más elevadas de su clase, y además, no desentonar con su actitud, como dijimos en otro apartado anterior. Por tanto, el público había evolucionado tanto en el aspecto social como en mentalidad y sin duda estaba más dispuesto a aceptar una *bouffonnerie* que, incluso, portaba cierto mensaje social en forma de caricatura, que no dejaba de estar en consonancia con lo que se vivía en aquel momento.

En 1906 Ravel había comenzado los contactos con Franc-Nohain para poner música a su obra, y al año siguiente, tras posponer un proyecto de mayor envergadura en cuanto a la duración[508], se puso a trabajar a destajo en *L´Heure espagnole*, debido al agravamiento de la enfermedad de su padre, que quería verlo triunfar en la escena operística, como apuntamos en el apartado anterior. En 1908 la partitura para canto y piano estaba lista y fue editada por Durand, que era la mejor manera de presentarla a los directores de teatro. Albert Carré, director de la Opéra-Comique pareció interesarse por llevarla a escena, pero abandonó pronto ese primer impulso, a pesar de que, al parecer, se habían imprimido carteles para el estreno[509]: según cuenta el propio Ravel en una carta a Ida Godebska, Carré, hombre de gran "austeridad en sus costumbres morales" (Marnat, 1986, p. 276) encontraba el tema "escabroso"[510] (ibid., nota nº 5). Además, tampoco contó con el apoyo del libretista, ya que parece que a finales de 1908 Ravel se había atrevido a tocar y cantar su obra ante Franc-Nohain, y la respuesta del autor había sido cuando menos, muy fría e insensible[511], aunque no perdía la esperanza de que se pudiera representar en breve plazo[512]. Tras diversas vicisitudes, y el repentino y renovado interés de Carré por cuestiones de programación pero que no terminan de concretarse[513], será la soprano, dedicataria de la obra y esposa del Ministro de la Instrucción pública, Mme. Cruppi, quien ejerza la suficiente presión sobre Carré para que *L´Heure espagnole* llegue finalmente a la escena de la Opéra-Comique el 19 de mayo de 1911 (ibid., p. 277). Una vez más constatamos la influencia directa de las instituciones del Estado en la vida de las óperas parisinas, lo que, en este caso, resultó en beneficio de Ravel.

---

[508] La anteriormente citada *La Cloche engloutie*.

[509] Maurice Ravel, carta a Jean Marnold del 23 de septiembre de 1908: "Durand me ha hecho llegar el cartel de l´Op.-Com. [sic] que le había enviado Carré.": "Durand m´a fait parvenir l´affiche de l´Op.-Com. [sic] que lui avait envoyé Carré." Dossier Ravel-Lettres, microfiches BOB 10770, departamento de música de la BnF.

[510] "Carré a comencé par trouver le sujet un peu scabreux. Celà ne vous surprendra pas, étant donné l´austérité des moeurs du sévère directeur."

[511] La leyenda cuenta que tras terminar Ravel de tocar *L´heure espagnole*, Franc-Nohain sacó su reloj y dijo solamente: "Cincuenta y seis minutos."(Marnat, 1986, p. 307)

[512] Maurice Ravel, carta a Jean Marnold datada de 1908 pero sin fecha concreta: "Carré va a poner *Le coeur du moulin* en el mes de marzo. Mientras espero una resolución parecida respecto a *L´Heure*, termino de orquestarla. La partitura piano y canto que acaba de publicarse quizá pueda decidirle.": "Carré va faire passer *Le coeur du moulin* au mois de mars. Dans l´attente d´une résolution semblable au sujet de *L´Heure*, je termine de l´orchestrer. La partition piano et chant qui vient de paraître va peut-être le décider." Dossier Ravel-Lettres, microfiches BOB 10770, departamento de música de la BnF.

[513] En primer lugar, una gira por los Estados Unidos, para la que solicitan obras nuevas; en segundo lugar, la necesidad de una obra corta como "telonera" de la segunda ópera de Richard Strauss, *Feuersnot*, que también es una comedia, pero de carácter histórico. La gira estadounidense nunca se llevó a cabo. (Marnat, 1986, p. 276).

Sin embargo, la resistencia de Carré estaba directamente ligada con la posible reacción adversa del público de su teatro, sobre todo por la banalización del adulterio de que hace gala la obra. Pero como bien sabemos, lo propio de una farsa es precisamente la banalización de lo profundo, la caricaturización de lo solemne, y el público de la Opéra-Comique no pareció demasiado chocado por este aspecto y quizá sí un tanto por la radicalmente diferente y moderna música de Ravel. *L´heure espagnole* se estrenó como "telonera" de *Thérèse* de Massenet, y la elección de esta ópera, que pretendía básicamente limitar las críticas, en el fondo no fue descabellada: al fin y al cabo, *Thérèse* es un drama que se desarrolla durante la Revolución, y por tanto también en el XVIII y coincide en contar la historia de un triángulo amoroso y del tiempo que se les acaba a los amantes, aunque, en su caso, a causa de la guillotina y con un punto de vista mucho más acorde con la moral burguesa.

Sobre la cuestión del adulterio, que tanto preocupaba a Carré hablaremos más adelante, pero aquí vamos a centrarnos en otros aspectos del libreto que pueden pasar mucho más desapercibidos, pero que no dejan de tener su importancia desde un punto de vista social y de clase. *L´heure espagnole* nos cuenta el triunfo de un mulero sobre un marido pequeño-burgués, un amante poeta y un aspirante a ese mismo "puesto" que es banquero y grande de España. Dicho triunfo tiene carácter únicamente sexual, pero hay que tener en cuenta que toda la ópera trata sobre cómo va a conseguir la protagonista, Concepción, engañar a su marido, y cómo finalmente escoge al amante más pobre pero más "eficaz", como cantan los personajes para cerrar la obra. En cierto modo, podemos pensar que se nos sugiere que las habilidades de cada uno le pueden ayudar a superar las desigualdades sociales. Las influencias reconocidas por Franc-Nohain para la creación de su obrita teatral, Boccacio y La Fontaine, ya plantean en sus narraciones esta cuestión, aunque con matices un tanto diferentes. El autor del *Decamerón* alaba sobre todo la inteligencia del palafrenero para encontrar la manera de acostarse con su reina –quien ignora completamente que ha sido poseída por otro que su real esposo- burlando todas las vigilancias y posteriormente, la argucia que idea para no ser descubierto por su rey. La Fontaine, manteniéndose muy fiel al modelo, insiste en la capacidad sexual del mulero: "Un mulétier à ce jeu vaut trois rois"[514]. También explica

[514] Contrariamente a nuestra costumbre hemos mantenido la cita en francés porque su traducción necesita de una explicación. La palabra "jeu" en francés tiene, entre otros, el significado de "juego de naipes". Así, lo que dice La Fontaine es que en el juego de naipes que supone la vida sexual, el mulero vale por tres reyes.

que el cielo, para ser justo y compensar, reparte las cualidades entre los distintos estados:

> En sus dones el cielo siempre es justo: / No distribuye a las gentes de todas las partidas/ los mismos talentos. Un emperador augusto/ tiene las cualidades para mandar; /Un abogado sabe decidir de cada punto; / En el juego del amor el mulero causa estragos. / A cada uno lo suyo. Nadie lo recibe todo en el reparto.[515] (La Fontaine, 1931, p. 36)

En la obra de Franc-Nohain el aspecto sexual es ampliamente resaltado mediante la admiración que despierta la fuerza del mulero Ramiro en Concepción y la metáfora de los relojes de péndulo[516]. Sin embargo existe una gran diferencia respecto a las versiones de sus predecesores: si en las dos primeras es el propio mulero gracias a su inteligencia el artífice de su "ascenso" a la cama real, en *L´heure espagnole* es la mujer quien decide hacer de Ramiro su amante y únicamente por su buena disposición y fuerza física.

Del papel protagonista absoluto de Concepción hablaremos en un apartado posterior, pero aquí vamos a fijarnos en las relaciones que se establecen entre estos personajes de clases sociales diferentes. Por un lado tenemos el matrimonio formado por Concepción y el relojero Torquemada quien, no sólo tiene un negocio propio, sino que además se ocupa de los relojes municipales. Como buen burgués, él se encarga de hacer dinero con sus trabajos, lo que provoca que deje de lado las atenciones hacia su mujer, que le reprocha no tener tiempo ni fuerza (empieza aquí la serie de metáforas sexuales relacionadas con la fuerza física) de subir un reloj a su habitación. Concepción ha tomado un amante poeta a quien ve los jueves aprovechando que su marido se va de la tienda para cumplir su cometido con el municipio: ella está harta de que su marido no cumpla en todos los sentidos y el marido, quizá, no quiere enterarse de los devaneos de su cónyuge para poder seguir tranquilamente con sus actividades. La llegada del mulero Ramiro para que le arreglen un reloj de bolsillo con el objeto de seguir puntualmente con su trabajo no causa una reacción primera de especial interés en Concepción, quien, al fin y al cabo, espera a su amante y a quien un testigo no puede sino estorbar. Desde el

[515] "En ses présents le Ciel est toujours juste: / Il ne départ à gens de tous ébats/ Mêmes talents. Un empereur auguste/ A les vertus propres pour commander;/ Un avocat sait les points décider;/ Au jeu d´amour le muletier fait rage./ Chacun son fait. Nul n´a tout en partage."

[516] Al respecto de la metáfora constante entre la sexualidad y los relojes, así como su plasmación musical según Ravel, recomendamos el detallado y sutil estudio de Christine Souillard (1990), *L´Avant-scène Opéra. L´Enfant et les sortilèges-L´Heure espagnole,* nº 127, pp. 86-113.

principio de la obra se establecen las comparaciones entre los personajes masculinos que optan al tálamo de la mujer aun sin saberlo, como es el caso de Ramiro. El mulero reconoce su incomodidad al quedarse solo con la señora de la casa: "Pues tengo que hablar con la Señora;/ ¿Pero de qué diablos le voy a hablar?/ Habría hecho mejor en marcharme,/ Pues nunca he sabido decir cosas a las mujeres" y se excusa porque "tengo ¡ay! un aspecto tan pobre en un salón… Los muleros carecen de conversación"[517] (Escena III), extremo que repite con desdén Concepción al final de la Escena V. Ramiro, personaje muy representativo de las clases populares, dice no "tener conversación", pero en realidad lo que hace es ejercer la autocensura de quien cree no tener acceso a un nivel intelectual más elevado por no corresponder con su clase social, porque se ve "excluido, de hecho y de derecho" (Bourdieu, 2012, p. 451) de conversaciones burguesas. No sólo carece de familiaridad con ciertos temas, sino que tampoco tendría con quién compartirlos un mulero.

Frente a él, Gonzalve, el poeta y amante, que, en oposición al mulero, sólo tiene conversación o más bien soliloquio, que no para de escucharse a sí mismo y que poco a poco desencanta a Concepción porque le presta tan poca atención como su marido. Mucho se ha hablado de la figura del amante-poeta, que sería un trasunto paródico de un poeta simbolista, por "la numerosas metáforas inesperadas, las frecuentes alusiones mitológicas"[518], como dice Huebner (coord. Branger y Giroud, 2009, p. 206). Pero también se ha interpretado al poeta Gonzalve como un *alter ego* del propio Ravel (ibid., p. 209), el poeta creador[519], capaz de seducir el oído de las mujeres… pero incapaz de llegar a nada, frente al cual Ramiro sería el hombre simple y con un físico impresionante al que al compositor le hubiera gustado sin duda parecerse. Tenemos así una primera oposición entre el intelectual y el menestral, que nos recuerda ese *ouvriérisme,* el orgullo de quienes trabajan con sus manos y realizan una labor concreta y que se opone a los propios intelectuales, incluso los de izquierdas, quienes no hacen sino filosofar y están lejos de la verdadera acción.

[517] "Il faut pourtant qu´avec la Senora je cause; Mais de quoi diable lui parler?/ J´aurais mieux fait de m´en aller,/ Car je n´ai jamais su dire aux femmes des choses. […] C´est moi, Senora, qui m´excuse:/ Je fais si piètre mine, hélas, dans un salon!... / Les muletiers n´ont pas de conversation."

[518] "Les nombreuses métaphores inattendues, les fréquentes allusions mythologiques qu´utilise Gonzalve, font aussi penser à une parodie du symbolisme dans sa forme plus classicisante."

[519] La ironía sobre el poeta simbolista se debe a Franc-Nohain, que hizo muchas parodias sobre dicho movimiento, y aunque esto le hizo mucha gracia a Ravel, sobre todo por la posibilidad de reírse un poco del simbolismo del *Pelléas et Mélisande* de Debussy, hay que señalar que el compositor adoraba a Mallarmé (Entrevista al New York Times del 7 de agosto de 1929, cit. en Jankelevitch, 1995, pp. 129, 130).

Aparece después Don Inigo Gomez[520], banquero y grande de España y que también pretende los favores de Concepción, quien, a su vez, no tiene mucho interés en el noble, pero no puede deshacerse de él con cajas destempladas debido precisamente a su alta condición y a que es justamente él quien ha conseguido el empleo de relojero municipal al esposo, aunque con la espuria idea de mantenerlo alejado de la casa para conseguir sus fines carnales. En resumen, Concepción puede escoger entre su poeta y el banquero de alta alcurnia, pero poco a poco, Ramiro, quien era un obstáculo en principio -y por esa misma razón le encarga una vez tras otra que suba a su habitación los relojes, ora vacíos, ora "habitados" por los aspirantes a amante- va ganándose su interés: la fuerza física del mulero y su actitud dispuesta y eficaz sólo augura la misma habilidad en el aspecto sexual. Son muchas las ocasiones en que se hace alusión al poder físico de Ramiro, por ejemplo los comentarios del propio mulero cuando coge los relojes: "¡Es una paja! ¡Es una cáscara de nuez! Se levanta con un dedo" (Escena III), "¡Es una pluma! Esto se lleva hasta con los brazos estirados" (Escena VIII), "Una gota de agua, un grano de arena" (Escena XIII); y las cada vez más admirativas exclamaciones de Concepción: "¡Este hombre tiene músculos de acero!" (Escena VIII), "¡Sin duda alguna, este hombre está muy dotado!" (Escena XIII), "¡Qué serenidad, qué facilidad mantiene, y qué malabarismos hace con el peso! Los levanta, los quita… Y siempre con la sonrisa en los labios. Realmente este hombre tiene unos bíceps que sobrepasan lo que me podía imaginar…"[521] (Escena XVIII)[522]. Por una parte, Ramiro representa "el estereotipo de los españoles con un magnetismo hipersexualizado"[523] (Huebner, coord. Branger y Giroud, 2009, p. 205), estereotipo reforzado por el hecho de tener un tío torero, y que convertiría a Ramiro en una versión paródica del Escamillo de

[520] Con esta ortografía: en francés no existe la "ñ" como signo ni tampoco los acentos tónicos como en español.

[521] La frase original es "Vraiment cet homme a des biceps/ Qui dépassent tous mes concepts…", lo cual provoca que se fuerza la rima entre "bíceps" y "concepts" para provocar un gran efecto cómico, tanto por el resultado fonético como por hacer rimar dos palabras cuyos significados pertenecen a campos léxicos tan alejados.

[522] "C´est une paille/ C´est une coquille de noix" (Escena III) "C´est une plume!... On porte ça les bras tendus" (Escena VIII), "Goutte d´eau, grain de sable" (Escena XIII); y las cada vez más admirativas exclamaciones de Concepción: "Cet homme a des muscles de fer!" (Escena VIII), "À coup sûr, cet homme est doué!" (Escena XIII), "Quelle sérénité, quelle aisance il conserve,/ et comme il jongle avec les poids!/ Il les soulève, les enlève… […] Et toujours le sourire aux lèvres…/ Vraiment cet homme a des biceps/ Qui dépassent tous mes concepts…" (Escena XVIII).

[523] […] elle [Concepción] trouve refuge dans le stéréotype des Espagnols au magnétisme hypersexué. Apparemment un stéréotype en appelle un autre: Ramiro, qui nous apprend vers le début de la pièce qu´il avait un oncle *torero,* finira par être l´Escamillo de la Carmen de Concepción."

Carmen, según algunos testimonios[524] (ibid.). Por otra parte, y como afirma Bourdieu (2012, p. 453) "la valorización popular de la *fuerza física* como dimensión fundamental de la virilidad" nos remite constantemente y una vez más, a la condición social del mulero, porque, como continúa el autor, esto se debe:

> […] al hecho de que la clase campesina y la clase obrera tengan en común el depender de una fuerza de trabajo que las leyes de la reproducción cultural y del mercado de trabajo reducen, más que para ninguna otra clase, a la fuerza muscular.

Esto explica la reiteración por parte de Ramiro, tanto de la demostración como de la vanagloria de su fuerza física, ya que "la adhesión de los miembros de la clase obrera a los valores de la virilidad, […] constituyen una de las formas más autónomas de su propia afirmación como clase" (ibid., p. 455). El mulero es como tantos otros trabajadores sin especialización o cualificación, a quienes:

> […] por lo general, les gustaba el trabajo, y sus aspiraciones eran notablemente modestas. Los inmigrantes no cualificados o *novatos*, provenientes del campo, estaban orgullosos de su fuerza, y procedían de un entorno en el que el trabajo duro era el criterio para valorar los méritos de una persona […] (Hobsbawm, 2007, p. 231)

Y en efecto, Ramiro procede con toda probabilidad del campo, dado su oficio, y seguramente está acostumbrado a trabajar de sol a sol llevando mercancía por los caminos. En cuanto a la modestia de sus aspiraciones, da fe el hecho de que se encuentre encantado de ocupar el tiempo que ha de esperar en la relojería obedeciendo a los caprichos de Concepción, que, además, le sirven para presumir de su potencial físico y de lo que mejor sabe hacer: "¡Esto es lo que yo llamo una mujer encantadora! Hay que ver qué amablemente me ha apañado esta labor, ¡primero llevando cosas a un lado y luego a otro!"[525] (Escena XVI). Y en cuanto a sus deseos, confiesa que, si su suerte debiera cambiar, estaría encantado de quedarse en la relojería, porque: "Nadie, con sus palabras, viene a turbar mi calma lánguida… nada que decir, nada que pensar; uno no tiene más que dejarse acunar por el tic tac regular de todos estos péndulos…"[526] (Escena XVI). Como vemos, sus aspiraciones son realmente modestas, en perfecta

[524] Sería la opinión de Manuel Rosenthal. Ver Huebner (dir. Branger y Giroud, 2009, p. 205, nota a pie nº 23)

[525] "Voilà ce que j´appelle une femme charmante!.../ M´avoir si gentiment ce labeur ménagé,/ Tantôt emménager, tantôt déménager!"

[526] "Et puis cette boutique est un plaisant séjour: Entre chaque montée, après chaque descente,/ Nul importune, par ses discours,/ N´y vient troubler ma quiétude nonchalante./ Rien à dire, rien à penser, On n´a qu´à se laisser bercer/ Au tic tac regulier de tous ces balanciers."

consonancia con lo modesto de su condición: Ramiro se adecúa perfectamente al ya citado "principio de conformidad" de Bourdieu. El joven mulero se sabe de nivel social inferior a los demás personajes y conoce cuáles son los límites que se le imponen tanto desde las otras clases como desde la suya propia, a lo que puede aspirar y a lo que no. Por otra parte, Concepción, tras una falta total de interés por Ramiro, precisamente debida a su condición social, aprecia, para su beneficio, esa cualidad propia de las clases trabajadoras populares. En definitiva, se establece una relación de poder entre ambos que Bourdieu (2012, p. 562) explica así:

> El hecho de que , en su relación con los dominantes, los dominados se atribuyan la fuerza entendida como fuerza de trabajo y fuerza de combate, fuerza física pero también fuerza moral, valor, virilidad, no impide a los dominantes pensar también esta relación mediante el esquema del fuerte y del débil, pero reduciendo la fuerza que se atribuyen los dominados […] al estado de fuerza bruta, de pasión y de pulsión, fuerza ciega e imprevisible de la naturaleza, violencia sin razón del deseo y atribuirse la fuerza espiritual e intelectual, dominio de sí que predispone al dominio de los otros, fuerza de alma o fuerza de espíritu que autoriza a pensar la relación con los dominados […] como la del alma y la del cuerpo, del entendimiento y la sensibilidad, de la cultura y de la naturaleza

Por tanto en *L´heure espagnole* nos encontramos con un mulero cuya marca de distinción, de la que se enorgullece, le lleva como amante oficial a la cama de la Señora Concepción -que al final de la ópera canta "regular como un cronómetro, el Señor pasa con sus mulas cada mañana bajo mi ventana"[527]- y, quién sabe, quizá un día esa habilidad le llevará a quedarse con el negocio de la relojería, máximo social al que puede aspirar; a su vez, Concepción es quien decide dejarse conquistar para obtener eso que ella está buscando en un hombre y que ni su burgués marido, ni su intelectual poeta, ni el aristócrata banquero le pueden proporcionar, porque sólo un humilde trabajador lo puede poseer por derecho propio; y por último, Torquemada, el relojero y marido de Concepción, que no sólo vende los relojes a los amantes abandonados, Don Iñigo y Gonzalve, quienes aceptan quedárselos para evitar el ridículo, sino que consiente a que Ramiro despierte cada mañana a su mujer para no tener que ocuparse él mismo. Maravilloso arreglo para el matrimonio burgués que no obtiene más que beneficios de la llegada del mulero a sus vidas. Sin duda hay una mirada muy favorable y simpática

[527] "Régulier comme un chronomètre,/ Monsieur passe avec ses mulets,/ Chaque matin sous ma fenêtre…"

hacia el mulero, al que se le deja el mejor papel, pero siempre que sirva para conseguir los objetivos que se marcan los burgueses y que queden claras las diferencias sociales.

Probablemente Franc-Nohain, que era un hombre de ideología conservadora, no pretendió ir más allá que sus modelos, Boccaccio y La Fontaine, en la moraleja de la superación de las desigualdades sociales mediante la inteligencia y/o el sexo, aunque su humor era capaz de tocar todos los temas y aspectos de la vida; no sabemos si la inclinación socialista de Ravel, unida a su finísima intuición le hizo percibir, tras la caricatura, la explotación burguesa del obrero, aunque con plena aquiescencia de éste último y que, en el fondo, deja una imagen absolutamente mezquina del matrimonio Torquemada. En cualquier caso, tanto si los autores fueron conscientes y plasmaron esto de manera voluntaria, como si únicamente persiguieron el humor de la situación, no podemos sino reconocer en *L´heure espagnole* el trasunto cómico-artístico de la realidad social en el París de su época.

3.1.4. Recapitulación

En este apartado hemos podido constatar la evolución de las relaciones entre burguesía y proletariado a lo largo de nuestro periodo de estudio y también cómo se refleja en tres de nuestras óperas dicha evolución: la burguesía pasó primeramente por un periodo de rechazo y temor hacia los movimientos obreros, durante el cual la imagen escénica que de ellos se presenta es la del peligro social y moral que corre el buen burgués si se expone a su contacto; a medida que los movimientos obreros se van organizando e integrando paulatinamente en las instituciones y que sus miembros van recibiendo educación y formación republicana, se instaura una forma de paternalismo burgués según la cual no se pretende en ningún modo alterar el orden político y social, sino "civilizar" a los obreros para que integren debidamente el sistema; y por último, una vez que el movimiento obrero ya está consolidado y aceptado en lo político y se busca desde el movimiento republicano una alianza frente a enemigos comunes, se va aceptando, con limitaciones, la integración de la clase trabajadora en ámbitos burgueses, siempre que las marcas de distinción no se pierdan. Por otra parte, la burguesía había relevado ya a finales del XVIII a la aristocracia en el poder político y económico e

igualmente había heredado, por así decirlo, sus marcas de distinción, y también había conformado su propia conciencia de clase al tiempo que iba conformando la conciencia nacional. A su vez, las masas trabajadoras francesas también han ido tomando conciencia de clase precisamente a lo largo de nuestro periodo, y adoptando sus marcas de distinción que les permiten diferenciarse, con orgullo, de la burguesía, de manera que esta clase social vaya cayendo en la cuenta de que quizá necesita aliarse con esta nueva clase trabajadora, más educada y organizada, para mantener el orden político y social. Creemos que el estudio realizado desde este punto de vista de *Carmen, La Navarraise* y *L´heure espagnole* muestra cuál es la realidad social de la relación burguesía-proletariado en cada momento y también cómo evoluciona la mentalidad social del público burgués respecto a las masas trabajadoras y respecto a los mensajes que los autores les lanzan, de manera más o menos consciente.

3.2. Movilidad social y valores burgueses

La mayor parte del poder económico, político y social está en manos de la burguesía a lo largo de todo nuestro periodo de estudio, y en el caso concreto de Francia, su propio ascenso a todos estos niveles, y su conciencia de clase incluso, corren parejos y conforman tanto la evolución política como la propia conciencia de nación. Hemos señalado con anterioridad que tras la Revolución de 1789 la burguesía viene a desplazar a la aristocracia en las altas instancias políticas y económicas, pero es evidente que una clase social tan amplia y constituida de elementos tan dispares no se puede considerar como un todo monolítico, como vimos en nuestro primer apartado. En torno a los años treinta del siglo, en la cúspide se encontraban los grandes capitalistas, industriales y banqueros y se consideraba con especial admiración al *parvenu*, el hombre hecho a sí mismo, "aunque [París] no llegaría a ser el verdadero paraíso de los *parvenus* hasta el Segundo Imperio" (Hobsbawm, 2003, p. 189), sin duda porque incluso Napoleón III no dejaba de pertenecer a esta misma categoría. Pero lo que sí es cierto es que todos los avatares de la primera mitad del siglo burgués por excelencia había permitido "que se abriera carreras al talento, o por lo menos a la energía, capacidad de trabajo y ambición" (Hobsbawm, 2003, p. 194).

El hecho de que esta sociedad burguesa del último cuarto del XIX hubiese adoptado el positivismo como filosofía, hubiera aceptado que la ciencia asumiera el

papel anteriormente ocupado por la religión y creyera en el progreso antes que en cualquier otro principio no quiere decir que hubiera desinterés por la moral individual, ni mucho menos por la moral social. Los grandes políticos republicanos reconocen a Comte y sobre todo a Littré como padres espirituales y heredan de ellos, y sobre todo del segundo, tanto la idea de que la educación es fundamental para regenerar al ser humano, como la idea "del laicismo en su versión anticlerical pero no antirreligiosa"[528] (Mélonio, 2005, p. 252). Estos grandes nombres republicanos comparten con otros políticos liberales anteriores, como Guizot, los mismos objetivos: educación, soberanía popular -bien regulada, eso sí- y restablecimiento de la moral nacional. Por eso se considera, que "el interés individual bien entendido es el primer paso hacia la virtud cívica"[529], como es el caso de Tocqueville (ibid., p. 254). Y por esta razón "Guizot no hizo nunca del *enriquézcanse ustedes*, ni aunque fuera mediante el trabajo y el ahorro, el principio motor de la vida pública"[530] (ibid.), sino que tanto él como los republicanos de las dos primeras décadas de nuestro periodo consideran que, para que esta debilidad humana, esta pasión en definitiva sea asumible y productiva para la sociedad hay que educar debidamente a la ciudadanía. Por tanto, no hay contradicción entre la ideología política republicana y esta moral social que promueve una cierta ambición individual que lleve a cada ciudadano a mejorar su situación. Así, se abrieron nuevos caminos que permitían a un joven proveniente de una extracción social modesta ascender en la sociedad. Hobsbawm (2003, p. 195) señala cuatro, principalmente: negocios, estudios universitarios que conducían normalmente al mundo de la burocracia o de las profesiones liberales, arte y milicia. El autor no deja de indicar que los dos primeros no estaban al alcance de cualquiera, sino que había que tener una base económica de cierta estabilidad previa. Además de esta lógica limitación de orden crematístico, y aunque hubiera muchas oportunidades para los negocios, no era un camino real para quienes pertenecían a las clases más desfavorecidas, por falta de condiciones tanto sociales como culturales (ibid., p. 200). Algo parecido sucedía con el camino de los estudios: quienes sólo podían acceder a la escuela pública primaria y, quizá con mucho esfuerzo, acceder incluso a una enseñanza secundaria, podían incorporarse al bajo funcionariado y al final de carrera, con una buena evolución, acabar en una honrosa clase media. Nada

[528] "Il [Littré] lègue ainsi à la politique française l´idée de la laïcité dans sa version anticléricale mais non antiréligieuse."
[529] "Tocqueville fait de l´intérêt bien entendu, le premier pas vers la vertu civique."
[530] "Guizot ne fait jamais de l´*enrichissez-vous*, fût-ce par le travail et l´épargne, le principe moteur de la vie publique."

que ver con quienes podían financiar estudios universitarios, naturalmente. En definitiva, a un obrero le resultaba muy difícil, cuando no imposible, dejar de serlo, porque una cosa era que la burguesía se manifestara partidaria de la meritocracia y otra muy distinta, que quisiera acabar con la jerarquía social que llevaba aparejada la superioridad de clase y económica que le era propia. Como afirma Blunden (1982, p. 25):

> Esta sociedad es piramidal y está estrictamente jerarquizada, y así piensa mantenerse. […] El acceso al poder económico debe estar tanto más socialmente canalizado, filtrado, limitado a los individuos aceptables, incluso domables, en tanto que a partir de ahora está, en principio, abierta a todos los que lo merecen. Para convencerse de esta ascensión social hay que materializarla; para desanimar los excesos, hay que multiplicar los obstáculos.[531]

Y esa jerarquía había de manifestarse en todos los ámbitos de la vida: la vivienda, el ocio, los gustos… porque "la desigualdad frente a la vida y sus oportunidades era algo intrínseco al sistema" (Hobsbawm, 2007, p. 228) y por tanto cada cual tenía que mantenerse en su lugar e intentar mejorar también dentro de las posibilidades que podía alcanzar en cada estrato, posibilidades de las que, por lo general, cada cual en su nivel era perfectamente consciente, porque:

> Los límites objetivos se convierten en *sentido de los límites*, anticipación práctica de los límites objetivos adquirida mediante la experiencia de los límites objetivos, *sense of one´s place* que lleva a excluirse (bienes, personas, lugares, etcétera) de aquello de lo que se está excluido. (Bourdieu, 2012, p. 555)

Así pues era mucho más habitual que la movilidad social se diera dentro de esa vasta clase social que llamamos burguesía. En el periodo que nos ocupa, la alta burguesía del dinero se vio engrosada, por ejemplo, por los más altos funcionarios del estado y por quienes se dedicaban a la política a alto nivel, aun cuando su origen social y económico no fuera, en principio, el más adecuado, como fue el citado caso de Gambetta, en quien se materializa la consigna de que para pertenecer a este grupo "se tenía que ser *alguien*, es decir, ser una persona que contase como individuo, gracias a su fortuna, a su capacidad para mandar a otros hombres, o al menos, para influenciarlos"

[531] "Cette société est pyramidale, et strictement hiérarchisée; elle entend le rester. […] L´accès au pouvoir économique et politique doit être d´autant plus socialement canalisé, filtré, limité aux individus acceptables, voire dressables, qu´il est dorénavant, en principe, ouvert à tous ceux qui le méritent. Pour se convaincre de cette ascension sociale, il faut la matérialiser; pour en décourager les excès, il faut multiplier les obstacles."

(Hobsbawm, 2007, p. 253). En definitiva, se trataba de "un grupo de personas con poder e influencia, independientes del poder e influencia provenientes del nacimiento y del estatus tradicionales" (ibid.). Existían claras diferencias entre los verdaderamente ricos y los, digamos, "acomodados", que los primeros se esforzaban en mantener, pero pese a esto, todo este grupo tenía una conciencia de clase común, precisamente debido a esa posibilidad real de la ascensión social. Vendrían a ser lo que Canetti denomina una "masa cerrada":

> La masa cerrada busca establecerse, creando su propio espacio al limitarse; el espacio que va a llenar le es asignado. Es comparable a un recipiente en el que se vierte líquido y cuya capacidad se conoce de antemano. Los accesos a ese espacio están contados y no se puede entrar en él de cualquier manera. El límite se respeta ya sea de piedra o de mampostería sólida. Quizá sea precisa alguna ceremonia de admisión particular; quizá para ingresar haya que pagar cierta cantidad. Cuando el espacio ya está suficientemente lleno, no se admite a nadie más. Incluso cuando se desborda, la masa densa en el espacio cerrado continúa siendo lo más importante, y quienes se han quedado fuera no forman realmente parte de ella. (Canetti, 2014, p. 72)

Las capas superiores de la burguesía admitían, sí, nuevas incorporaciones, pero con unas condiciones y una serie de límites que ellas mismas fijaban. Por otro lado estaba una burguesía media formada por empleados, directivos y ejecutivos, algunas profesiones liberales y la media burocracia y también la pequeña burguesía, que crecía con las urbes, y que aunaba a comerciantes, artesanos, dependientes, asalariados y pequeños funcionarios. Si la alta burguesía se diferenciaba de la aristocracia por los títulos nobiliarios heredados por sangre, la diferencia de los estratos superiores de la burguesía con los inferiores radicaba principalmente en un origen popular más lejano cuanto más arriba se estuviese en la pirámide social, y en todo un estilo de vida completamente diferente (Hobsbawm, 2005, p. 191). Pero a medida que avanza el siglo, estas capas inferiores de la burguesía aspiran a disfrutar también de esa movilidad social y a pertenecer a la clase media, aunque fuera adoptando, en la modesta medida de sus posibilidades, las "marcas de distinción" de quien se encontraba algo por encima. El objetivo era distinguirse de la masa obrera, lo que les acercaba al menos políticamente a los burgueses mejor situados, y así se crea una cierta alianza económica y política con aquéllos en los que "reconocen la realización de su ideal humano" (Bourdieu, 2012, p. 432).

Pero a la categoría social iba aparejado un comportamiento moral burgués que había de ser reconocible por todos y según el cual se establecía una correspondencia entre el comportamiento privado y el público, es decir, "las apariencias no estaban por lo tanto a distancia del yo, sino que eran más bien indicios del sentimiento privado" (Sennet, 2011, p. 193). No hay que olvidar que, a pesar de que la burguesía había querido y logrado sustituir a la aristocracia en todas las parcelas de poder y había adoptado en gran parte sus modos y costumbres, esta nueva clase aupada con la Revolución de 1789 había querido dejar muy claro que había diferencias fundamentales respecto a esa nobleza del "Ancien Régime", y sobre todo, precisamente, en cuestiones morales: si la burguesía había llegado a ocupar ese lugar se debía al esfuerzo individual, frente a las prebendas heredadas de esa aristocracia corrupta y holgazana. De hecho, "las naturalezas señoriales y las naturalezas burguesas se enfrentan en cualquier situación vital como dos polos opuestos", como afirma Sombart (1972, p. 210). Y continúa el autor:

> Este antagonismo se refleja asimismo en una valoración radicalmente distinta de la actividad humana: los unos sólo consideran digna y distinguida aquella actividad que dignifica y distingue al hombre como personalidad; los otros dan por buena toda ocupación en tanto sirva al bien general, es decir, en tanto sea útil.

Es decir: la burguesía ocupa el lugar de la aristocracia y la imita en ciertos aspectos, pero sin dejar de defender y enorgullecerse de aquellas características que precisamente le habían llevado a ser la nueva clase dirigente. Veamos cómo resume el proceso Elias (1987, pp. 517, 518):

> En un principio, el mayor anhelo de muchos individuos procedentes de las capas superiores de la burguesía era comportarse y vivir como personas de la clase alta, como nobles. Estos individuos reconocían en su interior la superioridad del comportamiento cortesano-aristocrático y trataban de modelarse y controlarse a sí mismos según tal modelo. […] Los grupos burgueses dan prueba de una conciencia propia cada vez más fuerte y acentuada como algo peculiar y específicamente burgués. Imponen de modo cada vez más decidido y consciente sus códigos de prescripciones y prohibiciones frente al de los cortesanos aristócratas. Y, según sea su situación, contraponen el trabajo al ocio aristocrático. […] Sobre todo, contraponen la "virtud" a la "frivolidad" cortesana.

Más tarde también se querrá mantener distancias de orden moral respecto a la clase obrera, llena de seres degenerados y perezosos (Hobsbawm, 2005, p. 178), que carecen de un tiempo de ocio creativo, como es el ocio burgués, y se deben conformar

con holgazanear en las tabernas. Esa capacidad de sacrificio, de trabajo y esfuerzo de cada uno, base de la meritocracia, es, por supuesto, una cualidad individual, pero a su vez es la base de una sociedad ordenada y pujante, de un sistema económico que funciona, y por ende, que proporciona las mejores estructuras para que un estado logre también la estabilidad política.

La segunda característica moral que conforma la sociedad burguesa es el valor atribuido a la familia. Nos detendremos más adelante en los papeles asignados a cada cual en el seno del núcleo familiar, pero en este apartado nos interesa la familia como "unidad social básica de la sociedad burguesa" y también "su unidad básica respecto a la propiedad y la empresa" (Hobsbawm, 2007, p. 245). Una de las cualidades que más se valoraba dentro de la familia burguesa era la estabilidad, frente a las zozobras que podían llegar del "mundo exterior", sobre a todo a nivel económico, y por tanto este núcleo familiar se convertía en un a modo de fortín, en el que había todo un conjunto de reglas que regían el orden interno y también "la estabilización de las apariencias que los miembros de la familia presentan entre ellos" (Sennet, 2011, p. 224). Así, "los padres deben ser vigilantes con respecto a su propia conducta, además de ser vigilantes con la conducta de sus hijos" (ibid., p. 225). La familia burguesa quedó convertida idealmente en el modelo y garante de la moral. En palabras de Sennet (2011, p. 35):

> Durante el siglo XIX, la familia dejó de ser, de forma cada vez más creciente, el centro de una región particular, no pública, y pasó a representar un refugio idealizado, un mundo en sí mismo, con un valor moral más alto que el dominio público. Se idealizó la familia burguesa como una vida donde el orden y la autoridad no eran desafiados, la seguridad de la existencia material podía ser una concomitante del amor marital y donde las transacciones entre los miembros de la familia no tendrían que tolerar el juicio exterior. Cuando la familia se transformó en un refugio frente a los terrores de la sociedad, también se volvió paulatinamente un patrón moral para medir el dominio público de la ciudad capital.

Esta articulación de la familia la constituye a su vez en célula "creadora de civilización tanto como de ciudadanía"[532] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 93) puesto que "la *buena familia* es el fundamento del Estado, y principalmente para los

[532] "Elle [la famille] est créatrice de citoyenneté autant que de civilité."

republicanos hay una continuidad entre el amor de la familia y el amor a la patria, las maternidades confundidas con el sentimiento por la humanidad"[533] (ibid.).

Vemos que, una vez más, lo nacional y lo social se hallan fuertemente imbricados, hasta el punto de que bajo esta nueva IIIª República, tan necesitada del apoyo de la burguesía para su propia legitimación, uno de los mensajes que se lanza al público operístico desde la escena lírica es que esa movilidad social depende, también y sobre todo, del comportamiento individual respecto a la nación y respecto a la familia, y por tanto, del respeto a la moral social burguesa, como vamos a analizar en el presente apartado.

3.2.1. La caída en la escala social como castigo

En los primeros años de nuestro periodo encontramos los ejemplos más claros y acabados de la relación entre las acciones individuales respecto a la patria y a la familia y las consecuencias de orden social que acarrean dichas acciones. Nos referimos a los recorridos opuestos que trazan las vidas de Don José en *Carmen* y de Rodrigue en *Le Cid.*

La Opéra-Comique era "el refugio de una cierta cultura y de un modo de vida burgués"[534] (Lacombe, 2000, p. 677) y en pleno "Orden moral" de Mac-Mahon los directores de dicho teatro tenían un cuidado extremo con la "conveniencia" de los temas y de los mensajes de los libretos que recibía su público desde la escena. De hecho, "los conservadores eran favorables a algunas leyes y a una censura preventivas para asegurar el orden público y hacer reinar la moralidad pública"[535] (Pasler, 2015, p. 124) y efectivamente, *Carmen* hubo de someterse a esta censura un mes antes de su estreno (Lacombe, 2000, p. 657). Lacombe (2000, p. 688) afirma, y con razón, que "la nueva opéra-comique [*Carmen*] ya no se inscribe en una lógica moral que incluye en la misma

[533] "La Bonne famille est le fondement de l´État et, notamment pour les républicains, il y a continuité entre l´amour de la famille et celui de la patrie, aux maternités confondues, et le sentiment de l´humanité."
[534] "En 1875 […] l´opéra-comique assume une double fonction symbolique […] tout en formant le refuge d´une certaine culture et d´un mode de vie bourgeois."
[535] "[…] les conservateurs étaient favorables à des lois et à une censure préventive pour assurer l´ordre public et faire régner la moralité publique […]"

obra una explicación y un juicio de los hechos"[536], porque en la ópera que nos ocupa predomina la acción individual de los personajes, que es la que produce unas consecuencias de las que sí somos espectadores. Los autores no juzgan, pero sí queda servido para que el público lo haga, y a pesar de los aspectos inmorales que muchos vieron -sobre todo en la conducta de la protagonista-, hay también mucho de enseñanza moral bien inscrita en el contexto contemporáneo.

En *Carmen* el protagonista masculino pasa de tener una consideración social debida tanto a su linaje como a su profesión, a ser un proscrito. Pero se trata de una caída libre en la escala social que no es sino el castigo a la inmoralidad de su conducta. Don José es natural de Elizondo, y como tal, tiene el derecho de utilizar ese "Don" precediendo su nombre[537]. Tal condición nobiliaria de los habitantes de la zona había trascendido las fronteras, como dice el mismo autor, quien para demostrarlo cita, precisamente, el fragmento de la obra de Mérimée en el que el soldado navarro habla orgullosamente de sus orígenes:

> He nacido, dijo, en Elizondo, en el valle de Baztán. Me llamo don José Lizarrabengoa, y usted conoce lo bastante España, señor, para que mi nombre le diga al instante que soy vasco y cristiano viejo. Si adopto el don es porque tengo derecho a ello, y si estuviera en Elizondo le mostraría mi genealogía en un pergamino. (Mérimée, 2003, p. 131)

En el libreto no se precisa más que el origen navarro del soldado, quien sí insiste en el uso del "Don", que para el público francés habituado al teatro bastaba para indicar un origen nobiliario en España. También indica esta partícula su raigambre de cristiano viejo, que, en efecto, era condición necesaria para obtener la condición de hidalgo tanto en Navarra como en las provincias vascas: "primero se generaliza la limpieza de sangre y luego, a continuación, la hidalguía universal" (Arrieta Alberdi, 2014, p. 809). Esto último servirá para reforzar el contraste con la gitana tanto en lo referente a las creencias religiosas como respecto al conocimiento de su genealogía y a la pureza de su linaje, aspectos ambos de los que carece Carmen[538]. No podemos desdeñar el "color local" que confiere siempre para ese público parisino el título de "Don" aparejado a un

[536] "Le nouvel opéra-comique ne s´inscrit plus dans une logique morale, qui inclut dans la pièce même une explication et un jugement des faits."

[537] Sobre el tema de la hidalguía en el Baztán, referirse a la imprescindible bibliografía de José María Imízcoz Beunza.

[538] En la novela de Mérimée el viajero francés, que se encuentra con la gitana, dice que duda mucho de que Carmen fuera una gitana pura porque "era infinitamente más hermosa que todas las mujeres de su casta que yo haya encontrado jamás." (Mérimée, 2003, p. 123).

nombre, pero en cualquier caso, indica también que Don José era un hombre perteneciente a una familia de cierto estatus social.

Por otro lado, nuestro protagonista masculino pertenece al mundo militar, es un soldado, un "Dragón". La milicia había sido un medio de ascensión social y un estamento profesional muy considerado "durante el periodo revolucionario y napoleónico", aunque "perdió mucho de su significado durante las largas generaciones de paz que se sucedieron" (Hobsbawm, 2003, p. 195). Sin embargo, en los años setenta del siglo los militares han recobrado su prestigio social tras la guerra Franco-Prusiana: el patriotismo es el primer deber ciudadano y los militares constituyen sin duda la mejor defensa de la patria. En el anterior apartado subrayamos la fuerte identificación que en el imaginario del momento se da entre la madre patria y la propia madre, y lo reprobable de la conducta de Don José en tanto que ciudadano, debido precisamente a ese paralelismo: su deserción supone no sólo una traición a la patria, sino una traición a su madre, abandonada por seguir a la gitana. Desde el punto de vista de la moral social, el ciudadano ejemplar debe colocar a la familia en el centro de sus prioridades, porque el patriotismo llega a definirse "como una extensión de los sentimientos familiares". Como testimonio de este pensamiento tomamos como ejemplo a Jules Simon, filósofo y político de apasionante recorrido que fue Ministro de la Instrucción Pública con Thiers y Primer Ministro con Mac-Mahon[539]. Este autor dice que "la verdadera escuela de la humanidad es el patriotismo, y la escuela del patriotismo es el espíritu de familia"[540] (Simon, 1901, p. 420), lo cual nos indica hasta qué punto se unía la moral familiar con la moral patriótica en el ideario republicano. Así, un ciudadano que no respeta las leyes familiares de amor a los progenitores no puede ser un buen ciudadano, y es lo que se nos muestra en el caso de Don José, porque, como afirma Maingueneau (1984, p.86) "el patriotismo funde en un comportamiento único la doble relación, con la madre y con la patria, con la madre patria"[541]. Esta falta es doblemente grave en el caso de nuestro protagonista por su condición militar, a la que ha accedido precisamente para obtener de

[539] Profundamente republicano, comenzó su recorrido en la izquierda moderada y la acabó como conservador, pero sin embargo lo era menos que su Presidente, Mac-Mahon, y eso le llevó a dimitir. Catedrático de filosofía en la Sorbona, perdió su puesto al oponerse públicamente y desde la tribuna académica al golpe de estado de Luis Napoleón Bonaparte. Sus principales preocupaciones fueron siempre las cuestiones educativas y sociales. https://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/suisse_jules1865r3.html, Base de datos del Senado francés.

[540] "La véritable école de l´humanité c´est le patriotisme, et l école du patriotisme, c´est l´esprit de famille."

[541] "Le patriotisme fond en un comportement unique la double relation, à la mère et à la patrie, à la mère patrie."

nuevo el beneplácito legal y social tras haber tenido que escapar de su tierra por una pelea en la que, como poco, hirió gravemente a otro joven[542]. Es decir, el ejército lo acogió y le dio una nueva vida, lo que nos conduce forzosamente a hacer de nuevo referencia a la madre. Además hay que tener en cuenta que el soldado es el defensor de la nación y también el garante del honor patrio, y si se convierte en desertor no sólo pierde su propio honor, sino que mancilla al cuerpo al que pertenece con el oprobio de su falta. Don José es bien consciente de ello, y de hecho, en el diálogo del acto II con Carmen, cuando la gitana le pregunta por qué no ha salido antes de la cárcel, habiéndole facilitado ella los medio para hacerlo, el navarro contesta: "¿Qué quieres? Aún tengo mi honor de soldado y desertar me parecería un crimen tremendo"[543]. Este diálogo fue uno de los fragmentos que se alteraron por indicación de la censura, y curiosamente en la versión original Don José no hacía alusión ni a su honor ni tampoco a la gravedad de una deserción[544]. Por tanto hemos de deducir que dicha censura institucional quería que quedara muy claramente explicitada en boca del protagonista la magnitud del delito que iba a cometer y también que era consciente de ello, luego totalmente culpable y merecedor de un castigo a la altura. Citamos un párrafo de Maingueneau (1984, p. 66) que resume perfectamente las uniones que se tejen entre las figuras de la madre, la patria y el ejército y cómo se observa todo ello desde la moral social:

> En la Francia posterior a la derrota de 1870, el soldado obedece a algo mucho más profundo que el reglamento militar: es el ciudadano por excelencia, que cumple la deuda que todo francés ha contraído respecto a la madre patria. Nada extraño en el hecho de que José, que causó un daño a la sociedad con su crimen, lo compense con una buena conducta en el ejército. La deserción, en este contexto, representa una falta capital, una exclusión inapelable del cuerpo social.[545]

Pero parece que ya antes de conocer a la gitana y aún en su tierra natal, el navarro tenía cierta tendencia a distraerse con ocupaciones poco recomendables para un joven de su clase: "Quisieron que fuera sacerdote y me pusieron a estudiar, pero yo apenas sacaba provecho. Me gustaba demasiado el juego de pelota y es lo que me ha

[542] Ni la novela de Mérimée ni el libreto de Meilhac y Halévy son claros al respecto de las consecuencias de la pelea: sólo indican que Don José ganó al otro muchacho y que por eso se tuvo que ir.
[543] "Que veux-tu? J´ai encore mon honneur de soldat, et déserter me semblerait un grand crime."
[544] Se pueden comparar ambos textos en Lacombe, 2000, pp. 657, 658.
[545] "Dans la France d´après la défaite de 1870, le soldat obéit à quelque chose de beaucoup plus profond que le règlement militaire: il est le citoyen par excellence, qui s´acquitte de la dette que tout Français a contracté à l´égard de la mère patrie. Rien d´étonnant si José, qui a lésé la société par son crime, se rachète par sa bonne conduite dans l´armée. La désertion, dans un tel contexte, représente une faute capitale, une exclusión sans appel du corps social."

perdido. Cuando jugamos a la pelota, nosotros los navarros, nos olvidamos de todo" (Mérimée, 2003, p. 131). Frente al mundo del estudio y la religión, Don José prefiere la distracción y el juego. En la sociedad burguesa de buena parte del XIX y aún en este tiempo del "Orden moral", el ocio estaba mal visto. El burgués decente había de mantenerse ocupado precisamente para alejar la tentación de cualquier tipo de vicio, hasta el punto de que incluso las señoras de su casa burguesas tenían el día bien ocupado por diferentes actividades, a menudo por un código bien estricto "porque hay que estar siempre ocupado"[546] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 130). Como resume Martin-Fugier (1983, p. 11) "la burguesía erige el trabajo en valor y la esposa que no tiene necesidad de ganarse la vida no debe, sin embargo, estar ociosa. No escapa al imperativo moral que pretende que cada cual produzca algo útil para la sociedad"[547]. Esta visión burguesa del trabajo como garantía de la moralidad y como salvación frente al vicio se mantendrá también bajo la "República republicana". La muestra de ello es que el libro *Le tour de France par deux enfants* de Augustine Foullié (quien lo publicó con el alias G. Bruno), editado en 1877 y que es un manual de lectura para la instrucción patriótica, histórica, geográfica y moral de los niños franceses, se convirtió en el libro más utilizado para aprender a leer bajo el periodo que nos ocupa, y contenía enseñanzas tales como:

> El hombre activo no pierde ni un minuto, y al final de la jornada se encuentra con que cada hora le ha servido para producir algo. El negligente, por el contrario, deja siempre la faena para otro momento: se duerme y se distrae en todas partes, tanto en la cama como a la mesa o en plena conversación; cuando el día se acaba, no ha hecho nada; los meses y los años pasan, llega la vejez y aún está en el mismo punto. Y es justamente en el momento en el que ya no puede trabajar cuando se da cuenta, demasiado tarde, de todo el tiempo que ha perdido.[548] (G. Bruno, Mme. Alfred Fouillée, 1889, p. 154)

Comprobamos cómo se inculcaba desde la infancia el elogio de la actividad continua y ordenada, y como consecuencia la asimilación por parte de la pedagogía

[546] "C´est par cette fonction que les bourgeoises […] donnent sens à leur moindres actions […] car il faut être toujours occupé."
[547] "La bourgeoisie érige le travail en valeur et l´épouse qui n´a pas à gagner sa vie n´a pas le droit, pour autant, de rester oisive. Elle n´échappe pas à l´impératif moral qui veut que chacun produise quelque chose d´utile pour la société."
[548] "L´homme actif ne perd pas une minute, et à la fin de la journée il se trouve que chaque heure lui a produit quelque chose. Le négligeant, au contraire, remet toujours la peine à un autre moment: il s´endort et s´oublie partout, aussi bien au lit qu´à table et à la conversation; le jour arrive à sa fin, il n´a rien fait; les mois et les années s´écoulent, la vieillesse vient, il en est encore au même point. C´est au moment où il ne peut plus travailler qu´il s´apperçoit, mais trop tard, de tout le temps qu´il a perdu."

republicana de los valores morales burgueses. Y en cierto modo, Don José es un niño, un hijo al que primero educa su madre y luego endereza el ejército, es decir, la patria. Parece que ha aprendido bien la lección de no dejarse llevar por el ocio pernicioso tras su primer traspiés, y sin embargo, repetirá exactamente el mismo proceso. El joven navarro cometió un crimen al dejarse llevar por su excesiva inclinación por el juego de pelota, razón por la que tuvo que escapar, y para redimirse se alista en el ejército, donde busca convertirse en el ciudadano ejemplar también en sus ratos libres no dejándose llevar por la molicie y la pereza. En la novela de Mérimée (2003, p. 132), el soldado dice: "Los españoles, cuando están de servicio, juegan a las cartas o duermen; yo, como buen navarro, trataba constantemente de estar ocupado". Y en efecto, los hidalgos navarros y vascos no eran reticentes a llevar a cabo ciertos trabajos, sino todo lo contrario, porque ser hidalgo significaba pertenecer a "una nobleza media, no aristocrática, incluso antiaristocrática" (Arrieta Alberdi, 2014, p. 811), es decir, con ciertas diferencias idiosincrásicas y particularmente en lo que se refiere a la vida activa. Como explica Achón Insausti (2000, p. 34), "el sentimiento de nobleza no se opuso al de trabajo con la intensidad con que lo hizo en otros lares, de forma que *ociosidad* o *contemplación* no resultaron valores sociales excluyentes respecto de los que sugerían acción". Esto se debía "a la inexistencia de una nobleza comparable con la castellana, basada en grandes concentraciones de tierra" (ibid.) en el norte de Navarra, lo cual se explica, en primera instancia, por las propias peculiaridades de este estamento en el territorio vasco-navarro[549], pero también por lo poco rico de las tierras del lugar. Otro aspecto que contribuyó a este fomento del trabajo en la clase nobiliaria fue el hecho de que, al igualar los privilegios y estar extendida la condición de hidalgo a todos los habitantes de un territorio, la manera de distinguirse era la de aumentar los bienes y riquezas de la casa propia, y por tanto su prestigio y poder, es decir, "la traducción política de la conservación y aumento de la casa" (ibid., p. 35). Naturalmente no ejercían cualquier tipo de actividad, pero sí eran muy habituales las relacionadas con el comercio, explotación de bosques y minas, o también, si habían estudiado, dedicarse a los oficios relacionados con las leyes (Arrieta Alberdi, 2014, notas a pie nº 65 y 70, pp. 824, 825). De la importancia concedida al trabajo, y más aún, de su beneficio moral para la clase hidalga vasco-navarra da cuenta el lema de la casa Báñez de Mondragón,

549 A este respecto ver el artículo de José Ángel Achón Insausti (2006) titulado "Los parientes mayores", en *Iura vasconiae: revista de derecho histórico y autonómico de Vasconia*, nº 3, págs. 221-248

que recoge Achón Insausti (2000, p. 35): *Solus labor parit virtutem, sola virtus parit honorem.* Este valor pasó también al acervo popular, de lo que dan cuenta los *Refranes* recogidos por el historiador y cronista real Esteban de Garibay, en muchos de los cuales "se deja traslucir una condena de la vida ociosa y desordenada, la pereza o la poca disciplina" (ibid., p. 36). Además, no se puede olvidar que Don José es cristiano viejo y la moral cristiana considera la ociosidad como un pecado. Como apunta Sombart (1972, p. 249), citando al autor tomista Antonino, la ociosidad es "el principio de todo vicio. El ocioso peca porque desperdicia ese precioso bien que es el tiempo; está por debajo de cualquier otra criatura, pues todos los seres creados trabajan de alguna forma: nada se entrega a la holganza". Don José hace valer el al arraigo a su tierra y a su fe religiosa mediante esa preocupación por mantenerse constantemente laborioso y productivo, con lo que establece de nuevo esa diferencia Norte-Sur de la que hablamos en el apartado anterior: el honorable navarro cristiano de moral intachable frente a los holgazanes del Sur. En efecto, como dice Andreu Miralles (2016, p. 91):

> El romanticismo celebró una filosofía de la vida asociada a esta zona del continente europeo que se apartaba de la ética del esfuerzo y el trabajo de los países del Norte. Sin embargo, la comparación implicaba en el fondo una afirmación de la superioridad intrínseca de los pueblos septentrionales respecto a sus vecinos del Sur. Indolentes y perezosos, se les consideraba poco aptos para el progreso.

Una vez más Don José habla como ciudadano del Norte al que acechan los peligros del Sur, como un "español europeo", como lo define Andreu Miralles (ibid., p. 105). Ese comentario del soldado sobre la haraganería española precede a la aparición de Carmen, cuando se nos dice, tanto en la novela como en el libreto, que el soldado se pone a hacer una cadena para colgar la baqueta, precisamente para mantenerse activo y no perder el tiempo, ni dejarse distraer por la salida de las cigarreras de la manufactura. En cierto modo, actúa como un buen alumno que ha transformado la coacción externa que obliga a esa actividad constante, en autocoacción, como diría Elias (1987, p. 520). De hecho, en un momento dado ve a Carmen, que está coqueteando, pero no le hace caso. No le llama especialmente la atención, y continúa con su trabajo, hasta que ella le dirige la palabra y se ve obligado a responder. Ahí comienza la segunda caída de Don José, que se deja seducir por una gitana cigarrera.

Anteriormente aludimos a la relación entre el tabaco y la ociosidad en el imaginario francés, y también a la relación entre la raza gitana y el baile, un tipo de

baile que estaba en las antípodas de la contención y el decoro burgueses. Esa danza que implica al cuerpo entero y que está llena de pasión y de impulsos atávicos desconcertaba a una sociedad que consideraba primitiva a la espontaneidad (Sennet, 2011, p. 256) y que proscribía la expresión de los sentimientos. "En términos generales, cabe decir que las clases inferiores dan rienda suelta más directamente a sus afectos e instintos y que su comportamiento está regulado de modo mucho menos estricto que el de las clases superiores" (Elias, 1987, p. 466). Si la burguesía se distinguía de la aristocracia por los valores de esfuerzo y trabajo, se distinguía a su vez de las clases populares por el dominio de la civilización sobre la naturaleza. Como explica Bourdieu (2012, p. 575), "la antítesis entre la cultura y el placer corporal (o si se quiere, la naturaleza) se enraíza en la oposición entre la burguesía cultivada y el pueblo, solar fantasmático de la naturaleza inculta, de la barbarie entregada al puro goce". La naturaleza conduce, por tanto, también al ocio y en consecuencia, al vicio. El público burgués parisino disfrutaba mucho del ballet en escena, que es el baile transformado y elevado por las normas del arte, y en el que sólo participaban, naturalmente, como espectadores:

> Placer puro, placer vano que encierra en sí mismo la renuncia al placer, placer depurado de placer, el placer puro está predispuesto para devenir un símbolo de excelencia moral, y la obra de arte una prueba de superioridad ética, una medida indiscutible de la capacidad de sublimación que define al hombre *verdaderamente humano.*(Bourdieu, 2012, p. 575)

Las palabras de Bourdieu son extremadamente reveladoras. El baile sublimado y convertido en ballet era, por tanto, un espectáculo moral porque se había liberado de toda la carga sensual que conlleva el baile popular y además había sido transformado y recreado gracias a las normas del arte alejándolo de la naturaleza: ya no es placer, es esfuerzo. Y continuamos con otro párrafo de este autor en el que explica admirablemente la oposición entre la distinción burguesa y lo popular a través de la oposición entre naturaleza y arte:

> El mundo que produce la "creación" artística no es sólo una "naturaleza distinta", sino también una "contranaturaleza", un mundo producido a la manera de la naturaleza, pero contra sus leyes ordinarias -las de la gravedad en la danza, las del deseo y del placer en la pintura o en la escultura, etcétera- mediante un acto de sublimación artística que está predispuesto para cumplir una función de legitimación social: la negación del goce inferior, grosero, vulgar, mercenario, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la

> afirmación de la sublimidad de los que saben satisfacerse con placeres sublimados, refinados, distinguidos, desinteresados, gratuitos, libres. La oposición entre los gustos de naturaleza y los gustos de libertad introduce una relación, que es la del cuerpo y el alma, entre los que no son sino naturaleza y los que afirman en su capacidad de dominar su propia naturaleza biológica su legítima pretensión de dominar la naturaleza social. (Bourdieu, 2012, p. 576)

Don José se reúne en el Acto II con Carmen en un lugar equívoco, donde los gitanos cantan y bailan y donde él se deja cautivar por la danza de la protagonista. Ese navarro que huía de la ociosidad, como buen cristiano que es, no ha conseguido sin embargo seguir completamente los dictados de su moral y ejercer "la represión de los impulsos eróticos", como dice Sombart (1972, p. 248). Muy al contrario, se deja arrastrar por una de las manifestaciones más placenteras, carnales y naturales del ocio, que es el baile. Bien es verdad que el soldado intenta abandonar a la gitana para volver al cuartel y evitar la deserción, evocando, de nuevo, la vergüenza y la infamia que suponen desertar y "abandonar mi bandera"[550] (Acto II, escena V). Sin embargo, la llegada de su oficial, Zúñiga, que venía a ver a Carmen, le decide a quedarse y a enfrentarse a él, lo que supone que debe abandonar el cuerpo si no quiere ser juzgado militarmente. Los dos bandidos amigos de Carmen, el Dancaïro y el Remendado se llevan a Zúñiga encañonado, con lo cual Don José ya no tiene elección: el único camino es el de la deserción. Como la primera vez que se vio abocado a la huida, la ociosidad le lleva a la pelea y ésta, a convertirse en fugitivo, aunque en la segunda ocasión la gravedad de la falta es mucho mayor por atacar a un superior y traicionar a la patria. La redención es, por tanto, imposible.

Hay un último aspecto que, de por sí, habría abocado a Don José a la pérdida de estatus social, que es la elección de la gitana como mujer. En la sociedad decimonónica "la elección social del cónyuge es también objeto de una serie de estrategias que constituyen el gran asunto que concierne a las familias"[551] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 122). En el caso de Don José es su madre, su única familia, quien se encarga de buscarle una prometida en la persona de Micaëla, la joven adoptada por ella de niña y criada como hermana de leche del navarro. Aunque desde el punto de vista contemporáneo esto nos puede chocar, la elección de la madre de Don José tiene mucha lógica en la sociedad del momento. Como explica Perrot (ibid.) "en todos los medios,

[550] "Quitter mon drapeau… déserter… C´est la honte, c´est l´infamie. Je n´en veux pas!"
[551] "Le choix social du conjoint fait également l´objet de stratégies qui sont la grande affaire de familles."

tanto regionales como sociales se puede encontrar homogamia, e incluso endogamia, tendencias enraizadas que explican también las formas de sociabilidad: uno se casa con su semejante porque es con quien tiene relación"[552]. Casarse con alguien de la misma condición era algo perfectamente lógico y aconsejable, sobre todo en medios rurales, como rural es el lugar de origen de Don José. De hecho, los cálculos para mantener el equilibrio de las tierras en manos de unas y otras familias eran los que dictaban los matrimonios (ibid., p.123). Además no hay que olvidar que Don José, su madre y Micaëla viven en Andalucía, han tenido que dejar su Navarra natal, y la frecuentación de mujeres sevillanas, con costumbres, moral e idiosincrasia tan distintas, no es lo que se considera más aconsejable para el soldado. Él mismo reconoce que "estas andaluzas me dan miedo"[553], en el acto I. Esa búsqueda del matrimonio con alguien originario del mismo lugar también era algo extremadamente habitual entre quienes habían de emigrar, por ejemplo, a la ciudad (ibid., p. 122): lo desconocido, lo "Otro" siempre implica posibles tentaciones y pérdida de los valores propios, y por lo tanto, es algo inconciliable con la propia identidad como ya apuntamos. Recordemos la evocación *du pays*, del terruño, que llevan a cabo Don José y Micaëla en su dúo del Acto I, los dulces recuerdos que les trae y que al soldado, en un primer momento, le ayudan a luchar contra el hechizo de Carmen. Por otro lado, hay una evidente razón de índole psicológica en esta elección de Micaëla como futura esposa del hijo, y es el hecho de que es la única mujer perfectamente conocida por la madre, puesto que ella misma la ha educado, y de este modo puede continuar ejerciendo su dominio sobre su vástago. En palabras de Maingueneau (1984, pp.127, 128):

> Micaëla ofrece la posibilidad de una endogamia lícita, de un incesto sin mancha. Ella es la novia pero también la hermana de Don José y la réplica de su madre; uniéndose a ella, no sale de ninguna manera del círculo maternal. Endogamia extrema que se opone diametralmente al desgarro y a la aventura que implica su unión ilícita con Carmen.[554]

No ahondamos en este aspecto psicológico por escapar a nuestro objeto de estudio, pero sí nos parecía conveniente citarlo por el excepcional motor que supone

[552] "Homogamie, voire endogamie sont dans tous les milieux, régionaux et sociaux, des tendences affirmées, qui expliquent aussi les formes de sociabilité: on épouse son semblable aussi parce qu´on le rencontre."
[553] Que voulez-vous?... Ces andalouses me font peur."
[554] "Micaëla offre en effet la possibilité d´une endogamie licite, d´un inceste sans tache. Elle est la fiancée, mais aussi la soeur de José et la réplique de sa mère; en s´alliant à elle il ne sort en aucune façon du cercle maternel. Endogamie extrême, qui s´oppose diamétralement à l´arrachement et à l´aventure qu´implique son union illicite avec Carmen."

para la acción dramática. En cambio sí retomamos la idea de "unión ilícita con Carmen", porque en efecto lo es desde todo punto de vista. En un nivel íntimo y familiar, escogerla a ella supone traicionar la voluntad de su madre; a nivel social, un soldado no puede unirse a una delincuente contrabandista; a nivel identitario, como diríamos hoy en día, la unión de un navarro con una gitana, con todo lo que eso implica en cuanto a choque cultural en la época, está absolutamente fuera de toda consideración; y por último, desde un punto de vista patriótico, un ciudadano que sirve a las leyes de la Nación, no puede unirse a una apátrida que desdeña cualquier tipo de pertenencia territorial. Se trata de una unión que se podría calificar de antinatural se mire desde el plano que se mire y que implica el más absoluto escándalo. Como explica Bourdieu (2012, p. 558):

> El sentido de la distinción, *discretio* que lleva a separar y reunir lo que debe ser separado y reunido, a excluir todos los matrimonios entre personas de diferentes clases sociales y todas las uniones *contra natura*, esto es, contrarias al enclasamiento común, a la diacrisis que se encuentra en la base de la identidad colectiva e individual, suscita un horror visceral y homicida, una repugnancia absoluta, un furor metafísico por todo lo que ocupe el t*erreno espúreo* de Platón, todo lo que e*xceda al entendimiento*, es decir, al enclasamiento incorporado y que, al poner en tela de juicio los principios del *orden social hecho cuerpo*, […] atenta contra el orden mental a título de desafío al sentido común, de escándalo.

Así, Don José cae en la escala social hasta lo más bajo porque su tendencia a la distracción ociosa y falta de auténtico rigor moral le llevan a dejarse seducir por la persona equivocada, y como consecuencia llega la deserción y la vida de proscrito. El soldado se comporta como "un hombre natural, instintivo" en lugar de actuar según las normas de de vida dictadas por su sociedad burguesa, "sustituyendo el impulso vital original y espontáneo por un mecanismo psíquico de constitución específicamente racional" (Sombart, 1972, p. 247). En definitiva es su falta de cualidades morales lo que le hace perderlo todo, porque en la sociedad burguesa "la victoria e incluso la supervivencia demostraban tanto la aptitud como las cualidades esencialmente morales" (Hobsbawm, 2007, p. 254).

3.2.2. El ascenso social como premio

Si “el fracaso se debía evidentemente a la falta de méritos” y “el éxito era una consecuencia del mérito personal” (Hobsbawm, 2007, p. 255) nuestro siguiente protagonista, Rodrigue, consigue un ascenso social fulgurante precisamente gracias a su mérito y por supuesto, gracias también a sus grandes cualidades morales. En el apartado anterior analizamos las razones por las cuales el libreto de *Le Cid* era particularmente idóneo para el programa identitario y patriótico republicano en ese momento de la “República republicana”: la visión de Rodrigue como el ciudadano ejemplar que antepone el deber para con la patria a su voluntad y se somete a la autoridad a cambio de lo cual recibe amparo y protección. Si para la burguesía republicana de viejo o más o menos nuevo cuño, la propia nación constituye el ideal y valor supremo, según las palabras de Elias citadas más arriba, ese ciudadano ejemplar desde un punto de vista nacional ha de tener el comportamiento correlativo en sus relaciones sociales, y también desde el aspecto social debe constituir un paradigma de perfección. Y en efecto, así es Rodrigue, una suerte de anti-Don José.

Dos temas principales dominan lo social en esta ópera: el acatamiento incuestionable de la jerarquía, y el honor como asunto de familia. Respecto al primer punto, la ópera comienza con la escena del vasallaje de Rodrigue y de su nombramiento como caballero por parte del rey. Este nombramiento le llega por su valor en la batalla y le hace ascender peldaños en la escala nobiliaria. Se trata del primer galardón que obtiene el joven gracias a su mérito personal y su esfuerzo individual, premio justificado plenamente por la moral cristiana que guía su conducta porque “quien posee cualidades (virtudes) sobresalientes que le capacitan para elevarse por encima de su condición, deberá también poder adquirir los medios que le corresponden a su nuevo rango” (Sombart, 1972, p. 255). La posibilidad de ascenso social por méritos propios es un aspecto que recoge la sociedad burguesa, a la que pertenecía el público asistente, y en la que “se creía en las profesiones abiertas a los emprendedores y al talento y que sus propias vidas acreditaban sus méritos” (Hobsbawm, 2007, p. 254). Además hemos visto que, incluso se consideraba que la búsqueda de interés individual estaba moralmente bien considerada, siempre que se encauzara y revirtiera en un beneficio para la sociedad. Éste es precisamente el caso de Rodrigue: se labra un buen futuro gracias a sus méritos, que no sólo le producen un beneficio individual, sino que su éxito frente al infiel lo pueden disfrutar también su rey y el resto de súbditos.

El joven, infanzón, puede gracias a su nuevo estado de caballero, aspirar al amor de Chimène, hija de un conde, quien da su *placet* (condición *sine qua non*) para la unión matrimonial: "Rodrigue es digno de tu elección"[555] (Acto I, primer cuadro). En efecto, el ennoblecimiento por vía de la caballería, que depende únicamente del rey, equivalía a tener cartas de nobleza (Halbwachs, 2004, p.278, nota a pie nº 13). Por otra parte, Don Diègue, padre de Rodrigue, que carece de título nobiliario, no puede sino ver con buenos ojos el desposorio de su vástago con Chimène, pensando en su futura progenie (Couprie, 2005, p. 66) que heredará por tanto el tratamiento del abuelo materno. Recordamos que a lo largo del XIX y también por supuesto en esta época y ante todo en el seno de la alta burguesía -que como sabemos, era el público mayoritario de la Opéra Garnier donde se estrenó *Le Cid*-, las decisiones respecto a las uniones conyugales concernían a las familias, no se trataba de elecciones individuales: como regla general, en el seno de la burguesía los matrimonios estaban dictados por el interés de las familias y sus negocios (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 123) e incluso era habitual establecer un contrato matrimonial (Martin-Fugier, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 218). Los acuerdos para llegar a las uniones conyugales burguesas formaban parte de lo que Sennet (2011, p. 225) calificaría de "orden en los procesos de familia". En este sentido, la forma en que se va materializando el acuerdo matrimonial de Rodrigue y Chimène es perfectamente trasladable a la sociedad burguesa finisecular.

Pero hay en esta ópera otra mujer que aspira al amor de Rodrigue, que es la Infanta. Hija de rey, sabe que no puede desposar a un "simple caballero"[556], como dice a Chimène (Acto I, primer cuadro). Ella no tiene "el derecho de amar", se debe a su linaje y según sus palabras "me acordaré siempre de quién soy hija, / el orgullo de los príncipes de Castilla/ debe ahogar en mí los más dulces sueños"[557]. En efecto, en *Le Cid* corneliano, y "según la moral aristocrática […] el individuo no existe por sí mismo, sino por y para la familia de la que proviene. Lo único que importa es el linaje"[558] (Couprie, 2005, p. 54). Y en el caso de la Infanta, además, el deber hacia su linaje es también el deber a la nación, puesto que es su familia quien la encarna. Estos ideales pueden

[555] "Oui, Chimène, Rodrigue est digne de ton choix."
[556] "Mais peut-être ceux-là/ Que leur grandeur enchaîne/ Et qui ne sauraient à ce point s´oublier/ Que d´admettre en leur âme un simple chevalier."
[557] "Je me souviendrai de qui je suis la fille!.../ L´orgueil des princes de Castille,/ Doit étouffer en moi les rêves les plus doux!"
[558] "Au regard de la morale aristocratique […] l´individu n´existe pas pour lui-même, mais pour et par la famille dont il est issu. Seul importe le lignage."

parecer alejados de una sociedad republicana, pero si atendemos a las palabras del ya citado político Jules Simon, quien plasma el pensamiento republicano a lo largo de toda su obra, encontramos paralelismos evidentes:

> Estos tres amores [amor a la patria, amor a la familia y amor a la humanidad] son de la misma naturaleza. Son solidarios entre ellos. Todos los buenos sentimientos se encienden en el mismo hogar. El amor por la patria es una extensión del amor por la familia, y el amor de la humanidad es una extensión del amor a la patria.[559] (Simon, 1901, p. 192)

Simon no llega a una identificación entre amor a la patria y amor a la familia, pero desde luego convierte en necesario el uno para el otro. En cuanto al amor a la humanidad, la Infanta da muestras de su capacidad en este sentido al renunciar a sus sentimientos por Rodrigue ante la evidencia del amor que se profesan el joven y Chimène, y esto a pesar de haber podido concebir esperanzas tras el asesinato del conde a manos del caballero. En definitiva y según Simon, es el deber el que guía el comportamiento hacia la familia, la humanidad y la patria, y también modela la voluntad. Aunque secundario, sin duda el personaje de la Infanta también resulta ejemplar. Añadamos que la conducta de Rodrigue no se aparta un ápice de la perfección moral y social: la clara conciencia de Rodrigue respecto a su estatus, aunque en ascenso, hace que jamás tenga puestas las miras en ir escalando peldaños socialmente mediante el espurio método de aspirar a la mano de la Infanta, aunque ésta le ame. De hecho, es imposible encontrar la más mínima alusión a un interés amoroso por la hija del rey: amor absoluto por Chimène, asunción sin fisuras de su condición, o ambas cosas a un tiempo. Como analiza Elias (1987, p. 516):

> Los sentimientos y gestos de inferioridad de las personas que pretenden ascender individualmente reciben una tonalidad especial que las identifica, hasta cierto punto, con la clase alta. Tienen esa estructura […] con relación a los sentimientos de vergüenza: las personas de esta condición reconocen, con una parte de su conciencia, los códigos de prohibiciones y mandatos, las normas y formas de comportamiento de la clase alta como si fueran vinculantes para ellas mismas.

[559] "Ces trois amours [l´amour de la patrie, l´amour de la famile et l´amour de l´humanité] n´en sont pas moins de la même nature. Ils sont solidaires entre eux. Tous les bons sentiments s´allument au même foyer. L´amour de la patrie est une extension de l´amour de la famille, et l´amour de l´humanité est une extensión de l´amour de la patrie."

Además de las relaciones amorosas y matrimoniales hay otra cuestión fundamental en el desarrollo de la acción dramática relacionada también con el aspecto de la jerarquía social. Nos referimos al nombramiento del padre del Cid, Don Dièguе, como tutor del heredero. El rey prefiere al anciano frente al Conde de Gormas, quien considera una injuria que se escoja a quien está por debajo en la escala social: si Rodrigue ha sido ennoblecido, no así su padre. Sin embargo, el rey reprende duramente al Conde por cuestionar su decisión, saltándose a su vez la estricta jerarquía estamental. La bofetada que el noble propina a Don Dièguе por la ofensa recibida será el desencadenante de la trama. La diferencia entre el Conde y Don Dièguе tiene sobre todo relevancia dramática, pero no tanta como mensaje de tipo social, porque, aunque la IIIª República no pretendía subvertir el orden reinante en la sociedad, como apuntamos en nuestro marco histórico y conceptual, evidentemente la burguesía republicana se hallaba ideológicamente muy alejada de esos matices nobiliarios. Lo realmente importante es la llamada al orden del rey al Conde por atreverse a enjuiciar su elección, y no tanto por la situación de cada cual en la sociedad estamental, sino porque el rey representa la autoridad, el Estado. Así, aunque el conflicto parte de una cuestión social, el mensaje es de índole patriótica, puesto que un buen ciudadano, hablando ya de la IIIª República, debe reconocer, aceptar y acatar el régimen vigente.

El otro gran asunto que domina por entero la acción de esta ópera es el honor. Los personajes de nuestra ópera, tomados de la obra de Corneille, pertenecen a la aristocracia y la realeza, como convenía a las convenciones de la tragedia del XVII. La idiosincrasia nobiliaria anteponía el honor a cualquier otro valor. Como dice Couprie (2005, p. 54): "Se trata de la primacía del linaje sobre el individuo y, consecuentemente, de la preponderancia del honor sobre cualquier otra consideración, como lo muestra el uso frecuente del duelo"[560]. En *Le Cid* se da un enfrentamiento entre dos honores ofendidos. En primer lugar, el Conde de Gormas abofetea a Don Dièguе, padre del Cid, por haber recibido un cargo que el Conde cree corresponderle a él. Don Dièguе debería recurrir precisamente a un duelo, como era costumbre tal como dice Couprie, pero dada su gran edad y debilidad es su hijo quien ha de encargarse de vengar la afrenta matando al conde. Una vez el Conde asesinado por Rodrigue, es Chimène la que clama por su honor ante el rey, pidiendo restauración con la muerte de Rodrigue. Como vemos, el

[560] "Il s´agit de la primauté de la race sur l´individu et, consécutivement, de la prépondérance de l´honneur sur tout autre considération, comme le montre l´usage fréquent du duel."

honor de una familia se enfrente al honor de la otra destrozando la historia de amor de los dos jóvenes, porque esa primacía del honor no tiene en cuenta los sentimientos: "Tradicionales e inherentes a la mentalidad nobiliaria, estos valores y costumbres impregnan de crueldad las relaciones humanas"[561] (Couprie, 2005, p. 54). A pesar de las grandes diferencias entre una sociedad estamental y una sociedad de clases como la decimonónica, también en lo que se refiere al sistema de valores, el honor seguía teniendo mucha importancia en la sociedad burguesa que nos ocupa, porque el buen nombre y la consideración social iban ligados precisamente al honor:

> La familia no es sólo un patrimonio. Es también un capital simbólico de honor. Todo lo que cuestiona su reputación, lo que enturbia su nombre es una amenaza. Contra el extranjero que la ofende, la familia hace frente común. Solidaridad en la reparación, castigo del tribunal familiar, exclusión, complicidad en el silencio: todas las actitudes son posibles.[562] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 247)

En la sociedad burguesa decimonónica el honor se veía comprometido por cuestiones de índole moral y más concretamente sexual, como adulterios o nacimientos ilegítimos, o por los simples rumores al respecto, y además el escándalo llegaba siempre por una mujer (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 247). En cualquier caso, el deshonor provenía siempre de una conducta reprobable según el código social. En cuanto a la reparación mediante un duelo, podría parecer que se trata de una cuestión candente únicamente en 1637, año de estreno del Cid corneliano: en los diez primeros años del XVII cuatro mil gentilhombres habían fallecido a causa de los duelos en Francia, y el poder político intentaba impedirlos por todos los medios, para lo que contaba con la ayuda de la Iglesia. Richelieu había incluso promulgado dos edictos para hacer efectiva esta prohibición (Couprie, 2005, p. 81). Sin embargo, el duelo también fue una práctica habitual en la Francia de la IIIª República durante los años de nuestro estudio. Según indica Martorell Linares (2016, p. 162):

> Los duelos vivieron en Francia su época dorada tras la proclamación de la Tercera República Francesa en 1871: el historiador Robert Nye ha calculado que entre 1870 y 1900 se celebraron en torno a doscientos o trescientos al año. El código de honor encajó

[561] "Traditionnelles et inhérentes à la mentalité nobiliaire, ces valeurs et coutûmes imprègnent de cruauté les relations humaines."
[562] "La famille n´est pas seulement un patrimoine. Elle est aussi un capital symbolique d´honneur. Tout ce qui entame sa reputation, qui entache son nom la menace. Contre l´étranger qui l´offense, elle fait bloc. La faute compromettante d´un des siens la plonge dans un embarras cruel. Solidarité dans la réparation, punition par le tribunal familial, exclusion, complicité du silence: toutes les attitudes sont possibles."

> bien en el ideal republicano de igualdad entre los hombres: como todos los ciudadanos eran libres, iguales ante la ley y responsables de sus actos, cualquier varón podía batirse en duelo. En la práctica, sin embargo, los desafíos fueron carne de élite, hábito de militares, propietarios, empresarios y profesionales liberales, preferentemente urbanos.

Vemos que, curiosamente, esta práctica que se consideraba "igualitaria" finalmente se convierte en propia de una burguesía acomodada urbana. Así lo corrobora un tratado sobre este uso escrito por el aristócrata y explorador Bruneau de Laborie nada menos que en 1906 titulado *Las leyes del duelo*. El autor justifica la permanencia de este tipo de desafíos por el desamparo legal ante las afrentas al honor, aunque comprende la imposibilidad de tal reglamentación en un régimen democrático moderno, lo cual no impide la tolerancia tanto de las autoridades como de la propia sociedad, que entienden la defensa del honor de cualquier hombre digno de ese nombre y admiran el coraje requerido. Seguidamente explica por qué, en definitiva, el duelo queda reservado a las capas más altas de la sociedad:

> [La sociedad moderna] supone, en fin, y no sin razón, que todo apóstrofe injurioso y todo acto que ofenda deben producir en un hombre de un temperamento lo suficientemente fino como para que merezca pertenecer a las clases superiores, una impresión nerviosa penosa, seguida inmediatamente de una reacción y una necesidad de represalias personales. […] De toda la exposición precedente considerada en su totalidad se deduce que el duelo no es razonable y ni siquiera admisible más que entre iguales. Designo con estas palabras *mi igual* a todo individuo honorable perteneciente a una de las clases con las que tengo costumbre de tratar en pie de igualdad. Un hombre en quien yo veo un inferior, aunque no fuera más que desde el punto de vista especial de la educación y de la finura moral, podrá ciertamente irritarme, pero jamás tendrá el poder de ofenderme.[563] (Bruneau de Laborie, 1906, pp. 14, 15)

El autor considera natural que sólo se practiquen duelos entre miembros de las clases altas por la falta de finura moral -como él dice- de las clases populares, además de imposibilitar los duelos con hombres de menor estatus por las razones que quedan más que claras. Sin embargo, esto no impedía que se dieran estos lances entre pequeños

[563] "[La société moderne] suppose enfin, non sans raison, que toute apostrophe injurieuse et tout acte offensant doivent produire, chez un homme d´un tempérament suffissament affiné pour appartenir à ces classes supérieures, une impression nerveuse pénible, aussitôt suivie d´une réaction et d´un besoin de représailles personnelles; […] Il résulte toutefois de cet exposé, considéré dans son ensemble, que le duel n´est raisonnable et même admissible, qu´entre égaux. Je désigne ici par ces mots: *mon égal*, tout individu honorable appartenant à l´une des classe avec lesquelles j´ai coûtume de traiter sur le pied de l´égalité. Un homme en qui je verrai un inférieur, ne fût-ce qu´au point de vue tout spécial de l´éducation et de l´affinement moral, pourra certainement m´irriter, mais n´aura jamais le pouvoir de m´offenser."

burgueses, porque, como dice Martorell Linares (2016, p. 162) “amén de la cuna o la riqueza, una buena formación cultural y el dominio de las leyes del honor acreditaban la condición de caballero”. Y sigue este autor con una frase que explica esto que para nosotros, en el siglo XXI constituye una contradicción: “Había en el modo francés de interpretar el código del honor una combinación de igualitarismo republicano y elitismo social que lejos de resultar incoherente, muchos contemporáneos consideraban armónica” (ibid.). Vemos, por tanto, que el desafío en duelo era una práctica recurrente por parte de miembros de la sociedad burguesa acomodada en la Francia de la III[a] República para dirimir las cuestiones de honor, que, en general, ponían en evidencia, o al menos cuestionaban, las conductas morales de las señoras y señoritas de las honestas y reputadas familias burguesas. Por tanto, la escena del duelo entre Rodrigue y el conde, aunque estuviera causado por la defensa del honor paterno, apelaba a algo aún vigente en la sociedad a la que pertenecía el público de la sala Garnier.

Pero Rodrigue no es el único que defiende el honor familiar, sino que a Chimène le toca hacer lo propio ante el asesinato de su padre, y así, no duda en reclamar al rey que se le haga justicia condenando a muerte a su amado. El conflicto entre el honor y el amor constituye el centro del interés dramático en esta ópera, que refleja esa citada crueldad de los valores aristocráticos. Ella acude al rey por dos razones: la primera, evidente, es que como mujer no puede batirse en duelo; la segunda, poniendo su reparación en manos reales reconoce la supremacía de la justicia pública sobre la justicia privada y la autoridad real sobre la vida y muerte de sus vasallos. Este aspecto, que ya está presente en Guillén de Castro y Corneille, se mantiene en el libreto operístico y una vez más remite a la sumisión del ciudadano a las leyes e instituciones de la República. Como vemos, en *Le Cid* nunca dejan de estar completamente separadas las cuestiones privadas de las públicas.

Sin embargo, hay cierta rebelión social en la actitud de los jóvenes protagonistas que ven truncada su historia de amor por la imposición de las convenciones de honor. Rodrigue, por su parte, hace un amago de suicidio al final de la obra, cuando Chimène parece no estar dispuesta a perdonarlo tras volver victorioso de su combate contra los moros. La joven le había conminado a salir vencedor al partir a la batalla para tener una justificación por seguir amándolo, a pesar de haber pedido su ajusticiamiento previamente. Pero al final de la ópera Chimène vacila entre el deber hacia su padre y su amor por Rodrigue. Tanto en Guillén de Castro como en Corneille, el joven caballero se

presenta ante su amada y le ofrece su espada para que sea ella misma quien consume su venganza: en el XVII un suicidio no habría tenido sentido, porque es el agraviado quien ha de lavar con la sangre de su enemigo el honor familiar. En cambio, en la ópera lo fundamental es el lance amoroso, y la defensa del honor es, desde el punto de vista dramático, el pretexto para ese conflicto. Rodrigue y Chimène tienen una lucha íntima, provocada por algo a lo que deben obedecer pero que en el fondo no sienten como propio, y el suicidio es la respuesta individual a esa lucha, una forma de rebelión ante la imposición social y externa. Chimène, a su vez, también responderá saltándose las convenciones sociales y dejándose vencer por sus sentimientos. En este punto es interesante añadir que la conducta de Chimène al aceptar casarse con Rodrigue resultó escandalosa no sólo en el XVII, sino también en el XIX. A Corneille, el hecho de que Chimène no se negara a ser la esposa de Rodrigue, sino que pidiera sólo diferir la boda le costó que la Académie le planteara abiertamente cambiar el final durante la famosa "Querelle". Se consideraba que este desenlace iba contra la moral, ante lo cual Corneille se defendió apelando a la verdad de la historia. Ya en el XIX, este final aún era fuente de muchos comentarios, y por ejemplo Alexandre Dumas hijo consideraba que desde un punto de vista social y moral *Le Cid* de Corneille era espantoso, precisamente porque no era posible fundar "una sociedad honorable con mujeres que se casan con el asesino de su padre", y aunque pone en boca de Richelieu estas palabras, es claramente crítico con, "por una parte, la inmolación de la familia, por otra, la inmolación de la patria"[564] (Dumas, 1875). Cuando se estrenó la ópera las reacciones no fueron tan virulentas, porque no se achacó al libreto aquello de "inmoral" que podía provenir del original corneliano, pero algún crítico, como A. Héler, de *L´Art musical*[565] aún dijo que el final resultaba poco admisible: casarse con el asesino de su propio padre no es una conducta conveniente. El respeto a la figura paterna, aspecto sobre el que volveremos, y el deber para con la familia seguían siendo valores de enorme peso en la sociedad burguesa francesa del último tercio del XIX.

En cuanto a la escena de la aparición de Santiago a Rodrigue, que analizamos en nuestro apartado anterior desde el punto de vista del interés nacional, hay que señalar

[564] "Quelle société voudrais-tu que je fondasse avec de filles qui épouseraient le meurtrier de leur père […] Ainsi, d´un côté, l´immolation de la famille, de l´autre, l´immolation de la patrie […]".Discurso de recepción en la Académie Française, 11 de febrero de 1875. http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dalexandre-dumas-fils.

[565] 30 de noviembre de 1885, *Le Cid*, Dossier de l´oeuvre, BNF-Opéra.

que también contiene una parte de mensaje social, que no se contradice en absoluto con la cerrada defensa de la libertad de conciencia y la actitud de situar la religión en la esfera privada por parte de la "República republicana". Aludimos a la identificación de España con el hecho religioso y a la contextualización en la Castilla medieval que supone dicha escena: es natural que un caballero cristiano, antes del combate contra el enemigo musulmán, se encomiende al Altísimo. Pero que Rodrigue, en su plegaria, se someta a la voluntad de Dios, muestra en realidad su escala de valores: él, como ideal de caballero cristiano, acata la voluntad divina de la misma manera que el perfecto ciudadano burgués debe atenerse a una serie de pautas morales para salvaguardar, con su conducta, el orden social.

Si se puede hacer una trasposición de orden político entre el libreto de *Le Cid* y la realidad francesa del momento, también es posible establecer el paralelismo social: Rodrigue sería algo así como un hombre hecho a sí mismo, un *parvenu*, que gracias a su tesón, su trabajo y su rectitud moral llega mucho más lejos de lo que le impondría su clase social de nacimiento. La posibilidad de ascenso social en esta sociedad burguesa de fin de siglo llegaba o bien por el mérito personal (Hobsbawm, 2007, p. 255) o por el matrimonio (ibid., p. 245), "herramienta crucial en las estrategias seguidas por las familias de clase alta para sostener o acrecentar su patrimonio y su proyección social" (Martorell Linares, 2016, p.69). Rodrigue acumula las dos: en primer lugar, se ha elevado como héroe con sus triunfos en la guerra, lo a él que le procura el título de caballero y a su rey la ampliación de sus dominios; en segundo lugar, llegará a casarse con Chimène, hija de uno de los nobles más considerados del reino, gracias a su rectitud moral y al respeto del deber de la joven para con su familia. Sin duda el Cid es un ejemplo para todo aquél que quiera progresar en la vida dentro del sistema de valores burgués, valores que quedan claramente ensalzados en clara defensa del orden social reinante. Repitamos que la República ya se había ganado a las clases acomodadas como régimen legítimo y ya no era un régimen considerado "revolucionario", sino que se había convertido en un sistema político que garantizaba la prosperidad y el orden social burgueses, en la más pura tradición del liberalismo burgués conservador. El Cid, con su cumplimiento estricto del deber de amor a la patria, a la familia y a la humanidad, como diría Jules Simon, se convierte en el paradigma de la rectitud como ciudadano no sólo en lo político, sino también en lo social. Y por todo ello se le premia.

3.2.3. La familia como impedimento a la movilidad: la dote

El conflicto central de *La Navarraise* es, como apuntamos anteriormente, un conflicto de índole social. Lo que desencadena la acción y lleva al trágico desenlace no es sino la imposibilidad de Anita de cumplir con la condición que Remigio, el padre de su amado Araquil, le ha impuesto para poder casarse con su hijo: una dote de dos mil duros.

Anteriormente analizamos el probable origen social de la joven y su condición de obrera o doméstica, condición que desprecia Remigio, campesino terrateniente y con dinero. Si en el medio burgués urbano el matrimonio era una cuestión de gran relevancia que se decidía en familia, en el medio rural tenía, si cabe, aún más importancia. Como afirma Perrot (dir. Ariès y Duby, 1999, p. 97): "En el medio rural la pareja [casada] es la unidad económica de base. La familia y la tierra se confunden, y sus necesidades se imponen a los individuos que la componen"[566]. Esto no carecía de lógica precisamente en el campo, teniendo en cuenta los diferentes sistemas de reparto de tierras en las herencias, lo cual hacía particularmente preciosa la alianza con una novia con posibles, bien fueran más terrenos, bien fuera dinero. Además, en una época en la que la emigración rural a las ciudades era muy fuerte, para los propietarios rurales era fundamental que, si el heredero había dejado el campo, desposara a una joven del terruño para estar seguros de que el patrimonio se mantuviera en la familia y no cayese en manos ajenas (Perrot, ibid., p. 122). Es el caso de Araquil, que ha dejado la casa paterna para entrar en el ejército.

Anita, por tanto, es exactamente lo contrario de lo que un padre como Remigio querría para su hijo: pobre, huérfana y carente de todo recurso material. La exigencia de una buena dote, que constituía una de las cuestiones principales en los contratos de matrimonio en este periodo republicano y tanto en la ciudad como en el campo era la forma más rápida de deshacerse de una novia sin posibles. Pero tampoco cabe duda de que si Anita dispusiera del dinero, Remigio la aceptaría como nuera, porque "a veces, la búsqueda de beneficio económico podía compensar cierto descenso en la escala social" (Martorell Linares, 2016, p. 69). Esa cruel exigencia del terrateniente nos podría parecer algo propio de un mundo primitivo y rural, pero insistimos en que se trataba de un

[566] "En milieu rural, le ménage est l´unité économique de base. La famille et la terre se confondent, et leurs nécessités s´imposent aux individus qui les composent."

problema extendido a toda la sociedad, y particularmente grave para la burguesía y en todos los ámbitos geográficos, porque formaba parte del entramado del mantenimiento y conservación de la familia:

> La familia no era sólo la unidad social básica de la sociedad burguesa, sino su unidad básica con respecto a la propiedad y a la empresa, ligada con muchas otras unidades a través de un sistema de intercambios de mujeres-más-propiedad (la dote). (Hobsbawm, 2007, p. 245).

Según dice Martin-Fugier (1983, p. 45) a finales del XIX no era nada fácil encontrar una chica con buena dote: "Si ya no quedan jóvenes ricas, si el capital de la dote reporta tan poco que ya no vale la pena prestarle atención, el sistema de la dote debería extinguirse. Sin embargo nunca se habló más de la dote que a finales del XIX"[567]. La explicación que la autora da al absurdo de la situación es que "en un mundo que se mueve, una estructura arcaica que sigue funcionando se convierte en un problema"[568] (ibid.). Y a la luz de los testimonios de época, la dote constituía casi una obsesión en la sociedad burguesa. De hecho, pretender casar a una hija sin una dote suficiente podía ser motivo de auténticos quebraderos de cabeza y provocar la ruptura de muchos noviazgos. La frecuencia con que la dote suponía un obstáculo a la vida de los jóvenes era tal que a finales de siglo triunfaban las obras de teatro que abogan por la supresión de esta carga: "Estas obras, representadas con gran éxito, se sitúan en el marco de la campaña que se lleva a cabo, a principios de siglo, contra la despoblación de Francia"[569] (ibid., p. 47). Y en efecto, la cuestión de la dote contribuía de manera directa a esta despoblación, porque obligaba a muchas jóvenes a quedar solteras y por tanto, a no ser madres. El problema social se empieza a convertir en problema nacional.

Jules Claretie escribió *La Cigarette*, la novela corta que sirvió de base para *La Navarraise* en 1890 y en ella la dificultad de obtención del dinero para la dote recae en un hombre, Juan Araquil. Por supuesto, también para un varón pobre era una empresa casi imposible aspirar a desposar una joven de clase acomodada, pero revertir la situación y colocar en el centro del problema a una muchacha, redoblaba el dramatismo

[567] "Si la jeune fille riche n´existe plus, si le capital de la dot rapporte si peu qu´il ne vaut plus la peine de s´y intéresser, le système de la dot devrait s´éteindre. Or on n´a jamais tant parlé de dot qu´à la fin du XIXe siècle."
[568] "Sans doute parce que, dans un monde qui bouge, une structure archaïque qui continue à fonctionner fait problème."
[569] "Ces pièces, jouées avec beaucoup de succès, se situent dans le cadre de la campagne qui se mène, au début du siècle, contre la dépopulation de la France"

de la situación y la impotencia del personaje, por las casi nulas posibilidades de una mujer para obtener grandes ganancias honestamente. Como dice Martin-Fugier (1983, p. 48) "cuando la joven burguesa no tiene dote sólo hay dos opciones: el *demi-monde*[570] o el trabajo"[571]. Otro autor dramático muy en boga en los años bisagra del cambio de siglo que se ocupó también de esta especie de lacra para muchas jóvenes fue Eugène Brieux. Muy preocupado por los problemas sociales de su época, su principal misión como dramaturgo consistió precisamente en dar voz a quienes consideraba los más débiles y desfavorecidos, lo cual le hizo ganar el fervor popular[572]. El tema de la dote lo trata tanto desde el punto de vista de la comedia, en *Les trois filles de M. Dupont*, como del drama en *La femme seule*. En la primera de ambas, escrita en 1897, nos da cuenta del cálculo que suponía el contrato matrimonial y la negociación de la dote: cantidades, régimen bajo el cual se casaban los contrayentes, que además variaba en función de las regiones por lo cual había que ser extremadamente cuidadoso con las cláusulas (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 244), posibilidades de herencia, y por supuesto los disimulos de las familias, los elogios a los vástagos que hay que casar para obtener la mejor "venta" posible… En definitiva, el drama de la intervención absoluta de la familia y la ausencia no ya de sentimientos, sino de la más mínima opinión de los futuros contrayentes, a pesar del tono cómico de la obra. En *La femme seule*, que data de 1912, lo que nos indica la vigencia de las cortapisas que suponía la ausencia de dote a finales de nuestro periodo de estudio, narra la desgraciada historia de amor de una joven cuya familia se ha arruinado, lo que les obliga a ella y a su prometido a romper el compromiso. Los jóvenes no quieren renunciar a su amor y la muchacha comienza a trabajar en unos talleres para ganarse la vida, pero su generosidad la lleva a implicarse en los problemas laborales de sus compañeras, generosidad que le acarreará el despido. Por otra parte, el padre de su novio tampoco acepta que despose a una obrera, y a pesar de la insistencia del joven, ella no quiere imponerle un matrimonio sin el acuerdo paterno. Vemos que, sin llegar a la tragedia de *La Navarraise*, cuya peripecia es más breve y concentrada por otra parte, el argumento es el mismo: la desgracia que supone para una joven quedarse sin recursos y sin dote, porque puede ser rechazada por haber perdido estatus social, aunque se gane honestamente la vida. Vamos a citar unas

[570] Este término hace referencia a los ambientes equívocos, en los que caben tanto la bohemia como la prostitución.

[571] "La jeune bourgeoise sans dot n´a plus que deux possibilités, de demi-monde ou le travail."

[572] Los datos sobre Eugène Brieux han sido extraídos de la página web de la Académie-Française, http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/eugene-brieux.

palabras de la última intervención de la protagonista, Thérèse, que además cierra la obra:

> Los hijos de los burgueses que carecen de la presencia de ánimo suficiente para casarse con muchachas sin dote encontrarán a estas desgraciadas más tarde en su camino, a ésas mismas a las que han obligado a trabajar. […] Han llegado tiempos nuevos. En todas partes, en las ciudades y en el campo, en casa de los pobres y de los pobres a medias, en cada hogar abandonado por culpa del alcohol o vacío por culpa de aquéllos que no tuvieron el valor de casarse se levantará una mujer que lo abandonará y que vendrá a sentarse a vuestro lado, en la fábrica, en el taller, en la oficina, en el mostrador. No habéis querido que sea ama de casa y como no quiere ser cortesana será obrera, será competidora… y competidora victoriosa… ¡Adiós![573] (Brieux, 1923-1930, vol. 7, p.149)

Como vemos, el autor critica sin ambages la actitud burguesa que frenaba los proyectos matrimoniales de tantos y tantos jóvenes y hace un alegato a favor de esas mujeres que se ven abocadas a trabajar. El tono de Brieux nos hace pensar que lo que propone a las muchachas en esta situación es hacer de la necesidad virtud: si para una mujer la obligación de trabajar es una desgracia, habrá que hacerlo ocupando el lugar que corresponde, es decir, el de esos hombres que la han visto empujada a tal situación. Volveremos sobre este aspecto de los papeles que corresponden al hombre y a la mujer, pero en este apartado nos interesaba destacar hasta qué punto el problema de la dote podía transformar realmente la vida de una joven burguesa, aún en estos años inmediatamente anteriores a la Iª Guerra Mundial.

Jules Claretie nos expone en *La Navarraise* el conflicto de la ausencia de dote en toda su crudeza, redoblada por el hecho de que quien carece de este bien es una mujer. Si un hombre podía ascender en la escala social gracias a su trabajo, a su mérito y esfuerzo laboral y así obtener recursos para desposar a una joven, ese mismo recorrido era impensable para una mujer porque el trabajo femenino, sobre todo de tipo manual o proletario, estaba mal visto por lo que suponía de caída en la escala social. La alternativa era convertirse en cortesana, lo cual no era más recomendable para las

[573] "Les fils des bourgeois qui n´ont pas l´énergie d´épouser les filles sans dot les trouveront plus tard sur leur chemin, ces malheureuses qu´ils auront eux-mêmes contraintes au travail! […] Des temps nouveaux sont venus. Dans tous les pays, dans les villes, dans les campagnes, chez les pauvres et les demi-pauvres, de chaque foyer déserté pour l´alcool ou laisser vide par ceux qui n´ont pas le courage du mariage, se lèvera une femme qui l´abandonnera et qui viendra s´asseoir à côté de vous, à l´usine, à l´atelier, au bureau, au comptoir. Vous ne l´aurez pas voulu ménagère, et comme elle ne se voudra pas courtisane, elle sera l´ouvrière, la concurrante… et la concurrante victorieuse… Adieu!"

jóvenes honestas. En suma, una pescadilla que se muerde la cola: sin dinero no hay dote y por tanto no hay matrimonio, y si la joven decide trabajar para conseguir mantenerse, cae en la escala social, lo cual impide de nuevo un matrimonio burgués. Vemos que era un problema denunciado por los autores dramáticos del momento y que constituía una verdadera preocupación social, pero en esta presuntamente igualitaria IIIª República los papeles asignados por clases y sexos parecían bien establecidos e incluso inamovibles aún en estos años previos a la contienda mundial.

3.2.4. La pérdida de valores en la sociedad burguesa: dos formas opuestas de crítica

En los últimos años de nuestro estudio, los correspondientes al siglo XX, las certidumbres de la burguesía ven temblar sus cimientos tanto en los aspectos políticos como en los sociales. En el apartado anterior vimos la agitación política que siguió al "Affaire Dreyfus", la polarización de la sociedad francesa entre quienes estaban a favor y en contra y también la radicalización de los movimientos de izquierdas y de derechas. En cuanto a la sociedad burguesa, había cierto sentimiento de desmembramiento o más bien, de pérdida de identidad social: la llegada de contingentes nuevos, necesaria y normal teniendo en cuenta los valores primigenios burgueses, dificultaba sin embargo situar los límites entre quién era verdaderamente burgués y quién no, quién pertenecía a la clase alta, quién a la media y sobre todo, quién quedaba fuera de dicha clase media:

> […] es claro que estaba en rápido progreso el número de los que aspiraban a alcanzar el estatus de la clase media, lo cual planteaba problemas prácticos de demarcación y definición, problemas agravados por la incertidumbre de los criterios teóricos para realizar esta definición. (Hobsbawm, 2005, p. 182)

La burguesía es, como diría Canetti (2014, p.71), una "masa abierta", que "en cuanto empieza a existir desea incrementar su número, […] su crecimiento no tiene límites prefijados". Pero a un tiempo, esa capacidad de incorporar elementos nuevos de manera constante puede llevarla a su fin:

> En esta forma espontánea, es una entidad vulnerable. Su apertura, que le permite seguir creciendo, la pone al mismo tiempo en peligro. Siempre permanece vivo en ella el presentimiento de la desintegración que la amenaza y de la que intenta evadirse mediante un incremento acelerado. (Canetti, 2014, pp. 71, 72)

Esta llegada de miembros de indudable heterogeneidad provoca, como indica Hobsbawm (2005, p. 184) que lo más urgente era delimitar claramente quién podía aspirar a engrosar la burguesía -e incluso ascender hacia la alta burguesía-, y para ello se establecieron tres criterios principales: una forma de vida y una cultura de clase media, la actividad en el tiempo de ocio, y por último la educación formal, que hasta entonces no había tenido tanta importancia en el seno de la burguesía, porque la mayor parte de los hombres de negocios carecían de titulación. Por otra parte, la pequeña burguesía, que había ido creciendo con los trabajadores de oficinas, comercios y administración, tiene como objetivo "distinguirse lo más posible de la clase obrera" (ibid., p.191). Es decir, a pesar de estar apartados de la "verdadera" burguesía, estos pequeño-burgueses emulan a quienes están por encima de ellos en la escala social, particularmente en dos de los criterios destacados por Hobsbawm: la forma de vida y el uso dado al tiempo de ocio, aunque a su nivel económico, claro está. Como dice Bourdieu (2012, p. 431) "[la nueva pequeña burguesía] legitima el arte de vivir propuesto como modelo, es decir, el de la clase dominante o, con mayor exactitud, el de las fracciones que constituyen la vanguardia ética de esta última". Estos mecanismos de búsqueda de identificación que describe el autor francés respecto a las relaciones de distinción entre la pequeña burguesía y las capas superiores de la misma en el último tercio del XX en *La distinción*, son perfectamente trasladables a la situación social en el periodo que nos ocupa y explican ese deseo de imitación:

> Así es como la nueva o renovada burguesía, repetimos, encuentra su aliado natural, tanto en el plano económico como el político, en la nueva pequeña burguesía, que reconoce en aquélla la realización de su ideal humano […] y que, habiendo abandonado el ascetismo un poco sombrío de la pequeña burguesía en ascensión, colabora con entusiasmo en la empresa de imposición de las nuevas normas éticas (particularmente en materia de consumo) y de las necesidades correspondientes. (Bourdieu, 2012, p. 432)

Este intento de emulación de las capas inferiores de la burguesía, unido a la ampliación del número de integrantes de las capas medias, llevó a buscar nuevas formas de distinción burguesa y a adoptar nuevos hábitos, que estaban más cerca de la criticada aristocracia que de la laboriosa burguesía de principios del XIX: la alta burguesía de principios de siglo XX era una "clase ociosa" (Hobsbawm, 2005, p. 179) que vivía de rentas o herencias recibidas y que, con cierta frecuencia, utilizaba el "consumo lujoso para determinar el estatus y la riqueza" (ibid., p. 195). Lo que había sucedido es que estas terceras o cuartas generaciones de grandes burgueses ya tenían el patrimonio

procedente de sus familias y por tanto, no constituían ya un grupo de grandes hombres de negocios, sino de herederos. Este devenir familiar había provocado, a su vez:

> cierto debilitamiento de los lazos entre la burguesía triunfante y los valores puritanos que tan útiles habían sido para la acumulación del capital en el pasado y a través de los cuales la clase se había identificado tan frecuentemente y había marcado sus distancias respecto al aristócrata holgazán y disoluto y respecto a los trabajadores perezosos y borrachos. (Hobsbawm, 2005, p. 178)

En definitiva, buena parte de la burguesía se había apartado tanto de la producción de riqueza como de los valores morales propios de su clase. Sin embargo, esto no era del gusto de todos sus integrantes: "La ostentación pública de la riqueza mediante el despilfarro era acogida todavía con muchas reservas por una generación que leía la Biblia y que recordaba el culto del becerro de oro" (Hobsbawm, 2005, p. 196). Los valores que habían forjado su identidad de clase, como son el esfuerzo y el trabajo, el ahorro y la moderación para lograr un capital propio y el cumplimiento de los deberes morales, iban siendo abandonados por parte de los miembros de la burguesía, lo que disgustaba e inquietaba al sector que no compartía dicha despreocupación. Por otra parte, los movimientos de emancipación de la mujer, que habían ido fraguándose en los últimos decenios del XIX, empiezan a dar sus frutos y cada vez hay más mujeres con estudios secundarios y superiores en las clases medias y altas e incluso algunas se aventuran a integrar el mundo de la política (Hobsbawm, 2005, pp. 222, 223). La consecuencia directa es la aparición de serias grietas en el cimiento burgués por excelencia que había constituido hasta entonces la familia. Como vemos, si hay incertidumbres respecto al futuro de la República Francesa ante el advenimiento de un conflicto mundial, la sociedad burguesa que sustenta dicho sistema no se encuentra en una situación de mayor estabilidad, sino todo lo contrario.

Las dos últimas óperas de nuestro estudio pueden ser leídas como sendas respuestas a esa pérdida de valores burgueses: la primera de ellas, *Don Quichotte* en clave de moraleja sentimental, y la segunda, *L´heure espagnole*, como espejo cínico y cómico de una sociedad en clara decadencia.

Don Quichotte, en su anti-heroísmo, constituye un verdadero héroe moral, vilipendiado y humillado por todos, sí, pero que sale triunfante de sus andanzas ante su

clarísima superioridad moral y espiritual. En *Le Cid* hemos tenido la ocasión de estudiar el fenómeno de quien asciende socialmente gracias a su esfuerzo y su cumplimiento del deber. En *Don Quichotte* nos encontramos ante el hidalgo que abandona lo que debería ser su estatus social para trabajar en pro de los pobres, débiles y desamparados. En definitiva: un santo. Desde el comienzo de la ópera se nos presenta el mundo de Dulcinea, especie de cortesana instalada en la opulencia, y sus acólitos, que viven todos ellos en la más pura ociosidad. El contraste con el aspecto de Don Quichotte y Sancho y su vida de privaciones no puede ser más palpable, y las burlas de aquéllos a propósito de la actitud caballeresca y orgullosa del hidalgo no tienen fin. Como dice Sombart (1972, p. 244) "el héroe nacional español es con seguridad el tipo menos capitalista de la historia mundial", y achaca al perdurable ideal religioso-caballeresco de la lucha contra los musulmanes la dificultad de la adaptación de España al capitalismo aún siglos después. La visión que nos dan los autores del hidalgo a comienzos del XX mantiene intacto el ideal caballeresco del personaje, así como su ascetismo y absoluto desprendimiento de influencia claramente cristiana. Frente a él, su amada Dulcinea, que es una especie de princesa en su corte de parásitos, que vive en la molicie, por y para el placer, siente una profunda melancolía ante el vacío que, a la postre, le deja su forma de vida. Ya en su primera intervención, al comienzo del Acto I expresa su desazón por la pérdida de la juventud y su suerte como mujer ante el paso del tiempo: "Cuando la mujer tiene veinte años, la majestad suprema/ no necesita tener grandes atractivos/ Si posee una bella diadema. / ¿Pero después, mis amigos, después?"[574] También en el Acto IV expone ese vértigo ante la pérdida de los placeres pasados que, sin embargo, no la colman. Pero por costumbre, pereza o miedo, vuelve una y otra vez a sus hábitos disolutos:

> Cuando los tiempos del amor han huido/ ¿Qué queda de nuestra felicidad? […] ¡Ah! En este momento siento el deseo de otra cosa/ sueño y lloro sin causa/ hay que compadecerme… y provoca piedad realmente/ no estar encantada con tener tales amantes. […] ¡No pensemos más que en el placer de amar!/ En la fiebre de las breves horas/ en las que sentimos que el corazón desfallece/ bajo los besos recogidos de los labios. [575]

[574] "Quand la femme a vingt ans,/ Ne doit pas avoir grands attraits!/ L´on possède un beau diadème,/ Mais après, mes amis, après, après?"

[575] "Lorsque le temps d´amour a fui,/ Que reste-t-il de nos bonheurs? […] Ah! J´ai en ce moment le désir d´autre chose…/ Je rêve et je pleure sans cause…/ Je suis très à plaindre… et c´est pitié vraiment/ De

Dulcinea es una de esas grandes pecadoras arrepentidas tan queridas por Massenet, o arrepentidas a medias y sin salvación, como en este caso, que se deja llevar por una vida fácil, de lujo y voluptuosidad, pero que sin embargo no le procura la calma, como en el famoso verso de Baudelaire. Aunque el grupo de jóvenes en torno a su persona parece muy conforme con esa existencia muelle y frívola, ella, que es el eje del grupo, vive en un estado de melancolía constante. La moraleja que podemos extraer, y que probablemente debía extraer también el público adinerado y selecto del Teatro de Monte-Carlo en primera instancia, y el parisino de la Gaîté-Lyrique después, es que la búsqueda narcisista del placer sólo lleva a una profunda infelicidad y vacío. Sin embargo, dicho público no pareció darse en absoluto por aludido, a la luz del gran éxito obtenido en ambas ciudades. Curiosamente, una crítica anónima y sin fecha del estreno monegasco, muy crítica con la concurrencia habitual al teatro en cuestión habla de "público dorado" y señala de la ópera que es "el tipo de pieza para millonarios americanos"[576]. Es decir, nos define claramente al respetable como riquísimo en dinero y paupérrimo en cuanto a valores estéticos, lo cual no deja en muy buen lugar al *Don Quichotte* massenetiano. Sin embargo, no podemos sino establecer cierto paralelismo entre el público y el grupo de Dulcinea y su corte, que sin duda, ellos no vieron. Tras Monte-Carlo, la obra viajó a Marsella y a París, cuyos estrenos tuvieron lugar a distancia de once días: el 17 de diciembre para la primera y el 28 del mismo mes para la capital y en el teatro de la Gaîté-Lyrique. Este teatro era el heredero del antiguo Théâtre-Lyrique, y a fecha del estreno que nos ocupa, estaba bajo control de la municipalidad pero dirigido por los hermanos Isola, que se encargaban de producir unas puestas en escena fastuosas[577], como la del propio *Don Quichotte.* La razón por la que esta "comedia-heroica", como la subtitula Massenet no se estrenó en la Opéra Garnier fue la tan constringente cuestión del género: no se ajustaba perfectamente a las características de una grand-opéra, lo cual se tomaba ya en esos primeros años del siglo XX como un exceso absurdo, según apunta en su crítica Fernand Bulin[578]. Sin embargo dicha institución no dejó de programar el quinto acto en una *soirée* de gala el 10 de

---

n´être pas ravie ayant de tels amants. […] Ne pensons qu´au plaisir d´aimer,/ À la fièvre des heures brèves/ Où l´on sent le Coeur se pâmer/ Sous les baisers cueillis aux lèvres!"

[576] "Este público dorado que aunque se tiene por gente de gustos refinados no posee en general más que una cultura muy rudimentaria y gustos de una extrema inocencia. […] Es el tipo de pieza para millonarios americanos.": "Ce public doré qui bien qu´ils se prennent pour des gens de bon goût, ne possèdent en général qu´une culture très rudimentaire et des goûts d´une extrême innocence. […] C´est le type de pièce pour millardaires américains". Dossier Marcoux, BnF-Opéra.

[577] Datos extraídos de Chauveau (1985).

[578] *Chroniques théâtrales,* enero de 1911. Dossier de l´oeuvre *Don Quichotte*, BnF-Opéra.

diciembre de 1911, lo que da fe del interés que había despertado en el público parisino habitual de la Opéra[579]. Con esto queremos decir que, en realidad, quienes asistieron al estreno y posteriores representaciones del *Don Quichotte* en la Gaîté-Lyrique era la misma concurrencia que se encontraba de costumbre en Garnier. ¿Se dio por aludido este público parisino ante la crítica hacia la pérdida de valores de la sociedad del momento que llevan a cabo Cain y Massenet en su obra? Tampoco parece que fuera así, y la clave quizás nos la brinda el crítico Jean Drault en unas palabras que hemos citado más arriba y que aquí adquieren particular sentido: "Don Quichotte engañado, burlado, estafado, ya no hace reír. Todas las gentes honestas se reconocen en este caballero, desfacedor de entuertos, en una época en la que predomina el *chevalier d´industrie*"[580]. Pero quienes tal vez no fueran tan honestos, en una sociedad en la que triunfa el arribista y el que medra, podían sentir, desde luego cierto reparo al comparar el mundo de Dulcinea y el del caballero andante y sacar conclusiones respecto a su propia idiosincrasia.

El Don Quichotte dibujado por Lorrain y retomado fielmente por Cain brinda un ejemplo claramente evangélico. Apuntamos anteriormente que esto se debe, en gran parte, al reflejo de las creencias e ideología tanto del autor dramático, como del libretista y también del compositor. Si Le Lorrain era un idealista absoluto entregado a su creación literaria, a pesar de la vida miserable que eso le imponía, Cain se definía como "socialista cristiano", como vimos, y Massenet, por su parte, era un hombre de gran devoción. En un momento en el que la sociedad y el país se están resquebrajando, entre otras cosas por una pérdida de valores morales y espirituales y un egocentrismo creciente, la figura crística de Don Quichotte, que ha abandonado su vida de hidalgo dispuesto a sacrificarse incluso por quien no lo merece y también a poner la otra mejilla, como en su encuentro con los bandidos, representa con claridad a un héroe cristiano, a un santo. Insistimos aquí en el hecho de que Le Lorrain no concibió su Don Quichotte como alguien trastornado a fuerza de leer novelas de caballerías, sino como un hombre que abandona su mundo porque ve en la caballería la manera idónea de poner en práctica sus ideales para con la Humanidad. Como dice el crítico Paul Souday: "Cada

[579] Ver el detalle en André Segond (1986), "Genèse et création", *L´Avant-scène Opéra-Don Quichotte*, nº 93.

[580]"Don Quichotte trompé, dupé, rossé, ne fait plus rire. Tous les honnêtes gens se reconnaissent en ce chevalier, redresseur de torts, à une époque oú domine partout le chevalier d´industrie". Recordamos lo que dijimos en una nota del apartado anterior: "Chevalier d´industrie", literalmente "caballero de industria" quiere decir "arribista", "tramposo". *La libre parole,* 30 de diciembre de 1910

escritor está influido por los aspectos dominantes de su época: el de la nuestra no parece ser el exceso de idealismo. […] Lorrain y Cain han transformado a Don Quijote en un mártir, un santo, un Cristo"[581]. Así, estos autores han querido forjar un personaje defensor no ya de las causas perdidas, sino de los valores perdidos. En este sentido, y como veremos posteriormente, la figura de Don Quichotte está investida de todas las cualidades de los "héroes morales", ejemplo que cualquier defensor de una ética republicana y laica podría seguir. Pero el aspecto cristiano y crístico añadido es indudable y de importancia para el análisis social que nos ocupa.

Esta faceta evangélica del Don Quichotte, además de constituir por sí misma un mensaje de recuperación de los valores humanitarios, tuvo, probablemente, el efecto de complacer al público burgués. El 9 de diciembre 1905 se había promulgado la Ley de separación de las Iglesias y el Estado, que había provocado no pocos debates y acerbas discusiones políticas entre quienes se oponían y quienes, en cambio, consideraban que la ley se quedaba corta. Si bien gran parte de la burguesía perteneciente al "gran mundo" no era especialmente creyente ni practicante y muchos de ellos, republicanos ya convencidos eran partidarios del laicismo y habían hecho suya la afirmación de Renan de que "la religión se ha convertido irrevocablemente en una cuestión de gusto personal" -que citamos en el apartado anterior-, la virulencia de muchos radicales de izquierda y su anticlericalismo feroz en algunos casos provocaban cierto temor a perder una paz social que parecía conquistada. Martin-Fugier (dir. Ariès y Duby, 1999, pp. 175-242) ha demostrado además hasta qué punto la religión católica, como práctica o como hábito cultural, jalonaba la vida privada de las familias burguesas: desde ritos como el bautismo, comunión o matrimonio, hasta las fiestas de Navidad o Pascua. Por otra parte, hay que señalar que la propia República en 1886 había declarado como días festivos, por ejemplo, el lunes de Pascua y Pentecostés (Martin-Fugier, ibid., p. 204), cosa que, por otro lado, se mantiene a día de hoy en la laica Francia de la Vª República. Por último, con la progresiva relegación a la esfera privada de la religión, ésta se refugia y mantiene gracias a las mujeres de la casa, que continúan la práctica y educan a los hijos en ella, mientras los esposos se dedican a los negocios y a la política, como apunta Mélonio (2005, p. 412). En definitiva, si la burguesía estaba parcialmente alejada de la

[581] "Chaque écrivain est influencé par les aspects qui dominent son époque: celui de la nôtre n´est aparemment pas l´excès d´idéalisme. […] Lorrain et Cain ont transformé Don Quichotte en un martyr, en un saint, en un Christ." *L´Éclair*, 30 de diciembre de 1910. Dossier de l´oeuvre *Don Quichotte*, BnF-Opéra.

cuestión religiosa, sobre todo como creencia y como práctica, las costumbres provenientes del cristianismo siguen teniendo un peso importante en la vida doméstica y familiar.

¿Pretendían los autores complacer a su público dando este tinte religioso a su ópera? Probablemente, pero no únicamente. Hemos hablado en el apartado anterior de la sincera devoción de Massenet, no exenta de lo que el crítico Adolphe Jullien describió como "misticismo mundano", concepto que no hace sino corroborar esa visión burguesa de la religiosidad de la que hemos hablado más arriba. Pero insistimos en que la fe del compositor era auténtica, razón por la cual no sería justo achacarle una intención únicamente comercial y de halago al público en el hecho utilizar un libreto tan militantemente cristiano. De hecho, no es la primera ópera de Massenet en la que se exalta la religión de los humildes y la fe sincera. Unos años antes presentó también en la Ópera de Monte-Carlo una sorprendente ópera, *Le Jongleur de Notre-Dame*, estrenada el 18 de febrero de 1902, y que llevaba el sobretítulo de "miracle" o "milagro". Esta obra, con libreto de Maurice Léna, está inspirada en un cuento de Anatole France, que a su vez tomó una leyenda medieval del siglo XIII. Narra la historia de Jean, un juglar poco habilidoso de quien todos se burlan y a quien el cocinero del monasterio de Cluny le anima a hacerse monje. En esta ópera se critica, una vez más, el contraste entre la verdadera vocación religiosa y la bondad de Jean y el cocinero Boniface por un lado, y la vanidad y el desprecio de quienes se creen superiores como el Prior y los monjes mejor situados en la jerarquía eclesiástica, por otro. Y como en *Don Quichotte*, el pobre Jean será el triunfador moral de la historia, muriendo en olor de santidad bajo el manto protector de la Virgen María. *Le Jongleur* sigue una vía a medio camino entre la defensa de la religiosidad de los más pobres y excluidos y el anticlericalismo, que no deja de tener su interés en este periodo de conflicto abierto entre la Iglesia y el Estado. No se puede olvidar que la Segunda Internacional se había fundado en París en 1889, al tiempo que León XIII promulgaba en 1891 la primera encíclica social de la Iglesia, *Rerum novarum*, en la que se aborda la candente cuestión de las condiciones laborales de los obreros, su derecho a constituirse en sindicatos y, en definitiva, los temas de justicia social que llevarán a la creación de la democracia cristiana (Démier, 2000, p. 356).

Vemos que en ambas óperas se toma partido inequívocamente por una religiosidad auténtica y basada en la humildad, la ayuda al desvalido y la fe sencilla y

casi doméstica, ideario que cuadra perfectamente con las creencias socialistas y cristianas de Henri Cain, pero que también podía encajar muy bien con esa forma familiar de religiosidad burguesa y también con ese desapego de buena parte de la burguesía hacia la Iglesia como institución. El crítico Gaston Carraud, en referencia a Le Lorrain, define bastante acertadamente la cuestión en su reseña cuando habla del gusto de la época por la *mystique socialo-humanitaire*[582].

En definitiva, en *Don Quichotte* se conjugan una crítica a una sociedad burguesa cada vez más hedonista y cada vez más alejada de los principios éticos y morales que la caracterizaron tiempo atrás, al tiempo que se muestra un ejemplo en la figura del hidalgo, que llama a apartarse de las sendas del fasto y a acercarse a los más desfavorecidos, dentro de una doctrina cristiana muy apegada al Evangelio que, sin abandonar dicha crítica, apelaba también a los buenos sentimientos y a las vivencias más cotidianas del público a quien se dirigía.

L´heure espagnole, en cambio, presenta una crítica tanto o más dura que *Don Quichotte*, aunque de manera más velada, porque utiliza la ironía constantemente. Y además, a pesar de "la moral de Boccaccio" que se evoca al final, en realidad no hay, de forma visible, ninguna moraleja. Más bien al contrario: el consejo que se nos brinda es de orden puramente práctico y está completamente alejado de cualquier consigna moral, a modo de espejo de la sociedad que refleja. No es de extrañar que Ravel, tan dado al pudor y al distanciamiento para no incurrir en el sentimentalismo vacío y en efusiones emotivas que detestaba (Jourdan-Morhange, 1945, p. 140) y que se confunden habitualmente con el romanticismo, viera en esta obrita una posibilidad de expresión musical a su medida.

En esta ópera se nos presentan tres niveles sociales: el banquero y noble, los pequeño-burgueses que son Concepción y su esposo relojero, y Ramiro, el mulero. El poeta Gonzalve carece de una definición social clara, porque su interés como figura dramática está muy dirigido a encarnar otro estereotipo, el del poeta y creador incapaz de pasar a la acción, aunque podemos suponer que se trata de otro burgués. Recordemos

[582] "¡Y cómo nos gusta en nuestra época mezclar el fandango y la mística socialo-humanitaria!": "Et qu´est-ce qu´on aime à notre époque associer le fandango à la mystique socialo-humanitaire!" *La Liberté*, 30 de diciembre de 1910, Dossier de l´oeuvre *Don Quichotte*, BnF- Opéra.

aquí que el público de ambas óperas nacionales de París había evolucionado desde los últimos años de la centuria anterior y que nuevos espectadores pertenecientes a la pequeña y mediana burguesía se habían incorporado a las sesiones más baratas o gratuitas, con lo cual los mensajes lanzados se dirigían a un público bastante heterogéneo dentro de la burguesía y situado a muy diferentes niveles económicos y estatus sociales, niveles que, a pequeña escala y de manera muy esquemática, se reflejan en esta breve ópera. En ella vemos cómo se sitúa y actúa cada uno según su condición social y sobre todo cuáles son las reacciones de cada cual en función de la condición social de los demás.

Como hemos dicho al comienzo de este subapartado, en este periodo final de nuestro estudio que abarca los primeros años del siglo XX, la burguesía sufre cierta crisis de identidad social, porque la llegada de nuevos miembros dificulta definir límites y demarcar claramente quién pertenece al grupo y quién no. Como dice Hobsbawm (2005, p. 181) "si la línea que separaba a la burguesía de la aristocracia era borrosa, no estaban más claras las fronteras entre la burguesía y las clases que quedaban por debajo de ésta". En *L´Heure espagnole* este aspecto parece meridiano al principio, con la división que ya hemos indicado: un aristócrata y *financier*, un matrimonio burgués y un trabajador. De hecho, Concepción trata con desdén y absoluto desinterés al mulero Ramiro, y su marido, Torquemada, lo deja plantado en la relojería con su reloj averiado porque debe ir a ocuparse de los relojes municipales. En definitiva, no es lo suficientemente importante para que se le preste atención. Don Inigo, que pretende los amores de Concepción, es tratado con sumo cuidado por la mujer porque es un hombre de poder que ha procurado el trabajo de los relojes municipales a su marido, aunque le estorba en su pretensión de reunirse con su amante, Gonzalve. Y el poeta y el banquero no prestan la más mínima atención a Ramiro, por mucho que sea él quien los suba y baje de la habitación de Concepción dentro de los relojes. Sin embargo, a medida que transcurre la ópera, vemos que la mujer va desatendiendo tanto a Gonzalve como a Don Inigo para fijarse cada vez más en el mulero por su capacidad física. Torquemada, a su vuelta a la relojería se da cuenta de la situación y aprovecha para vender sendos relojes a los dos pretendientes traicionados. En definitiva, se burla de quien está por encima de él en el estatus social, mientras tolera que el mulero se convierta en amante de su mujer, porque le interesa tenerla entretenida y poder ocuparse del negocio a sus anchas y por qué no, utilizar a Ramiro como ayudante, vista su fenomenal fuerza. Por tanto, es el

matrimonio burgués quien acaba por manejar tanto a quienes son superiores a ellos como a quien es inferior, siempre pensando en obtener un beneficio. Obsérvese que los valores burgueses tradicionales atribuidos al esfuerzo, al trabajo y al mérito quedan echados por tierra frente a la picaresca, que consiste en aprovecharse de la situación de debilidad ajena para el propio interés. Picaresca, por otra parte, atribuida desde siempre a las clases populares, con lo cual esta burguesía adopta unas marcas de distinción que le son impropias y que la rebajan.

El relojero Torquemada se da cuenta del adulterio de su mujer y acepta que Ramiro sea el amante "titular", pero sabemos también que aceptó la propuesta de Don Inigo de ocuparse de los relojes de la municipalidad, que en realidad no tenía otro objeto que alejarlo de la casa un día a la semana y poder seducir a Concepción. Cabe poca duda sobre la aceptación que habría tenido el banquero como amante de su esposa si ella así lo hubiera querido. Este matrimonio sin hijos y con una esposa adúltera parece contravenir completamente el ideal burgués de familia. Sin embargo, recordemos la cita de Hobsbawm (2007, p. 245): "La familia no era sólo la unidad social básica de la sociedad burguesa, sino su unidad básica con respecto a la propiedad y a la empresa", y desde luego, el matrimonio Torquemada funciona como una empresa, en la que el uno se ocupa de hacer dinero y la otra de utilizar sus encantos cuando son necesarios para obtener beneficios para la pareja. Pero el adulterio de Concepción con Ramiro, que es el único que podemos constatar, tiene una función social y familiar, que se entendía perfectamente en la sociedad burguesa de finales del XIX y principios del XX. La visión del adulterio femenino había cambiado mucho desde los tiempos en que la moral social burguesa se impuso a principios y mediados del XIX. De hecho, "el adulterio es el mal absoluto contra el cual el marido tiene poder absoluto, en principio al menos y a comienzos del XIX"[583] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 254). Sin embargo, el adulterio masculino era perfectamente tolerado, a menos que se tratara de un caso de concubinato notorio y que además tuviera lugar dentro del hogar conyugal, en cuyo caso sí estaba castigado legalmente (ibid., p. 253). En cambio, en los años bisagra entre el XIX y el XX y en estos primeros años del nuevo siglo, se empieza a encontrar ciertos beneficios al adulterio femenino. Es lo que Martin-Fugier (1983, p. 120) denomina "el adulterio de función o el triunfo de la eficacia burguesa". ¿En qué consiste esta

[583] "L´adultère féminin est le mal absolu contre lequel le mari a tous les droits, au moins en principe et au début du XIXe siècle."

"eficacia"[584]? Como explica la autora, "Tener una amante titular es -contrariamente a lo que se imaginan los puritanos- la mejor muralla contra los *demonios* o los *vértigos* de la carne. Una buena señora de su casa tiene el sentido del equilibrio y la distribución en todos los aspectos"[585] (ibid.). Y Concepción, quien reprocha a su marido no ser ya capaz de ocuparse sexualmente de ella en la Escena II de manera bastante explícita, se busca un amante precisamente para poder controlar esos demonios de la carne. Por lo tanto, "el adulterio tiene una función: organizado, bien temperado, contiene los excesos sentimentales y sensuales capaces de crear los peores desórdenes en las familias y la sociedad"[586] (ibid.). Una mujer que no puede descargar su sensualidad se arriesga a convertirse en pasto de la pasión, que es lo peor que puede suceder de puertas adentro y afuera de la familia y de la sociedad a la que pertenece. Por tanto, "el adulterio bien gestionado ayuda a vivir, es un elemento constructivo. La pasión destruye, destroza, lleva a un ser a su pérdida. De ahí la importancia de la elección del amante. Una mujer organizada se apaña para no dejarse desbordar por una pasión que no podrá controlar más tarde"[587] (ibid.). El caso de Concepción podría considerarse como un paradigma de esta situación. Ella carece de pasión amorosa, no busca el amor, sino que su móvil es el deseo sexual puro. Por eso escoge finalmente al "amante eficaz", como se dice en la última escena, quien la va a satisfacer y que al mismo tiempo no le va a dar más quebraderos de cabeza y a quien, además, considera como un inferior socialmente y por tanto no se verá sometida a él en ningún caso. Torquemada lo sabe y acepta porque él carece a estas alturas de vigor sexual y le conviene tener a su mujer tranquila para seguir llevando ambos el negocio con serenidad y aumentar calculadamente el patrimonio.

El tema del adulterio, y sobre todo el adulterio femenino, se veía sin duda con otros ojos en este último periodo de nuestro estudio, hasta el punto de que parece que algunos incluso le encontraban cualidades. Así, la puritana burguesía, que ya no lo era tanto en absoluto, estaba acostumbrada a encontrarse dicha situación en las escenas teatrales, particularmente bajo la forma de comedia: como bien se sabe la mejor forma

[584] "L´adultère de fonction ou le triomphe de l´efficacité bourgeoise."
[585] "Avoir un amant attitré c´est -contrairement à ce qu´imaginent les puritains- le meilleur rempart contre les démons ou les vertiges de la chair. Une bonne maîtresse de maison a le sens de l´équilibre et de la distribution dans tous les domaines."
[586] "L´adultère a une fonction: organisé, bien tempéré, il endigue les excès sentimentaux et sensuels capables de créer les pires désordres dans les familles et la société."
[587] "L´adultère bien géré aide à vivre, c´est un élément constructif. La passion ravage, détruit, mène un être à sa perte. D´où l´importance du choix de l´amant. Une femme organisée s´arrange pour ne pas se laisser déborder par une passion qu´elle ne pourra plus contrôler ensuite."

de criticar aquello que atañe a todo el mundo es mediante el humor, de manera que la tragedia quede reducida a una simple burla. No podemos dejar de citar aquí a Georges Feydeau (1862-1921), que fue considerado el rey del vodevil y que escribió no pocas obras cómicas que tratan el tema, entre las que destacamos *L´Hôtel du libre échange* (1894), *La main passe* (1904), *La puce à l´oreille* (1907) o *Je ne trompe pas mon mari* (1914), obras todas ellas en las que, además de presentar equívocos, malentendidos y situaciones propias de vodevil en torno a los engaños entre maridos y mujeres, se ridiculizan las costumbres burguesas[588].

Los personajes dibujados por Franc-Nohain son de un egoísmo sin tacha ni fisura. Únicamente Ramiro, el ingenuo mulero actúa de buena fe, pero gracias a su experiencia con Concepción se dará cuenta de que, en realidad, vale la pena rendir ciertos servicios para obtener lo que se quiere: en definitiva, pierde la inocencia también desde el punto de vista moral, y toma conciencia de que, quizá no hagan falta tantas fatigas para obtener una situación mejor. Si Concepción se sirve de él como amante que la satisfaga y no le procure problemas y Torquemada acepta la situación para no tener quebraderos de cabeza conyugales y dedicarse a hacer dinero, Ramiro se aprovecha de ellos a su vez para, quizá, llegar a quedarse un día con la relojería y la relojera y cambiar su difícil vida de mulero por la sin duda más confortable de pequeño burgués. En definitiva, Ramiro termina por aspirar a una movilidad social ascendente mediante sus dotes amatorias y no mediante su honrado trabajo.

El autor del libreto, Franc-Nohain, desarrolló una faceta de fabulista que lo acercaba a uno de sus dos modelos reconocidos para *L´heure espagnole*, que es La Fontaine. Esta afinidad suya con dicho autor sería recalcada en un artículo dedicado a su persona por Gabriel Reuillard que citamos en el apartado anterior y en el que se destaca el aspecto moralista de su producción.Y en efecto, Franc-Nohain tenía algo de moralista tradicional, puesto que, como apuntamos en un apartado anterior, se opuso a la Ley de separación de las Iglesias y el Estado y se declaraba de derechas, aunque su gran sentido del humor le hacía llevar su crítica hacia la ironía y la caricatura. En esta obra nos pinta una situación moralmente terrible en la que cada cual piensa únicamente en su propio interés y nadie duda en utilizar al prójimo, y en la que los tradicionales valores burgueses, unidos al esfuerzo y a la familia, quedan hechos añicos. En cuanto a

[588] Ver http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11902711x, http://www.alalettre.com/feydeau-bio.php.

Ravel, de ideología opuesta a Franc-Nohain, pero de una ética y decoro intachables y con tendencias socialistas como dijimos, debió encontrar muy divertida esta fábula que criticaba tan cruda pero tan finamente la decadencia social y moral de la burguesía.

Pero según parece, el público, no muy numeroso por cierto, que acudió tanto al estreno como a las siguientes representaciones de *L´Heure espagnole* salió muy satisfecho no sólo con la innovadora propuesta de Ravel, que, por supuesto tuvo también sus detractores, sino también por "volver a ver la ingeniosa y espiritual pieza de Franc-Nohain"[589] como se indica en la crítica de *Les Annales du Théâtre et de la musique* (Noël y Stoullig, 1911, p. 125). No sabemos si el público parisino de la Opéra-Comique encajaba muy bien las críticas, o si la magistral ironía de los dos autores era tomada como algo propio e intrínseco del carácter nacional francés que había que defender y reivindicar en aquel delicado momento, aun costa de la propia sociedad burguesa que formaba dicho público.

3.2.5. Recapitulación

Se puede decir que la burguesía es la clase social más influyente en los aspectos políticos, económicos y sociales a lo largo de todo nuestro periodo de estudio, si bien se encuentra en su momento de mayor apogeo al principio del mismo: no sólo ha tomado las riendas económicas y políticas del país, sino que el propio sistema, la joven III[a] República, reclama su apoyo para conseguir la tan ansiada estabilidad. La dependencia del sistema republicano respecto de la burguesía es tan fuerte que los valores burgueses ligados a la familia como base de la sociedad y a la meritocracia como modo de ascenso social -dentro de los límites marcados por la propia burguesía y sus diferentes estratos- se erigen como valores que han de conformar la idiosincrasia del buen ciudadano republicano, como se observa en óperas tan distintas como *Carmen* y *Le Cid*. A medida que pasan los años y la realidad tanto política como social va siendo más compleja, se detectan las fallas de esa sociedad aparentemente tan sólida moralmente, y los abusos a los que puede llevar el pretender una adaptación inflexible de esa moral burguesa a cualquier casuística social, y queda en evidencia cómo esa injusticia social va aparejada a las protestas políticas de quienes se ven dejados de lado por esa pretendida República

[589] "Le public a paru très satisfait de revoir l´ingénieuse et spirituelle pièce de M. Franc-Nohain, et y a pris le même plaisir que jadis à l´Odeón."

igualitaria, situación perfectamente plasmada en *La Navarraise*. Desde el cambio de siglo hasta los años previos a la Iª Guerra Mundial, la sociedad se resquebraja y se radicaliza desde el punto de vista político, los radicalismos aumentan y planea de nuevo sobre la República la amenaza para la seguridad y para la identidad nacional. Paralelamente, la vieja burguesía ha dejado su patrimonio y sus valores sociales y morales tradicionales en manos de sus herederos, mientras que nuevos efectivos se han ido incorporando a esta vasta y heterogénea clase social y la vida moderna ha ido alterando lo que parecía inamovible y adquirido. La consecuencia de todo ellos es una fuerte crisis identitaria dentro de dicha clase, un resquebrajamiento de ese bastión que era la familia y una evidente pérdida de asideros morales. Nuestras dos últimas óperas *Don Quichotte* y *L´heure espagnole* ponen de relieve esta clara decadencia, de maneras muy diferentes pero certeras y agudas.

No podemos en ningún caso establecer relaciones de causa-efecto entre las crisis políticas del sistema republicano y las crisis identitarias de la burguesía, pero sí constatar un paralelismo que cristaliza en una confluencia temporal de fuerte zozobra en ambos planos que, desde luego, propicia una fortísima sensación de incertidumbre y de desmembramiento político y social en los momentos previos a la contienda mundial.

3.3. Figuras y tipos: roles sociales

En una sociedad que aspira a un orden perfectamente establecido, como es la sociedad burguesa decimonónica, el reparto de papeles está claramente delimitado. La sociedad parisina de esta joven IIIª República no escapa a una serie de esquemas que hereda de los decenios anteriores y que, en el fondo, tampoco interesa mucho remover. Sin entrar en un debate de género -cosa que sobreparasaría los límites de nuestro estudio-, vamos a analizar las principales figuras y tipos que aparecen en nuestras seis óperas objeto de análisis, con sus repeticiones, evoluciones y mensajes para un público determinado. Podríamos pensar en primera instancia que estas óperas están llenas de estereotipos sobre España para favorecer el tan preciado "color local", y es cierto que Mérimée con su *Carmen* contribuyó no poco a fijar ciertos clichés. Sin embargo vamos a ver que no sólo de gitanas, bandoleros y toreros se nutre la ópera de temática española y que precisamente en este periodo de formación y asentamiento del nuevo sistema político, las figuras que aparecen y se repiten tienen un mensaje que desborda

ampliamente la cuestión del folclore hispánico, mensaje que remite claramente -también en el ámbito social-, a la situación del momento. Por esta razón obviaremos en nuestro estudio precisamente estas figuras-cliché del tipiquismo español, que han sido abundante y formidablemente analizadas en multitud de obras, y que sin duda aportan mucho desde el punto de vista del exotismo y el "color local" pero no tanto desde el análisis del mundo social burgués.

En el subapartado anterior analizamos la importancia de la familia en este periodo como célula social básica y también como fundamento del Estado, el papel principal que se le sigue atribuyendo tanto bajo el "Orden moral" como bajo la "República republicana" para el mantenimiento del orden social y político y el reflejo de este hecho en algunas de las óperas que nos ocupan. Es lógico, por tanto, que las figuras familiares tengan una importancia y un protagonismo destacado en estas obras, sobre todo en los dos primeros decenios de nuestro periodo. Por ellas vamos a comenzar.

3.3.1. El padre: autoridad y deber filial

> Mascarón de proa tanto de la familia como de la sociedad civil, la figura del padre domina desde su posición de prestigio la historia de la vida privada en el siglo XIX. El derecho, la filosofía, la política, todo contribuye a asentar y a justificar su autoridad.[590] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 109)

Esta cita de Perrot nos parece especialmente apropiada para tomar conciencia del poder de la figura paterna en la sociedad que nos ocupa. La autoridad del padre sobre la esposa y madre y sobre los hijos era absoluta y "el hogar unifamiliar era una autocracia patriarcal" (Hobsbawm, 2007, p. 246), según la cual "el respeto sagrado de la mujer por su marido y del hijo por el padre se convierten en los pilares de la laicidad republicana y sustituyen al cimiento religioso como fundamento de la sociedad civil y política"[591] (Rochefort, 1998, § 2). En Francia esta jerarquía estaba refrendada "en el nombre de la naturaleza, por el Código Civil, que establece la superioridad absoluta del marido dentro

[590] "Figure de proue de la famille comme de la société civile, le père domine de toute sa stature l´histoire de la vie privée au XIXe siècle. Le droit, la philosophie, la politique, tout contribue à asseoir et à justifier son autorité."

[591] "Le *respect sacré* de la femme pour son mari comme celui de l'enfant pour son père deviennent les piliers de la laïcisation républicaine et se substituent au ciment réligieux comme socle de la société civile et politique."

de la pareja y del padre en la familia, y la incapacidad de la mujer y de la madre"[592] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 110). La extensión del poder del padre va desde el control total de la economía doméstica en su papel de esposo y de figura paterna, hasta el "dominio total del espacio público" como hombre, porque "únicamente él goza de derechos políticos"[593] (ibid., p. 112). La vida pública era dominio absoluto de los varones, puesto que "debía regirse en exclusiva por la racionalidad masculina" (Andreu Miralles, 2016, p.101), mientras que la mujer, "ángel del hogar"[594] (ibid.) queda destinada a la vida privada y doméstica, porque "la única identidad política y social posible para las mujeres era la de esposa y madre"[595] (Rochefort, 1998, § 2). En efecto, la mujer no podía participar del mundo político, y de hecho, "cuando la democratización progresó y el derecho de voto se amplió -tanto en el plano local como en el nacional- a partir de 1870, la mujer fue excluida sistemáticamente" (Hobsbawm, 2005, p. 210). Sobre esta cuestión de la preponderancia del hombre y *pater familias* no había la más mínima discusión entre quienes se declaraban monárquicos o republicanos, entre burgueses y proletarios. Incluso el trabajo femenino, mal visto incluso para las esposas de los obreros, en ningún caso se consideraba una emancipación, sino una necesidad perentoria para la subsistencia, y en el caso de la burguesía, como una deshonra que indicaba que el marido no era capaz de mantener a la familia: "La relación ineluctable y envilecedora entre el trabajo de sus mujeres y la ruina a ojos de las clases medias da la medida justa de la fuerza con la que la mujer inactiva encarna la prosperidad familiar"[596] (Blunden, 1982, p. 32). En este sentido, cabe señalar que Jules Ferry, que impulsó la educación femenina, lo hizo con el único objeto de prepararlas mejor para el futuro papel de madres de familia, para "las ocupaciones de su sexo"[597], de manera que

[592] "Au nom de la nature, le Code civil établit la supériorité absolue du mari dans le ménage et du père dans la famille, et l´incapacité de la femme et de la mère."
[593] "Il [le père] domine totalement l´ espace public. Il jouit seul des droits politiques."
[594] La expresión *ange du foyer*, "ángel del hogar", que tuvo un éxito absoluto para designar a la esposa y madre perfectas en la sociedad burguesa decimonónica proviene del poema *The Angel in the House* (1854) del escritor romántico inglés Coventry Patmore, en el que se cantan las delicias del amor conyugal según el ideal de la época. (Blunden, 1982, p. 48).
[595] "La seule identité politique et sociale envisageable pour les femmes est celle d'épouse et de mère."
[596] "La liaison inéluctable et avilissante aux yeux des classes moyennes entre le travail de leurs femmes et la ruine, est une mesure effective de la force avec laquelle la femme inactive incarne la prospérité familiale."
[597] Nos permitimos transcribir aquí una parte del discurso de Jules Ferry defendiendo su proyecto de ley, en el que queda perfectamente plasmada la idea que de la educación de las mujeres tenían los republicanos: "Señores, la idea que inspira el proyecto de ley sometido a la deliberación del Senado es de ésas que se imponen a todo espíritu esclarecido en una nación civilizada. No es política, sino que es social en la más alta y pura acepción del término, pues la sociedad reposa sobre la familia, y la familia es lo que hace de ella la mujer. Mientras el hombre lucha y trabaja fuera, la mujer educa a los hijos. De la misma

el padre siga siendo "el único custodio de las llaves de la vida pública"[598] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 109). Otra gran personalidad del republicanismo como Gambetta, no dudó en pedir a la Condesa Arconati-Visconti, que presidía un famoso salón al que acudía regularmente el político junto con otros representantes republicanos, que excluyera a las mujeres para dotar de mayor seriedad a las conversaciones, cosa que la gran señora aceptó (ibid., p. 112). También el anteriormente citado Jules Simon, el teórico del amor por la patria como extensión del amor por la familia, considera que "si el edificio familiar se encuentra amenazado por la ausencia de las madres, el poder y la autoridad son cosa de los padres"[599] (Dubesset, 1993, p. 121). Este autor llega incluso a deplorar la desaparición progresiva del castigo físico por parte del padre:

> Es un axioma de la ciencia política el hecho de que se debe devolver la autoridad todopoderosa a la familia afín de que sea menos necesaria en el Estado. En este aspecto nuestras grandes asambleas republicanas se han equivocado al disminuir el poder del marido y el poder del padre.[600] (Simon, cit. en Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 109)

---

manera que amamantó sus cuerpos, amamanta sus espíritus; ella es su primera e incluso a veces su única maestra; cultiva sus facultades, desarrolla sus sentimientos, sus gustos, sus ideas morales; les prepara para la vida práctica, y la sociedad los recibe de sus manos impregnados de sus lecciones y ejemplos, cuyo recuerdo es el más perdurable de todos. […] Y puesto que todos los partidos políticos están de acuerdo en el mismo pensamiento sobre la utilidad de las buenas costumbres, tampoco habrá diferendo en la opinión sobre la utilidad de la instrucción de las mujeres. […] Muchas jóvenes serían sin duda capaces de seguir hasta el final y con éxito todo el programa de la enseñanza secundaria; pero no se trata de darles todos los conocimientos que pueden adquirir; hay que elegir lo que puede serles más últil, insistir en lo que más conviene a la naturaleza de su espíritu y a su futura condición de madres de familia, y dispensarlas de ciertos estudios para que puedan dedicarse a las labores y ocupaciones de su sexo.": "Messieurs, la pensée qui a inspiré le projet de loi soumis aux délibérations du Sénat est de celles qui s'imposent à tous les esprits éclairés dans une nation civilisée. Elle n'est pas politique, elle est sociale dans la plus haute et la plus pure acception du mot, car la société repose sur la famille, et la famille est ce que la fait la femme. Pendant que l'homme lutte et travaille au dehors, la femme élève les enfants. Comme elle a allaité leur corps, elle allaite leur esprit; elle est leur première et quelques fois leur seule institutrice; elle cultive leurs facultés, développe leurs sentiments, leurs goûts, leurs idées morales; elle les prépare à la vie pratique, et la société les reçoit de ses mains tout imprégnés de ses leçons et de ses exemples, dont le souvenir est plus durable que tout autre. […] Et puisque tous les partis politiques s'accordent dans la même pensée sur l'utilité des bonnes mœurs, ils ne sauraient différer d'avis sur l'utilité de l'instruction des femmes. […]Beaucoup de jeunes filles seraient capables, sans doute, de suivre jusqu'au bout et avec succès tout le programme des lycées ; mais il ne s'agit pas de leur donner toutes les connaissances qu'elles sont aptes à acquérir ; il faut choisir ce qui peut leur être le plus utile, insister sur ce qui convient le mieux à la nature de leur esprit et à leur future condition de mère de famille, et les dispenser de certaines études pour faire place aux travaux et aux occupations de leur sexe."
Ley del 21 de diciembre de 1880 sobre la enseñanza secundaria de las jóvenes.
https://www.senat.fr/evenement/archives/D42/loi21880.html

[598] "[…] les républicains […] qui confient au seul père de famille les clés de la cité."

[599] "Si l´édifice familial est menacé par l´absence des mères, le pouvoir, l´autorité, restent l´affaire des pères."

[600] "C´est un axiome de la science politique qu´il faut rendre l´autorité toute-puissante dans la famille afin qu´elle devienne moins nécessaire dans l´État. Sous ce rapport, nos grandes assemblées républicaines se sont trompées en diminuant la puissance maritale et la puissance paternelle."

Como vemos, para la mentalidad burguesa republicana la autoridad paterna en la familia sería la representación doméstica de la autoridad legal del Estado sobre la ciudadanía, y en consecuencia, sólo quien respeta el orden y la jerarquía dentro de la familia podrá ser un buen ciudadano de la República. A su vez, la identidad política de los ciudadanos y por supuesto, su masculinidad, debía descansar sobre su condición de padres. Subrayemos aquí que este principio de autoridad fue sancionado y laicizado por la IIIª República, que ya nada tiene que ver con la tradición religiosa (Rochefort, 1998, § 2). "Para ser reconocidos como tales los ciudadanos debían probar su capacidad para formar y gobernar un hogar", como dice Andreu Miralles (2016, pp. 216, 217). Estas palabras del historiador, referidas a la mentalidad liberal burguesa española son perfectamente trasladables a la sociedad francesa, burguesa y republicana, que no hace sino heredar y mantener el orden social previo. De hecho, el republicano Denis Poulot lleva el razonamiento al extremo y no duda en afirmar que "todo hombre que no forma una familia es un mal ciudadano y con ello falta a las primeras obligaciones que debe a la sociedad, el soltero es un parásiro egoísta, un desorden social"[601] (Poulot, 1870, p. 182).

La figura autoritaria del padre está particularmente presente en *Le Cid*, hasta el punto de que contamos con tres padres que influyen en la trama de la ópera: el Rey, el Conde de Gormas y Don Dièguе. En el apartado dedicado a la cuestión nacional analizamos las concomitancias entre la situación política que se describe en esta obra y la situación de la joven IIIª República, y la defensa y apología apenas velada de dicho sistema que podemos leer en ella, así como la idoneidad del libreto respecto al programa identitario y patriótico de la "República republicana". La unidad social básica que estructura la sociedad burguesa del momento es la familia y la figura en torno a la cual se articula es la paterna, hasta el punto de que "más que una suma de individuos, las naciones fueron imaginadas como un agregado de familias, cada una de ellas bajo el dominio de un padre-ciudadano que compartía derechos y deberes con sus homólogos" (Andreu Miralles, 2016, p.237). No es extraño por tanto que también se destaque el peso y poder de la figura paterna en todas las decisiones que atañen precisamente al núcleo familiar, como trasunto privado del poder político.

[601] "Tout homme qui ne se constitue pas une famille, est un mauvais citoyen, il manque aux premiers devoirs qu´il doit à la société, le célibataire est un parasite égoïste, un trouble social."

La primera figura paterna que podemos citar en *Le Cid* es la del Rey, personaje de gran trascendencia en el desarrollo de la acción porque es quien, en última instancia y debido a su situación en la cúspide de la jerarquía tanto política como social, mueve las fichas y decide sobre sus súbditos. Sin embargo, su autoridad como padre se confunde con la autoridad regia y con las leyes que rigen los linajes, como vimos anteriormente. Es decir, su hija, la Infanta, obedece no ya a la persona concreta de su padre, sino a las obligaciones que su lugar en la jerarquía real y su dinastía le imponen. Por tanto la importancia del personaje del Rey toca mucho más a las cuestiones relacionadas con la autoridad política y nacional y en lo referente a lo familiar, a las relaciones entre el deber del linaje y el deber patriótico, tratadas en el precedente subapartado. Pero las otras dos figuras paternas, la de Don Dièguе y la del Conde de Gormas sí que ejercen su autoridad de manera privada y directa sobre sus vástagos, de manera que sendas autoridades influyen y condicionan la trama principal: la querella de honor entre los dos provocará el conflicto que se les plantea a Rodrigue y a Chimène ante la imposibilidad de continuar su historia de amor debido al ineludible cumplimiento de sus respectivos deberes filiales[602]. Por otra parte, hagamos notar que no hay ninguna figura materna en la ópera, lo que, en una obra que ensalza el orden republicano en todos los órdenes de la vida, deja bien patente el nulo papel femenino en cualquier tipo de decisión que suponga el ejercicio de algún tipo de poder.

Sabemos que los autores de esta ópera, y particularmente los libretistas Gallet y Blau y el propio Massenet, quisieron centrar el interés del público en el drama privado de los jóvenes, en los aspectos psicológicos e íntimos, en correlación con la nueva tendencia lírica que iba ganando terreno incluso en el monolítico género de la grand-opéra. Sin embargo, y a pesar del desgarro que las respectivas autoridades paternas provocan en la joven pareja, en ningún momento ninguno de los dos discute en absoluto el acatamiento de las mismas. Es más, cuando Don Dièguе anuncia a su hijo que debe vengar su deshonor matando al padre de Chimène, el joven profiere las siguientes palabras: "¿Debías imponerme, oh cruel fortuna,/ como primera prueba una prueba

[602] Recordemos que el Conde Gormas, padre de Chimène, ha ofendido a Don Dièguе, padre de Rodrigue propinándole una bofetada por haber logrado el favor del rey para ser tutor del príncipe, favor que creía que debía revertirle a él, por su pertenencia a la nobleza. Don Dièguе, ya anciano, ordena a su hijo que le vengue, cosa que el joven acata con todo pesar matando al Conde. Chimène, dividida y devastada, no duda en cumplir a su vez con su deber de hija y pide la cabeza de Rodrigue, a quien sigue amando.

mortal?"[603] (Acto I, cuadro II). Rodrigue se revuelve contra el destino, contra el *fatum*, pero en ningún caso contra el mandato paterno, porque asume que su obligación es, en primer lugar, obedecer a su padre, y en segundo lugar limpiar el honor familiar, para lo cual sabe que su amor divino por Chimène ha de morir, como dice el héroe. Nada más claro que sus palabras al comienzo del segundo acto: "Debo todo a mi padre antes que a mi amada"[604]. En esta frase se resume en toda su magnitud el alcance de la autoridad paterna, de sus poderes, que como bien dice Perrot (dir. Ariès y Duby, 1999, p. 112) son poderes dobles, porque no sólo domina el espacio público sino que también domina el privado, ocupándose de las decisiones claves en la familia. Así, Don Dièguе no duda en interferir en la vida amorosa de su hijo y en obligarle a modificar sus proyectos matrimoniales, porque, como padre, está en su perfecto derecho, que a nadie se le ocurre poner en duda. Y una vez consumada la venganza, las palabras de un hijo modélico: "Cuando el honor arrebatado os es devuelto/ No me arrepiento en absoluto de haberos servido"[605] (Acto II, cuadro III). Sin embargo, los libretistas dejan aflorar el drama del joven esbozando un leve reproche por primera y única vez en la ópera: "¡Dejadme llorar mi cruel victoria! / ¡Por vos lo he perdido todo! / ¡Os he devuelto con creces lo que os debía!"[606] (ibid.). En estas desgarradas palabras del Cid asoma por fin esa transformación del drama lírico que se va volviendo más introspectivo, pero una vez obedecida la voluntad paterna y sin cuestionamiento previo. Y es este acatamiento obligatorio de la voluntad paterna lo que le hace exclamar a Rodrigue estas tremendas palabras: "Más me vale correr a la muerte/ que perder dos veces a quien me es tan querida. / Vengándome me procuro su odio y su cólera, / y si no me vengo me procuro su desprecio./ ¡Todo contribuye a redoblar mi pena!"[607] (ibid.). En efecto, Rodrigue perderá a Chimène obedeciendo a su padre, pero si no lo hace la perderá igualmente por razones quizá aún más indignas: desobediencia y cobardía. Vemos por tanto que la autoridad del padre es un valor social universal, respetado por supuesto desde dentro de las familias y también desde fuera, como elemento articulador y estructurador de una jerarquía que procura orden y ley.

[603] "Devais-tu m´imposer, ô fortune cruelle,/ Pour la première épreuve une épreuve mortelle?"
[604] "Je dois tout à mon père avant qu´à ma maîtresse."
[605] "Quand vous revient l´honneur ravi/ Je ne me repens point de vous avoir servi."
[606] "Mais laissez-moi pleurer ma cruelle victoire!/ Pour vous j´ai tout perdu!/ Ce que je vous devais, je vous l´ai bien rendu!"
[607] "Il vaut mieux courir au trépas/ Que de perdre deux fois celle qui m´est si chère!/ J´attire en me vengeant sa haine et sa colère,/ J´attire son mépris en ne me vengeant pas!/ Tout redouble ma peine!"

En cuanto a Chimène, su situación no es más fácil que la de su amado. Una vez muerto su padre, el Conde de Gormas, a manos de Rodrigue, la doncella reclama con todo su dolor la cabeza del héroe al rey: "¡Ni piedad ni perdón para este infame, jamás!"[608] (Acto II, cuadro IV) repite sin cesar. Ella no tiene miembros masculinos en la familia que, como Rodrigue, puedan vengar personalmente la afrenta, y por esta razón debe solicitar esta "gracia" al monarca: tomarse la justicia por su mano y matar al asesino de su padre es algo que nunca podía hacer una mujer[609] ni en el siglo XVII ni tampoco en el XIX, porque suponía entrar en el terreno de las competencias de los hombres. A ella se le plantea por tanto la misma dicotomía que a Rodrigue: el conflicto entre su deber como hija y sus sentimientos. Por eso, cuando el rey pone al joven al frente de su ejército que marcha a luchar contra los moros en sustitución del Conde, Chimène se debate entre la alegría y la cólera. Ése será su combate interior desde el asesinato de su padre, y para mantenerse firme en su decisión de pedir el ajusticiamiento de Rodrigue, su propio amado le servirá de guía en lo que respecta a la obligación de cumplir con su deber filial. Así, cuando el Cid va a visitar a su amada antes de partir a la batalla una última vez antes de su posible muerte (Acto III, cuadro V) ella le dice: "Vienes a reprocharme mi cólera/ ¡pero eres tú quien me ha enseñado cómo cumplir con el deber!"[610], e intenta mantenerse firme ante la presencia del amado y la dificultad de apartar sus sentimientos en pro de su lealtad al padre: "¡Ah! ¡Cállate! ¡Ya basta de blasfemias! ¡Escuchándote ofendo a la tumba y al cielo!"[611] Pero a lo largo de la entrevista se siente desfallecer ante su prometido, e incluso llega a conminarle a volver victorioso, de manera que puedan olvidar el pasado: "¡Vuelve cargado de tan grandes hazañas!/ Para que me sienta menos culpable, contemplando tu gloria/ de olvidar el pasado que de mantener su memoria"[612]. Sin embargo, esta debilidad suya la turba y la avergüenza, y sus últimas palabras a Rodrigue antes de su partida son: "¡Ah ¿Pero qué he dicho? ¡No! ¡No!/ ¡No he dicho nada! ¡Nada!/ ¡Ah! ¡Ni olvido ni perdón!/ ¡Adiós! ¡Vete!/ ¡Estas palabras me hacen morir de vergüenza!"[613] Como vemos, la doncella es

[608] "Ni pitié, ni pardon, jamais, pour cet infâme!"
[609] Veremos precisamente qué sucede cuando una mujer invade un ámbito masculino y asesina a un hombre en *La Navarraise.*
[610] "Tu viens me reprocher l´éclat de ma colère!/ Pourtant, je sais de toi comme on fait son devoir!"
[611] "Ah! Tais-toi!, tais-toi!/ C´est assez de blasphèmes!/ J´offense en t´écoutant/ Et la tombe et le Ciel! Va-t´en, va-t´en!"
[612] "Reviens chargé de tant d´éxploits!/ Qu´on serait moins coupable, en contemplant ta gloire,/ D´oublier le passé que d´en garder mémoire!"
[613] "Ah!... qu´ai -je dit?... Non! Non!/ Je n´ai rien dit!... rien! Rien! Rien!/ Ah! Pas d´oubli ni de pardon!/ Adieu! Va-t´en!/ Ces mots me font mourir de honte!"

víctima de una zozobra, de una duda constante entre el deber para con su padre y el amor a Rodrigue. Por eso, en el V cuadro del Acto IV, última escena de la obra, Chimène es finalmente incapaz de pedir al rey que cumpla con el castigo al Cid, convertido en héroe nacional. Es el propio Rodrigue quien, consciente de la obligación que ata a su amada, le propone suicidarse, gesto ante el cual la joven se deja vencer por el amor, aunque implorando en plegaria el perdón paterno:

> ¡Ah, padre mío! ¡Sí, tú ves mis tormentos, mi delirio!/ ¡Sobre tu hija, renclinada a tu sombra!/ ¡Mientras vivías no he conocido otra cosa que tu sonrisa! / Donde voló tu alma ya no se maldice. / ¡Oh, padre mío, seré perdonada por ti![614]

Como vemos, hay una gran diferencia entre Rodrigue y Chimène a la hora de acatar la autoridad y la voluntad paterna. El joven no duda en vengar a su padre matando al de Chimène, siendo perfectamente consciente de lo que eso va a suponer. Es más: se convierte en una inspiración y un ejemplo de cumplimiento del deber filial para su amada, e incluso la conmina a matarlo a él mismo para que ella pueda mantenerse leal al Conde. Es decir, la firmeza está en Rodrigue -que no la insensibilidad o la falta de sentimientos- mientras que la debilidad vence finalmente a Chimène. Por eso él es el héroe canónico y ella, aunque heroína hasta donde puede serlo -como veremos-, no deja de ser simplemente una mujer que ha luchado en la medida de sus posibilidades contra su naturaleza, lo cual no es poco y por eso mismo es merecedora del amor de Rodrigue. Precisamente este aspecto de buscar una esposa *ad hoc*, una compañera con la que compartir ideales y vida, sin por supuesto trastocar el tradicional reparto de papeles, forma parte también del ideario familiar republicano. Como dice Andreu Miralles (2016, p. 217) "el matrimonio, producto de la unión por inclinación entre un hombre y una mujer, debía ser el corazón de la república y de la sociedad y el garante de la moralidad nacional". Así, Michelet, aconsejaba "crear uno mismo a su mujer"[615] (cit. en Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p.126), que en cierto modo, es lo que hace Rodrigue sirviendo como modelo a Chimène. O como Jules Ferry, que en una carta a Jules Simon dice sobre su esposa: "Es republicana y filósofa. Siente de la misma manera que yo a propósito de cualquier tema y yo estoy orgulloso de sentir como ella"[616] (cit. en ibid.).

[614] "Ah! Mon père! Oui, tu vois mes tourments, mon délire!/ Sur ton enfant dans l´ombre incliné!/ Vivant, je n´ai jamais connu que ton sourire!/ Où s´envola ton âme, on ne sait plus maudire!/ Ô, mon père, par toi je serai pardonnée!"

[615] "Michelet conseille de *créer soi-même sa femme*."

[616] "Elle est républicaine et philosophe. Elle sent comme moi sur toutes choses et je suis fier de sentir comme elle." Jules Ferry a Jules Simon, 7 de septiembre de 1875.

Al fin y al cabo ¿no sienten Rodrigo y Chimène lo mismo hacia sus respectivos padres y no tienen una misma creencia respecto a los valores familiares? El ideal de matrimonio republicano aspiraba al perfecto desarrollo del uno gracias al complemento del otro, a cierta "aspiración a la unión fusional de la pareja que se bastaría a sí misma"[617] (ibid. p. 127), y los jóvenes protagonistas han demostrado que son capaces de llegar a esa unidad perfecta, gracias, precisamente, al cumplimiento que ambos, como hijos, han hecho del deber filial: el ejercicio y la asunción de la autoridad y la obediencia al padre les ha llevado a superarse a sí mismos y a poner de manifiesto a toda la sociedad y también el uno al otro su altura como hijos, como futuros esposos y como ciudadanos.

Pero en ocasiones, la ausencia del padre es tan determinante como su presencia. ¿Qué sucede en un hogar en el que, de pronto, falta la figura paterna? Es simple: acaece un verdadero desastre. "Gran fractura de la vida privada, la muerte del padre es el acontecimiento que disuelve la familia, el que permite existir a las otras familias y liberarse a los individuos"[618]. (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 118). Entre nuestras óperas objeto de estudio tenemos un ejemplo claro de esta disolución familiar a causa de la muerte del padre y también de esa "liberación" individual, en el sentido de llevar a cabo una nueva vida y nuevas relaciones familiares. Nos referimos a *Le Tribut de Zamora.* En este libreto melodramático y tremendo, la muerte del padre es el origen de la tumultuosa trama. En efecto, el ataque de los moros a la ciudad de Zamora es la causa de la muerte de Miguel Ferreras, valiente cristiano español, que da su vida por lo suyos en combate, como gran patriota que es. Su viuda, Hermosa, encuentra el cadáver del caído en una iglesia, de donde se la lleva un moro dejando allí no sólo al esposo recién muerto sino también a su pequeña hija. Hermosa llega a Córdoba tras ser raptada, mientras que la niña Xaïma aparece y crece en Oviedo. Como podemos observar, esa muerte del padre ha provocado el estallido familiar. De hecho, la ópera comienza con Xaïma a punto de casarse con su prometido Manuel, y completamente alejada e ignorante del paradero de su madre. Naturalmente, tras toda una serie de rocambolescas aventuras, madre e hija se reencontrarán y sabrán la verdad, al mismo tiempo que el público… en el IV acto.

[617] "Aspiration à l´unité fusionnelle d´un couple qui se suffirait à lui-même."
[618] "Grande fracture économique et affective de la vie privée, la mort du père est l´évènement qui dissout toute la famille, celui qui permet aux autres familles d´exister et aux individus de se libérer."

Gounod concibió su *Tribut* como un verdadero manifiesto patriótico, según hemos tenido ocasión de analizar en un apartado anterior, en un momento, esos primeros tiempos de la "República republicana", en los que la afirmación de la identidad republicana francesa era tan importante y necesaria al sistema. Desde el punto de vista de la moral social, el libreto no escapa a esa misión republicana pedagógica. No olvidemos que el principal libretista, D´Ennery, era un reconocido autor de melodramas, y aunque a día de hoy este género nos evoque sobre todo un dramatismo de sensiblería desmesurada, en su día fue un tipo de espectáculo teatral considerado de gran interés educativo:

> A la clase de nación que tiene necesidad de hermosos ejemplos, le ofrece actos de heroísmo, rasgos de valentía y fidelidad. Se le enseña de este modo a hacerse cada vez mejor, mostrándole, enmedio del entretenimiento, nobles ejemplos tomados de nuestros anales… El melodrama será siempre un medio de instrucción para el pueblo, porque es un género que está a su alcance. (Pixérécourt, cit. en Thomasseau, 1984, pp. 53, 54)

El melodrama mantuvo su finalidad pedagógica y también política a lo largo del XIX y muy particularmente cuando así le convenía al régimen de cada momento. El caso de *Le Tribut de Zamora* no es una excepción, desde luego, en lo que atañe a lo político, ni tampoco en la idea que transmite sobre las bases sociales: el sustento de la familia es el padre y si éste desaparece las consecuencias son imprevisibles y nefastas, y para su superación sólo el heroísmo de los integrantes de la familia, inspirado en la figura paterna, les ayudará a mantenerse a flote. Hagamos notar que ese padre muerto era defensor de la patria y de la religión cristiana frente al asaltante moro, y como tal, un ciudadano ejemplar. No en vano muere entonando el "Himno Nacional", como recuerdan esposa e hija en el Acto IV. Y siguiendo con el razonamiento propio de la mentalidad republicana, si la familia es el fundamento del Estado, y cada familia está "bajo el dominio de un padre-ciudadano" (Andreu Miralles, 2016, p. 237), la desaparición del padre no sólo provoca la desarticulación familiar, sino que también tiene sus consecuencias en la vida política. En el caso del *Tribut,* Zamora cae en manos musulmanas al acabar los asaltantes con los últimos resistentes, entre ellos el padre de Xaïma y esposo de Hermosa. Es decir, el mensaje que se hace llegar a ese público burgués del periodo de la "República republicana" trasmite que destino familiar y destino nacional están intrínsecamente ligados, y por esta razón es vital el afianzamiento

de unas estructuras familiares bien jerarquizadas y ordenadas para el mantenimiento de un Estado fuerte.

Avanzamos unos años para encontrarnos con otra figura de padre operístico cuya sombra planea sobre la tragedia que viven los protagonistas, porque la provoca, en gran parte. Si en *Le Cid* se plasma sin ningún género de dudas la moral social republicana según la cual la autoridad paterna es ley en el seno de la célula familiar y no se discute ni se cuestiona, en *La Navarraise* encontramos una crítica nada velada a dicha autoridad cuando se ejerce de manera injusta y abusiva. Podríamos pensar, según nuestra idiosincrasia, que también el mandato de Don Dièguе a Rodrigue era abusivo e injusto, teniendo en cuenta las consecuencias, y también que la actitud de Chimène era desmesurada al pedir el ajusticiamiento de su amado, pero no hay que olvidar que estaba en juego el honor de las dos familias, y en la sociedad republicana de esos años la familia seguía siendo "capital simbólico de honor"[619] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 247) según analizamos más arriba. Sin embargo, en *La Navarraise*, el ejercicio de esa autoridad proviene únicamente de la codicia, puesto que no existe ninguna ofensa ni Anita es una mujer indigna: únicamente es pobre. Remigio, el cruel, avaricioso e inhumano padre de Araquil, es el agente del determinismo que se cierne sobre Anita en este drama social. En este caso, el padre ejerce su poder para impedir el matrimonio de su hijo con la joven, para lo cual, como ya sabemos, le pide que reúna una dote de gran cuantía. Ante las protestas no sólo de Anita, sino de su propio hijo, Remigio hace valer su condición de padre y cabeza de familia: "¡Tu padre es el único señor! ¡Cállate cuando hablo! […] Ni una palabra más. He dicho. Obedezcamos"[620]. (Acto I, escena III). E incluso le impide despedirse de su novia antes de ir a la batalla.

Como vemos, se trata de una aplicación brutal y poco o nada justificada del poder paterno, frente a la invocación al honor y a la "razón de familia" que argumenta Don Dièguе al reclamar de Rodrigue la dura prueba de matar al padre de su prometida: "La fortuna te impone una cruel prueba. / Pero aún más mortal que tu dolor es la ofensa

[619] "Elle [la famille] est aussi un capital symbolique d´honneur."
[620] "Quand j´ai parlé, tais-toi!/ Ton père est maître! Le seul maître…/ […] Plus un mot. J´ai dit. Obéissons."

que he recibido. / ¿Lo oyes?/ ¡Sin ti, nuestro honor está perdido!"[621] (Acto I, cuadro II). ¿A qué se debe este cambio en la manera de presentar la figura de autoridad que supone el padre? En primer lugar, no se puede negar el papel propagandístico de un sistema político y social que tuvo *Le Cid* en su momento, la *mise en valeur* de todo un esquema republicano que unía lo nacional con lo social y lo familiar y que alababa una serie de valores que podríamos calificar de transversales: quien es buen hijo es buen ciudadano y se comporta bien dentro de su sociedad. Ese modelo en apariencia perfectamente ordenado y estable va mostrando sus fallas y sufre envites tanto en lo político como en lo social, según hemos ido viendo. En lo referente a la familia, y como afirma Perrot (dir. Ariès y Duby, 199, p. 243, 244):

> A lo largo del siglo [XIX] la rebelión contra la familia -contra el padre, pero también contra la madre o contra los hermanos objeto de celos- es cada vez más fuerte y obliga a la familia a evolucionar para sobrevivir. Los individuos soportan cada vez peor sus restricciones. La familia burguesa, especialmente, se convierte en la diana de las críticas de los artistas y los intelectuales […].[622]

Por primera vez en la sociedad burguesa, a finales del XIX los problemas familiares salen al exterior y la familia ya no es vista "como un refugio, como un albergue" (Sennet, 2011, p. 222), sino que empieza a denunciarse que los problemas del individuo pueden provenir precisamente del entorno familiar. Naturalmente esto no era nuevo, pero lo que sí ha cambiado es la mirada sobre la figura paterna, cuya autoridad ya no es ley, ni la unidad familiar se considera ya sacrosanta e incuestionable. En estos años finales del siglo se pone en evidencia que si la "República republicana" no ha conseguido apaciguar el descontento en lo político, tampoco ha conseguido mayor éxito en lo social defendiendo un orden burgués basado en una estructura familiar heredada. Y lo mismo que en lo político hay cada vez más protestas, en el aspecto social existen cada vez más voces críticas y también cada vez más revueltas dentro de esas familias que imponen límites y moldes muy a menudo inasumibles. Así, como dice Perrot (dir. Ariès y Duby, 1999, p. 246): "A finales del XIX el recurso a la justicia como sustituto a

[621] "La fortune t´impose une épreuve cruelle,/ Mais plus que ta douleur mon offense est mortelle…/ N´as pas tu entendu?/ Sans toi, notre honneur est perdu!"

[622] "Au cours du siècle [XIXe], la révolte contre la famille -contre le père, mais aussi contre la mère ou contre les frères jalousés- est de plus en plus forte et oblige la famille à évoluer pour survivre. Les individus supportent moins bien sa contrainte. La famille bourgeoise, notamment, est la cible des critiques des artistes et des intellectuels […]."

la venganza privada marca un retroceso del sentido familiar que ahora lleva los secretos a la plaza pública"[623].

El republicano y moralista Claretie aborda a lo largo de su vasta obra aquellos problemas sociales y también políticos que considera preocupantes y siempre lleva a cabo una crítica que suele cerrarse con una cierta moraleja. El tema del padre cruel no es nuevo en *La Navarraise*, sino que ya aparece en *Au jour d´aujourd´hui*, novela corta del conjunto *Les victimes de Paris*, editado nada menos que en 1864. Aunque el tema en torno al que se centra la peripecia es la preferencia de un padre cruel y arbitrario por el hijo calavera frente al hijo sensible, encontramos ya una primera crítica a esa figura paterna cuya influencia puede resultar nefasta. En *La Cigarette*, la novelita en que se basa el libreto de *La Navarraise* también encontramos esa figura de padre autoritario en el personaje de Tiburcio Chegaray, padre de Pepa. Pero una vez más, el cambio que operan los libretistas -el propio Claretie y Cain, recordemos- convirtiendo al protagonista masculino en Anita supone no pocas alteraciones, y en este caso, el endurecimiento de la actitud del padre. Chegaray también pide una dote a Juan Araquil para concederle la mano de su hija, pero en este caso, además de la preocupación por el mantenimiento del patrimonio familiar (Hobsbawm, 2007, p. 245) hay una real angustia por parte de Tiburcio de ver a su hija Pepa unida a un auténtico donjuán, manirroto y aventurero. En definitiva, un yerno nada recomendable que haría dudar a cualquiera que quisiera salvaguardar tanto las posesiones materiales como el honor familiar. A esto hay que añadir que Chegaray da prueba de no poca magnanimidad ofreciendo una oportunidad para Araquil. Cuando éste le pregunta "¿Qué tengo que hacer la obtenerla como mujer?" el rico campesino le contesta:

> Lo que yo mismo hice. Trabajar y aportar al hogar lo necesario para alimentar a los hijos. No he trabajado tan duro toda mi vida para entregar mi dinero y mi hija a un corre-romerías. Cuando vuelvas a decirme que has reunido unos cuantos bienes y que puedes aportar tu parte de pan y sal, tendrás a Pepa, porque ella te quiere.[624] (Claretie, 1899, p. 8)

[623] "À la fin du XIXe, le recours à la justice comme substitut à la vengeance privée signale un recul du sens familial qui met les secrets sur la place publique."

[624] "Qu´est-ce qu´il faut que je fasse pour l´avoir pour femme?" "Ce que j´ai fait moi-même, conclut le fermier. Travailler et apporter au ménage de quoi nourrir les enfants. Je n´ai pas peiné toute ma vie pour jeter mon argent et ma fille à un coureur de romerias [sic]. Quand tu viendras me dire que tu as ramassé un petit bien et que tu peux apporter ta part de pain et de sel, tu auras Pepa, puisqu´elle t´aime."

En este párrafo advertimos el abismo que se abre entre Chegaray y Remigio. El primero actúa así para proteger a una hija que está a punto de unirse a un hombre objetivamente inconveniente, pero al que le da la oportunidad de demostrar que puede cambiar y convertirse en una persona de bien mediante el esfuerzo y el trabajo -valores tradicionalmente burgueses, no lo olvidemos-, y en definitiva, en un hombre digno de su hija. Hagamos notar el respeto que este padre observa por el sentimiento amoroso de su hija, lo que le induce precisamente a dar esa oportunidad a Araquil. En cambio Remigio rechaza a Anita únicamente por carecer de dote, despreciando completamente el amor de su hijo por la joven. Sin duda ese cambio de Araquil por Anita permite al autor una crítica más profunda tanto de la posible arbitrariedad del padre en el ejercicio de su autoridad, como de la dureza de las condiciones vitales de las mujeres de las clases medias y bajas, provocado por el materialismo y la avidez pecuniaria de la sociedad burguesa en que se desarrollan sus relatos, y que da fe, precisamente, de cierta pérdida de valores que estaba aflorando.

Por último, y volviendo a la comparación entre el poder paterno en *Le Cid* y en *La Navarraise* vemos que en el primer caso ese ejercicio de autoridad, aun provocando un gran dolor, proviene de algo "justo", tiene una razón superior al propio amor de los jóvenes, que es la defensa del honor y la integridad familiar, y por tanto, el cumplimiento de ese deber filial de manera implacable al final procura la felicidad general, lo que viene a demostrar las bondades de esa jerarquía familiar y la necesidad de su acatamiento. En cambio, la autoridad paterna en *La Navarraise* se ejerce sin justificación real y sólo por avaricia, lo cual provoca una tragedia, que demuestra que dicha autoridad, cuando carece de sustento moral, no sólo es injusta, sino reprobable y digna de desobediencia. De hecho, con la IIIª República:

> Si el principio de autoridad se reafirma y se hace laico, también se convierte en una obligación para el Estado proteger a los débiles, mujeres y niños, de los posibles abusos de autoridad. El mal padre y el mal marido son señalados con el dedo acusador.[625] (Rochefort, 1998, § 2)

[625] "Si le principe d'autorité est réaffirmé et laïcisé, il devient aussi obligatoire pour l'État de protéger les faibles, femmes et enfants, des abus possibles d'autorité. Le mauvais père et le mauvais mari sont montrés du doigt."

La tragedia de *La Navarraise* y la crítica social que conlleva se basan precisamente en ese abuso de autoridad, que Claretie señala y reprueba duramente. Lo que queda patente tras el análisis de la figura paterna en *Le Cid* y en *La Navarraise* es que el poder que detentaba el padre en el seno de la familia, así como el ejercicio de su autoridad, con o sin razón, tenía tal alcance que podemos afirmar con Perrot (dir. Ariès y Duby, 1999, p.119) que "la historia de la vida privada en el siglo XIX puede leerse como una lucha dramática entre el Padre y los Otros"[626].

3.3.2. La madre, la prometida y la esposa

Hemos visto la importancia que la joven IIIª República concede a la familia y el papel preponderante que reserva al padre, observado desde el respeto, la admiración y la obligación de obediencia en *Le Cid* y *Le Tribut de Zamora*, óperas del periodo de la "República republicana", y descrito con una mirada muy crítica en *La Navarraise*, en la que ya se deja entrever la crisis de la familia burguesa decimonónica. A lo largo del XIX se habían ido "limitando las prerrogativas del padre" a nivel jurídico[627] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 119), lo cual culmina en una serie de leyes a finales de siglo y a principios del XX, como por ejemplo la de 1898 contra los malos tratos a los niños o la de 1912, que permite reclamar la paternidad en casos hasta entonces excluidos (ibid.). Esto se debe, en gran parte, a las reivindicaciones femeninas, y también a la forzosa intervención del Estado en casos de incuria del padre, principalmente en familias pobres (ibid.). En realidad todo esto no hace sino poner en evidencia cierta crisis de la familia tal y como se concebía hasta entonces.

El periodo de auge de la familia burguesa tradicional corresponde por tanto a la primera mitad de nuestro periodo de estudio, y ésta es la razón por la que también las figuras maternas aparecen en nuestras dos primeras óperas, cronológicamente hablando, es decir, *Carmen* y *Le Tribut de Zamora*. Cuando abordamos el estudio de la figura paterna y su autoridad en *Le Cid* hicimos una leve referencia a la curiosidad que supone que aparezcan tres padres y ninguna madre en la obra. Esto evidencia el papel principal

[626] "L´histoire de la vie privée au XIXe peut se lire comme une lutte dramatique entre le Père et les Autres."
[627] "L´évolution juridique, au XIXe siècle, est un lent, très lent il est vrai, grignotage des prérogatives du père."

que se otorga a la figura paterna en el núcleo familiar, así como la importancia concedida al acatamiento de la autoridad que de ella emana. Frente al padre, o mejor dicho, subordinada a él, se encuentra la madre, "el ángel bueno del hogar" (Tupper, cit. en Hobsbawm, 2007, p. 246). Esta subordinación proviene de que es el vínculo matrimonial el que otorga sentido a las mujeres, como afirma Martin-Fugier (1983, p. 14): "[las jóvenes] adquieren entonces una identidad y encuentran una misión que cumplir, se convierten en *alguien*"[628]. Si como persona la mujer pasa de ser "hija" a ser "esposa" y "madre" y por tanto adquiere esa nueva identidad, al mismo tiempo sigue sin alcanzar una identidad administrativa o política de ciudadana, es decir, "la mujer casada deja de ser un individuo responsable"[629] (Perrot, dir. Airès y Duby, 1999, p.110) según el Código Civil, que las "ha relegado a una minoría de edad perpetua y excluido de la vida política"[630] (Mélonio, 2005, p. 412). Sin identidad propia, dependientes de los hombres, se las infantiliza (Blunden 1982, p. 84), y hasta se buscan razones físicas a esta "debilidad" (Maugue, 2001, p. 28), como por ejemplo intentando argüir científicamente "el desarrollo inferior del cerebro femenino para condenar a las mujeres a una inmadurez fisiológica y psicológica irremediable"[631] (Blunden, ibid.). Naturalmente, dadas estas "características", se las considera incapaces de gobernar una familia, a sí mismas, y no digamos los destinos de una nación. Se las dice excesivamente sensibles y sentimentales y más dadas a la devoción, lo que las convierte precisamente en las más aptas para las tareas más directamente domésticas y relacionadas con el cuidado de los hijos. Retomamos a Jules Simon (1861, p. 288) para ilustrar el pensamiento republicano moderado: "La mujer es la familia; hay que contar con ella para que la familia vuelva a ser amable y para formar a los hijos en los deberes y virtudes de la vida doméstica"[632]. Y a continuación, las palabras de ese republicano radical que era Denis Poulot (1870, p. 182): "La mujer es el alma, la base de la familia. ¿Cuál debe ser su misión en la sociedad? Una sola, grande, santa: ser esposa y

[628] "[Les jeunes filles] acquièrent alors une identité, trouvent une mission à accomplir, deviennent *quelqu´un*."
[629] "La femme mariée cesse d´être un individu responsable."
[630] "[…] les femmes, que le Code civil a renvoyées à la minorité perpetuelle et qui sont exclues de la vie politique."
[631] "Au XIXe siècle, sciences sociales et biologie, prenant la relève de l´Église, se donnent beaucoup de mal pour argüer du développement inférieur du cerveau féminin pour condamner les femmes à une immaturité physiologique et psychologique irrémédiable."
[632] "C´est la femme qui est la famille; c´est sur elle qu´il faut compter pour rendre la famille aimable et pour préparer aux enfants aux vertus et devoirs de la vie domestique."

madre"[633]. El hecho de la inactividad laboral no implicaba en absoluto que las mujeres burguesas estuvieran ociosas, cosa que contravenía los tradicionales valores de clase, como vimos anteriormente. Además de las obligaciones propias dentro del ámbito doméstico, están las actividades sociales y las filantrópicas, la obligación de estar disponible para todos:

> Independientemente de de sus funciones cotidianas de la vida que son impuestas a una mujer, se espera de ella que mantenga su tiempo y sus facultades a la disposición de todos. Debe estar siempre a las órdenes de alguien, generalmente de todo el mundo.[634] (Blunden, 1982, p. 38).

Esto significa que "la mujer vive sus relaciones con todo su entorno, adultos y todo el universo incluidos, bajo la forma de la abnegación"[635] (Maugue, 2001, p.34). En definitiva, pocas dudas quedan sobre la articulación familiar del pensamiento republicano de cualquier tendencia: el padre y esposo controla y protege, y la esposa y madre obedece y cuida de los miembros de la familia. En el imaginario burgués del momento, la mujer se convierte en algo así como una "administradora del hogar" (Hobsbawm, 2005, p. 208), y en una figura de infinita bondad maternal, comparada muy a menudo con la Virgen María (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p.130). De nuevo Poulot (1870, p. 182) nos dibuja una imagen esclarecedora al respecto: "La naturaleza la ha creado [a la mujer] para esta misión de dulzura, de afecto, de devoción, pues sólo ella sabe consolar y darnos el coraje que nos vuelve a poner de pie en los momentos de descorazonamiento"[636]. Las esposas y madres burguesas encuentran precisamente en la maternidad su autojustificación y no sólo eso: también, a medida que decline el siglo y comience a despuntar el feminismo, este movimiento "intentará servirse de la maternidad, en muchos países, como de una baza para penetrar en la esfera de lo

[633] "La femme est l´âme, la base de la famille. Quelle doit être sa mission dans la société? Une seule, grande, sainte: être épouse et mère."
[634] "Indépendemment de ces fonctions régulières de la vie qui s´imposent à une femme, on s´attend à ce qu´elle garde son temps et ses facultés à la disposition de tous. Elle doit toujours être aux ordres de quelqu´un, généralement de tout le monde."
[635] "[…] la femme vit ses relations à tout son entourage, adultes compris, et à l´univers entier sous le mode de l´abnégation."
[636] "La nature l´a créée [la femme] pour cette misión de douceur, d´affection, de dévoûment, elle seule sait vraiment consoler et vous donner le courage qui redresse dans les moments d´abaissement."

público, reivindicando derechos para las madres y para las mujeres en general"[637]. (Cova, 2005, § 5).

La figura de la madre es francamente peculiar y también decisiva en la ópera *Carmen.* Sin aparecer ni una sola vez en escena, su importancia es enorme desde el punto de vista argumental, por supuesto, pero también desde el simbólico. Anteriormente hemos analizado la identificación que se produce en la época entre la patria y la madre y de qué manera eso contribuye a imbricar la moral familiar y social con la moral nacional, lo que explicaba la doble traición de Don José al abandonar su vida por irse con la gitana. En efecto, el soldado ha fallado como ciudadano, como militar y como hijo. Esta última falta, la traición al amor y respeto filial, se acrecienta si atendemos a lo que vamos conociendo de su madre: viuda, puesto que no se nombra al padre y no se imagina otra situación para una respetable madre virtuosa de medio rural; siempre vigilante para proteger a su hijo, como demuestran las dos apariciones de Micaëla trayendo sus mensajes en momentos cruciales de la obra; piadosa, como corresponde a una buena navarra; generosa, puesto que sigue enviando dinero a su vástago; y sobre todo, entregada a su función maternal, pues no sólo cuidó a su hijo sino que adoptó a Micaëla de niña y la educó como una hija propia. En definitiva, una mujer que ha cumplido perfectamente con su papel maternal y sigue empeñada en sus obligaciones para con su hijo.

Esa actitud sobreprotectora puede tener su explicación en esa tendencia pendenciera de Don José por la que debió marchar de su Navarra natal y le llevó a alistarse. Sin embargo, parece que hay cierta ansia de control en la actitud de esta madre ausente y omnipresente a un tiempo. Según Canetti, se trataría de una tendencia generalizada proveniente de la propia condición materna, que explica así:

> Madre es la que da de comer de su propio cuerpo. Ha alimentado a su hijo dentro de sí y luego le ofrece su leche. Esta tendencia se prolonga en forma atenuada durante muchos años; sus pensamientos, precisamente en la medida en que es madre, giran en torno al alimento que necesita el niño que está creciendo. […] El poder de la madre sobre el niño es absoluto en sus primeros estadios, y no sólo porque la vida de éste depende de

[637] "[Les féminismes] dits de la première vague, ont tenté, dans des nombreux pays, de se servir de la maternité comme atout pour pénétrer dans la sphère du public, revendiquant des droits pour les mères et pour les femmes en général."

> ella, sino porque ella misma se siente fuertemente impulsada a ejercer todo el tiempo ese poder. (Canetti, 2014, pp. 341, 342)

Canetti es muy claro estableciendo una relación directa entre el cuidado alimentario del niño por parte de la madre y el poder que ejerce en los primeros años y del que es muy difícil abdicar según los hijos adquieren autonomía. Sin duda las madres tienden a mirar siempre a sus hijos como los niños que fueron, y en el caso de la de Don José vemos que lo sigue "alimentando" mandándole dinero para que nada le falte. Pero no olvidemos esa condición de niño presente en Don José, a pesar de tratarse ya de un adulto hecho y derecho: debe rehacer su aprendizaje en el seno del Ejército, bajo las leyes de la madre patria. Canetti remarca también la pasión de la madre por su propia condición cuando habla de la preocupación por el alimento del niño:

> No tiene por qué ser su propio hijo. Éste puede ser sustituido por uno ajeno, o bien ella puede adoptar uno. […] Su actitud parece desinteresada y realmente lo es si consideramos a la madre como una unidad separada, como un ser humano independiente. (Canetti, 2014, p. 341)

La madre de Don José comparte este rasgo que describe Canetti, al haber recogido, cuidado y educado a Micaëla como una hija más, lo que refuerza su condición "materno-maternal", si se nos permite la expresión. Pero Canetti incide particularmente en la necesidad que experimentan las madres de mantener ese poder sobre sus vástagos, y que resulta especialmente interesante para el estudio de esta figura de la madre de Don José:

> La continuidad de este dominio que la ocupa día y noche, así como el enorme número de detalles en que se manifiesta, le confieren una perfección y una plenitud que no comparte ningún otro tipo de soberanía. No se limita a impartir órdenes, que al principio ni siquiera podrían ser comprendidas. Acredita que es posible mantener cautiva a una criatura, aunque en este caso lo haga por su propio bien; que es posible -aun sin saberlo- transmitir lo que uno mismo recibió décadas antes bajo presión y ha conservado como un aguijón indestructible, y que es asimismo posible hacer *crecer*, cosa que un soberano sólo consigue artificialmente ascendiendo a alguien de rango. (Canetti, ibid., p. 342)

En *Carmen,* el navarro pasa del dominio de su madre al dominio de la gitana. Es decir, se "libera" del uno para caer en el otro, rompe con una autoridad "buena" y sobre todo conforme a la sociedad decimonónica burguesa para someterse a la autoridad de quien le arrastra a su pérdida. Pero ¿en qué se manifiesta ese dominio, ese control de la

madre? Las respuestas las obtenemos atendiendo a la escena de Don José con Micaëla en el Acto I, escena VII: la madre ha enviado a su hija adoptiva a decirle que "su madre piensa noche y día en el ausente/ que le echa de menos y que le espera/ que le perdona y aguarda"[638]. En primer lugar, enviando una mensajera queda manifiesta la imposibilidad de la madre de acudir en persona, por su edad o su falta de salud quizás, lo cual nos la presenta vulnerable y digna de piedad. Además, el discurso nos permite deducir que la partida de Don José fue para ella un duro golpe, sobre todo teniendo en cuenta las circunstancias delictivas en que se produjo, y de ahí ese perdón:

> Para las madres de las clases medias, el fracaso de sus hijos les afecta no sólo en su amor tan cuidadosamente canalizado y exacerbado, sino en su identidad social. El fracaso de su educación equivale a la caída social, pesadilla de las clases medias, junto con la sombra amenazante de todo lo que se encuentra al fondo de la caída, el crimen y el patíbulo. Es en esta pesadilla social de la que el terror de las madres saca su fuerza.[639] (Blunden, 1982, p. 81)

Vimos anteriormente que Don José vive una caída libre en su estatus social, que no es sino la consecuencia de su degeneración moral y del no cumplimiento de sus deberes como ciudadano, como militar y como hijo. Esta caída resulta una vergüenza para la madre no sólo por el hecho en sí, sino también porque eso implica que tal vez no ha sido lo suficientemente amorosa ni educativa con su vástago. Pero en este primer acto de la obra aún no ha sucedido lo peor y la madre no duda en reclamar al navarro que vuelva junto a ella, aprovechando que aún conserva mucho ascendiente sobre él:

> Al amor total y devoto de la madre, que sacrifica por sus hijos su vida más allá de ellos y en cierto modo el vacío de su vida tras su partida, debe corresponder el reconocimiento del hijo que debe pagar la totalidad de esta deuda sagrada.[640] (Blunden, 1982, p. 77)

En definitiva, en pocas palabras la madre consigue despertar la culpabilidad de su hijo y reavivar la devoción filial, y de ahí la famosa evocación del pueblo, del terruño

[638] "Et tu lui diras que sa mère/ Songe nuit et jour à l´absent…/ Quelle regrette et qu´elle espère, /Qu´elle pardonne et qu´elle attend."
[639] "Pour les mères des clases moyennes, l´échec de leurs enfants les atteint non seulement dans leur amour si soigneusement canalisé et exacerbé, mais dans leur identité sociale. L´échec de leur éducation équivaut à la déchéance sociale, cauchemar des clases moyennes, avec l´ombre menaçante de ce qui se trouve tout en bas de la chute, la criminalité et la potence. C´est dans ce cauchemar social que la terreur des mères puise sa force."
[640] "À l´amour total et dévoué de la mère, qui sacrifie à ses enfants sa vie hors d´eux et d´une certaine manière de le vide de sa vie après leur départ, doit correspondre la reconnaissance de l´enfant qui doit payer la totalité de cette dette sacrée."

y de la protección materna que hace Don José en el dúo con Micaëla: "¡Mi madre, la veo… veo mi pueblo!/ ¡Oh, recuerdos de antaño, dulces recuerdos de mi tierra natal!/ […] Llenáis mi corazón de fuerza y coraje"[641]. La madre se identifica aquí no sólo con la patria en esa alusión a la "tierra natal", sino con la vida pura, sana, protegida, lejos de los peligros de la gran ciudad y el desamparo. Y precisamente en este momento es cuando Don José mismo establece el antagonismo entre Carmen y su madre: "¡Quién sabe de qué demonio iba yo a ser la presa!/ Incluso en la lejanía mi madre me protege, / y este beso que me envía/ aleja el peligro y salva a su hijo"[642]. La gitana es el demonio frente al que la madre omnipotente despliega su manto protector, evocando esa metáfora mariana del imaginario burgués. Ante lo que hoy describiríamos como chantaje sentimental ejercido por la madre, Don José hace su declaración de amor filial y su acto de contrición: "Dile que su hijo la ama y la venera/ y que hoy se arrepiente. / Quiere que allí, su madre/ esté contenta de él"[643]. Por tanto, en este momento de la ópera, la madre aún mantiene ese dominio absoluto y pleno del que habla Canetti: imparte órdenes y consigue que se acaten, al menos todavía. Pero lo que revela esa condición de control absoluto sobre el hijo es la lectura de la carta que le ha hecho llegar con Micaëla (Acto I, recitativo nº 7 bis):

> Continúa portándote bien, hijo mío. Te han prometido hacerte mariscal de campo ¿quizá entonces podrás dejar el servicio, hacer que te concedan un puestecito y volver cerca de mí? Empiezo a hacerme muy vieja. Volverías a mi lado y te casarías, no creo que nos costara mucho encontrarte una mujer, y por mi parte, estoy muy segura de a quién te aconsejaría escoger: exactamente a la que te lleva mi carta… No la hay más sensata y más cariñosa.[644]

Primero le hace la moralina como a un niño que tiene que corregirse; después insiste en que Don José vuelva al hogar materno, utilizando además el argumento de su vejez. Como dice Canetti, quiere seguir teniendo cautivo a su hijo, aunque sea por su propio bien. Y también, como sigue el escritor, le transmite lo que ella misma recibió

[641] "Ma mère je la vois… Oui, je revois mon village!/ Ô souvenirs d´autrefois, doux souvenirs du pays! […] Vous remplissez mon coeur de courage."
[642] "Qui sait de quel démon j´allais être la proie!/ Même de loin ma mère me défend,/ Et ce baiser qu´elle m´envoie/ Écarte le peril et sauve son enfant."
[643] "Tu la verras! Et bien, tu lui diras/ Que son fils l´aime et la vénère, Et qu´il se repent aujourd´hui./ Il veur que là-bas sa mère/ Soit contente de lui!"
[644] "Continue à te bien conduire mon enfant! L´on t´a promis de te faire maréchal des logis, peut-être alors pourrais-tu quitter le service, te faire donner une petite place et revenir près de moi? Je commence à me faire bien vieille. Tu reviendrais près de moi et tu te marierais, nous n´aurions pas, je pense, grande peine à te trouver une femme, et je sais bien, quant à moi, celle que je te conseillerais de choisir: c´est tout justement celle qui te porte ma lettre… Il n´y en a pas de plus sage et de plus gentille…"

en su día, es decir, la orden de casarse y formar una familia en este caso. ¿Y qué es esto, según la mentalidad social y familiar republicana sino convertirse por fin en verdadero adulto y verdadero ciudadano? Es la madre quien le hace crecer, como también dice Canetti, y le asciende de rango con su permiso y su orden de tomar una mujer, es ella quien lo convierte en verdadero ciudadano, puesto que, como vimos anteriormente en palabras de Poulot (1870, p. 182), para ser un buen ciudadano y cumplir con sus deberes para con la sociedad, un hombre está en la obligación de formar una familia.

Por tanto podría decirse que la madre de Don José es la Madre con mayúsculas, puesto que encaja a la perfección con el todo el imaginario burgués sobre la figura materna, que supone el sustento moral y sentimental de cada hogar y cada familia, aun incurriendo en cierta sobreprotección, como describe Canetti. Además, como madre de hijo varón "el deber de una mujer es el de renunciar a su felicidad personal, el de identificar su destino con el de su hijo"[645] (Martin-Fugier, 1983, p. 135), mantenerse viuda y convertirlo en el centro de su vida. Pero no olvidemos que ese ejercer de madre atenta a cada detalle de la vida del hijo autojustifica también su propia existencia y su estatus en la familia, como sucedía en el seno de las familias burguesas. Dicho esto, la sobreprotección llega en cierto modo al culmen en la ópera que nos ocupa, y está ligada a la recomendación de la persona más conveniente como esposa: la joven Micaëla, "la réplica de la madre"[646] como la define Maingueneau (1984, p.127). Es esta condición precisamente la que hace imposible desligar, en el caso de esta obra, la figura de la madre de la figura de la prometida, novia o futura esposa de Don José, anverso y reverso de la misma moneda.

El personaje de esta joven huérfana fue creado, como ya sabemos, para atenuar mediante la aparición de un personaje convencional el aspecto trágico y la excepción que suponía el asesinato de la protagonista en escena y también para introducir el contrapunto virtuoso al medio de bandoleros y gitanas en que se desarrolla la acción. Como ya sabemos, el teatro de la Opéra-Comique era el llamado "teatro de las familias" por De Leuven, el propio co-director del mismo en el momento del estreno de *Carmen*, y era también el lugar privilegiado en el que se concertaban los matrimonios de la buena sociedad parisina: "Tenemos todas las noches cinco o seis palcos reservados para

[645] "Si elle a un fils, le devoir d´une femme est de renoncer à son bonheur personnel, d´identifier son destin à celui de son enfant."
[646] "Elle [Micaëla] est la fiancée, mais aussi la soeur de José et la réplique de sa mère."

estas entrevistas"[647] confesaba escandalizado De Leuven a Halévy ante la idea de llevar la obra de Mérimée a la escena (Halévy, 1903, p. 7), extremo confirmado por el crítico Émile Maray que llama al teatro el "salón de las pedidas de mano" y dice que está custodiado por "viejos guardianes de las antiguas tradiciones matrimoniales"[648]. Lógicamente, este público burgués y familiar demandaba ciertos arquetipos que inspiraran un ejemplo, máxime si se le confrontaba a algunas novedades un tanto fuera de tono. Así, frente a la gitana, de la que el mismo crítico dice que "Carmencita no es el modelo acabado que se puede poner como ejemplo a las jovencitas abocadas al inflexible mañana del matrimonio"[649] encontramos a la joven navarra: "Micaëla se inscribe en la pura tradición de las heroínas de la opéra-comique"[650] (Lacombe, 2000, p.624). Un personaje cuya "sumisión a la tradición puede leerse simultáneamente en dos planos: ella encarna en el texto a la guardiana de los valores ancestrales, a la inocente campesina, y en el código teatral, la reutilización de un personaje tradicional"[651] (Maingueneau, 1984, p. 128). ¿Qué mejor que una prometida pura, virtuosa, obediente, abnegada y valiente -cualidades compartidas con la madre de Don José-, como paradigma de la perfecta prometida para esas jóvenes casaderas de los palcos? Además, hay que reconocer que, como apuntamos anteriormente, por pura necesidad de la dramaturgia era eficaz crear una antagonista a Carmen.

Para el público del siglo XXI, esa condición de "doble" de la madre de Don José que está unida al personaje de Micaëla resulta sin duda llamativa. Y en efecto ella es su mensajera, su hija, su réplica, como hemos dicho. Pero una vez más, si volvemos la mirada a la sociedad burguesa de la época no podemos sino reconocer que esa relación casi fusional era normal y hasta recomendable para que las muchachas se convirtieran en perfectas madres y esposas: "Es indispensable que una madre asocie a su hija a sus tareas, a las cuentas, la compras, las órdenes a los criados, al reparto de las labores domésticas"[652] (Martin-Fugier, 1983, p. 23). Además no olvidemos que la joven es casi

[647] "Nous avons, tous les soirs, cinq ou six loges louées pour ces entrevues!"
[648] "Ce théâtre [Opéra-Comique], le Salon de fiançailles […] est gardé par les vieillards gardiens des antiques traditions matrimoniales". *Le Rappel*, 6 de marzo de 1875.
[649] "Carmencita n´est pas l´exemple aboutie qu´on peut montrer aux jeunes filles vouées aux lendemains inflexibles du mariage." (Ibid.)
[650] "Micaëla s´inscrit dans la pure tradition des héroïnes d´opéra-comique."
[651] "Sa soumission [de Micaëla] à la tradition se lit simultanément sur les deux plans: elle est dans le texte la gardienne des valeurs ancestrales, l´innocente campagnarde et dans le code théâtral le réemploi d´un personnage traditionnel."
[652] "Il est indispensable qu´une mère associe sa fille à ses tâches, les courses, les comptes, la répartition de travaux ménagers."

una niña de tan sólo diecisiete años, por lo que es natural que aún fuera muy dependiente de la relación con su madre. Esta evocación de la casi niñez de Micaëla también tiene cierta significación simbólica: se avergüenza con facilidad cuando los soldados bromean con ella -*la belle enfant,* "bella niña" la llama Moralès-, y se peina aún con sus largas trenzas rubias. Todo en ella evoca la infancia, como no deja de señalar muy acertadamente Maingueneau (1984, pp. 40, 41), e incluso su vestimenta típica de su Navarra natal evoca la pureza, la candidez de quienes vienen del campo. El deseo de la madre de unir a su hijo, su niño, con esta otra niña crecida junto a ella, tiene sin duda una intención virtuosa, de mantener las cualidades ancestrales y tradicionales. Pero no se puede negar esa otra intención que tiene que ver con el mantenimiento del dominio sobre el hijo: la unión con Micaëla permite que el círculo familiar se complete, que Don José reintegre "la célula original"[653] (ibid., p. 127). Con la idea de la maternidad burguesa se había potenciado, en cierto modo, cierto sentimiento de celos de la madre hacia el hijo por esa dedicación absorbente en sentido tanto objetivo como subjetivo, esa entrega absoluta. Como dice Blunden (1982, p. 77):

> Estos celos, hábilmente suscitados por la pedagogía romántica, y sobre todo por Rousseau, que juega con las emociones posesivas como si tocara un instrumento musical -impensables en las madres acostumbradas a la muerte o a la rápida partida de sus hijos, dedicadas al trabajo más que otra cosa- eran nuevos. Llegarán a ser feroces.[654]

La posibilidad de casar a su hijo con Micaëla, su doble, aminora en buena parte esos celos de la madre hacia esa otra mujer. Cuando analizamos la figura de la joven en el apartado dedicado a la cuestión nacional aludimos a su condición de ángel, de mensajera y la pusimos en relación con su nombre de pila. Y en efecto, ella es la mensajera de la madre, el medio a través del que se manifiesta. Por eso, Micaëla es la antagonista física de Carmen, pero la antagonista real es la madre. Como citamos anteriormente, Maingueneau (1984, p. 127) no deja de tener razón cuando afirma que "Micaëla ofrece la posibilidad de una endogamia lícita, de un incesto sin mancha"[655] desde un punto de vista psicológico, pero recordemos que en la sociedad de la época, y más aún en el medio rural, se daba cierta homogamia e incluso endogamia. No era en

[653] "L´idée même d´un mariage avec Micaëla ne fait que renforcer ce repli sur la cellule originelle."
[654] "Cette jalousie, habilement suscitée par la pédagogie romantique, et notamment Rousseau qui joue des émotions possessives comme s´il jouait d´un instrument de musique -impensable chez les mères accoutumées à la mort ou au départ rapide de leurs enfants, vouées au travail plus qu´autre chose-, est nouvelle. Elle va devenir féroce."
[655] "Micaëla offre en effet la possibilité d´une endogamie licite, d´un inceste sans tache."

absoluto chocante casarse con alguien cercano y del mismo entorno, y más aún en un caso como el de Don José, un navarro fuera de su lugar de origen, acechado por las mujeres andaluzas de la ciudad. Incluso en las grandes urbes se tendía a escoger a la esposa entre las mujeres provenientes del mismo sitio entre quienes allí habían emigrado: "Ella [la esposa] es, en general, del mismo lugar que su marido; conserva la educación recibida en el campo"[656] (Poulot, 1870, p. 184). Además, esa copia de la madre que es Micaëla ¿acaso no representa también el ideal de educación para las jovencitas burguesas, a las que nada más entrar en la adolescencia se las educa como futuras esposas y es cuando "se instauran nuevas relaciones entre madre e hija, porque esta última está destinada a convertirse en *el igual* de su madre"[657]? (Thiercé, 1996, § 5). Por tanto, allí donde nosotros vemos una relación claramente edípica y una madre sobreprotectora hasta la exageración, el público burgués del momento veía una madre viuda amante y preocupada por su hijo a quien destina la mejor esposa que puede existir para continuar una vida familiar y social de acuerdo con lo que se espera de un ciudadano modelo. Mediante una vida de familia ordenada y reglada Don José hubiera podido completar su redención y su conversión en buen ciudadano, comenzada al entrar en el ejército, pero como bien sabemos, este proyecto quedará truncado.

No podemos saber a qué obedeció la creación de ese doble personaje que constituyen la madre de Don José y Micaëla, ni hasta qué punto pudieron influir experiencias personales de los autores, pero si bien desde el punto de vista de la moral social burguesa decimonónica no cabe duda de que se trata de una exaltación de la vida familiar más tradicional, desde un punto de vista psicológico y más de un siglo después del nacimiento del psicoanálisis no podemos sino compartir las palabras del doctor Eugène Gelma[658]: "*Carmen* es, en mi opinión, la obra más extraordinaria del mundo, y para un psiquiatra avezado en los datos freudianos, se trata de la más impresionante de las intuiciones y de las premoniciones"[659](cit. en Stricker, 1999, p. 254). Pero

[656] "Elle [l´épouse] est généralement du meme pays que son mari; elle a conservé l´éducation qu´elle a reçue à la campagne."

[657] "[…] dès la première communion, des nouvelles relations s´instaurent entre mère et fille, cette dernière tendant alors à *devenir l´égale* de sa mère."

[658] Carta al pintor Jacques-Émile Blanche, hijo del doctor Blanche, famoso psiquiatra también, amigo de la familia Halévy que había tratado a varios de sus miembros.

[659] "Carmen est, à mon avis, l´oeuvre la plus extraordinaire du monde et, pour un psychiatre instruit des données freudiennes, c´est la plus étonnante des intuitions et des prémonitions." Carta de Eugène Gelma a Jacques-Émile Blanche, 6 de noviembre de 1938, inédita, Biblioteca del Institut de France, manuscrito 7045.

efectivamente, esta relación Madre-Micaëla-Don José es precisamente eso, una premonición y por lo tanto bajo el "Orden moral" se estaba aún muy lejos de extraer estas cuestiones subyacentes y el mensaje consciente fue seguramente interpretado por el público asistente a la Opéra-Comique según las claves tradicionales del "teatro de las familias".

La segunda figura materna de la que nos vamos a ocupar, la loca Hermosa de *Le Tribut de Zamora*, también es realmente extraordinaria, precisamente por lo contrario a lo que caracteriza a la madre de Don José. Si esta última es la Madre absoluta, la madre "a tiempo completo", Hermosa es la madre que no ha podido ejercer como tal, la madre privada de su maternidad. La historia de este personaje es la de una mujer que, de la noche a la mañana, pierde a su esposo, muerto en la batalla de Zamora frente a los moros, y también a sus dos hijos, de los que la separan. Raptada y trasladada a Córdoba, donde vive sola y apartada, se comporta como una demente, aunque esta locura le procura el respeto de los musulmanes, que según reza el libreto, consideran a los locos como santos (Acto II, escena IV). Este devenir de Hermosa puede parecernos de un romanticismo trasnochado y melodramático, pero en la época tenía una lectura perfectamente lógica.

Vimos las implicaciones que tiene la desaparición de la figura del padre de esta misma ópera en la vida política y en definitiva, en el destino nacional: la muerte de Miguel Ferreras, uno de los últimos resistentes al invasor moro, supone la caída de la ciudad de Zamora en manos musulmanas. En lo que a los aspectos familiares se refiere, dijimos que esta muerte supone la disolución de la familia. Pero aquí nos interesa analizar qué sucede con la esposa y madre cuando acaece esta desgracia. "La muerte del padre es, de todas las escenas de la vida privada, la más grande, la más cargada de tensión y de significado"[660] según dice Perrot (dir. Ariès y Duby, 1999, p. 117), y esta muerte, esta ausencia del pilar fundamental de la familia burguesa, si además conlleva la ruptura de la célula familiar, puede tener consecuencias funestas para la cónyuge. En primer lugar, la fuente de recursos económicos desaparece junto con el marido y esposo; en segundo lugar, desparece también la protección ante cualquier tipo de envite

[660] "[…] la mort du père est, de toutes les scènes de la vie privée, la plus grande, la plus chargée de tensión et de signification."

proveniente del exterior, puesto que las mujeres estaban preparadas únicamente para gestionar la vida doméstica; y en tercer lugar, y quizá lo más importante de todo, al desintegrarse la familia y separarse la madre de los hijos, como es el caso en *Le Tribut*, la figura materna pierde por completo su esencia, su razón de ser y su autojustificación: "para ser un *ángel* verdadero, debe olvidarse de sí misma, en beneficio de las personas -marido, niños, padres mayores- que viven en el hogar"[661] (Martin-Fugier, 1983, p. 250). La mujer viuda pierde sin duda estatus social, pero no pierde su lugar en la familia mientras los hijos estén a su lado y de hecho, como dice Sennet (2011, pp. 225, 226) "la mujer viuda o abandonada no estaba aislada, sino que formaba parte de una trama en la que los niños eran pasados de la madre al tío o la tía […]. El grupo familiar se volvió así multidimensional". Es decir, una mujer sin pareja pero con hijos podía mantener un entorno familiar, porque los niños seguían siendo el centro de las ocupaciones. En cambio, si es privada de ellos no sólo desaparece como madre, sino que prácticamente se puede decir que desaparece como persona, porque ha vivido por y para los demás miembros de la familia y particularmente, para los niños. En definitiva, porque carece de función. Es lo que le sucede a Hermosa, cuya vida sin duda giraba en torno a su familia y de pronto se encuentra privada de sentido vital. ¿Cuál es la salida a tal situación? La demencia. Puede parecernos, una vez más, un exceso melodramático, pero la realidad es que por desgracia, la locura era un refugio habitual de las mujeres decimonónicas que ya no encontraban sentido a su existencia al perder a sus hijos, y esto en cualquier clase social: "La locura era también una salida a una desgracia familiar real. Entre las locas, muchas enamoradas abandonadas, malcasadas, mujeres engañadas o madres en duelo por sus hijos"[662] (Perrot, ibid., p. 260). En suma, muchas mujeres que de pronto se veían sin aquello que confería razón de ser a sus vidas, abocadas, como estaban, a una vida centrada únicamente en el hogar y la familia.

En el caso de Hermosa esa privación de su maternidad le ha producido tales estragos que prácticamente se llega a comportar de manera opuesta a una madre amante: en el Acto II, escena IX, cuando ve a Xaïma a punto de que la vendan en subasta y sin reconocerla aún, no sólo le desea que sea vendida para "que de tus ojos caigan tantas lágrimas como me hicieron caer a mí", sino que exclama que ella misma desea

[661] "Pour être un véritable *ange*, elle doit s´oublier elle-même, au bénéfice des personnes -mari, enfants, vieux parents- qui vivent au foyer."
[662] "La folie est aussi une issue à un malheur familial réel. Parmi les folles, beaucoup d´amoureuses délaissées, de mal mariées, de femmes trompées, de mères en deuil de leurs enfants."

comprarla como esclava "para hacerte sufrir mucho". Incluso le conmina a que "leas en mis ojos el odio"[663], pero al mirarla, Hermosa se enternece, porque reconoce en la joven los rasgos de su ángel de la guarda, que se le aparece y la guía. Será en el momento en el que identifique a Xaïma definitivamente como su hija en el Acto III cuando recupere la razón[664], porque lo que recupera en realidad en ese momento es el sentido de su vida. Y será también a partir de ese momento cuando se comporte como una madre plena y verdadera: cuando en el último acto Xaïma y su amado Manuel están a punto de matarse ante la imposibilidad de liberar a la joven del palacio del malvado Ben Saïd, que además la va a convertir en su esposa, Hermosa les frena y reprocha a su hija no haber pensado en ella y en el sufrimiento que le infligiría su muerte tras haberla recuperado. Es ella también quien les propone un plan de fuga y por último, cuando la huida parece imposible, quien mata a Ben Saïd, impulsada por "el rayo que brilla en mis ojos/ este brillo es el amor maternal"[665] (Acto IV, escena VII). Por tanto, la recuperación de su hija supone la recuperación de la vida verdadera, porque le permite actuar como aquello a lo que estaba destinada, es decir, a actuar como madre.

Como queda de manifiesto, la moral familiar que defiende el libreto de *Le Tribut de Zamora* encaja a la perfección con la del pensamiento republicano: el hombre como bastión fundamental de la familia y por tanto de la sociedad y la nación, con una actividad que se desarrollaba en todos esos planos, y la mujer, como figura subsidiaria, confinada en su papel de esposa y madre, fuera de los cuales carecía de función, de identidad propia e incluso de vida.

La última figura femenina perteneciente a un núcleo familiar que nos queda por estudiar es la de Concepción, de *L´Heure espagnole.* Contrariamente a la madre de Don José y a Hermosa, se trata de una mujer casada pero sin hijos. Encarna, desde luego, un tipo de esposa que difiere mucho del ideal de la "República republicana" y no digamos del "Orden moral", pero bien es verdad que han pasado unos decenios y la sociedad ha cambiado. Al comienzo de nuestro periodo de estudio los papeles de esposa y madre

[663] "Qu´on te vende! Et que de tes yeux/ Tombent autant de pleurs que l´on m´en fit répandre." -"Que t´ai-je donc fait?"- "Rien, mais je veux acquérir/ Une esclave et la faire, à mon tour, bien souffrir./ C´est toi que je prendrai! Lis, dans mes yeux, ma haine!"

[664] Nunca se vuelve a aludir al otro hijo en ningún otro momento de la ópera.

[665] "Oui, l´éclair qui brille/ Dans mes yeux, cet éclair, c´est l´amour maternel!"

iban indisolublemente unidos, pero en este comienzo del siglo XX ya ha comenzado a desarrollarse uno de los movimientos que más transformará la sociedad y que sin duda removerá los cimientos de la familia burguesa tradicional: el de la emancipación de la mujer, que, entre otras cuestiones, cambiará la concepción de la maternidad.

Así, "en las últimas décadas del siglo XIX se hizo evidente un cambio en la posición social y en las expectativas de la mujer, aunque los aspectos más visibles de la emancipación de la mujer sólo afectaban todavía a las mujeres de clase media" (Hobsbawm, 2005, p. 211). No es extraño que el inicio de este movimiento, que estaba produciendo eso que se vino en llamar la "nueva mujer" (ibid., p. 203) y que ya era objeto de especulación en la década de los años ochenta, tuviera lugar en el seno de la burguesía. Por una parte, son sobre todo las mujeres pertenecientes a esta clase social las que acceden a los estudios secundarios e incluso, en contadas excepciones, a los estudios superiores. En el caso preciso de Francia el impulso que los republicanos dieron a la enseñanza secundaria de las chicas hace que "la Instrucción Pública esté en contradicción con el papel de ama de casa, pues dispensa un conocimiento que tiende a lo universal y busca ser empleado al servicio de una comunidad más amplia que la de la familia"[666] (Martin-Fugier, 1983, p. 17), lo cual no deja de entrar en cierta contradicción con el papel que los propios republicanos asignaban a la mujer. Como subraya Hobsbawm (ibid., p. 212):

> Al igual que la democratización de la política, el principio de una mayor igualdad de derechos y oportunidades para la mujer estaba implícito en la ideología de la burguesía liberal, por inconveniente e inoportuno que pudiera parecerles a los patriarcas en su vida privada.

Por otra parte, como continúa el autor, en las capas superiores aparece "una importante clase ociosa de mujeres que gozaba de una posición económica independiente, y en consecuencia, una demanda de actividades no domésticas" (ibid.). Como recuerda Martin-Fugier (1983, p. 10) "vivir de manera burguesa, para una mujer, significa tener distracciones"[667], lo cual no se asocia en absoluto a la inactividad o -madre los vicios-, a la pereza, sino a no tener una actividad lucrativa, además de los

[666] "L´Instruction publique est en contradiction avec le rôle de la femme de foyer car elle dispense un savoir qui vise à l´universel et demande à s´employer au service d´une communauté plus large qu celle de la famille."
[667] "Vivre bourgeoisement, pour une femme, c´est mener une existence de loisir."

deberes domésticos y los deberes filantrópicos o de caridad propios de esta clase social: actividades relacionadas con el ocio artístico y cultural, los viajes o incluso la práctica de algunos deportes en los albores del siglo XX (Martin-Fugier, 1983, pp. 200, 201) ocupan el ocio de la mujer burguesa, lo que revela también una mayor libertad de movimientos de este grupo (Hobsbawm, ibid., p. 213). Aclaremos que esta emancipación sólo afectaba realmente a las mujeres burguesas.

Uno de los aspectos en los que se vio reflejado dicho movimiento fue el descenso de la natalidad. Sin haber conseguido esclarecer completamente las razones de este fenómeno demográfico, desde luego hay dos factores que influyeron decisivamente. El primero, lo que Corbin denomina "la erotización de la pareja conyugal"[668] (dir. Ariès y Duby, 1999, p. 505), que tuvo lugar a partir del último cuarto del XIX y que consistió simplemente en la aceptación del placer, sobre todo del femenino y de la apología de un tipo de pareja en el que el entendimiento fuera mayor a todos los niveles (ibid.). Frente a la idea de que una mujer no puede comportarse con su marido como una amante, lo cual indicaría su exceso de lascivia y por tanto, un posible peligro de adulterio (Martin-Fugier, 1983, p. 90) en los años finales del XIX y primeros del XX se empieza a considerar que "una mujer puede y debe ser la amante de su marido" y que no tiene derecho a ser "ni a enterrarse en un frigorífico" ni tampoco a convertirse en "una disolvente del hogar"[669] (Condesa de Tramar[670], cit. en ibid., p. 81). Esto iba aparejado a un aumento de las relaciones, y por tanto, muy a menudo a un deseo de control del número de hijos. Los métodos contraceptivos se multiplican, aunque no siempre fueran ni seguros, ni higiénicos, ni recomendables. En cualquier caso, la prevención del embarazo se hace mucho más habitual en todas las clases sociales. En Francia fue muy importante a este respecto la influencia de los neomalthusianos, quienes en 1906 bajo el lema "Mujer, aprende a ser madre sólo si quieres"[671] llevaron a cabo una gran campaña de contracepción, sobre todo en el medio obrero (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p.136).

[668] "L´érotisation du couple conjugale", en "La relation intime ou les plaisirs de l´échange". Corbin (dir. Ariès y Duby), 1999, pp. 461-518.
[669] "Elle déclare qu´une *femme peut et doit être la maîtresse de son mari*, et qu´elle n´a pas, au nom de la réligion, à *s´ensevelir dans un frigorifique*. Elle n´a pas le droit en effet, d´être *une disolvente du foyer*."
[670] Condesa de Tramar, *L´Amour obligatoire*, París, 1913, nueva edición.
[671] "Femme, apprends à n´être mère qu´à ton gré."

Aunque todo esto sean indicios claros de que la sociedad iba admitiendo una mayor libertad de las mujeres en todos los terrenos, no por ello las estructuras tradicionales quedaron relegadas. Sin embargo, los comienzos de la emancipación de la mujer, que eran tímidos pero patentes, concernían a la liberación sexual, al acceso a la vida laboral -aunque aún tímido y restringido a ciertas profesiones-, y a una mayor autonomía económica, como muestra la ley del 13 de julio de 1907, según la cual las mujeres casadas obtienen el derecho a disponer libremente de su salario. Como explica Rochefort (1998, § 1): "La nueva ley pretende corregir los efectos perversos de este régimen matrimonial [de gananciales] que convierte al marido en único gestor de la economía familiar, incluido el producto del trabajo de su esposa"[672]. Todos estos cambios provocaban muchas dudas respecto al futuro de la familia nuclear. ¿Podría la mujer atender debidamente su función? La cosa llega al punto que incluso "las feministas se empeñan en demostrar que no existe ningún antagonismo entre las ocupaciones del hogar y las actividades del espíritu"[673] (Martin-Fugier, 1983, p. 274). Incluso, Maria Pognon, que abrió el Congreso internacional de la condición y de los derechos de las mujeres el 5 de septiembre de 1900 alza la voz contra "las antifeministas que no quieren ver en la mujer más que a la reproductora de la especie y se levantan contra nuestros proyectos de educación integral y nos reprochan que no queremos tener hijos", y continúa defendiendo que "entre las feministas hay muchas madres y muy buenas madres de familia"[674] (cit. en ibid.). De hecho, se llega a aceptar que la mujer se instruya, lleve a cabo estudios incluso universitarios si su situación se lo permite, y que tenga la posibilidad de ejercer una profesión, en vistas a poder elegir más libremente a su esposo y también, para que el entendimiento entre ambos sea mayor: "No basta que los esposos se gusten físicamente, es necesario que la mujer siga intelectualmente a su marido de manera que ambos compongan una unidad moral"[675] (Bordeaux, cit. en ibid., pp. 257, 258). El ideal pasa a ser "una mujer activa que

[672] "La nouvelle loi entend corriger les effets pervers de ce régime matrimonial [communauté des biens] qui fait du mari l'unique gestionnaire -y compris des produits du travail de son épouse."
[673] "Les féministes s´attachent à montrer qu´il n´y a aucune antinomie entre les occupations ménagères et les activités de l´esprit."
[674] "Maria Pognon […] proteste contre *les antiféministes qui ne veulent voir en la femme que la réproductrice, s´élèvent bien haut contre nos théories d´éducation intégrale et nous reprochent de ne plus vouloir avoir d´enfants*. Au contraire, rétorque-t-elle, il y a, parmi les *féministes beaucoup de mères et des très bonne mères de famille*."
[675] "Il ne suffit pas que les époux se plaisent physiquement, il faut que la femme suive intellectuellement son mari afin de composer une unité morale."

renuncia a su profesión una vez casada"[676] (Rochefort, ibid. § 7). Curiosa y reveladora es la expresión de Zola, que dice que "muchas jovencitas estudiaban y pasaban oposiciones por si acaso, [*en cas de catastrophe*], es decir, en caso de soltería, viudedad o divorcio"[677] (cit. en Maugue, 2001, p. 59).

Así, en estos primeros años del XX el horizonte político, social y económico se abre por tanto para las mujeres, pero aún se considera que su ocupación exclusiva a partir del momento en que contraen matrimonio ha de ser la familia. La cuestión llega al punto que, "bien si vive en el seno de su familia o bien si se gana la vida trabajando en el exterior, la mujer soltera debe justificar su existencia en referencia al papel de madre en principio reservado a la mujer"[678] (Martin-Fugier, 1983, p. 281). Es decir, las solteras debían ocuparse de los miembros de su familia como madres sustitutas. Y lo mismo sucede con la vida laboral: como se considera que las mujeres están hechas para ser madres, las profesiones que más les convienen son aquéllas en las que pueden prodigar cuidados a los otros, es decir, enfermera o maestra, por lo general.

La protagonista de *L´heure espagnole* es esposa pero no madre, como dijimos. Seguramente esta condición chocaba mucho menos en 1904 ó 1911, años de estreno respectivos de la obra teatral y la ópera, que en 1875 ó 1881, cuando se estrenaron *Carmen* y *Le Tribut*, respectivamente. Bien es verdad que Torquemada, su marido, no es un jovenzuelo, y quizá esto pudiera explicar la ausencia de hijos. Por otra parte, acabamos de ver los avances de la sociedad respecto al control de la natalidad y el cambio que se opera poco a poco hacia la sexualidad femenina, y la visión más relajada de la sociedad burguesa al respecto. Pero, si recordamos el carácter moralista y conservador de Franc-Nohain, no podemos sino pensar que, en principio, un matrimonio sin hijos no era el ideal de hogar del autor, coincidiendo con otros moralistas de su época (Hobsbawm, 2005, p. 205), y que por tanto, este matrimonio escapa un tanto a las normas de la sociedad burguesa. ¿A qué se debe entonces la ausencia de maternidad de Concepción? Muy probablemente a su carácter de mujer adúltera.

[676] "[…] l´idéal[…]: celui d´une femme active mais qui renonce à sa profession une fois mariée."
[677] "Bien des jeunes filles alors font des études et passent des concours en *cas de catastrophe,* comme dit Zola, c´est à dire en cas de célibat, veuvage ou divorce."
[678] "Qu´elle vive au sein de sa famille ou gagne sa vie en travaillant à l´extérieur, la célibataire doit justifier son existence en référence au rôle de mère en principe dévolu à la femme."

Más arriba dijimos que en este periodo final de nuestro estudio la burguesía observaba el adulterio femenino "de función" con otros ojos, como una manera de atemperar, de absorber excesos sentimentales que pudieran suponer un desorden familiar, siempre que la pasión quedara a un lado (Martin-Fugier, 1983, p. 120). Pero, aun asumiendo este carácter "terapéutico" del adulterio, se crea una contradicción entre el papel de amante y el de madre, mucho más que entre el de amante y esposa. En realidad, el sentimiento de culpa se siente y dirige hacia los vástagos: si el hijo sabe del adulterio materno, no podrá sino juzgar a la madre y la culpabilidad hacia él será, en definitiva, mayor que hacia el esposo engañado (ibid., p. 121). Al fin y al cabo, esta fórmula adulterina estaba bastante bien admitida en el seno de los matrimonios burgueses, con sus reglas que no debían ser transgredidas, como son el secreto, la relación con alguien cercano -podía tratarse incluso del mejor amigo del esposo- y el respeto hacia la figura del marido (ibid., pp. 118-121). Pero una madre, que debe ser el referente moral del hogar y educar a su progenie ¿qué ejemplo supone para un hijo -y no digamos para una hija-, si son conscientes de dicho adulterio y en consecuencia, de la mentira y el disimulo cotidiano de su madre? Franc-Nohain evita incurrir en este caso, de difícil solución moral y hace de su protagonista, sin duda bastante liberada sexualmente, una mujer sin hijos. No olvidemos, además, que *L´heure espagnole* es una comedia, prácticamente un vodevil, y si bien se permite y hasta se espera cierta crítica en este tipo de obras, desde luego el público no quiere que se le planteen dramas familiares. Para terminar de zanjar el asunto, el autor dibuja una Concepción que es todo lo contrario a un "ángel del hogar": ni es cariñosa, ni atenta con su marido, sino implacablemente fría y egoísta, lo cual tampoco haría de ella una madre ideal, aunque fuera de una fidelidad acrisolada.

Por otra parte, desde los años ochenta del siglo XIX se venía reivindicando la importancia del matrimonio por amor, o en el que los cónyuges tuvieran verdadera inclinación el uno por el otro y un buen entendimiento físico y moral, de manera que la base de la familia, y por tanto de la sociedad y de la República fuera fuerte, como vimos hablando de Rodrigue y Chimène. Se consideraba que un matrimonio así suponía, precisamente, una mayor garantía contra el adulterio. Quizá el autor pretendía hacer una crítica al modo de la Ilustración de esos matrimonios desiguales o contra la voluntad de la mujer, puesto que sitúa su acción en el siglo XVIII. Sin embargo, esa aceptación tranquila del adulterio de la esposa por parte de Torquemada y esa especie de

complicidad de los esposos al respecto nos da más bien la sensación de una crítica más profunda y general hacia la pérdida de valores de la sociedad burguesa. No queremos dejar de hacer notar la ironía de Franc-Nohain al poner el nombre de Concepción a su protagonista. Sabemos que dicho nombre tenía implicaciones simbólicas referidas tanto a la españolidad como a aspectos sexuales, según apuntamos precedentemente, pero lo irónico de llamar así a una no-madre es palpable. O quizá el autor empuja la ironía sugiriéndonos que la protagonista, al final de la ópera, ya ha concebido, pero junto con el mulero Ramiro.

Hemos visto hasta ahora que el papel de una mujer, su función y su autojustificación provienen del papel de esposa y madre. Concepción, en cambio, no es madre y tampoco se comporta como una esposa debería con su marido. ¿Significa esto que carece de función? En absoluto, porque en realidad su papel es otro, inconciliable con el de amante esposa y madre, como veremos más adelante.

Vamos a abordar ahora otro tipo de figuras que no se inscriben en el círculo familiar pero que son recurrentes y que tienen un fuerte significado social en los respectivos momentos en que fueron escritas y compuestas las óperas en que aparecen. En primer lugar, una figura ejemplar, los héroes y heroínas; en segundo lugar, un contraejemplo, la mujer fuera de las normas sociales. Veremos que el significado social que tienen ambos tipos en esta primera mitad de la IIIª República supera el imaginario general y se inscribe perfecta y muy concretamente en esa sociedad burguesa francesa y que además, con ellas se busca dar un mensaje claramente inteligible para ese público operístico.

3.3.3. Héroes y heroínas

La figura del héroe, sea real o imaginario, supone siempre un ejemplo para quienes son conocedores de sus actos, porque se reconoce en él la excepcionalidad ligada a cualidades que escapan al común de los mortales: “Las divinidades que representaban antiguamente los poderes astrales se han transformado en la imagen idealizada del alma humana y de sus cualidades” (Diel, 1976, p. 13). Despierta

admiración por sus hazañas, su valor, sus virtudes y también por su capacidad de enfrentarse a su destino. Pero cada época, cada momento de la historia, cada sociedad tiene sus héroes o elige a quién considerar como héroe, porque "es un modelo de los valores que la sociedad entiende como positivos", como dice Aguirre (1996, I, § 2). Esta cuestión de los valores en relación con la sociedad es fundamental a la hora de entender por qué alguien es designado como tal. Y continuamos citando a este autor:

> Señalemos un punto de partida: para que aparezca el héroe la sociedad ha de tener un grado de cohesión suficiente como para que existan unos valores reconocidos y comunes. Sin valores no hay héroe; sin valores compartidos, precisando más, no puede existir un personaje que permita la ejemplificación heroica. El héroe es siempre una propuesta, una encarnación de ideales. La condición de héroe, por tanto, proviene tanto de sus acciones como del valor que los demás le otorgan. Esto permite que la dimensión heroica varíe en cada situación histórica dependiendo de los valores imperantes. La sociedad engendra sus héroes a su imagen y semejanza o, para ser más exactos, conforme a la imagen idealizada que tiene de sí misma. Independientemente del grado de presencia real de las virtudes en una sociedad determinada, ésta debe tener un ideal, una meta hacia la que dirigirse o hacia la que podría dirigirse. (Aguirre, 1996, I, § 3)

Si a lo largo de nuestro periodo de estudio hay un momento en el que la sociedad reconoce claramente unos valores comunes, que además aúnan lo nacional y lo social, ése es el de la "República republicana", que tiene su auge en la primera mitad de los años ochenta. Por esta razón no es extraño que, de entre nuestras óperas, sean las compuestas y estrenadas en estos años las que más personajes que se ajustan al perfil de héroe -o heroína- contienen. Aunque cronológicamente *Le Tribut* sea anterior, comenzaremos por *Le Cid* por la claridad de los ejemplos.

La figura de Rodrigue, el Cid, es la más arquetípica del héroe que podemos encontrar entre todas nuestras óperas objeto de estudio y una de las que mejor ejemplifica esta tipología en la historia de este género lírico. En esta obra se da el fenómeno de que en el protagonista se aúnan el ideal del héroe antiguo, el del medieval y el del republicano. Podríamos decir que los dos primeros arquetipos se reactualizan y recontextualizan para dar lugar a ese tercero, de manera que se convierta en un modelo válido para el público burgués del momento. Como héroe que es, Rodrigue representa al elegido, porque, como dice Canetti (2014, p. 348) "frente a estos montones de caídos, el

superviviente se yergue como un hombre privilegiado. Que siga con vida mientras tantos otros que muy poco antes estaban con él la han perdido es algo portentoso". En la ópera, esa cualidad de ser excepcional se mantiene y lo hace digno de la admiración del pueblo y, sobre todo, del favor del rey. Incluso Chimène, que exigía su cabeza para vengar a su padre, se da cuenta de que no puede privar al reino de *ce héros*, como ella misma lo llama. Y en efecto Rodrigue se ajusta a la figura heroica, porque como dice Canetti (ibid., p. 349):

> […] fue en busca del peligro y le hizo frente. Dejó que el peligro se acercase lo más posible a él y se jugó el todo por el todo. De todas las situaciones posibles escogió la más arriesgada y la llevó al extremo.

Ésta es la faceta "clásica" del Cid como héroe, en la que coincide con los héroes de la Antigüedad porque "es un hombre que se encamina a la inmolación sin apartar la mirada de la muerte, y por lo que a cambio se proclama que es el mejor, el que vale más entre los hombres" (Flores Arroyuelo, 1990, p. 234). Una coincidencia más con los héroes clásicos se da en lo que se llama la *hamartia*, concepto aristotélico que designa ese "error fatal" del héroe en el que cae al querer ajustar su conducta a lo que pide el *ethos* social, cuando en realidad esto es imposible, lo que le lleva a la catástrofe (Prósper Ribes, 2005, p. 4). Y precisamente esto es lo que sucede cuando Rodrigue se ve abocado a matar al padre de Chimène en venganza de su padre propio, lo que genera un conflicto interno que "hace que el héroe choque con su alrededor y se encuentre en una situación no correcta o errónea" (ibid.). Esta tragedia, casi irresoluble, y que como siempre en el caso de los héroes no ha sido provocada por él sino que le ha sobrevenido, sólo será superada precisamente por su heroicidad y el perdón de su amada. Como consecuencia de esa diatriba interna entre el deber y el amor, en Rodrigue se produce un fuerte estado de angustia, como sucede a todos los héroes clásicos. Esta angustia estalla porque:

> […] los deseos exaltados ya no corresponden a ninguna posibilidad de realidad, y por consiguiente a ninguna realidad, y por consiguiente a ninguna posibilidad de realización. El deseo ya no tiene objeto; pierde su esencia misma, su razón de ser, su esperanza, y así desespera transformándose en angustia. (Diel, 1976, p. 27).

Y es esa angustia la que empuja a Rodrigue a enfrentarse al enemigo y a cumplir con su destino de héroe para, quizás, lograr la superación de ese destino fatal. Esto no es

sino una característica propia más del ser heroico: mantener "la coherencia con los principios o el destino, y el consiguiente desprecio de la muerte, pues la causa por la que uno vive y lucha llega a valer más que la propia vida" (Camps, 1985, p. 50). Para Rodrigue sus tres causas serían la nacional como guerrero, la familiar como hijo, y la personal como enamorado, causas que están por encima de su propia vida, como demuestra una vez tras otra.

La figura del héroe resurge en la época medieval, pues "es éste un periodo de fundación política y de iniciación cultural de la religiosidad cristiana que muy pronto se tradujo en la creación de una serie de mitos y modelos mentales en los que se apoyó aquella sociedad naciente" (Flores Arroyuelo, 1990, p. 234). Una vez más podemos constatar la relación entre la aparición de la figura del héroe y la sociedad en busca de una personificación de los valores que considera más importantes, y el auge de dichas figuras en momentos fundacionales de la historia. Y desde luego, este comienzo de la III[a] República era uno de esos momentos para la nación francesa.

Además, "el héroe medieval era un hombre que actuaba conforme a unos valores que le condicionaban en su manera de obrar" (Flores Arroyuelo, 1990, p. 236), valores que responden a la sociedad en que está inmerso, y en este sentido Rodrigue detenta cualidades que desde luego coinciden con el ideal de héroe "republicano", como hemos analizado extensamente: el ciudadano que acata y se somete a la autoridad de la nación y cumple con su deber patriótico y a un tiempo, el hijo ejemplar que acepta el mandato paterno incluso contra su propio interés. En esta faceta heroica, Rodrigue comparte un rasgo con los demás héroes y heroínas que veremos en este apartado y que proviene del Romanticismo, que es el hecho de enfrentarse solo a su destino: "El heroísmo romántico procede, en gran medida, de su soledad. El héroe se encuentra dolorosamente solo con una verdad que le llena pero que es incapaz de hacer comprender a los otros" (Aguirre, 1996, III, § 3). El joven caballero encara la fatalidad que le obliga a matar al padre de su amada para vengar al suyo propio, y también la incomprensión que genera ese duelo interior entre amor y deber, tema muy del gusto republicano y abordado de manera muy romántica en el libreto. Como también típico del héroe romántico es ese gesto de anteponer lo íntimo a lo general y pretender quitarse la vida al final de la ópera, cuando, victorioso y engrandecido, sin embargo parece no estar redimido a ojos de Chimène.

En la ópera, el héroe guerrero se enfrenta y vence a los musulmanes y esto le procura el favor real y la superación de la resistencia de Chimène. Como dice Camps (1985, p. 49) "la mezcla de conocimiento y fe es otro signo fundamental del comportamiento heroico", es decir, que sabe qué tiene que hacer, sabe que puede enfrentarse a ello: "el héroe es quien *quiere* y *puede*", (Savater, 1986, p. 113) y lo hace con verdadera fe en su acción, y en el caso de Rodrigue, además con fe en Dios. Su virtud y fe serán premiadas con la aparición de Santiago y la intercesión del apóstol en la batalla, dejando aún más patente la condición de "elegido" del héroe, como diría Canetti. El "ideal caballeresco" medieval fundado en los valores cristianos (Aguirre, 1996, I § 4) presente en la ópera según el cual "el héroe llegaba a serlo por el hecho de participar en una empresa tal como era la vida encauzada a vencer el mal" y en la que "se ofrecía, impidiendo con su postura que el enemigo llegase a vencer, obligándole a retroceder" (Flores Arroyuelo, 1990, p. 237) que podía resultar válido para la trama de cualquier grand-opéra de corte histórico, tenía especial significación para un público que aún tenía muy reciente la anexión de Alsacia y Lorena por parte de Alemania y que supuraba por la herida. Se podría decir que existe un desfase en esta metáfora, porque el Cid triunfa ante los moros y en cambio, Francia perdió ante Alemania, pero lo que la hace válida es que, en realidad, lo que cuenta es el carácter heroico de Rodrigue como ejemplo a seguir. Como dice Flores Arroyuelo (ibid., p. 236) "el héroe medieval […], por proyectarse sobre unos principios religiosos como los del cristianismo, ya no era necesario que sólo fuese vencedor, pues también podía llegar a serlo apareciendo como derrotado". Nadie ignoraba la gesta de Roldán, por ejemplo, que murió en su empeño y sin embargo es uno de los grandes héroes franceses que "muere también por una nación como es ya Francia, poblada por unos hombres, que, como ellos, ya son franceses" (ibid., p. 239). Evidentemente, en este periodo se sustituyen los principios religiosos por los principios éticos republicanos, basados en el servicio a la nación, con todo lo que eso conllevaba, pero la idea es la misma: el héroe lo es por su cumplimiento de su deber para con la patria y por el sacrificio de sí. Nadie hubiera osado considerar menos heroicos a los soldados franceses que dieron su vida por su país y que lucharon valientemente contra un enemigo claramente superior por el hecho de haber padecido una derrota. Por tanto, desde un punto de vista republicano, Rodrigue sería tan héroe si no hubiera retornado vencedor, aunque desde luego, la victoria facilita el final feliz desde el punto de vista dramatúrgico, y sobre todo, cosa nada baladí, insufla ánimos a una sociedad herida que aún sueña con recuperar los territorios ocupados.

Le Cid es una ópera cuajada de figuras heroicas, porque tanto Chimène como la Infanta son heroínas, en la medida que podía permitírselo ser una mujer: en el cumplimiento estricto de sus deberes como hijas en ambos casos. En el caso de Chimène, la joven "como digna representante de la aristocracia de la que procede, hace prevalecer su deber y su honor en detrimento de la felicidad personal. El heroísmo dicta su conducta"[679] (Couprie, 2005, p. 33). Ella también decide cumplir con su deber filial y sacrificar su amor en beneficio de algo más elevado, que es el honor, y también se enfrenta sola a su destino, sólo comprendida por aquél que ama y que ha asesinado a su padre. Por último la Infanta también sacrifica su sentimiento por Rodrigue, porque le obliga su deber como hija del rey y para con su linaje, lo que le produce un dolor que debe padecer en soledad y trocarlo por la generosidad de que hace gala, uniéndose, al final de la ópera, a la alegría general por la reconciliación de los amantes.

Héroe y heroínas medievales y republicanos a un tiempo, héroes casi eternos por sus virtudes, los personajes protagonistas de *Le Cid* constituyen ejemplos a los que debe mirar esa sociedad burguesa de la "República republicana" para constituirse en perfectos ciudadanos y también para que Francia recupere el orgullo nacional, si no mediante las armas, sí mediante la superioridad moral.

Frente a un héroe tan completo como Rodrigue y las también heroínas que le acompañan en el transcurso de *Le Cid*, las figuras heroicas de *Le Tribut Zamora* palidecen y resultan desvaídas y de poca enjundia. Hemos de tener en cuenta el aspecto melodramático del libreto y la tendencia maniqueísta del género para comprender el carácter de los personajes que vamos a tratar: la pareja protagonista constituida por Manuel y la –en principio- huérfana Xaïma. Los dos jóvenes ven truncada su inminente boda y su felicidad al llegar a Oviedo Ben-Saïd, el enviado del califa, exigiendo en nombre de éste el tributo de veinte doncellas que pagan muchas otras ciudades en virtud del acuerdo al que se llegó tras la caída de Zamora en manos musulmanas. El azar quiere que Xaïma forme parte de ese triste cortejo y además, que Ben-Saïd se enamore perdidamente de ella nada más verla. En esta ópera los intereses personales se confunden y se entrelazan con los intereses patrióticos, por así decirlo: si los cristianos

[679] "En digne représentante de l´aristocratie dont elle est issue, Chimène privilégie son devoir et son honneur au détriment de son bonheur personnel. L´héroïsme dicte sa conduite."

no estuvieran sometidos por los musulmanes, Manuel y Xaïma no deberían separarse. Si en *Le Cid* la Reconquista ofrece a Rodrigue una ocasión de convertirse en el gran héroe nacional, lo que revierte en el beneficio personal de superar su tragedia íntima, en *Le Tribut* el proceso es el inverso: una cuestión que hiere el orgullo patrio, que es el famoso tributo, repercute en una joven pareja causándoles un perjuicio personal e íntimo que sólo se superará con una actitud heroica pero a nivel individual. Nos encontramos aquí con unos héroes de sesgo completamente romántico.

A Manuel le toca, como hombre que es, el papel más activo para alcanzar el fin de estar juntos de nuevo. Se alzará solo ante el injusto tributo requerido por el califa ("De los paganos seremos vencedores/ o moriremos por la patria"[680]), aun antes de saber la desgracia que está a punto de acaecerle, y conminará al pueblo a entonar el "Himno nacional" (Acto I, escena VIII). Pero cuando se llevan a Xaïma, y al ver que toda la ciudad acepta pagar el tributo puesto que están en inferioridad de condiciones, él decide luchar por su cuenta y solitariamente para salvar a su amada. No se trata de una oposición frontal a la aceptación de su comunidad ni un enfrentamiento directo y armado con el enemigo, sino de una pelea individual contra todo lo que parece adverso. El héroe romántico "abre una brecha entre él -y los que puedan ser como él- y el resto" (Aguirre, 1996, III, § 8), lo que le lleva a padecer la soledad típica de las figuras heroicas. Y lo que le empuja a tomar esa actitud no es, en el fondo, el abuso de los invasores hacia su pueblo, sino el hecho individual de que ese abuso se ha concretado en su prometida. Este proceso interno está estupendamente explicado en este texto de Rafael Argullol (1985, pp. 113, 114):

> Ha aprehendido la condición trágica de la vida, y tras una partida llena de ambiciones, el regreso le sitúa al borde del vacío. El sentimiento primero es de anodadamiento, de abandono. Pero es entonces cuando surge la voluntad, genuinamente romántica, de afrontar con vigor el caos doloroso de la existencia. Del dolor emerge el conocimiento, del conocimiento el alimento para la acción. Éste es el momento romántico por excelencia. […] El momento en que lo trágico y lo heroico, unidos simbióticamente, permiten al hombre reiniciar un camino que es concebido, no como un viaje de ida y vuelta, sino como un ciclo ilimitado, a través del cual el deseo acepta el sufrimiento, mas la voluntad aleja al nihilismo.

[680] "Des païens nous serons vainqueurs/ Ou nous mourrons pour la patrie."

En efecto, Manuel estaba a punto de alcanzar la felicidad con Xaïma, pero "la condición trágica de la vida" bajo la forma de designio del azar, deja su vida sin sentido, y es precisamente este inmenso dolor el que le hace reaccionar y el que convierte a un joven no predispuesto a la guerra ni a las hazañas en un héroe y le ayuda a afrontar el camino del sufrimiento y a exponerse a la muerte en varias ocasiones. Ese momento de rebelión contra su situación es en el que se produce "el juego más puro que acaece en el alma romántica: el enfrentamiento del yo contra el destino" (Argullol, ibid., p.120). Así, no duda en seguir a Xaïma hasta Córdoba desafiando los peligros evidentes para un cristiano en tierras bajo dominio musulmán. Desafía también de nuevo, y por dos veces, a Ben-Saïd: la primera, intentando comprar a Xaïma haciéndose pasar por musulmán; la segunda, amenazando poco después al malvado con matarlo si éste no le entrega a su prometida, tras haberle dicho el jefe musulmán que tomara lo que quisiera de sus posesiones por haber salvado a su hermano Hadjar de una muerte segura. Se produce un duelo del que resulta vencedor Ben-Saïd quien, magnánimo por esa buena acción que llevó a cabo Manuel con su hermano -y también por agradar a Xaïma-, le perdona la vida (Acto III, escena VI). Por último, en un postrer enfrentamiento con su destino, Manuel entra en el palacio de Ben-Saïd (Acto IV, escena I) dispuesto a matarse por no haber logrado recuperar a su prometida, que parece irremisiblemente destinada a convertirse en la esposa del despiadado moro. Y aquí encontramos otro rasgo típicamente romántico, que es el suicidio. Por supuesto, va a perder su honor al no haber sido capaz de liberar a su amada, pero sobre todo, va a perder al objeto de su amor: lo íntimo pasa por encima de lo social.

Aludimos al maniqueísmo del libreto y apuntamos a que esta característica influye también en los rasgos de carácter de los personajes. En el caso de Manuel, que es "el bueno" de la ópera, esa bondad absoluta hace que no empuñe un arma más que en dos ocasiones: para defenderse de Ben-Saïd, que lo reta a duelo, en primer lugar, y para cometer el doble suicidio junto con Xaïma, en segundo. Él sólo es capaz de hacer el bien, como ha demostrado curando la herida mortal de un soldado musulmán. Esta obligación de confeccionar personajes de una pieza sin duda les hace perder fuerza y también y sobre todo, interés psicológico, porque los conflictos son sólo externos. Ésta es la razón por la que el libreto de *Le Cid*, siendo también una grand-opéra con un mensaje ideológico muy orientado y potente, nos resulta mucho más interesante incluso a día de hoy.

En cuanto a Xaïma podríamos definirla como la "heroína pasiva", pero heroína al fin. Como mujer, su capacidad de acción está francamente reducida, como sucedía también en *Le Cid,* así que su heroicidad consiste en resistir una y mil veces a Ben-Saïd y en pedir a Manuel que la mate antes que ser deshonrada por el infiel. Heroína romántica, como su prometido "prefiere dejarse matar antes que fingir ante los otros que se pliega a sus designios" (Aguirre, 1996, III, § 5). Pero hay un rasgo de Xaïma que entronca con la estirpe de los héroes, que consiste en que "el héroe nunca olvida quién es para así poder, finalmente, llegar a serlo; en todo heroísmo hay una fidelidad a la memoria del propio origen, que es de donde viene la fuerza y la determinación" (Savater, 1986, p. 123). Y efectivamente Xaïma tiene muy presente su pertenencia a la comunidad zamorana que resistió al sitio musulmán y sobre todo su estirpe, la de un hombre que murió defendiendo a los suyos, y de ahí la fuerza de su oposición a Ben-Saïd y su determinación de morir si es preciso antes que entregarse al enemigo.

El "tema de la joven pareja", como lo define Diel (1976, pp. 84, 85) es el protagonista de muchos mitos y también de muchas obras literarias y musicales: se trata de que "el héroe consiga matar al monstruo y casarse con la virgen" (ibid.). En el caso de *Le Tribut* el monstruo está encarnado en la figura del cruel musulmán Ben-Saïd, que no sabemos si es más monstruo por su condición de cruel, o por la de musulmán invasor. Manuel, ya como héroe, no sólo viene a salvar a Xaïma, sino a la hispanidad sometida al yugo musulmán: la unión de los jóvenes representa la pureza frente al infiel (ibid.). Sin embargo, será Hermosa, la madre ya investida como tal y con la razón recuperada, quien cometa el asesinato de Ben-Saïd con el puñal que le arrebató a Manuel: ella será su brazo. Este acto, impropio de una mujer, queda aquí justificado plenamente por su condición de madre defendiendo a su hija, porque, en cierto modo, con este acto venga a su esposo asesinado y porque el ataque se dirige contra un malvado de pies a cabeza que, además, es un invasor de la patria y un infiel. Recordemos aquí esa identificación de la madre y la patria que ya aparece en *Carmen* y que aquí volvemos a encontrar: la madre, la madre-patria, que libra a sus hijos del invasor y en consecuencia, del mal.

Por tanto, los personajes de *Le Tribut de Zamora* convierten, sin pretenderlo, un heroísmo dirigido a superar una situación privada trágica en un heroísmo patriótico, porque todo su esfuerzo se dirige, en realidad, contra el personaje que representa el poder del califa y por tanto, al invasor musulmán de las tierras hispánicas. Recordemos

aquí tanto el alegato patriótico que supuso para Gounod la composición de esta ópera, como la metáfora que se establece en el libreto entre los oprimidos españoles y los franceses por un lado, y los invasores musulmanes y los alemanes por otro, metáfora totalmente evidente para el público parisino tan sólo once años después de la derrota en la guerra y la pérdida de Alsacia y Lorena.

Nos queda un último héroe por analizar entre todos los personajes de nuestras óperas, una figura cuyos rasgos heroicos, que son muchos, coinciden sólo en parte con los estudiados hasta ahora, porque representa a otra tipología, que es la del héroe moral. Nos referimos, por supuesto, a Don Quichotte. Anteriormente hemos visto la relación entre el resquebrajamiento de los valores tradicionales burgueses y el mensaje crítico de esta ópera, hecho con el suficiente tacto para que, a pesar de todo, complaciera al público. La crítica proviene del contraste entre la actitud de una sociedad deshumanizada y hedonista, representada por Dulcinea y su corte, y la actitud de Don Quichotte, auténtico ejemplo moral.

Como héroe que es, Don Quichotte representa "un ideal de conducta libre" (Savater, 1985, p. 60) frente a una sociedad que camina en una dirección completamente diferente: "Libre tanto en mi esfuerzo como en mis palabras"[681], como dice en el Acto III. Se mantiene fiel a sus principios, cueste lo que cueste y padezca lo que padezca en ese mundo que le ha tocado, lo que da idea de su inquebrantable fuerza moral. Su conducta se rige por "no retroceder ante lo que puede y debe ser hecho, no someterse a lo que le es extraño e injustamente hostil" (Savater, ibid., p. 62). Prueba extremada y cómica a un tiempo de esta actitud vital es el momento en que está cantando una serenata a Dulcinea y aparece Juan, uno de los amantes habituales de la bella. El hidalgo reta en duelo al hombre y están a punto de batirse, cuando nuestro héroe, por seguir unas rimas, decide enfundar la espada y retomar la mandolina: lo primero es lo primero.

Si, como dice Camps (1985, p. 48), ancestralmente "la heroicidad, la personificación de la virtud o excelencia humana como tal empezó siendo sólo valentía, fuerza física" pronto el concepto se amplió y transmutó y "el valor físico se convirtió pronto en valor anímico, que no era ya dominio sobre el peligro exterior, sino dominio

[681] "Libre dans mon effort comme dans ma parole."

de uno mismo, poder y control sobre todo lo que esclaviza al ser humano". Don Quichotte no carece de valor físico, pero su constitución endeble no le hace especialmente apto para ciertos combates. En cambio, su valor anímico es el que le infunde la capacidad de enfrentarse a los bandidos, de "no temer la destrucción física por encima de todas las cosas" (Savater, 1985, p. 62), de soportar sus burlas y gracias a su entereza moral, mostrar un comportamiento que le trasciende y transforma también a sus agresores, porque "la virtud es fuerza y excelencia, es decir, el héroe prueba que la virtud es la acción triunfalmente más eficaz" (Savater, 1986, p. 112). Como dice Savater (1985, p. 62) "el héroe en todas las tradiciones es, ante todo fuerte y *ser fuerte* significa algo asombrosamente parecido en la mayoría de las culturas: ser fuerte es ser intrépido y generoso". Y Don Quichotte no es menos generoso que intrépido: si a pesar de su debilidad se enfrenta a peligros reales e imaginarios con todo el arrojo de un héroe guerrero -aunque con desastrosos resultados- su generosidad le lleva a otorgar el perdón a todo aquél que le ofende, agrede o zahiere física o moralmente. De esa fortaleza del héroe, que no es sino "el cumplimiento de lo que nos prometemos con la virtud" (ibid.) emana su presencia de ánimo inalterable ante las dificultades y también la consideración hacia el otro con toda la estima que merece como ser humano, sea cual sea su condición. Así, su actitud hacia el prójimo consiste en "no querer ensalzarse con la humillación del otro, renunciar a todo el botín de la victoria con triunfal alegría, conceder la paridad de la nobleza a quien ya no la espera, a quien aún no la merece" (ibid.). Y en efecto, Don Quichotte no sólo no intenta ponerse por encima de los bandidos cuando éstos se arrepienten y reconocen en él una calidad superior y divina, sino que los perdona y les demuestra su amor: "Los elegidos de mi corazón, mis hijos predestinados, / Hélos aquí, mis hijos/ ¡Qué bellos, dóciles y fascinados están!"[682] (Acto III). Tampoco se aprovecha de haber recuperado el magnífico collar de Dulcinea y lo entrega a su dueña intacto, sin pedir nada material a cambio, porque estima que su obligación consiste en reparar las injusticias. Y en cuanto a considerar como iguales a quienes no lo esperan ni lo merecen, ya hemos citado sus palabras dirigidas a los bandidos, pero además en la plegaria que pronuncia en esta escena eleva a los más bajos elementos de la sociedad a nivel de únicos elegidos para comprender su mensaje: "Los villanos, los bandidos, hijos del Robo y del Crimen/ ésos a los que el miedo teme y la fuerza reprime/ los que no tienen hogar y los harapientos de risa amenazante/ han adivinado mi fin, han

[682] "Les élus de mon coeur, mes fils prédestinés,/ Vois-les, mes fils,/ Comme ils sont beaux, dociles, fascinés!"

comprendido su sentido"[683] (Acto III). Además, en un último acto de completo desinterés, bendice a Dulcinea, tras haberlo desengañado y haberle confesado su condición de cortesana incapaz de amar diciéndole: "Por haberme confesado tantas verdades/ yo te bendigo, mujer: / Sé siempre sincera"[684] (Acto IV).

Se diría que el héroe moral sigue una conducta según sus principios, pero se impide a sí mismo juzgar las acciones ajenas, quizá por esa condición extraordinariamente humana que le caracteriza y que le hace comprender cualquier error, y por la cual rechaza ejercer "cualquier control ideológico de la conducta ajena", como dice Savater (1985, p.69) . Y seguimos citando a este autor (ibid., pp. 69, 70):

> El héroe no participa en estas operaciones de acoso y derribo, porque no considera la ética como algo que pueda ser utilizado para valorar hacia el exterior, desde fuera, sino sólo hacia el interior, desde dentro. El héroe no reprende, ni censura, ni castiga, no practica las habituales formas de pedagogía puritana, pero a su modo -por su propia virtud triunfante- enseña más que nadie.

Y sin embargo no son pocas las ocasiones que se presentan de poder juzgar a los demás. La cobardía de Sancho ante los bandidos es obviada y el hidalgo sólo le infunde ánimo. Hace caso omiso de las burlas de los cortesanos de Dulcinea y a ésta no la juzga en absoluto por su comportamiento frívolo y disoluto, sino que la perdona y le agradece su sinceridad. Tampoco reprende ni juzga a los bandidos, sino que únicamente se limita a elevar su plegaria ante ellos, mostrando su humildad y su amor por la Humanidad:

> Soy el caballero errante que deshace/ entuertos; un vagabundo inundado de ternura/ por las madres en duelo, los mendigos, los oprimidos/ por todos aquéllos que no fueron amados por el destino. / […] Adoro a los niños que se ríen a mi paso/ Y no detesto en absoluto a los bandidos cuando tienen/ fuerza en las piernas y orgullo en la frente.[685] (Acto III)

El héroe moral tiene la grandeza de alma de no poner en la picota al prójimo y:

[683] "Les manants, les pillards, fils du Vol et du Crime,/ Ceux que la peur redoute et que la force opprime,/ Les sans-logis, les gueux aux rires menaçants,/ Ont deviné mon but et ont saisi le sens!"
[684] "Pour m´avoir dit des vérités…/ Femme, je te bénis:/ Reste toujours sincère."
[685] "Je suis le chevalier errant qui redresse/ Les torts; un vagabond inondé de tendresse/ Pour les mères en deuil, les gueux, les opprimés, / Pour tous ceux qui du sort ne furent pas aimés./ […] J´adore les enfants qui rient lorsque je passe,/ Et ne déteste point les bandits, quand ils ont/ De la force au jarret et de l´orgueil au front."

> ni adoctrina ni amonesta, pero con la exhibición de su conducta seduce a quienes le rodean hacia la virtud, aunque deba ser necesariamente la virtud de cada cual, la virtud que cada cual encuentra para sí mismo. El héroe es la tentación de la excelencia. (Savater, 1985., p. 70)

Es, en efecto, su comportamiento el que arrastra hacia la virtud a los demás: a Sancho, convirtiéndolo en un ser valiente que se opone a quienes se burlan de su amo y empujándole a compartir sus ideales al final de la obra; a Dulcinea, obligándola a ser sincera con él y a mirarse de frente a sí misma tomando conciencia de la vacuidad de su vida, aunque no se sienta con fuerzas para salir de ella; a los bandidos, operando en ellos una verdadera conversión. Y si el héroe es así, es porque "no es tanto quien sabe lo que quiere sino quien quiere lo que sabe" (Savater, 1985, p. 65), y Don Quichotte sabe de *l´humanite qui souffre,* "la humanidad que sufre" (Acto V), porque él mismo es parte constituyente de esa Humanidad, sabe que la justicia y la compasión han de alcanzar a los más desfavorecidos y pecadores, y a ellos dirige sus esfuerzos.

Esta condición de casi santidad de Don Quichotte provoca ciertas reacciones que quedan magníficamente descritas en las palabras de González de la Cardedal (1985, p. 91):

> Lo santo aparece así en la vida del hombre como un poder de atracción fascinadora y de repulsión aterradora, hasta el punto de que el hombre no puede dejarlo y no puede dejarse atrapar por él porque siente que sucumbiría. Suscita por ello a un mismo tiempo el amor y el terror.

Atracción y repulsión, amor y terror son las reacciones a veces sucesivas, a veces simultáneas, que provoca el hidalgo a quienes son menos virtuosos. El jefe de los bandidos, mientras lo están apaleando, dice a sus compinches: "Hacedle sangrar, quemadle, colgadle: que se me evite/ el malestar en el que me sume su mirada"[686] (Acto III). Instantes después, este maleante reconocerá en la faz de Don Quichotte la marca de la divinidad: "En verdad creo soñar viendo tu cara pálida/ Tus grandes rasgos que llenan de emoción de los que se exhala lo divino/ y tus ojos fulgurantes llenos de claridad sublime. / ¿Dónde vas? ¿Qué quieres?"[687] Ese malestar ante la santidad no es sino el reconocimiento del propio pecado y la propia ausencia de virtud, aunque

[686] "Saignez-le, brûlez-le, pendez-le: qu´on m´évite/ Le trouble où son regard me plonge."
[687] "Vraiment je crois rêver, voyant ta face pâle, / Tes grands traits émouvants d´où le divin s´exhale/ Et tes yeux fulgurants de sublimes clartés!/ Où vas-tu? Que veux-tu?"

precisamente esa pureza de espíritu que emana de Don Quichotte apacigua pronto al bandido y lo convierte. La Dulcinea de la obra de teatro también rechaza con repugnancia al hidalgo cuando ya no le queda más remedio que reconocer su vida nada ejemplar y cuando el contraste entre la actitud benevolente de Don Quichotte y su propia actitud cruel y frívola es demasiado insoportable incluso para ella:

> ¡Pero qué feo sois! ¿Me atrevería sin temor/ y sin repugnancia invencible a aceptar vuestro abrazo?/ Vete, que tu cuerpo descarnado me produce horror/ ¡Vete, que siento en tí al enemigo enajenado/ de la mujer, de su voluntad primitiva, / de la vida embriagadora, adorable, instintiva![688] (Le Lorrain, 1906, p. 130, acto IV)

El rechazo hacia la santidad no es sino rechazo a la maldad que habita y se manifiesta en cada uno de nosotros y que, ante la presencia y acción del héroe santo, o del héroe moral se nos hace patente y por consiguiente, insufrible. En el libreto, probablemente por dibujar un personaje femenino más amable, se elimina este rechazo brutal y dañino de Dulcinea, pero creíamos interesante establecer el paralelismo entre su reacción y la del jefe de los bandidos en la obra de Le Lorrain. Dulcinea es la antagonista moral de Don Quichotte en la obra, lo que Diel (1976, pp. 120-124) denominaría una "mujer trivial"

> El hombre trivial puede -en la medida de sus débiles fuerzas- lograr una especie de armonía que representa de una manera frustrada la elevación. […] La baja tensión malsana del ser vulgar es la consecuencia de una carencia de la función espiritualizante destinada a preparar la reacción sensata. […] La presión de los deseos desborda de todo freno sensato que se le imponga, de modo tal que la exaltación imaginativa se transforma en una agitación cuya única ley es la exigencia creciente de la descarga inmediata. Los deseos, fuente de toda tensión interior, al no poder ser retenidos más, hacen que la energía psíquica deje de acumularse.[…] El individuo afectado se jacta de conocer y abrazar la vida entera en todas sus posibilidades. El sufrir esencial […] se expresa en el ser trivializado en forma de un vago malestar melancólico, consecuencia del vacío interior que trata de disimular por medio de la persecución anhelante de placer, o por medio del automatismo del trabajo obsesivo destinado a realizar los deseos exaltados de posesión material y posición social.

[688] "Mais vous, vous êtes laid! Oserais-je sans crainte,/ Sans dégoût invincible, accepter votre étrainte?/ Va-t´en, car j´ai horreur de ton corps décharné!/ Va-t´en, je sens en toi l´ennemi forcené/ De la femme, de sa volonté primitive/ De la vie enivrante, adorable, instinctive!"

En este párrafo identificamos los síntomas que padece Dulcinea, desde esa incapacidad para refrenar los deseos, hasta esa sensación de vacío vital que la empuja a una búsqueda constante del placer. Y sigue Diel (ibid.):

> Su vida [del trivializado], desprovista de toda dirección interior, se ajusta a las convenciones sociales, a la opinión pública, a los prejuicios de la época. Se encuentra totalmente determinado por su medio. […] La convención es la medida común y uniforme del trivializado.

¿No representan Dulcinea y su corte de galanes y haraganes a una sociedad burguesa en fase de degeneración moral, pero que, al mismo tiempo, constituyen la "buena sociedad" frente al solitario héroe que es el hidalgo?

Como otros grandes héroes, Don Quichotte fracasa en su empeño, que es desposar a Dulcinea, pues ella, que se ha dado cuenta de la calidad humana del caballero, lo rechaza como esposo, pero le ofrece que se quede en su corte, porque sus cualidades morales la han seducido y redimido hasta donde es posible para esta María Magdalena de salón, y en el fondo le gustaría tenerlo cerca para otorgar cierto sentido a su existencia: "el atractivo de la virtud viene de la seducción práctica del héroe que la encarna (y del que quizá no sea posible separarla sin pervertirla o volverla mezquina) y no de una norma convencional establecida socialmente por razones utilitarias" (Savater, 1986, p. 113). Don Quichotte no puede aceptar, porque quiere a Dulcinea como esposa y no de otra manera y se va, herido de muerte. Sin embargo, "su derrota misma tiene una calidad triunfal" (Savater, 1985, p. 73), porque su virtud y su ejemplo moral han hecho mella en quienes lo han tratado, comenzando por Sancho, su *alter ego*, ese "amigo fascinado no tanto por los ideales del héroe como por el propio héroe como ideal" (Savater, 1986, p.119). Pero probablemente se puede hacer otra lectura de la derrota de este Don Quichotte. La sociedad ya no es la misma que en el periodo de la "República republicana", cuando el sacrificio y la acción heroica por la patria en peligro habrían bastado al Rodrigue de *Le Cid* para convertirse en héroe nacional. En este periodo inmediatamente anterior a la Iª Guerra Mundial se vive una radicalización y enfrentamiento políticos cada vez más fuertes no ya entre las diferentes clases sociales, sino en el seno de la propia burguesía. La llamada a la unidad en defensa de una patria invadida, aunque sólo fuera en parte, y a recuperar el orgullo nacional quedan algo lejos. Los actos heroicos del hidalgo español no son de ese cariz ni pretenden tener ese alcance, sino que apelan a la conciencia de cada uno, a la conducta individual

enmarcada en una sociedad. Y precisamente en esa sociedad degradada en su ámbito moral, la derrota de Don Quichotte pudo verse con cierto alivio:

> La desventura del héroe no es nueva: lo nuevo de la modernidad es la sensación de esterilidad y absurdo que rodea a esa desventura, el vacío social en torno al héroe. […] Los héroes triunfantes -que siguen existiendo, naturalmente, porque son imprescindibles para que la fe en la vida no decaiga- pertenecen a las manifestaciones culturalmente menos refinadas […]; para círculos más exigentes, el único héroe tolerable es el héroe vencido, abandonado, aquél en que se revela la imposibilidad de la virtud y no su triunfo. Hay una especie de nostálgica complacencia en el peso de lo necesario, un descrédito de lo posible y un voluntario olvido de que la victoria heroica no espera su recompensa de nada fuera de sí misma. En una palabra, un fastidio impaciente ante la ética y el foro individual que reclama, mientras se exaltan como realmente eficaces todos los mecanismos colectivos de orientación e interpretación de la acción a partir de lo inevitable. Hay un materialismo en la consideración del éxito por sus resultados como fenómeno externo, no como transfiguración espiritual. (Savater, 1986, p. 134)

Si éste no fue sin duda el propósito de Le Lorrain quien, muy al contrario, se inspiró de la figura de Cervantes como verdadero héroe moral para hacerlo transmisor de sus propios ideales y de sus propias miserias por mantenerse fiel a ellos, el público perteneciente a la burguesía acomodada pudo sentirse tranquilizada ante su propia molicie moral: de nada sirve ser virtuoso, puesto que al fin uno se encuentra solo, desamparado y a lo peor, pobre. Don Quichotte constituía un bello ejemplo, sin duda, pero este "público dorado" del *grand monde* probablemente no era muy proclive a considerar que la mejora espiritual de uno mismo se dirigía también a todos y cada uno de ellos, no sólo a las clases trabajadoras, viciosas y ociosas por naturaleza.

Coherencia con los propios principios y acción subsiguiente cuando se trata de defender lo justo; valor y generosidad de su persona hasta enfrentarse con los mayores peligros sin temor a las consecuencias; ausencia de juicio hacia la actitud ajena y también ausencia de rencor y por supuesto, ejemplaridad en la conducta son rasgos presentes en este Don Quichotte, dirigidos a mostrar un modelo metafórico pero válido a una sociedad burguesa en plena crisis de identidad y de valores, una sociedad que daba la espalda a idealistas marginales como Le Lorrain. Nuestro héroe moral se enfrenta también a una sociedad nueva en la que avanza el igualitarismo, gracias al cual grandes sectores de la población consiguen avanzar en derechos y paulatinamente, acceder a una vida mejor, pero en la que, precisamente todos son considerados iguales

también a otros niveles, como es el punto de vista moral. Cada vez más difícil aceptar enseñanzas y erigir a otros como ejemplo, porque eso supone ir contra esa igualdad que debe alcanzar a todos los ciudadanos y en la que cada uno es la medida de lo humano (González de la Cardedal, 1985, p. 77). Como dice Bloch (cit. en Savater, 1986, p. 126) "los primeros en combatir la costumbre siempre han sido solitarios, individuos extraños y, lo que es más, señores, que defienden su existencia o su caso particular; jamás sujetos colectivos". Sin duda, nuestro Don Quichotte, solitario y extraño, desborda esta condición humana convencional y "hace más de lo moralmente exigible al común de los mortales" (Camps, 1985, p. 49). En cierto modo en esta obra dramática y posterior libreto se cumple lo que dice Flores Arroyuelo sobre el momento en que el caballero pasa a ser héroe literario, porque la sociedad ya no necesitaba, tal como estaba articulada, actores como ésos:

> Los dioses de la Antigüedad eran conocidos por la gloria de sus acciones; después los héroes lo fueron por lo que representaba la ejemplaridad de su personalidad. El personaje literario nació en el momento en el que el héroe, como tal, hacía crisis, al convertirse en un ente trágico, ya que la razón de ser que le convertía en tal no era adecuada a lo que necesitaban los cambios de una época. El personaje literario vino a ocupar el lugar dejado por los dioses al recobrar una adaptabilidad de su acción a un ambiente dado; al evidenciarnos que su acción, su esfuerzo personal, era necesario. El caballero, que fue héroe, continuó cumpliendo su papel en la sociedad gracias al personaje literario, al adquirir éste el valor de las opciones que le definían, al situarlo en relación con los restantes miembros de una sociedad. (Flores Arroyuelo, 1990, p. 242)

Le Lorrain, Cain y Massenet resucitaron al caballero tragicómico de Cervantes para constituirlo en héroe moral, en un momento en el que, quizá no era el personaje que demandaba esa sociedad burguesa, pero en la que, en cambio, sí que tenía su papel que cumplir y por tanto era, a su manera de virtuoso fracasado, un modelo necesario.

3.3.4. Mujeres fuera de las normas: un peligro social

Hemos visto que la mujer, en el momento y la sociedad que nos ocupan, había de privilegiar su papel de esposa y madre, incluso en los años finales de nuestro periodo de estudio, y esto a pesar del incipiente pero creciente movimiento de emancipación femenino: las actividades e incluso los comportamientos de hombres y mujeres estaban

muy claramente definidos y su mantenimiento formaba parte de un orden moral, social y hasta político. Bajo el presente epígrafe vamos a analizar tres personajes femeninos que, por diferentes razones, contravienen la norma impuesta, y en qué aspectos lo hacen.

Carmen es nuestra primera protagonista transgresora, no sólo cronológicamente, sino también por todas las características que acumula este personaje que le llevan a erigirse en contraejemplo de la mujer perfecta de la época. Si comenzamos por lo tocante a la esfera familiar y social, -analizada al estudiar a otras figuras femeninas-, nos encontramos con que Carmen no es ni esposa[689] ni madre, ni tiene intenciones de serlo. Tampoco es verdaderamente una amante, como se entendía entonces, ni tampoco realmente una prostituta. Carmen se desinteresa por completo de toda norma social, incluida la institución matrimonial, que era a lo que aspiraban todas las jóvenes burguesas de la época y para lo cual se llevaba a cabo toda una estrategia de educación de las muchachas con el único objeto de cazar un marido, ese marido que les procuraría una existencia, una entidad como esposa y que, como mujeres "a secas" les era negada:

> Gustar, y gustar además respetando todos los cánones del decoro es la finalidad comprobada de toda su juventud […]. Gustar al hombre que podrá mantenerlas, hacerlas avanzar, darles una situación o incluso simplemente una existencia; encandilarlo, subyugarlo en el espacio de esos pocos años, entre el primer baile y la edad de una solterona. El matrimonio es su única carrera, el único medio de ganar su vida, el único momento en el que pueden existir entre dos vínculos. Gustar, seducir es su única arma, es necesario un compromiso total, una verdadera consagración, pues el tiempo es limitado y el mercado del matrimonio, difícil.[690] (Blunden, 1982, p. 35)

Carmen es una seductora, sí, pero con el único objeto de disfrutar del propio placer de la seducción y del hombre que decide convertir en diana de su deseo, pero en ningún momento la vemos ansiosa por estabilizar su situación con Don José. Como dice Maingueneau (1984, p. 124):

[689] En la novela de Mérimée, Carmen está casada, aunque su matrimonio nada tiene de "burgués", sino que más bien parece una asociación de intereses. La desaparición del marido para el libreto eliminaba una parte de escabrosidad a un relato operístico de por sí bastante incendiario para la época.

[690] "Plaire, et plaire en respectant les canons de la bienséance, est le but avéré de toute leur jeunesse, […]. Plaire à l´homme qui pourra les entretenir, les faire avancer, leur donner un rang ou même simplement une existence; le charmer, le subjuguer en l´espace de bien peu d´années, entre le premier bal et l´âge d´une vieille fille. Le mariage est leur seul carrière, le seul moyen qu´elles ont de gagner leur vie, le seul instant où elles peuvent exister, détachées, entre deux liens. Plaire, séduire est leur seule arme, et il faut un engagement total, une vraie consécration, car le temps est limité et le marché du mariage difficile."

> El pleno ejercicio de una actividad sexual supone, en efecto, la institución matrimonial, que confiere deberes y determina un estatus social preciso. Pero Carmen desafía esta frontera al disponer libremente de su cuerpo sin pagar el precio debido. Por esta razón rechaza las restricciones referentes al matrimonio (fidelidad, estabilidad en el hogar, deber de procrear…)[691]

Difícilmente comprensible para esas familias que cerraban el matrimonio de sus hijas en los palcos de la Opéra-Comique. Por otro lado, tampoco pretende ser una amante mantenida, es decir, una mujer que, por situación social no puede aspirar a ser esposa, pero puede conquistar a un hombre bien situado y mantener una relación estable. De hecho, en las clases burguesas constituía "una manifestación de riqueza el ser capaz de mantener a una" (Harvey, 2008, p. 243) y en consecuencia, se trataba de una práctica extendida y aceptada (Hobsbawm, 2007, p. 242), hasta el punto de que en *El paraíso de las damas* Zola narra la relación cómplice que nace entre la esposa y la amante de un rico burgués muy tacaño para sacarle dinero e irse de compras. Y si los grandes burgueses escogían sus amantes entre bailarinas *étoile* y cantantes de ópera, los pequeños burgueses se inclinaban por cantantes de *café-concert* (Corbin, dir. Aron, 1980, p. 53). Pero Carmen tampoco busca eso, le da igual tener "una situación", porque no sólo es gitana (*bohémienne*), sino que lleva una vida de bohemia (*bohème*), y por tanto la preocupación económica, y no digamos respecto a un futuro, le es totalmente ajena. Como explica de nuevo Maingueneau (1984, p.113):

> La bohemia acompaña a la burguesía del XIX como su sombra, y cada una sirve de repelente a la otra: la perfecta inserción social, la obsesión por el ahorro de la una apelan imperativamente a la movilidad y la imprevisión de la otra. El estatus de los gitanos, pueblo parásito que pasa a través de las redes cerradas del entramado de socialización oficial, ofrecía el mito necesario a la eficacia de la metáfora. El gitano se definía ante todo por una mala gestión del dinero, de los medios de ganarlo, de la manera de gastarlo. […] Sabemos que lo mismo sucede con Carmen. Esto se traduce en particular en el rechazo por encerrase en un cálculo económico a largo término capaz de alienar una tal libertad. Lejos de ahorrar, es decir, de dominar el tiempo por medio de la previsión, de la gestión de un patrimonio o una carrera, el gitano vive en el día a día.

[691] "Le plein exercice d´une activité sexuelle suppose en effet l´institution matrimonial, qui confère des devoirs, détermine un statut social précis. Or Carmen se joue de cette frontière, disposant librement de son corps sans payer le prix dû. De ce fait, elle refuse les contraintes afférantes au mariage (fidélité, stabilité au foyer, devoir de procréer…)"

> Comportamiento que encuentra su correspondencia en el aspecto sexual: el gitano no se ancla, no se casa y va de relación en relación.[692]

El bohemio vive instalado en la precariedad, en lo efímero y lo voluble en todos los aspectos de la vida, y como tal es lo antagónico al orden burgués. El orden sexual y el familiar van aparejados al orden social y Carmen, como los bohemios, rechaza de plano cualquier orden impuesto. Evidentemente, el hecho de que pertenezca a la raza gitana introducía un elemento de distanciamiento respecto a la sociedad burguesa de los años setenta en París, pero la metáfora, que tan meridianamente explica Maingueneau, era perfectamente comprensible. Ni esposa ni mantenida, pero tampoco prostituta, porque Carmen no se vende por dinero. También escapa a esta categoría, que, aunque repudiada públicamente, estaba socialmente admitida: criadas, pequeñas vendedoras de grandes almacenes, solteras de todo tipo que no consiguen un empleo ni un marido, obreras… que acudían a este recurso por necesidad:

> La necesidad del recurso a otras fuentes, la certeza de lo que no podía ser más que un complemento [al salario del marido] -el salario- y de lo que no podía serlo -la prostitución-, la consciencia de la permeabilidad de la barrera entre empleo *normal* y prostitución tiñen toda la visión del trabajo de las mujeres. Considerado ya como inmoral y vulgar en sí mismo, es también algo así como el primer paso hacia la decadencia.[693] (Blunden, 1982, p. 191)

Esta situación era denunciada habitualmente por los autores republicanos, como podemos comprobar en *L´Ouvrière* de Jules Simon. Este conservador preocupado por las cuestiones sociales y educativas achaca este mal a los bajos salarios que perciben las obreras y a las múltiples tentaciones a que deben resistir para mantener su honor a salvo, cosa prácticamente imposible en las grandes ciudades:

---

[692] "Cette bohème accompagne la bourgeoisie du XIXe siècle comme son ombre, chacune servant de repoussoir à l´autre: l´exacte insertion sociale, l´obsession de l´épargne de l´une appelant impérativement la mobilité et l´imprévoyance de l´autre. Le statut des Bohémiens, peuple parasite qui passe à travers les mailles serrées du réseau de socialisation officiel, offrait le mythe nécessaire à l´efficace de la métaphore. Le bohème se définisssait avant tout par une mauvaise gestion de l´argent, des moyens d´en gagner, de la manière de le dépenser. […] On sait qu´il en va de même pour Carmen. Cela se traduit en particulier par le refus de s´enfermer dans un calcul économique à long terme capable d´aliéner une telle liberté. Loin d´épargner, c´est-à-dire de dominer le temps par la prévision, la gestión d´un patrimoine, d´une carrière, le bohème vit au jour le jour. Comportement qui trouve son pendant dans le domaine sexuel: le bohème ne se fixe pas, ne se marie pas, allant de liaison en liaison."

[693] "La nécessité du recours à d´autres ressources, la certitude de ce qui ne pouvait être que l´appoint -le salaire- et ce qui ne pouvait pas l´être -la prostitution-, la conscience de la perméabilité de la barrière entre emploi *normal* et prostitution, colorent toute la visión du travail des femmes. Déjà ressenti comme immoral et vulgaire en lui-même, il est aussi comme le premier pas vers la déchéance."

> Cuando la joven, después de haber esperado a la noche para no perder ni una hora de luz y para no ser vista en sus harapos va a llevar su trabajo [de costura] temblando por si le rebajan el precio o por si le dicen que le pagarán otro día, todo el lujo del mundo le salta a los ojos. […] Si no tiene ni familia ni religión ¿quién podrá retenerla? ¿Quién le enseñará, entre la miseria y el lujo, a escoger la miseria? […] Cuando las chicas que trabajan en los talleres ven este triunfo del vicio ¿es posible que su alma se mantenga pura, que no hagan en lo más profundo del corazón esas comparaciones que empujan a los hombres al odio y a la revuelta y que las precipitan a ellas a la degeneración? Las más honestas y las más afortunadas escapan a la peor de las corrupciones buscándose un amante de su clase. Raramente encuentran un marido.[694] (Simon, 1861, pp. 275, 276)

Un republicano radical como Denis Poulot, cuya opinión sobre el papel doméstico de la mujer vimos anteriormente, coincide en su análisis sobre las causas de la prostitución de las mujeres de clase proletaria con Jules Simon: la miseria por el paupérrimo salario en unos casos, o porque el vicio ha ganado al esposo, que hunde a la familia en una miseria aún mayor, en otros. Y citamos aquí un fragmento que comprende una frase a la que aludimos en este apartado, en el epígrafe dedicado a las dificultades de las mujeres obreras:

> Vida de privaciones, de miseria, de vergüenza, de asco; si les queda un átomo de dignidad humana, de estima por sí mismos ¿no es de lo más elástico? […] El complemento para su supervivencia se lo piden [los *sublimes*] a sus mujeres, a su familia, al trabajo de los suyos o a su prostitución. Sí, una parte de las mujeres y las hijas venden y prostituyen sus encantos o juegan el papel odioso de procuradoras, celestinas y un papel aún más innoble.[695] (Poulot, 1870, p. 185)

En definitiva, la prostitución estaba muy extendida en el París de la segunda mitad del XIX (Harvey, 2008, p. 240) y provenía básicamente "de la desesperación y de la simple necesidad de comer" (ibid., p. 244), o sea, de la miseria. Pero esto no era

[694] "Quand la jeune fille, après avoir attendu la nuit, pour ne pas perdre une heure de lumière, et pour ne pas être vue dans ses haillons, va reporter son ouvrage en tremblant qu´on ne lui fasse une retenue ou qu´on ne remette le payement à un autre jour, dès le premier pas qu´elle fait dans la rue, tout le luxe du monde lui entre à la fois dans les yeux. […] Si elle n´a ni famille ni réligion, qui la retiendra? Qui donc lui apprendra, entre la misère et le luxe, à préférer la misère? […] Quand les filles d´atelier voient ces triomphes du vice, est-il possible que leur âme reste pure, et qu´elles ne fassent pas dans le secret de leur coeur ces mêmes comparaisons qui poussent les hommes à la haine et à la révolte et qui les précipitent, elles, dans la débauche? Les plus honnêtes et les plus heureuses échappent à la pire des corruptions en prenant un amant dans leur classe. Elles trouvent rarement un mari."

[695] "Vie de privations, de misère, de honte, de ravalements; s´il leur reste un atome de dignité humaine, d´estime de soi, il est des plus élastiques? […] L´appoint pour leur existance ils le demandent à leur femme, à leur famille, au travail de leurs ou à leur prostitution. Oui, une partie de femmes et des filles [des sublimes] vendent et prostituent leurs charmes, ou jouent le rôle infecte de procureuses, entremetteurse et un rôle encore plus ignoble."

atenuante según el punto de vista de la burguesía que, sin dejar de consumir, al menos bajo ciertas formas y en ciertos casos el fruto de la prostitución (Corbin, dir. Ariès y Duby, 1999, pp. 496-498), identificaba a la clase obrera con la depravación y el vicio: "porque sólo es casto y moral el ángel del hogar, protegido, tras los muros, aislado, la obrera será necesariamente inmoral, fácil, pecadora"[696] (Blunden, 1982, p. 147).

Carmen ni es una prostituta, ni su actitud sexualmente libre tiene nada que ver con su condición de obrera de la fábrica de cigarros. Lo que resulta desconcertante en su caso es la imposibilidad de adscribirla a ninguna de estas categorías socialmente aceptadas. Carmen es inclasificable porque, en realidad no se comporta como una mujer, sino como un hombre, "que recupera su libertad al pasar de una mujer a otra, en lugar de esperar, encerrada, a que un hombre se ocupe por ella de la mediación con el mundo exterior"[697] (Maingueneau, 1984, p. 103). Incluso esa vida de bohemia era prácticamente privativa del género masculino (ibid., p. 114), porque, precisamente llamaban la atención "algunas jovencitas de baja extracción ligeras de cascos seductoras que vivían en una especie de libertad masculina"[698] (Perrot, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 271). Pero no eran únicamente los burgueses los que criticaban comportamientos considerados masculinos en las mujeres. Fue quizá en el seno del movimiento obrero en el que antes se consideró que la mujer no debía hacer ciertas cosas que correspondían tradicionalmente a los hombres, y nos referimos, por supuesto, al acceso al trabajo. Mucho antes de que los hombres de la burguesía entraran en la crisis de la masculinidad que comienza a manifestarse en el último cuarto del siglo XIX, los obreros y sus ideólogos de referencia denuncian a la mujer como competidora desleal. No sólo una fábrica no es lugar "natural" para el sexo femenino, sino que al percibir un menor salario que los hombres acaban destrozando el mercado laboral[699], aunque la realidad es

[696] "Parce que seul est chaste et moral l´ange du foyer, protégé, emmuré, isolé, l´ouvrière sera nécessairement immorale, facile, péchéresse."
[697] "[Carmen] ne fait que se comporter comme un homme, qui reprend sa liberté d´une femme à l´autre, au lieu d´attendre, enfermée, qu´un homme assure pour elle la médiation avec le monde extérieur."
[698] "Il est des grisettes conquérantes, vivant dans une espèce de liberte masculine."
[699] Jules Simon señala en *L´Ouvrière* la honrosa excepción de las fábricas textiles de Lyon, que pagaban lo mismo por pieza a hombres y mujeres, pero como la fuerza necesaria era grande para según qué prácticas fabriles, a la postre los hombres ganaban más (1861, p. 34). También en esta obra defiende la subida de salarios para las mujeres trabajadoras, sin dejar de recomendar que no ejerzan su actividad en una fábrica, sino en oficios apropiados: artes gráficas, grabado, relojería o joyería. Sin embargo entiende la imposibilidad de que todas las mujeres se acojan a algo así, y por tanto, en la medida de lo posible, lo mejor es casarse y dedicarse a la vida de familia para ellas, y para ellos, educarse y moralizarse con el fin de no dejarse tentar por el cabaret y otros vicios (ibid., pp. 284-290).

que en muchas familias obreras el salario de las mujeres -y hasta de los niños- era necesario para la mera subsistencia:

> Como eran muchos los varones adultos que no podían llevar al hogar los ingresos adecuados, el trabajo remunerado de la mujer y los hijos era, de hecho, fundamental para el presupuesto familiar en no pocos casos: además, dado que las mujeres y los hijos eran una mano de obra barata y fácil de intimidar, especialmente porque la mayor parte de las mujeres trabajadoras eran jóvenes, la economía del capitalismo estimuló su contratación siempre que era posible, es decir, cuando no lo impedía la resistencia de los hombres, las disposiciones legales o la naturaleza de determinados trabajos muy exigentes desde el punto de vista físico. (Hobsbawm, 2005, p. 209)

Es decir, que "los hombres van al paro por culpa de estas mujeres, aliadas objetivas del capitalismo y de la máquina, que son la causa de su ociosidad forzosa, de la depreciación de su trabajo"[700] como analizan Marx y Engels (Blunden, 1982, p. 154). Además de las consecuencias de orden puramente económico, puesto que en efecto "en ciertas ramas del sector, […] muchos obreros perdieron su empleo porque los patronos preferían contratar a mujeres a bajo precio"[701] (Maugue, 2001, p. 64), este acceso de la mujer a un terreno masculino tenía consecuencias psico-sociales: los hombres sienten que pierden su función, que pierden su masculinidad, que se desvirilizan, en definitiva. Como dice Denis Poulot, (1870, p. 183), "la mujer no está hecha para trabajar en un taller, su lugar está en casa. Todo marido ha de ser lo suficientemente fuerte como para que su trabajo baste para cubrir las necesidades de su familia"[702]. Así, la división del trabajo forma parte de una división psico-social en cierto modo, puesto que la capacidad para mantener a los suyos da la medida del hombre, es lo que le constituye en elemento masculino y por tanto, dominante de la familia. Si se revierte la situación y es la mujer quien aporta el salario principal al hogar, el cuadro se presenta insoportable para el marido. Veamos la descripción que hace Engels en *La situación de la clase obrera en Inglaterra* (cit. en Blunden, 1982, p. 154):

> En muchos casos la familia no se descompone totalmente a causa del trabajo de la mujer, pero todo se pone patas arriba. Es la mujer la que mantiene a la familia y el hombre quien se queda en casa, cuida de los niños, barre las habitaciones y cocina. Este

[700] "Les hommes sont mis au chômage par ces femmes, alliées objectives du capitalisme et de la machine, qui sont la cause de leur oisivité forcée et de la dépréciation de leur travail."
[701] "Bien sûr, dans certaines branches d´activité, […] de nombreux ouvriers avaient perdu leur emploi, les patrons préférant embaucher des femmes au moindre coût."
[702] "La femme n´est pas faite pour travailler en atelier, sa place est dans le ménage. Tout mari doit être assez courageux pour suffire aux besoins de sa famille."

> caso es muy frecuente. […] Se puede uno imaginar fácilmente qué legítima indignación suscita en los obreros esta castración de hecho.[703]

Y en efecto, los hombres tienen miedo de esa suplantación de su tradicional papel por parte de las mujeres. Precisamente en los años setenta del siglo los burgueses empiezan a sentir cierto temor al ver despertarse inquietudes intelectuales entre las mujeres de su propia clase social. Cuando las mujeres que trabajaban eran obreras, el peligro estaba bien cercado, pero en el horizonte se empiezan a dibujar amenazas dentro de sus propias casas. Reveladoras son las palabras de Barbey d´Aurevilly tan sólo tres años después del estreno de *Carmen*, que se burla de la igualdad defendida por algunos en el terreno artístico y se imagina sarcásticamente a tres mujeres -George Sand, Marie D´Agoult y Rosa Bonheur, concretamente- a la cabeza de la Academia Francesa, la de Ciencias morales y políticas y la de Bellas Artes respectivamente, y exclama: "¡Tendremos completo el *triumfeminato* que se cree un triunvirato! ¡Francia se habrá salvado! ¡Habremos consumado nuestro más alto destino, y seremos nosotros, los hombres, los que haremos a partir de entonces las mermeladas y los pepinillos!"[704] (Barbey d´Aurevilly, 1878, p. 82)

Carmen representa esa usurpación hecha a los hombres tanto desde el terreno íntimo y privado como desde el profesional: respecto a sus amantes se comporta como un conquistador, un donjuán, y en su calidad de obrera representa también una amenaza para la actividad laboral masculina. Aunque sabemos que las trabajadoras de las manufacturas de cigarros eran siempre mujeres, el consumo del tabaco era cosa de hombres, y es Carmen la que procura el objeto del vicio y también fuma, y por lo tanto, adopta una actitud masculina, una vez más. Aunque, repetimos, muchos de los comportamientos de la gitana se achacaban precisamente a su etnia y también al hecho de ser española por lo tópico del ardiente carácter de las mujeres al otro lado de los Pirineos, todo lo cual inducía a un cierto distanciamiento, el público burgués también vio en la figura de la gitana un personaje altamente subversivo. A pesar de que se trataba de un personaje profundamente individualista y casi marginal, porque "ella no

[703] "Dans bien des cas, la famille n´est pas tout à fait désagrégée par le travail des femmes, mais tout y est mis sens dessus dessous. C´est la femme qui nourrit sa famille et l´homme qui reste à la maison, garde les enfants, balaie les pieces et fait la cuisine. Ce cas est très frequent. […] On peut aisément imaginer quelle légitime indignation cette castration de fait suscite chez les ouvriers."

[704] "Nous aurons complet le *triumféminat* qui se croira triumvirat! La France sera sauvée! Nous aurons atteint notre destinée la plus haute, et c´est nous, les hommes, qui désormais ferons les confitures et les cornichons!"

busca ni instalarse en la sociedad ni hacerla explotar, se contenta con circular en ella a su manera"[705] (Maingueneau, 1984, p. 104), en este personaje se acumulaban toda una serie de características que remitían a la realidad social del momento. Esa extrañeza que pudo provocar una figura femenina así enfrentó probablemente al público burgués de la Opéra-Comique a sus propios miedos, y muy particularmente al sector masculino, que pudo proyectar en Carmen la imagen de una amenaza que algunos al menos, ya veían cernirse en lontananza, unos miedos que, como dice Andreu Miralles (2016, p. 103) "comportan el hundimiento de la autoridad y autonomía del yo masculino racional y moderno".

La siguiente mujer "fuera de la norma" es Anita, de *La Navarraise*. Si Carmen escapa y transgrede constantemente los comportamientos atribuidos a una mujer y vive al margen de las normas impuestas por una sociedad que no reconoce como suya, Anita, por el contrario, acata escrupulosamente lo establecido hasta que comete un error fatal. Jules Claretie, que era un autor muy atento a la realidad política y social, tenía por costumbre denunciar las injusticias de su momento con sus obras, y en el caso de *La Navarraise* esta denuncia abarcó no pocos aspectos de la vida de las mujeres.

Nuestra protagonista es una joven realmente intachable: trabajadora, devota, dispuesta a seguir a su amado en el peligro pero también deseosa de obtener el *placet* del cruel padre de su novio, es decir, sin problema ninguno para acatar la autoridad paterna y la moral social imperante. Su único defecto es que es muy pobre, escollo insalvable para poder ser desposada por Araquil porque, como ya sabemos, Remigio exige a la muchacha una importante dote de dos mil duros. Cuando está en plena desesperación por la imposibilidad de hacerse con tal suma, oye a Garrido, general de las tropas liberales en las que se bate Araquil, que dará una fortuna a quien termine con Zucarraga, general carlista que acaba de asesinar a un gran amigo. Anita le propone un pacto: ella lo mata y él le da dos mil duros. Garrido no la toma en serio, porque se trata de una mujer, y piensa que está loca (Acto I escena V). Pero Anita pasa al acto y efectivamente mata al carlista, tras lo cual busca a Garrido a quien reclama su dinero. El general, horrorizado, se lo da pero le pide que ambos guarden el secreto ante tal

[705] "Elle ne vise pas à s´installer dans la société, ni à la faire exploser, elle se contente de vouloir y circuler à sa guise […]."

ignominia (Acto II, escena II). Araquil, que primero cree que Anita ha conseguido el botín prostituyéndose, como era lo desgraciadamente habitual cuando una mujer de su condición necesitaba dinero, comprende en el instante de su muerte de dónde proviene: "¡El precio de la sangre!"[706] (Acto II, escena V).

En primera instancia podemos pensar que Claretie ha querido denunciar en su obra el hecho de que una mujer se vea abocada por la intransigencia de un padre a cometer un acto terrible, acto que además, correspondería a un hombre, y desde luego esta primera lectura es correcta. Sin embargo hay en este libreto una denuncia que profundiza aún más en el mal funcionamiento social respecto a las mujeres. A Claretie le preocupaba el hecho de que "la mujer, decididamente, no está lo suficientemente protegida por la ley, una ley *macho*, si se me permite expresarme así"[707]. Estas palabras del autor, y publicadas en un artículo del 24 de agosto de 1880 en *Le Temps* son citadas por Alexandre Dumas hijo en su obra *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*, (1880, p. 4). En ella Dumas responde precisamente a Claretie -buen amigo suyo y a quien dedica este a modo de carta-, que había apelado a conocer su opinión sobre un caso que conmocionó a la sociedad francesa: una gran señora, condesa para más señas, ejemplo de abnegación como esposa y madre, había quemado la cara de la joven amante de su marido con vitriolo porque éste la trataba con el mayor de los desprecios y le dijo que a su muerte se casaría con su amante. La condesa fue declarada "no culpable", porque tanto quienes debían de juzgarla como la sociedad consideraron que la indefensión ante el agravio del marido, infligido además a una mujer ejemplar, la había llevado a cometer ese acto terrible. Dumas expone otros dos casos en su escrito en los que también son los dos criminales quienes despiertan las simpatías generales, ante la cobardía y el mal comportamiento previo de quienes se han aprovechado de dos mujeres desvalidas: un padre -que queda absuelto- que intenta matar al seductor de su hija a la que embaraza y abandona, y una joven que comete infanticidio porque su amante, hombre casado y bien situado, le busca otro marido ignorante de la situación para abandonarla.

El problema de fondo consistía en que las mujeres estaban desasistidas por la justicia en muchos casos. Como explica Dumas, en el caso de la condesa, la inexistencia

[706] "Le prix du sang!"

[707] "[…] la femme, décidément, n´est pas sufisamment protégée par la loi, qui est essentiellement et uniquement, une loi *mâle,* si je puis dire."

de una ley del divorcio[708] -ley que llegaría cuatro años después, en 1884- que contemplara la perfecta conducta de la mujer y la protegiera frente a la falta del marido, hace que éste humille con su adulterio a su mujer y provoque, en definitiva, una reacción desmesurada (Dumas, 1880, pp. 8-12). En el caso de la joven abandonada, es la falta de protección legal para la mujer soltera y sola con un hijo, condenada también por la sociedad por su "falta", lo que impulsa al padre a vengarse. Y en el caso de la infanticida, la imposibilidad legal de cursar una demanda de paternidad[709] hace que la joven no soporte la doble mentira: casarse con otro haciéndole creer que era virgen y además obligarle taimadamente a aceptar un hijo que no era suyo. En definitiva: las mujeres están a falta de protección legal y eso las lleva, en casos extremos, a cometer atrocidades que, debido a la culpabilidad de la magistratura y también de la sociedad ante la dejación flagrante respecto a dichas mujeres, quedan poco o nada castigadas como deberían:

> La absolución de los culpables pronunciada por el tribunal ¿es justa? No. Pero lo que provoca la absolución de los culpables detenidos es que la ley no puede perseguir a los verdaderos culpables, a los que protege hace tiempo, y que, no pudiendo aplicar por tanto la justicia absoluta, la ley está condenada por su parte, a aplicar únicamente la justicia relativa, lo que está bastante cerca de la injusticia.[710] (Dumas, 1880, p. 26)

Dumas pone sobre el tapete la incoherencia que supone pretender que las mujeres sean juzgadas si no son seres con plena entidad civil, si no tienen derechos, si no pueden votar, si, en definitiva, la sociedad y también la Iglesia -a quien ataca muy duramente en su texto-, las obliga a mantener una conducta que está permitida a los hombres, sin otorgarles, en contrapartida, los mismos derechos, aunque sea el de ser

[708] Tras la abolición en 1816 de la ley del divorcio promulgada bajo la Revolución, en 1792, la jurisprudencia había introducido a lo largo de los años la posibilidad de llevar ante la justicia al marido en algunos casos extremos y obtener la *séparation des corps*, que equivaldría a la separación de hecho, pero nunca el divorcio: cuando el adulterio masculino es público o conlleva conducta injuriosa (1828), cuando hay abandono de la familia (1843), cuando el marido rechaza la convivencia (1848) o cuando rechaza mantener relaciones sexuales (1869). (Corbin, dir. Ariès y Duby, 1999, p. 511)

[709] Alexandre Dumas hijo denunció repetidamente esta cuestión de la imposibilidad de cursar demandas de paternidad en sus dos piezas teatrales *Un fils natural* (1858) y *Un père prodigue* (1859), así como en una carta editada por Calmann-Lévy en 1883 al diputado M. Rivet titulada *La recherche de la paternité.* Sin duda este asunto le tocaba muy de cerca puesto que su propio padre tardó siete años en reconocerlo como hijo legítimo. El asunto del divorcio también era otro de sus caballos de batalla, al que también dedicó otro ensayo titulado *La question du divorce*, del mismo año 1880 en que escribió y publicó la obra que nos ocupa.

[710] "L´acquittement des coupables, prononcé par le tribunal, imposé par l´opinion, est-il juste? Non. Mais ce qui fait l´acquittement de ces coupables arrêtés, c´est que la loi ne peut pas sévir contre les véritables coupables qu´elle couvre depuis longtemps, et que, ne pouvant pas appliquer la justice absolue, elle est condamnée, elle, la loi, à n´appliquer que la justice relative, ce qui est bien près de l´injustice."

castigadas en la justa medida de sus delitos. Y Dumas culpa muy particularmente a las costumbres, y por tanto de nuevo a la sociedad, de empujar a las mujeres a llevar un determinado tipo de vida, en concreto de crearles la necesidad de un matrimonio y de una dote para contraerlo y de la imposibilidad de una unión libre para estar "en regla", bajo pena de ser consideradas como unas cualquieras (Dumas, 1880, pp. 127-139). Como dice el autor, "cuando la ley francesa declara a la mujer inferior al hombre nunca es para liberarla de un deber hacia el hombre o hacia la sociedad, sino parar armar al hombre o a la sociedad de un derecho más contra ella"[711] (ibid., pp. 204, 205). Por eso el escrito reclama el voto femenino, para que las mujeres participen, mediante el escrutinio, de la confección de las leyes y de su aprobación: para que sean plenamente responsables, en definitiva. Lleno de buena voluntad, calculó erradamente el voto femenino para diez años después a más tardar, pese a lo cual -hombre de su tiempo al fin-, consideraba que el acceso de la mujer a la vida política activa era una cuestión que habría que dejar para más adelante y "si ellas se portan bien"[712] (ibid., p. 215).

Si hemos dedicado tanto espacio a este ensayo de Dumas es porque, no sólo está dedicado a Claretie, coincidente con él en muchas opiniones de orden social, como se deduce de las primeras líneas de la dedicatoria, sino que además el caso de Anita podría incluirse perfectamente entre los descritos por el novelista: el de una mujer empujada por la injusticia de las costumbres y la desprotección de las leyes a cometer un asesinato, pero que no puede ser responsabilizada del mismo. Para analizar esta cuestión vamos a establecer de nuevo la comparación entre el libreto de *La Navarraise* y la novelita original, *La Cigarette.* En ella es su protagonista masculino, Juan Araquil, quien está obligado a aportar una dote si quiere desposar a Pepa, la hija de Chegaray, y quien comete el asesinato del general carlista. Aprovechando que Zucarraga está herido y que el cirujano de la tropa ha muerto, Araquil, detenido por rondar cerca del campamento carlista, dice que él lo puede curar y en realidad vierte un veneno en la herida, lo que termina con el militar. Vuelve a reclamar su dinero a Garrido, quien, espantado del procedimiento, le da los dos mil duros, pero a la mañana siguiente lo manda a buscar: primero se casará con Pepa y luego será ajusticiado, porque no se puede asesinar a quien ha sido herido en la batalla, hay que obtener su cabeza de manera

[711] "Quand la loi française déclare la femme inférieure à l´homme, ce n´est jamais pour libérer la femme d´un devoir vis-à-vis de l´homme ou de la société, c´est pour armer l´homme ou la société d´un droit de plus contre elle."
[712] "Avant dix ans les femmes seront électeurs, comme les hommes. Quant à être éligibles, nous verrons après; si elles sont bien sages."

leal. Pero para sorpresa de todos, Pepa rechaza a su amado por cobarde, tras lo que tiene lugar la ejecución.

Una vez más tenemos oportunidad de constatar la importancia de revertir papeles y hacer que el protagonismo en la ópera sea para una mujer en lugar del hombre de la obra original, porque mediante este personaje de Anita, Claretie pudo llevar a cabo una denuncia social de la situación de las mujeres que abarca varios ámbitos: el de la miseria de las obreras y trabajadoras más pobres, el de la obligación de la dote y por último, el del estatus de la mujer frente a la ley. Anita se encuentra presionada por la sociedad y por la costumbre, como diría Dumas, que le obliga a conseguir una dote, a casarse para tener una existencia propia. Por supuesto, una mujer decente como ella no puede unirse en concubinato con el soldado y menos aún tener hijos, que serían ilegítimos en ese caso y además ella no tendría derecho a reclamar el apellido del padre en caso de abandono. Es decir, que en este caso tampoco la ampararía la ley. Y es la imposibilidad de seguir adelante con una vida propia junto a su amado lo que la impele a cometer un acto absolutamente vil. Pero la gran diferencia con su correspondiente masculino en *La Cigarette* es que éste, por ser un hombre, es ejecutado como responsable de su acto, de un acto que va contra las leyes de la guerra. Sin embargo Anita provoca el estupor y el horror de Garrido, que le conmina a escapar y a guardar el secreto. La vergüenza de una sociedad y unas costumbres injustas junto a unas leyes que no protegen a la joven se cristaliza en una comprensión y una culpabilidad, sentidas por Garrido como representante de las mismas, que deja a Anita libre. Pero en cualquier caso, ella pagará un alto precio: la locura.

Anita no tiene nada que ver con Carmen, porque ni ha vivido al margen de la sociedad ni mucho menos le dan igual sus reglas. Muy al contrario, es el peso de esos usos y costumbres sociales los que la llevan precisamente a quedarse fuera, a convertirse, muy a su pesar, en una mujer fuera de la norma. Pero tanto este personaje de ficción, como las mujeres reales de los casos relatados por Dumas, apuntaban a grietas en el edificio moral y social en una sociedad cuyas fallas estaban ya diagnosticadas, y entre las cuales se encontraba la situación de la mujer respecto al código civil y a los derechos políticos. Pero como vemos, no sólo las primeras feministas pedían la igualdad civil, sino que el debate era *vox populi* entre reconocidos intelectuales y otros actores sociales. Esta tensión indicaba que había que modificar no sólo las leyes, sino principalmente los usos sociales, y eso significaba un peligro para

las bases sobre las que se había sustentado el edificio social hasta entonces, bases que a finales del XIX ya no eran válidas para enfrentarse a los cambios imparables que se estaban produciendo y que estaban llevando a las mujeres a terrenos tradicionalmente reservados a los hombres. No podemos aquí sino citar el alegato de Dumas a favor del voto femenino porque en él se resume a la perfección la incoherente situación en que estaban sumidas las mujeres y en cierto modo, profetizando los tiempos que habían de venir y sus consecuencias en el seno de la sociedad:

> Aquí está [la mujer], no declarándole la guerra [al hombre], sino reclamando y viniendo a ocupar su lugar en el terreno en el que él creía que podría quedarse para siempre como único ocupante. Para esto ¿ha pedido ella la intervención de las leyes o una nueva ley? No. Simplemente ha hecho uso de su derecho y de sus facultades intelectuales que han resultado estar a la altura de su ambición sin que ella se lo hubiera imaginado antes, prisionera como era de las clasificaciones arbitrarias de diferentes dominaciones políticas y religiosas. Esta mujer nueva va a hacer escuela y su cisma va a tener consecuencias no sólo en el orden social sino también en el orden psicológico.[713] (Dumas, 1880, pp. 159, 160)

La última figura femenina que nos queda por analizar difiere un tanto de las dos anteriores, en el sentido de que no se emplaza fuera de la norma de manera que quede excluida de la sociedad, sino que su comportamiento dentro del hogar y de su matrimonio, hace de ella una de esas mujeres que se escapan del molde deseable para las esposas, pero que ya empezaban a ser relativamente abundantes en la sociedad burguesa y que estaban dinamitando, desde dentro, la hermosa construcción del nido doméstico burgués, al tiempo que tampoco constituían, ni mucho menos, un ejemplo para las mujeres anhelantes de emancipación.

Concepción, esa esposa adúltera y sin hijos, es sin embargo una mujer que sí se ocupa de su casa y de su marido, es decir, una mujer de interior, pero cuya actitud difiere mucho del tradicional modelo femenino de "ángel del hogar". El personaje

[713] "La voilà [la femme] non pas lui déclarant la guerre [à l´ homme] mais réclamant et venant prendre sa place dans le domaine où il croyait pouvoir à tout jamais rester seul occupant. A-t-elle, pour celà, demander l´intervention des lois ou une loi nouvelle? Non. Elle a tout simplement usé de son droit et des ses facultés intellectuelles qui se sont trouvées être à la hauteur de son ambition, sans qu´elle s´en fût doutée auparavant, prise qu´elle était dans les classements arbitraries des dominations politiques et réligieuses. Cette femme nouvelle va faire souche, et son schisme va avoir ses conséquences non seulement dans l´ordre social, mais même dans l´ordre psychologique."

encaja en buena parte con lo que Annelise Maugue define, retomando el término de algunos autores de la época, como "la mundana moderna" (2001, pp. 67, 68):

> No se consagra ni a los estudios ni, menos aún, a un oficio, asume las funciones tradicionales de esposa, madre y señora de la casa. […] Coqueta y frívola […] la mundana se dedica sobre todo al juego de la seducción. […] Muy a menudo es también económicamente dependiente de su cónyuge […]. En cuanto a los hijos, la mundana quiere tener los menos posibles.[714]

La coquetería ("Une femme coquette", canta Torquemada al final de la obra) y la frivolidad, la dependencia económica y la falta de hijos coinciden también con lo que sabemos de Concepción. Edmond Perrier achaca este rechazo de la maternidad a un egoísmo por parte de la mujer que, como la protagonista, lleva esta vida centrada en sí misma, aunque el autor incide en la incitación por parte del esposo, que, en el fondo, utiliza a su mujer como "pabellón" o bandera de su propio éxito profesional y personal:

> Allá donde el hombre tiene necesidad de hacer demostración de su fuerza y su poder, donde intenta imponerse, las costumbres se transforman y la colaboración de la mujer en la empresa conyugal toma un carácter particular. Se convierte, en cierto modo, en el pabellón de la casa. Con sus ornamentos, con sus gastos, se afirma el crédito del que dispone su marido; pero pronto, con este juego, empieza a dar libre curso a su iniciativa; le resulta particularmente agradable estar muy arreglada, gustar, ser adulada; […] En el curso de esta vida vertiginosa que supone la calidad de Mujer-pabellón, la llegada de un niño constituye una molestia tanto desde el punto de vista físico como moral; se trata del acontecimiento no esperado y siempre demasiado temprano. Debido al empuje de un egoísmo, encantador por otra parte, pero egoísmo de todos modos, provocado en la mujer por el cuidado constante de su persona y del efecto que le produce, el sentimiento maternal se atenúa o se desnaturaliza.[715] (Perrier, 1908, pp. 383, 384)

[714] "Elle ne se consacre pas aux études et moins encore à un métier, elle assume les fonctions traditionnelles d´épouse, de mère et de maîtresse de maison. […] Coquette, frivole, […] la mondaine s´investit avant tout dans le jeu de la séduction.[…] Elle reste aussi, bien souvent, financièrement dépendante de son conjoint […]. Quant aux enfants, la mondaine en veut le moins possible."

[715] "Partout où l´Homme a besoin de faire étalage de sa force et de sa puissance, où il cherche à en imposer, les moeurs se transforment et la collaboration de la Femme aux entreprises conjugales prend un caractère tout particulier. Elle devient en quelque sorte le pavillon de la maison. Par ses parures, par ses dépenses, s´affirme le crédit dont dispose son mari; mais, à ce jeu son initiative ne tarde pas à se donner libre carrière; il lui est particulièrement agréable d´être parée, de plaire, d´être adulée; […] Au cours de la vie vertigineuse que suppose cette qualité de Femme-pavillon, l´arrivée d´un enfant constitue une gêne tout à la fois physique et morale; elle est l´évènement inattendu et toujours trop tôt survenu. Sous la poussée d´un égoïsme charmant par certains côtés, mais qui est l´égoïsme tout de même, provoqué chez la femme par le soin constant de sa personne, et de l´effet qu´elle produit, le sentiment maternel s´émousse ou se dénature."

Desde luego, Torquemada utiliza a su mujer como "pabellón", como anzuelo que atrae a clientes y a hombres poderosos de quienes pueden conseguir no pocos beneficios. Y también hay egoísmo palpable en la actitud de Concepción: únicamente quiere satisfacer su deseo sexual, deseo al que no va aparejado el más mínimo sentimiento por ninguno de los aspirantes. De hecho Catherine Souillard[716] (1990, pp. 100 y 107) alude por dos veces a la inhumanidad de la mujer respecto a todos los hombres en torno a ella, empezando por su marido. El papel al que éste se ve reducido es el de mera fuente de ingresos, a "no contar para ella más que como un banquero cuyo primer deber es satisfacer todos sus caprichos"[717] (Perrier, 1908, p. 383). Torquemada es un marido que cumple la tradicional función de mantener a su mujer, pero en realidad es una figura de esposo "desvirilizado" y desposeído. En primer lugar, es relojero, uno de los oficios que se consideraba que también podían ejercer las mujeres, como decía Jules Simon (1861, p. 284): "Las artes del dibujo, del grabado, de la joyería y de la relojería parecen susceptibles de una nueva extensión; se trata de trabajos particularmente apropiados para la fuerza y capacidad de las mujeres"[718]. Además está contratado por el ayuntamiento para encargarse de los relojes municipales, lo que le confiere un estatus muy similar al de los funcionarios. Se da la particularidad que en esos años bisagra entre los dos siglos se consideraba que las actividades funcionariales y burocráticas "adoptadas por la fuerza de las cosas, eran tristemente inadecuadas a un modelo masculino que seguía sin cambiar"[719] (Maugue, 2001, p. 89). Como indica esta autora, no son pocos los textos en que se habla de este grupo con sarcasmo. Así, Maurice Barrès (1897, p. 76) trata a los funcionarios de "blandas criaturas" y "machos a medias"[720] y deplora la pérdida de los valores viriles que confiere, por ejemplo, la vida militar (ibid., p. 75). Se podría argüir que Barrès era muy conservador, pero también lo era Franc-Nohain y además no sólo los autores de esta tendencia denunciaban o al menos miraban con nostalgia una identidad masculina que se iba disipando. Maugue

[716] Análisis de la obra en *L´Avant-scène Opéra* nº 127- *L´Enfant et les sortilèges-L´heure espagnole.*

[717] "[…] le maître de la maison […] finit par ne plus lui apparaître que comme un banquier dont le premier devoir est de satisfaire tous ses caprices."

[718] "Les arts du dessin, la gravure, la bijouterie, l´horlogerie, paraissent susceptibles d´une nouvelle extension; ce sont des travaux particulièrement appropriés à la force et aux capacités des femmes."

[719] "[Le fonctionnariat] adopté par la force des choses mais tristement inadéquat à un modele masculin qui demeure inchangé."

[720] "El inmenso rebaño consuma su poesía esperando convertirse en funcionario. […] estos machos a medias, o más bien estas blandas criaturas que la administración ha preparado como a ella le gustan, espera en el café, en una vil holgazanería, nada más que su nombramiento.": "L´immense troupeau consume sa poésie à espérer qu´il sera fonctionnaire. […] ces demi-mâles, ou plutôt ces molles créatures que l´administration s´est préparées comme elle les aime, attendent au café, dans un vil désoeuvrement, rien que leur nomination."

(2001, p. 89) cita a Zola, como intelectual nada sospechoso de coincidir con Barrès, puesto que era el estandarte de la ideología opuesta, y sin embargo en su novela *Fecondité*, de 1899, denuncia que Francia es un país "cuya virilidad se debilita"[721] (Zola, 1906, p. 39) y eso está provocando una preocupante baja de la natalidad. Podemos pensar que en Torquemada se une, a la falta de virilidad física que parece evidente, una actividad poco masculina y además una pérdida de autoridad dentro del hogar, en el que, a todas luces, manda su esposa. Ravel no pierde la ocasión de remarcar musicalmente esta "desvirilización" confiando el papel del relojero a un tipo de tenor muy habitual en obras de carácter cómico, el trial, que utiliza mucho el falsete.

En cuanto al asunto del adulterio, que hemos analizado bajo diferentes aspectos anteriormente, vamos a considerarlo aquí desde el punto de vista que estamos tratando. La primera interpretación que le podríamos dar es que Concepción es una "mundana" de manual que, como explica Maugue (2001, pp. 74, 75) "una vez adulta, una vez casada, la mundana, no contenta con esquivar el servicio a los demás, cuidado de la casa y maternidad, pone al otro a su servicio. […] He aquí el marido reducido a la condición de bestia de carga"[722]. Éste es el proceso que hemos visto hasta ahora, que desembocaba con frecuencia en adulterio, y que constituye "la estocada última a la autoridad del marido, la inversión absoluta de la relación de fuerzas, la afirmación gratuita y como fundadora de una libertad y un poder"[723] (ibid., p. 75). Hay que precisar que esta imagen de la "mundana" está muy presente en la literatura del momento, y tanto en la comedia como en el drama, porque los hombres literatos no escapaban al miedo masculino de perder terreno, lo cual no quiere decir que esto fuera un reflejo perfectamente fiel a la realidad a falta de datos. Como afirma Martin-Fugier (1983, p. 103), "si bien se hablaba con gusto en público y para decir generalidades, el adulterio no es algo sobre lo que se aportaba fácilmente un testimonio personal. […] La gente se mostraba bastante discreta

[721] "¿Cómo es posible que París esté ahora castigada por la muerte, a pesar de su esplendor, esta capital de una Francia cuya virilidad se debilita?": "Comment Paris est-il touché dès maintenant par la mort, malgré sa splendeur, capitale d´une France dont la virilité s´affaiblit?

[722] "Une fois adulte, une fois mariée, la femme du monde, non contente de se dérober au service d´autrui, ménage et maternité, met l´autre à son service. […] Voilà donc le mari réduit à l´état de bête de somme." La expresión utilizada por Annelise Maugue, *bête de somme*, que puede ser interpretado como "bestia de carga" o bien como "tonto de carga". Sin duda es una expresión utilizada con toda la intención del doble sentido.

[723] "C´est l´estocade ultime portée à l´autorité maritale, l´inversión absolue du rapport des forces, l´affirmation gratuite et comme principielle d´une liberté et un pouvoir."

sobre sus relaciones conyugales"[724] y máxime las mujeres sobre sus propios adulterios, teniendo en cuenta la condena en justicia que eso acarreaba[725]. La segunda interpretación que podemos hacer del adulterio de Concepción es la simple insatisfacción sexual que le produce estar casada con un hombre mayor que, visiblemente, carece de la energía suficiente para satisfacerla, interpretación plausible por otro lado, visto el acomodamiento de Torquemada a la situación. Pero nos quedemos con la interpretación que nos quedemos, la evidencia es que el relojero es un marido desvirilizado, física y moralmente. Lo que no se puede negar es que, en cierto modo, Torquemada y Concepción constituyen, desde el punto de vista del erotismo burgués -si se nos permite la expresión-, un modelo perfectamente organizado porque "un buen burgués y un temperamento erótico, de cualquier grado que sea, constituirán siempre opuestos irreconciliables. […] O se vive para administrar, o se vive para amar" (Sombart, 1972, p. 212). Y en esta pareja se da un perfecto reparto de papeles: el marido se dedica únicamente a administrar los negocios sin "distracciones", y la mujer, al amor, al erotismo perfectamente controlado, a sus adulterios "de función", como dijimos.

Como buena mundana, Concepción no se contenta con manipular a su marido, sino que también lo hace con sus amantes, de quienes únicamente quiere obtener un servicio sexual:

> Los amantes son también víctimas de este juego subversivo. También se divierte una a sus expensas, enamorándolos para burlarse, y la mundana se confunde con la mujer fatal mítica, que al coger y dejar a los hombres por capricho los lleva a la ruina o al suicidio para mayor gloria suya.[726] (Maugue, 2001, pp. 75, 76)

Concepción no es exactamente una mujer fatal ni lleva a sus amantes abandonados a la ruina o al suicidio; es más, al final de la obra se augura un futuro mejor para el mulero Ramiro: al fin y al cabo *L´heure espagnole* es una comedia. Ahora

[724] "Si on en parle volontiers en public et pour dire des généralités, l´adultère n´est pas un sujet sur lequel on apporte facilement un témoignage personnel. […] Les gens se montraient beaucoup plus discrets sur leur relations conjugales."

[725] Según detalla Martin-Fugier (1983, p. 107) la mujer podía ir a la cárcel entre dos semanas y cuatro meses en 1880. En 1890, un máximo de quince días y en 1910 sólo una multa económica. Aunque entre 1895 y 1910 hubo un importante movimiento para suprimir las sanciones penales del adulterio, no se votó ninguna ley al respecto.

[726] "Les amants font également les frais de ce jeu subversif. D´eux aussi, on s´amuse, les rendant amoureux pour se moquer, et la mondaine se confond avec la femme fatale mythique qui, prenant et rejetant les hommes par caprice, les mène à la ruine ou au suicide pour sa plus grande gloire."

bien, efectivamente los enamora y los abandona sólo en función de su apetencia y desde luego se subvierten los papeles, porque es ella la que domina a los hombres, sin ninguna reciprocidad en la relación con ninguno de ellos. Amantes cuyo trasunto está presente en el decorado, muy acertadamente, en forma de marionetas.

Concepción representa a un tipo de mujer que desposee al hombre, que lo manipula y lo deja sin instinto viril, situación que parece obsesionar a buena parte del sector masculino de la sociedad burguesa, a juzgar por el número de obras dedicadas al comportamiento que debe o no debe tener la mujer en estos años en los que la transformación social a favor de la emancipación femenina ya está en marcha. Como dice Maugue (2001, p. 90) "se trata de la masculinidad en crisis y la evolución del sistema constituye su primera causa, más aún que el movimiento de las mujeres. Pero las transformaciones de la condición femenina revelan la crisis, la exacerban y la amplifican"[727]. Si bien esta figura de mujer es interpretada por los hombres como una amenaza, las mujeres de tendencia feminista tampoco la aprecian, porque, como hemos visto anteriormente, muchas de ellas reivindican no sólo la incorporación a la vida laboral, sino también la condición de buenas esposas y madres. En este sentido, vemos que Concepción es otra mujer fuera de la norma, porque ni se adapta al modelo tradicional de esposa-madre abnegada, ni puede ser esgrimida como paradigma de mujer libre y emancipada. Corresponde, desde luego, a una tipología de mujer muy enfatizada por la literatura, con base real pero en la que se proyectan sin duda los fantasmas y miedos sociales y por tanto, de los escritores, pero pensamos que también estaría muy cercana a otro grupo de mujeres mucho más tangibles y que Hobsbawm ha sabido ver perfectamente:

> El dominio del hombre sobre la mujer, aunque absoluto en teoría, en la práctica colectiva era limitado y arbitrario en la misma medida en que el gobierno de los monarcas absolutos de derecho divino era un despotismo ilimitado. Esta afirmación no justifica una forma de dominio más que otra, pero puede ayudar a explicar por qué muchas mujeres que, al no tener nada mejor, habían aprendido a lo largo de muchas generaciones a "manejar el sistema", se mostraban relativamente indiferentes ante las exigencias de las clases medias liberales, que no parecían ofrecer esas ventajas prácticas. Después de todo, incluso en el seno de la sociedad burguesa liberal, las mujeres francesas de clase media y pequeñoburguesas, nada estúpidas y que no eran

[727] "Voilà donc la masculinité en crise et l´évolution du système en constitue la cause première plutôt que le mouvement des femmes. Mais les transformations de la condition féminine révèlent la crise, l´exacerbent et l´amplifient."

> dadas a la pasividad, no apoyaron masivamente la causa del sufragio de la mujer. (Hobsbawm, 2005, pp. 219, 220)

Concepción se acomoda a lo que le ofrece la vida y se cuela por los intersticios que le ofrece su situación, al margen de deseos ajenos, tanto individuales como colectivos. Pero lo que no podemos hacer es determinar con certeza si su figura representa la causa o la consecuencia de la crisis de la masculinidad que sobrevolaba Francia en esos primeros años del siglo XX.

3.3.5. Recapitulación

El estudio de estas diferentes tipologías de personajes, clasificados en cuatro epígrafes, nos ha permitido observar tanto la evolución de la sociedad parisina durante nuestro periodo de estudio, como sus aspectos más relevantes en cada etapa. En el periodo del "Orden moral" y de la "República republicana" impera una concepción social muy volcada hacia el interés nacional, con la familia como célula base de la sociedad y jerárquica y estrictamente organizada: el padre como representante de la autoridad; la esposa y madre como cuidadora abnegada del esposo y la prole; los hijos con sus obligaciones muy marcadas, es decir, el deber filial hacia la autoridad paterna y el respeto y la devoción hacia la figura materna. En definitiva, una organización social que proviene de la burguesía liberal decimonónica y que se considera válida aún en estos primeros años de la joven IIIª República. Esta rígida concepción social tiene la ventaja de que es muy fácil establecer ejemplos y contra-ejemplos. Así, los modelos de buen ciudadano de conducta intachable respecto a la patria son también paradigmas del perfecto cumplimiento de las normas sociales, porque, en definitiva, se considera que sociedad y nación son dos caras de la misma moneda. Por esto mismo, también aquello que supone una amenaza para el orden social queda claramente definido: todo hombre o toda mujer que se aparta de sus deberes para con su familia, con la sociedad o la patria, o que tiene conductas que no se corresponden con su condición, es potencialmente peligroso para la sociedad. A medida que pasan los años vemos que la crisis de la identidad burguesa, ligada al ascenso de los movimientos obreros, a la incipiente emancipación de la mujer y también a la pérdida de los valores tradicionales de esta clase social, propicia nuevas miradas críticas hacia una sociedad que había sido moralmente estanca e inamovible hasta hace poco, pero que ya muestra signos de

inadaptación a los tiempos. Los modelos que eran válidos unos pocos años atrás hacen aguas y muestran su exceso de dogmatismo y por tanto la necesidad de ser modificados. Las amenazas son quizá menos definidas y palpables pero probablemente más sutiles e insidiosas. Todo esto provoca que la doctrina social republicana sea sustituida, en muchos casos, por búsquedas individuales de un comportamiento social que va desde el idealismo absoluto hasta el puro oportunismo. En consecuencia, la sociedad burguesa no tiene más remedio que irse abriendo, aún con el desgarro y la incertidumbre que eso supone a buena parte de dicha sociedad y, muy particularmente, a muchos hombres que padecen también una crisis social de masculinidad. Ya no hay axiomas absolutos o generales, ni modelos inquebrantables para esta sociedad en disolución por un lado, pero en plena evolución, por otro.

CONCLUSIONES

En este punto final que suponen las conclusiones a nuestro trabajo queremos no sólo presentar un compendio de las recapitulaciones parciales que hemos ido haciendo a lo largo del estudio, sino aportar también algunas reflexiones generales que hemos extraído tras finalizar el viaje por estos cuarenta y cuatro años de ópera de tema español en París, y que, creemos, servirán para completar el panorama y también para, quizá, apuntar algunas ideas de cara a investigaciones futuras.

Partimos de la hipótesis de que las óperas de temática española se mantienen en la escena lírica parisina entre 1870 y 1914 por razones que superan la cuestión del gusto romántico por el exotismo y el "color local" y que tienen que ver, por un lado, con la necesidad del nuevo régimen de afianzarse mediante la construcción de una nueva identidad nacional, y por otro, con la evolución de las inquietudes y del gusto de la clase burguesa.

Para sumergirnos con criterio suficiente en el análisis de los seis libretos elegidos en relación con los procesos políticos y sociales vividos en la primera mitad de la IIIª República, hemos considerado completamente necesario establecer un marco histórico y conceptual en el que se definiera cuál era el punto de partida en 1870 en lo relativo a aquellos conceptos estructurales de nuestro discurso y también explicar cuál es la evolución de alguno de ellos -el público, por un lado, y el gusto por el exotismo español, por otro- a lo largo de nuestro periodo de estudio para comprender mejor los cambios que se van reflejando en nuestros libretos con el paso de los años. Hemos ido de lo general a lo particular para estudiar, primeramente, de qué manera se pretende, sobre todo en los primeros quince años de la IIIª República, conformar una identidad nacional y una conciencia republicana que calara en la población, que ha de asumir para ello la herencia de un siglo lleno de convulsión política, contando con la dificultad añadida que en principio supone el concepto francés de nación. Para alcanzar este objetivo, los mandatarios republicanos acuden a la memoria histórica, puntal político de Francia, como bien analiza Nora, para instaurar una memoria colectiva nacional que logre el acuerdo de todos, legitime el régimen en función del glorioso pasado nacional y

obtenga la adscripción general de la ciudadanía. Los principales medios elegidos serán los mismos que en anteriores etapas del XIX y muy concretamente bajo la Monarquía de Julio, es decir, la memoria patrimonial y, sobre todo, la Educación Nacional, institución que además de fomentar la conciencia nacional republicana, tiene como objeto desarrollar las capacidades del individuo para conseguir una mayor justicia social pero nunca para subvertir el orden instaurado, puesto que los representantes del régimen republicano, de ideología básicamente liberal, se apoyaban necesariamente en la burguesía, la clase más influyente a nivel económico y social.

A continuación hemos analizado cómo se organizaba sociológicamente la ciudad de París tras las sustanciales reformas de Haussmann. El barón había perseguido dos objetivos: el primero, político, imponer un trazado urbanístico que propiciara un mejor control de la capital en el caso de posibles revueltas; el segundo, social, atraer a las clases burguesas al centro y expulsar a los proletarios al extrarradio para hacer de París la mejor vitrina del Imperio. Pero estas reformas también habían permitido dar cabida a las transformaciones que habían propiciado la industrialización y el desarrollo del capitalismo, como el aumento de la población y las nuevas maneras de relacionarse, consumir y de disfrutar del ocio, y con ello la cultura de masas cuyo mayor exponente son quizá las sucesivas Exposiciones Universales organizadas en París tanto bajo el IIº Imperio como bajo la IIIª República que, con voluntad pedagógica contribuyen al nacimiento de la divulgación educativa y cultural. Y si en el disfrute de algunas manifestaciones culturales, como las citadas Exposiciones, se confunden todas las clases sociales, hay otras formas de ocio cultural reservadas a determinadas clases, en función del estatus y de las "marcas de distinción" propias de dichas clases, entre las cuales se encuentra la ópera.

Seguidamente hemos abordado la relación de las instituciones políticas de la IIIª República con las dos óperas nacionales, la Opéra y la Opéra-Comique, que como hemos podido observar, es ambivalente y fluctuante a lo largo de todo el periodo. La música, sobre todo en la primera mitad de nuestro periodo, se considera como un arte de "utilidad pública" que debía formar parte del proceso educativo de cualquier ciudadano y cuya práctica colectiva debía ser fomentada por los valores que inculca. En lo que a la ópera se refiere, se considera que los dos géneros nacionales, grand-opéra y opéra-comique, que se ponen en escena en las dos escenas nacionales parisinas respectivamente, forman parte del patrimonio nacional, que ha de ser defendido y

mostrado como distintivo propio de la identidad y el arte franceses. Además, precisamente por esa ligazón de dichas escenas líricas con el Estado, pueden servir de plataforma de propaganda política mediante las oportunas metáforas o paralelismos. Sin embargo, hay un aspecto que será constante motivo de debate parlamentario, dado que ambas óperas recibían subvenciones públicas, y que es la pertenencia inmensamente mayoritaria del público asistente a las clases altas. La preocupación republicana por acercar el arte y la cultura a las masas chocaba de lleno con este espectáculo que, además, se representaba en los barrios burgueses y en edificios concebidos -sobre todo la sala Garnier- para la élite social del IIº Imperio y que, efectivamente e incluso con la IIIª República, eran lugares imprescindibles de esa sociabilidad mundana que era propia de estas clases sociales. Para paliar esta situación, y a lo largo de todo nuestro periodo, se proponen soluciones como abaratar el precio de parte de las localidades, la creación de una "Ópéra popular", o también recortar o incluso retirar las subvenciones a estos teatros, de cuyas representaciones sólo disfrutaban unos poco privilegiados. Finalmente, la realidad se impone y se observa que, a pesar de las pocas medidas que se pudieron implantar, la evolución del público, aunque existe, no alcanza a las clases populares, que por otra parte, se encuentran excesivamente alejadas de este tipo de manifestación cultural y su contexto como para sentirse cómodos, y además, se termina por considerar conveniente que esos lugares de promoción de la identidad francesa conserven su brillo manteniendo su puesto como signos de distinción burguesa.

Por último hemos atendido a las razones del gusto por la temática española en los años anteriores al nacimiento de la IIIª República y hemos trazado un resumen de la evolución de dicho gusto a lo largo del periodo. La popularidad del exotismo español durante buena parte del XIX proviene sin duda de la atracción romántica por el *dépaysement* que procuran los espacios lejanos. La imagen que de España se tenía desde la Revolución no era precisamente positiva, porque iba habitualmente pareja al acontecer político en las relaciones entre ambos países, pero las sucesivas oleadas de exiliados españoles en Francia, así como la resistencia española a las invasiones francesas de diferente signo, ayudan a forjar un imaginario mucho más positivo de pueblo leal a su patria, aguerrido y apegado a sus tradiciones. A esto se une el relato de los artistas románticos que viajaron a España y que proyectaban en sus viajes las imágenes de lo que esperaban encontrar, conformando una "representación" llena de "color local" en la que confluyen una parte de realidad y otra de ensoñación. Estas

representaciones del espacio exótico español conforman, para el público de ópera parisino, una alteridad no veraz, sino una alteridad convencional y codificada en función de la imagen romántica y que halaga el gusto burgués, ávido de ese "color local" lleno de posibilidades escénicas y de brillantez musical. Precisamente la música española estuvo presente a lo largo de todo el XIX parisino gracias a los muchos músicos españoles que allí viajaron o se instalaron, aunque el éxito perenne de los sones y danzas españoles se deben a la adaptación al gusto francés que sufrieron y que los hicieron habituales de los salones. Así, al comienzo de nuestro periodo de estudio, la imagen de España conforma un "Otro" exótico y vecino a un tiempo, caracterizado por una serie de estereotipos que permiten reforzar, por contraste, una identidad nacional francesa con el orgullo herido por la derrota frente a los alemanes y la pérdida de Alsacia y Lorena, y también potenciar una sensación de superioridad frente a un vecino más atrasado hacia el que, pasando unos años, se pretenderá adoptar una actitud paternalista de colonialismo cultural. Por otra parte, en este periodo tomará protagonismo el binomio Norte-Sur que había instaurado Mérimée con su *Carmen* ya en 1845, que refuerza esa peculiaridad del exotismo cercano con quien, además, se comparte un territorio común, que es la zona pirenaica.

Una vez planteado el contexto que iba a permitir enmarcar de manera coherente nuestro discurso, hemos pasado a abordar en el segundo apartado el análisis de aquellos aspectos de nuestros seis libretos que guardan relación con las dos máximas preocupaciones de carácter y alcance nacional que planean sobre la IIIª República a lo largo de todo el periodo 1870-1914 y que son la necesidad de afianzamiento y cohesión patriótica en torno al régimen republicano y la construcción de la nueva identidad nacional. En los primeros años, dominados por la "República conservadora" y el "Orden moral", los estereotipos de cuño romántico se mantienen para marcar de manera precisa e inequívoca esa diferencia frontal entre el Norte y el Sur que permita una identificación clara entre el Norte ordenado y civilizado, y el Sur caótico y salvaje, como sucede en *Carmen*, de forma que el público se sienta confortado tanto por el orden y la estabilidad que le procura la República, como por esa seguridad que otorga el pertenecer a un "Nosotros" superior frente al "Otro" meridional.

Con la "República republicana" llega el empeño por extender y anclar la conciencia ciudadana republicana de manera pedagógica, para lo cual se buscan temas ejemplificantes en los que se refleje claramente las bondades del contrato ciudadano, que pone a todos y cada uno bajo el amparo de la República. La Edad Media peninsular, representada en *Le Cid* y *Le Tribut de Zamora* es especialmente adecuada para este propósito porque posibilita, apelando a hitos históricos y literarios, la identificación de la ciudadanía francesa con los héroes cristianos en diferentes sentidos, mediante la exaltación de los valores individuales que a su vez son más útiles para la sociedad, siguiendo el esencial concepto de "utilidad pública" republicano. Si el binomio Norte-Sur queda diluido en lo que al contraste entre la España y la Francia contemporáneas se refiere, en cambio se mantiene una alteridad propiciada por esa peculiaridad de la historia de España que es la Reconquista y que permite, a su vez, un refuerzo patriótico al identificar la invasión musulmana de los reinos cristianos con la anexión por parte de los alemanes de Alsacia y Lorena.

La vida política se agita entre los últimos años de la década de los ochenta y el fin de siglo, al concurrir movimientos populistas, el fortalecimiento de movimientos obreros y la progresiva radicalización de sectores de la izquierda y de la derecha, lo que provoca que las llamadas de atención se dirijan hacia la necesidad de fortificar a la República contra golpes internos. Los clichés románticos desaparecen por completo para dejar aflorar en *La Navarraise* una España contemporánea, cuyos enfrentamientos civiles y dificultades para lograr una democracia asentada, cuando no un régimen republicano, sirven de metáfora y advertencia para evitar volver a la triste situación de 1870. Y es precisamente la cuestión del atraso político y cultural español lo que propicia la vuelta al binomio Norte-Sur pero no ya como oposición o confrontación, como sucedía en los primeros años del periodo, sino iniciando una vía de fraternidad paternalista -si se nos permite la expresión-, mediante la cual se evidencia que lo que legitima y debe enorgullecer a la nación francesa es su posición de garante de derechos y libertades y por tanto ha de servir de guía y ejemplo al vecino español.

Si la radicalización comenzada en los años noventa se incrementa y cada vez son más las voces que, desde ideologías contrarias, llaman a reforzar la identidad francesa y a la defensa nacional invocando cada vez menos a la República, en cambio los dos últimos libretos de nuestro estudio, *Don Quichotte* y *L´heure espagnole*, van por otros derroteros que, por primera vez en todo el periodo, carecen de referente con el momento

contemporáneo, a pesar de que dicha politización alcanza también, y muy fuertemente, al mundo musical. Algo de la misma índole sucede en cuanto a la relación Norte-Sur: se ahonda en esa vía de la búsqueda de lazos de unión con España desde una posición de colonialismo cultural, de manera que Francia se pueda erigir en cabeza de un bloque latino frente a Alemania, país con el que el conflicto se va recrudeciendo. Sin embargo, todo esto no se plasma en absoluto en los libretos operísticos, que abordan la cuestión de lo español desde un punto de vista individualista de los autores, podríamos decir, alejado tanto de estereotipos anteriores como de cualquier posición de superioridad, y partiendo sobre todo de las preocupaciones, intereses y gustos de compositores y libretistas.

En cuanto a los aspectos puramente operísticos, hemos analizado de qué manera los seis títulos estudiados se inscriben en el debate sobre la identidad nacional y concretamente sobre qué representa lo francés en ópera. Al principio del periodo, la adscripción a uno de los dos géneros, acatando sus aspectos formales y dramáticos, aseguraba ser etiquetado como tal, pero ya para entonces se había empezado a hacer sentir cierta influencia de la música wagneriana, que era rechazada por amplios sectores del mundo musical, comprendiendo compositores, críticos y público. Por otro lado, la necesidad de renovación de los géneros tradicionales era un sentir compartido por buena parte de los autores, tanto músicos como libretistas, y también por una creciente parte del público según avanza nuestro periodo de estudio. Pero en los primeros años de la III[a] República cualquier novedad que propiciara el alejamiento de los senderos tradicionales aún podía ser rechazada o mirada con sospecha, por lo que tanto *Carmen* como *Le Cid*, innovadoras y precursoras de nuevas maneras de hacer y pronto elogiadas, habrían de padecer cierta incomprensión. *La Navarraise*, por su parte, será una de las primeras muestras del naturalismo lírico, movimiento pura y netamente francés que, tanto por sus características renovadoras en temática y en algunos aspectos composicionales, como por razones sobre todo políticas, padeció los recelos de quienes, precisamente decían defender "lo francés". Las dos últimas obras objeto de nuestro estudio toman, también en el aspecto musical, caminos propios e individuales: Massenet continúa con su estilo propio labrado durante toda su carrera y en el que muchos, cuando ya era alguien absolutamente consagrado, reconocían las características más decantadas de "lo francés"; y Ravel, siempre asimilando la tradición francesa pero

confiriéndole su marcadísima personalidad, nos sumerge de lleno en el siglo XX. Pero, a pesar tanto de la variedad temática como de las evidentes diferencias en las líneas composicionales de los autores, hemos detectado una serie de claras características comunes en estas seis óperas que conformarían lo que hemos llamado el "denominador común francés": la atención particular al idioma francés y por tanto a la manera de prosodiarlo en música; la progresiva desaparición de la separación entre los números mediante una mayor fluidez musical; el papel único de la orquesta, tanto en la instrumentación como en el protagonismo que se le otorga; la utilización de los "motivos de evocación"; y por último, cierta expresión íntima y recogida de las emociones.

El otro factor de peso que considerábamos en la formulación de nuestra hipótesis es el público que disfruta de las representaciones en las dos grandes casas de ópera nacionales en París. Este público, socialmente muy cerrado en los primeros años de la República a las capas más altas de la burguesía y a la aristocracia, evoluciona y se abre con el paso de los años, pero siempre a otros estratos de las clases medias, y por tanto se puede afirmar que a lo largo de todo nuestro periodo se trata de un público burgués. En el tercer apartado hemos prestado atención a aquellos aspectos de los temas de las seis óperas españolas objeto de nuestro estudio que tratan de las inquietudes, preocupaciones e intereses de esta burguesía con conciencia de clase, y que, por añadidura, ha ido convirtiéndose progresivamente en la clase dirigente, y también hemos intentado detectar qué tipo de discurso o mensaje, si lo había, se quería dirigir a este público. Si estas óperas establecían una alteridad de tipo nacional mediante el binomio Norte-Sur, también algunas de ellas establecen una alteridad de tipo social que opone un "Nosotros" a un "Ellos".

Así, entre las inquietudes mayores para esta asentada burguesía, ese "Nosotros", se encontraba el avance de los movimientos obreros, "Ellos", pero la mirada hacia este grupo político y social también evoluciona con el correr de los acontecimientos. Al comienzo de nuestro periodo se considera al proletariado como una amenaza a nivel social, político y hasta moral como vemos en *Carmen*, en buena parte debido al recuerdo aún muy cercano de la Comuna y a la obsesión por alcanzar orden y estabilidad también en aspectos sociales. Pero con el paso de los años y la política

pedagógica de la "República republicana", las clases proletarias van participando e integrándose cada vez más en la vida social y política de la gran ciudad y del país. Este proceso "civilizador" del movimiento obrero tranquiliza a la burguesía que, en lo que al arte se refiere, sigue con interés el movimiento naturalista, que hace despertar en el seno de esta clase social cierto sentimiento paternalista hacia el proletariado más desfavorecido, cuyas dificultades llevadas a escena, como sucede en *La Navarraise*, ya no chocan a nadie. Al final de nuestro periodo, la progresiva incorporación de los movimientos más izquierdistas en las instituciones y la necesaria alianza de los republicanos con dichos movimientos para reforzar la República frente a ataques diversos genera, también a nivel social, una mirada más amable de la burguesía hacia un proletariado que ya no supone un peligro revolucionario y que, orgulloso de su progreso político y social -con sus evidentes limitaciones-, desarrolla también su conciencia de clase. Es esta ausencia de confrontación con el "Otro" social lo que facilita que en *L´heure espagnole* la burguesía pueda disfrutar de ver a un menestral triunfar sobre aristócratas y burgueses, siempre que el triunfo sea puntual y privado y no se cuestione el orden establecido.

El papel protagonista de la burguesía como clase más influyente a nivel político y social a comienzos del periodo no tiene discusión posible, porque la propia estructura de la IIIª República se apoya en esta clase para obtener estabilidad y legitimación, y por tanto los valores morales que le son propios quedan consagrados como valores sociales, en la base de los cuales se encuentran la importancia de la familia como célula fundamental de la sociedad y del estado, y la meritocracia como sistema de mejora individual y colectiva en el seno de dicha sociedad. Hemos analizado cómo se reflejan estos valores, en nuestros libretos y cuál es su evolución. Así, en los primeros años de la IIIª República, y como no podía ser menos, son erigidos en ejemplo en *Carmen* y en *Le Cid*, aunque mediante enfoques opuestos: en la primera se nos muestra cómo se degrada y pierde honor, situación y vida quien traiciona a la familia y la patria, y en la segunda, cómo se premia a quien es leal a ambas y además se esfuerza por procurar el bien propio y ajeno. Pero precisamente eso que confortaba a la burguesía, esa progresiva integración en las instituciones de los movimientos obreros junto con el aumento de las protestas proletarias, así como la confrontación inevitable entre una moral social rígida que se va quedando anticuada y unas nuevas realidades acuciantes, mueve a la denuncia de una serie de injusticias por parte también de intelectuales y

artistas atentos al desarrollo de los acontecimientos, como sucede en *La Navarraise.* En los años del siglo XX que se inscriben en nuestro marco cronológico, esos valores inmutables que guiaban la moral burguesa otrora, se han diluido por la propia evolución de la burguesía y por el empuje de la vida moderna, sin ser sustituidos por otros asideros morales válidos, lo que aumenta el materialismo y la superficialidad. Esta degeneración de la moral burguesa no deja de ser señalada y criticada por el mundo de la intelectualidad y el arte, como sucede en *Don Quichotte* y *L´heure espagnole*, aunque desde presupuestos y puntos de vista completamente diferentes.

Por último, para obtener una visión de conjunto de la idiosincrasia burguesa y cómo se plasma en nuestras seis óperas, hemos analizado una serie de figuras que se repiten a lo largo del periodo, y que precisamente vuelven una y otra vez porque tienen un peso claro y una importancia destacada en esa sociedad burguesa. La riqueza y variedad de la temática de estas obras permite que mediante su análisis se pueda observar con bastante detalle la evolución de dicha idiosincrasia a lo largo de estos cuarenta y cuatro años. Hemos abordado primeramente la figura del padre y la irradiación de su autoridad sobre la familia, y hemos comprobado que la mirada sobre dicha figura y su preeminencia evoluciona claramente a lo largo de periodo: se parte de una defensa cerrada de la autoridad paterna como fundamento de la estructura política y social y del cumplimiento indiscutible del deber filial por encima de cualquier otra cosa como primera obligación de un buen ciudadano en *Le Cid*, y la descripción del desastre personal y social que supone la desaparición de esta figura en *Le Tribut de Zamora*, para pasar a denunciar el abuso de dicha autoridad mal ejercida y las devastadoras consecuencias que puede acarrear en *La Navarraise*, para lo que, muy astutamente por parte de los libretistas, se utiliza un tema contemporáneo que demuestra que ciertos presupuestos se habían quedado obsoletos con el devenir de la sociedad.

Las figuras femeninas familiares sufren también una fuerte evolución a lo largo de estos decenios. Las madres que se nos dibujan en los libretos del principio del periodo, es decir, en *Carmen* y *Le Tribut de Zamora*, están reducidas al ámbito doméstico, deben su existencia precisamente al hecho de ser madres y a las funciones que tal condición les confiere, razón que explica la catástrofe que supone para una mujer ser amputada de su faceta maternal. En los primeros años de la República en los que el orden social y moral impregna las relaciones humanas, la prometida ideal ha de ser la mujer capaz de convertirse en "ángel del hogar", en esposa y madre perfectas,

pero a medida que las estrictas normas se relajan y que entran en juego una serie de aspectos relacionados con el incipiente movimiento de emancipación femenina, las mujeres ganan en autonomía y las relaciones conyugales evolucionan en el ámbito privado, de manera que se empieza a aceptar un cierto nivel de decisión de las mujeres sobre su propia vida, con lo que la mujer casada deja de ser mirada únicamente como madre de los hijos de su esposo. La Concepción de *L´heure espagnole* anuncia a ese tipo de mujeres que han obtenido cierta parcela de libertad dentro del matrimonio y que no necesitan de la maternidad para ser y existir.

Seguidamente hemos analizado una serie de figuras que designamos como héroes y heroínas porque cada una de ellas, en su tiempo, supone un ejemplo a seguir en un aspecto u otro. El libreto de *Le Cid* nos ofrece la figura del héroe arquetípico por excelencia, que es Rodrigue, a quien se unen dos figuras heroicas femeninas. Los tres personajes ejemplifican la superación de cualquier prueba vital por dificultosa que sea mediante el acatamiento absoluto del deber filial, el respeto al linaje y a las normas sociales, cada uno en función de su sexo y estamento, erigiéndose metafóricamente -sobre todo Rodrigue-, en la encarnación del héroe republicano. En el mismo periodo, el heroísmo de los protagonistas de *Le Tribut de Zamora*, de corte completamente romántico, nos presenta a una joven pareja que lucha contra las vicisitudes que se interponen a su amor, pero, siguiendo con el propósito que animó a Gounod a componer esta grand-opéra, terminan por convertirse en héroes patrióticos al enfrentarse al invasor musulmán. En el último tramo de nuestro periodo las necesidades sociales no son ya las del mantenimiento de un orden familiar, social y político, sino la de la recuperación de los valores morales perdidos, y por eso la figura de Don Quichotte cobra especial relevancia al representar al héroe moral libérrimo e incomprendido, en clara advertencia contra un mundo que se degrada y es cada vez más frívolo e inhumano, por lo que el acento se pone no en el triunfo social, sino única y exclusivamente en el triunfo moral.

Hemos cerrado el apartado con una serie de mujeres que hemos clasificado como “fuera de la norma” y que representan perfectamente aquello que podía suponer un peligro o una amenaza social en tres momentos diferentes del periodo. En primer lugar Carmen, en quien se acumulan todas aquellas características que se oponen a lo que se espera de una mujer aceptable socialmente y que configuran una madre y esposa ejemplar. No vamos a detallar de nuevo aquí todos esos aspectos que hemos analizado

en el cuerpo de nuestro estudio. Baste decir que el personaje de la gitana es probablemente el más inclasificable y por lo tanto el más incomprensible y más difícilmente digerible para la sociedad de su momento en la historia de la ópera. Frente a lo molesto y denunciable del personaje de Carmen para ese público burgués, veinte años después surge en *La Navarraise* un tipo de mujer abandonada por la sociedad y sus condicionamientos, lo que la empuja acometer lo irreparable y a quedar completamente al margen. Sin embargo, el personaje de Anita es mirado con infinita ternura y conmiseración por los autores en este libreto naturalista, porque aquí la denuncia va dirigida precisamente a esa sociedad burguesa que mantenía a tantas y tantas mujeres en un limbo político, civil y social que llevaba a situaciones desesperadas. Pero al final del periodo, en los años que se adentran en el siglo XX, aparece un nuevo tipo de mujer que, manteniéndose dentro del orden establecido, empieza a romper las constricciones que le eran impuestas y que pone en evidencia tanto las debilidades de la sociedad burguesa como la progresiva pérdida de autoridad del hombre en el seno del hogar y que alcanzará, un día, el ámbito público. En *L´heure espagnole* se nos presenta un personaje que no constituye un modelo ni siquiera para las feministas, pero que sí se traza su vía de escape dentro de los márgenes que se le permiten, manejando a los hombres a su antojo y que muestra, en cierto modo, la aceptación por parte de la sociedad de su propia degradación debido a una falta de adaptación a las nuevas realidades.

Tras todo este recorrido por los vericuetos de los seis libretos objeto de nuestro estudio, y a la luz de nuestro análisis, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

-España, desde esa posición privilegiada dentro de los exotismos que le confiere ser el país vecino, ser el "Otro", pero un otro cercano y relativamente conocido, adopta en la ópera francesa entre 1870 y 1914 diferentes imágenes, diferentes "representaciones". Gracias a la versatilidad que le procura el establecimiento de lo que hemos llamado el binomio Norte-Sur, los diferentes temas españoles que se tratan en los libretos resultan especialmente adaptables y adecuados para tratar las cuestiones esenciales referidas al plano nacional a lo largo del periodo. El fomento del patriotismo republicano apelando a la conciencia ciudadana, tan necesario para la estabilidad del joven régimen, consigue un altavoz privilegiado en estas óperas, que procuran argumentos en los que se

representan ejemplos y contraejemplos de comportamiento ciudadano, para lo que el binomio Norte-Sur resulta de especial utilidad, a veces apelando a las diferencias y a veces, a las coincidencias o paralelismos de situaciones políticas o históricas entre ambos países. Por otra parte, cuando se quiere reforzar la identidad nacional francesa, la temática española permite hacerlo bien por oposición, explotando los aspectos más puramente exóticos y deudores de las "representaciones" románticas, bien por comparación, acudiendo a aquellos aspectos en los que Francia podría ser el faro para España, incluso advirtiendo de que su superioridad frente al vecino no debe hacerle perder ciertos valores nacionales preciosos.

-Los autores y las obras que hemos analizado participan decisivamente en la evolución de los dos géneros líricos nacionales, la grand-opéra y la opéra-comique, con la salvedad de *Le Tribut de Zamora* y por las razones de índole nacional y patriótica ya explicadas en el cuerpo de nuestro estudio, lo cual no quita valor al papel reformador de Gounod a lo largo del resto de su andadura. Todas ellas contribuyen a conformar, aunando el respeto a la tradición con sucesivas innovaciones y por supuesto, con el estilo personal de cada compositor, si no una "ópera nacional" francesa, sí un "denominador común francés" que comporta características claramente presentes en todas ellas. No podemos olvidar tampoco el papel pionero de *La Navarraise* en el movimiento única y exclusivamente francés del naturalismo lírico.

-La adaptabilidad temática de los seis libretos, teniendo siempre en cuenta esa cualidad única del exotismo hispánico que hace del país representado un conocido-desconocido, es particularmente palpable cuando nos acercamos a los mensajes de tipo social que contienen estas obras. Hemos podido constatar cómo a lo largo de todo el periodo quedan plasmados los intereses, valores y preocupaciones de ese público burgués, en función tanto de los acontecimientos como de la evolución y cambios del gusto e idiosincrasia de la propia burguesía. Y una vez más, pensamos que ese elemento, por un lado distanciador pero por otro facilitador de la identificación tanto individual como colectiva que aporta el exotismo español, favorece precisamente que se puedan abordar ciertos aspectos inquietantes o desazonadores, o incluso, que estos libretos se lleguen a convertir a menudo en vehículos de mensajes moralizantes, o por lo menos, de algunas críticas a dicha sociedad por parte de los autores, sin que el público se sienta particularmente molesto o señalado y muy al contrario, llegue a disfrutar sinceramente de la mayoría de estas óperas.

-La manera en que la ópera francesa contribuye en esta primera mitad de la IIIª República a la construcción de la identidad nacional y al afianzamiento del régimen constituye un caso excepcional en el entorno europeo próximo, porque nunca se da el paso decisivo para que la clase proletaria participe de un espectáculo que, como hemos visto a lo largo de la investigación, constituye uno de los principales puntales culturales y nacionales del proceso. A pesar de las eternas discusiones sobre cómo acercar la ópera al pueblo, y a pesar también de la evolución de la propia burguesía respecto a esas clases proletarias que se refleja incluso en el tratamiento de la temática obrera a lo largo del periodo, como hemos tenido ocasión de analizar en tres de nuestros libretos, la escena lírica se mantendrá como marca de distinción burguesa. Esto nos lleva a concluir que la ópera, en este periodo 1870-1914, participa de lleno en la creación de un gusto cultural para una sociedad burguesa que lleva las riendas del sistema político recién instaurado, la IIIª República, régimen cuyo propósito principal es que Francia se constituya finalmente como nación bajo esta precisa forma política, para lo cual construye a su vez un orden social que se refleja en las obras representadas, y muy claramente, en nuestros seis libretos.

Llegados a este punto, y tras exponer nuestras conclusiones, consideramos que a lo largo de nuestro trabajo hemos ido cumpliendo los objetivos que nos marcamos al comienzo mediante el análisis realizado y por tanto, estaríamos en disposición de afirmar que, efectivamente, las óperas francesas de temática española siguen despertando interés en esta primera mitad de la IIIª República que comprende el periodo 1870-1914 porque contribuyen, desde la singularidad que supone en Francia el exotismo español, tanto a la construcción de una identidad nacional francesa en estos años particularmente delicados, como a la formación y desarrollo del gusto burgués en evolución paralela a la de la propia clase social.

La principal aportación de nuestra investigación consistiría en mostrar de qué manera y hasta qué punto los diferentes agentes políticos, sociales y culturales franceses se interrelacionan e influyen los unos en los otros en estos decisivos años para la futura nación francesa que discurren entre el final del IIº Imperio y la Iª Guerra Mundial. El

caso francés, una vez más, presenta la peculiaridad de la adscripción de las dos principales escenas operísticas parisinas al aparato del Estado, lo cual no hace sino acrecentar esa relación e influencia política sobre la creación artística pensando en los intereses gubernamentales y también en el público, al que hay que seducir constantemente atrayendo su atención con temas que le interesen y que, a un tiempo, procuren su adhesión. Hemos de aclarar que está lejos de nuestra intención el pretender afirmar que la obra de arte es un mero producto determinado por las circunstancias políticas y sociales, y concretamente, que la temática operística presentada en los dos teatros de ópera nacionales en este periodo viene impuesta desde las altas instancias o contando únicamente con las preferencias del público, como ya dijimos en la introducción. Pero sí creemos que, tratándose de un momento clave de la historia de Francia en el que la conformación tanto de la estructura del Estado como de la identidad nacional está en plena construcción, no deja de ser lógico que la administración pública se sirva de aquellos organismos institucionales más idóneos para tejer lazos de unión con la clase social cuyo apoyo es básico, sobre todo en algunos momentos concretos del periodo. Por otra parte, consideramos necesario aclarar que los autores de nuestras seis óperas escogieron libremente los temas de sus obras, si bien en algunos casos tuvieron que aceptar orientarlos de determinada manera o incluso algún tipo de censura proveniente de la dirección de las instituciones operísticas, o por razón de la naturaleza más o menos oficial del encargo recibido. Pero tampoco hay que olvidar que estos compositores y libretistas eran, a la postre, hijos de su tiempo y compartían la idiosincrasia y preocupaciones propias de la sociedad burguesa a la que pertenecían en las circunstancias que hemos analizado, y por tanto, al tratar unos temas u otros también llevaban a escena la expresión de sus propios pensamientos y, precisamente, ese conocimiento profundo del tipo de instituciones para las que trabajaban y de las características sociales del público al que se dirigían les permitía también, cuando así se lo dictaba su conciencia, emitir críticas y alegatos con los medios más acertados. En definitiva, si las manifestaciones culturales y artísticas se inscriben de lleno en las estructuras políticas y sociales de su tiempo y lugar, con las que se anuda una nutrida red de interacciones, y por tanto son también producto y reflejo de su contexto, creemos que las óperas francesas de temática española son un campo privilegiado de estudio para comprender ese complejo entramado político y social que constituye la primera mitad de la IIIª República.

Hemos analizado en profundidad un caso que, naturalmente, queda abierto y preparado para comparaciones posteriores y cuya riqueza y tangencia con diversas disciplinas invita a seguir una serie de posibles líneas de investigación, que no son sino incógnitas, preguntas y tentadoras vías aledañas que han ido surgiendo a medida que íbamos adentrándonos en el apasionante camino que ha supuesto esta tesis. Así, nos permitimos cerrar nuestro trabajo con algunas propuestas:

-La notable presencia de las Guerras Carlistas en la Opéra-Comique (*La Navarraise* y *Guernica* de Paul Vidal en 1895 y *La Jota* de Raoul Laparra en 1911) empuja a interrogarse sobre el interés por estas contiendas casi contemporáneas, estudio que podría abordarse desde los mismos presupuestos de los que hemos partido para la elaboración de nuestro trabajo.

-La figura de Henri Cain como libretista "especialista" en temas españoles -hemos contabilizado nueve de ellos entre 1894 y 1926- podría ser reivindicada y redescubierta, además de aprovechar el análisis de sus libretos para profundizar en el estudio de la evolución de la imagen de España en el país vecino.

-El interés continuado por España del historiador, escritor, periodista y libretista ocasional Jules Claretie, plasmado en tantas de sus obras de géneros completamente diferentes, podría constituir un campo de estudio original y amplio sobre el tipo de acercamiento que los intelectuales franceses llevaban a cabo hacia el vecino del sur y cómo interpretaban esa realidad contemporánea de allende los Pirineos en la primera mitad de la IIIª República.

- La contribución excepcional de la ópera francesa en la construcción de la identidad nacional y en su relación con las diferentes clases sociales en este periodo, invita a la comparación con el mismo tipo de fenómeno en otros procesos similares y cercanos en el tiempo en otros países de Europa, para establecer paralelismos y diferencias y ampliar el panorama de la historia de la ópera europea.

LISTADO DE REFERENCIAS

FUENTES PRIMARIAS

Libros

-ALARCÓN, Pedro Antonio (1994). *El sombrero de tres picos.* Madrid: M.E. Editores, col. Clásicos de siempre.

-BRIEUX, Eugène (1923-1930). *Les trois filles de M. Dupont,* Théâtre complet, tome 3. París: Delamain, Boutelleau.

-BRIEUX, Eugène (1923-1930). *La femme seule,* Théâtre complet, tome 7. París: Delamain, Boutelleau.

-BRUNEAU DE LABORIE, Émile-Louis-Bruno (1906). *Les lois du duel.* París: Revue Sports modernes, Manzi, Joyant & Cie.

-CLARETIE, Jules (1864). *Les victimes de Paris.* París: E. Dentu.

-CLARETIE, Jules (1870). *Journées de voyage: Espagne et France*. París: A. Lemerre.

-CLARETIE, Jules (1875). *Histoire de la Révolution 1870-71*. París: Librairie Illustrée.

-CLARETIE, Jules (1876). *L´Alsace et la Lorraine depuis l´annexion: cinq ans après.* París: Georges Decaux.

-CLARETIE, Jules (1897). *Le petit Jacques*. París: Fayard frères.

-CLARETIE, Jules (1899). *La Cigarette.* (13e édition). París: Fayard frères.

-DUMAS, Alexandre (fils) (1880). *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent.* París: Calmann-Lévy.

-GAUTIER, Téophile (1843). *Un voyage en Espagne, vaudevil en trois actes.* París: Lelong.

-GAUTIER, Téophile (1981). *Voyage en Espagne. España.* París: Gallimard, col. Folio Classique.

-GOUNOD, Charles (1896). *Mémoires d´un artiste.* París: Calmann-Lévy.

-LOUYS, Pierre (1916). *La femme et le pantin.* París: Librairie Charpentier & Fasquelle.

-MÉRIMÉE, Prosper (Ed. de MAILLON, Jean y SALOMON, Pierre) (1978). *Théâtre de Clara Gazul. Romans et Nouvelles.* París: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

-MÉRIMÉE, Prosper (Ed. LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis y LÓPEZ-ESTEVE, Luis Eduardo) (2003). *Carmen.* Madrid: Cátedra, col. Letras Universales.

-POULOT, Denis (1870). *Le sublime ou Le travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être: question sociale*. París: Librairie Internationale.

-SIMON, Jules (1861). *L´Ouvrière.* París: Hachette.

-SIMON, Jules (1901). *Le Devoir* (17e éd.). París: Hachette.

Libretos[728]

-CAIN, Henri (1909). *Don Quichotte*, d´aprés Jacques Le Lorrain. *L´Avant-scène Opéra-Don Quichotte*, nº 93, diciembre 1986. París: Premières Loges.

-CLARETIE, Jules y CAIN, Henri (1893). *La Navarraise*, d´après *La Cigarette* de Jules Claretie. *L´Avant-scène Opéra- Sapho, La Navarraise*, nº 217, noviembre/diciembre 2003. París: Premières Loges.

-D´ENNERY, Adolphe y BRÉSIL, Jules (1881). *Le Tribut de Zamora.* París: Tresse.

-D´ENNERY, Adolphe, GALLET, Louis y BLAU, Édouard (1885). *Le Cid*, d´après *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Le Cid* de Pierre Corneille. *L´Avant-scène Opéra- Panurge, Le Cid*, nº 161, septiembre/octubre 1994. París: Premières Loges.

-FRANC-NOHAIN (1905). *L´heure espagnole.* París: Charpentier & Fasquelle.

-MEILHAC, Henri y HALÉVY, Ludovic (1874). *Carmen*, tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée. *L´Avant-scène Opéra- Carmen*, nº 26, marzo 1980, reed. febrero 2007. París: Premières Loges.

Obras de teatro

-CORNEILLE, Pierre (ed. COUTON, Georges) (1980). *Le Cid*, Oeuvres complètes, vol. I. París: Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard.

-LE LORRAIN, Jacques (1906). *Le Chevalier de la Longue Figure (Don Quichotte), précéde´d´un portrait du poète et d´une notice sur sa vie et ses oeuvres, par Jean Thorel.* París: Joubert.

[728] Respetamos el orden de los autores plasmado en los propios libretos.

Críticas y artículos de periódico y/o revista

-Autor Anónimo (02/01/1911). "Don Quichotte-Gaîté-Lyrique". *Journal du Soir.* (*Don Quichotte.* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-BLANCHE, J.-F. (30/12/1910). "Don Quichotte à la Gaîté". *Excelsior.* (*Don Quichotte.* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-BULIN, Fernand (enero 1911). "Don Quichotte, de Massenet et Cain". *Chroniques théâtrales.* (*Don Quichotte.* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-CARRAUD, Gaston (31/12/1910). "Gaîté-Lyrique. Don Quichotte". *La Liberté.* (*Don Quichotte.* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-DRAULT, Jean (30/12/1910). "Gaîté-Lyrique. Don Quichotte". *La libre parole.* (*Don Quichotte.* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-DUBOURG (abril 1881). "Le Tribut de Zamora de M. Gounod". *La Science pour tous-Beaux-Arts-Théâtre* (*Le Tribut de Zamora*-Dossier de presse-BnF-Opéra)

-GALLET, Louis (11/03/1894). "Préface à *Thaïs*". *Le Ménestrel*.

-GALLET, Louis (marzo/abril 1894). "Musique". *La Nouvelle Revue. Revue de théâtre. Musique.*

-GOULLET, A. (08/06/1895). "*Guernica* à l´Opéra-Comique". *Le Soleil.* (*Guernica,* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-HALÉVY, Ludovic (enero de 1903). "La millième représentation de *Carmen*". *Le Théâtre,* pp. 5-14. París: Goupil & Cie.

-HÉLER, A. (30/11/1885). "Opéra Garnier. Le Cid". *L´Art Musical.* (*Le Cid*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-IMBERT, Hugues (1895). "*Guernica* de M. Vidal". *Le Guide Musical, revue internationale de la musique et des théâtres, 1895*. p. 589 (*Guernica*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-JONCIÈRES, Victorin (09/06/1895). "Guernica". *La Revue Musicale-La Liberté.* (*Guernica*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-JULLIEN, Adolphe (08/01/1911). "Don Quichotte de Massenet". *Le Journal des Débats.* (*Don Quichotte.* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-LALO, Pierre (04/01/1911). "Don Quichotte de M. Massenet". *Le Feuilleton du Temps.* (*Don Quichotte.* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-LICHTENBERG, Henri. (11/01/1911). "Théâtre de la Gaîté. *Don Quichotte*". *L´Opinion.* (*Don Quichotte.* Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-MARAY, Émile (06/03/1875). "Opéra-Comique". *Le Rappel*.

-NOËL, Édouard y STOULLIG, Edmond (1881). "Académie Nationale de Musique" *Les Annales du theatre et la musique.* París: Ed. G. Charpentier y E. Fasquelle, pp. 5-14.

-NOËL, Édouard y STOULLIG, Edmond (1892). "Théâtre national de l´Opéra-Comique" *Les Annales du theatre et la musique-1891*. París: Ed. G. Charpentier y E. Fasquelle, pp. 103-136.

-NOËL, Édouard y STOULLIG, Edmond (1911). "Théâtre national de l´Opéra-Comique" *Les Annales du théâtre et la musique.* París: Ed. G. Charpentier y E. Fasquelle, pp. 117-146.

-OSWALD, François (06/03/1875). "Musique. *Carmen*". *Le Gaulois.*

-POMMERAYE, Henry de (04/04/1881). "Le Tribut de Zamora". *Premières représentations.* (*Le Tribut de Zamora*- Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-REYER, Ernest (08/07/1895). "*Guernica* de Paul Vidal". *Revue Musicale-Journal des Débats.* (*Guernica*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-ROMAIN, Louis de (1890). *Essais de critique musicale.* París: Ed. Alphonse Lemerre.

-POUGIN, Arthur (09/06/1895). "Guernica". *Le Ménestrel.* (*Guernica*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-SOUDAY, Paul (30/12/1910). "Gaîté-Lyrique. Don Quichotte". *L´Éclair.* (*Don Quichotte*, Dossier d´oeuvre, BnF- Opéra)

-UN MONSIEUR DE L´ORCHESTRE (02/04/1881). "Le Tribut de Zamora de M. Gounod à l´Opéra". *Le Figaro.* (*Le Tribut de Zamora*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-VERT-VERT (02/04/1881). "Création du Tribut de Zamora à l´Opéra Garnier". *Le Télégraphe.* (*Le Tribut de Zamora*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra)

-VIEL, Edmond (30/01/1870). "Projet pour un opéra populaire". *Le Ménestrel.*

Discurso

-CLARETIE, Jules y RENAN, Ernest (1899). *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l' Académie française pour la réception de M. Jules Claretie le jeudi 21 février 1889 / [par MM. Jules Claretie et E. Renan]*. *Institut de France, Académie Française.* París: Firmin-Didot.

Cartas

-RAVEL, Maurice (1908-febrero o marzo). Lettre à Jean Marnold. (Microfilm BOB 10770, Département de la Musique, BnF-Louvois)

-RAVEL, Maurice (23/09/1908). Lettre à Jean Marnold. (Microfilm BOB 10770, Département de la Musique, BnF-Louvois)

-RAVEL, Maurice (7/06/1916). Lettre dirigée au Comité de la Ligue Nationales pour la défense de la musique française. (Microfilm BOB 10770, Département de la Musique, BnF-Louvois)

-RAVEL, Maurice (24/06/1916). Lettre à Jean Marnold. (Microfilm BOB 10770, Département de la Musique, BnF-Louvois)

-RAVEL, Maurice (08/07/1916). Lettre à Florent Schmitt. (Microfilm BOB 10770, Département de la Musique, BnF-Louvois)

Dossieres

Obras

-*Don Quichotte,* Dossier d´oeuvre, BnF- Opéra

-*Le Cid*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra

-*L´heure espagnole*, Ravel-Dossier d´auteur, BnF-Richelieu, Arts du Spectacle.

-*La Navarraise*, Dossier d´oeuvre, BnF-Opéra

-*Le Tribut de Zamora*, Dossier d´oeuvre y Dossier de presse, BnF-Opéra, Dossier 8-RO-3266 (1-2) BnF-Richelieu, Arts du Spectacle.

Autores

-CAIN, Henri- Dossier LETTRES, OPÉR, LAS 3331-187904, BnF-Opéra

-D´ENNERY, Adolphe, Dossier 40740, BnF- Richelieu, Arts du Spectacle.

-LAPARRA, Raoul, Dossier 3650, BnF-Richelieu, Arts du Spectacle, Dossier Bob-20921, BnF-Louvois.

-LE LORRAIN, Jacques, Dossier d´auteur, BnF-Richelieu, Arts du Spectacle.

-RAVEL, Maurice, Dossier RO 4162-4179, BnF-Richelieu, Arts du Spectacle. Dossier Ravel Bob 35121, 35122 (1-169), BnF-Richelieu, Louvois. Dossier Ravel LETTRES BOB 10770, BnF- Louvois.

-VIDAL, Paul, Dossier d´auteur, RO 4455-4459, BnF-Richelieu, Arts du Spenctacle

Artistas

-GAILHARD, Pédro, Dossier d´artiste, BnF- Opéra

-GHEUSI, Pierre-Barthélémy, Dossier d´artiste, BnF-Richelieu, Arts du Spectacle.

-LACOSTE, Eugène, Dossier d´artiste, BnF-Opéra.

-MARCOUX, Gianni, Dossier d´artiste, BnF-Opéra.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

-ALLÉVY, Marie-Antoinette (alias Akakia-Viala) (1938). *La mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle.* París: E. Droz.

-ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.

-ANDREU MIRALLES, Xavier (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional.* Barcelona: Taurus.

-ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (Dir.) (1999). *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, vol. 4. París: Seuil, col. Histoire.

-ARON, Jean-Paul (Dir.) (1980). *Misérable et glorieuse la femme du XIXème siècle*. París: Fayard.

-BAECQUE, Antoine de y MÉLONIO, Françoise (2005). *Histoire culturelle de la France. Lumières et Liberté- Les dis-huitièmes et dix-neuvièmes siécles*, vol. 3. París: Seuil, col. Histoire.

-BALIBAR, Étienne (2003). *Nosotros ¿ciudadanos de Europa?* Madrid: Tecnos.

-BALZAC, Honoré de (1842-1848). *Les illusions perdues*, Oeuvres complètes, tome 2. París: Académia.

-BARBEY D´AUREVILLY, Jules (1878). *Les Bas-Bleus*, *Les oeuvres et les hommes*, vol. 5. Ginebra: Slatkine reprints.

-BARRÈS, Maurice (1894). *Du sang, du volupté et de la mort.* París: G. Charpentier et E. Fasquelle.

-BARRÈS, Maurice (1897). *Les Déracinés: le roman de l´énergie nationale.* París: Fasquelle.

-BENJAMIN, Walter (2000). *Oeuvres.* vol. III. París: Gallimard, col. Folio-Essais

-BERNARD, Guillaume Abbé (1912). *L´imitation espagnole en France: le modèle castillan de nos grands écrivains français, étude et analyse*. Tourcoing: J. Duvivier.

-BILLIG, Michael (2014). *Nacionalismo banal*. Madrid: Capitán Swing Libros.

-BLAS GUERRERO, Andrés de (1995). *Nacionalismos y naciones de Europa*. Madrid: Alianza Editorial.

-BLUNDEN, Katherine (1982*). Le travail et la vertu. Femmes au foyer: une mystification de la Révolution industrielle*. París: Payot.

-BOURDIEU, Pierre (1988). *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.

-BOURDIEU, Pierre (2012). *La distinción, criterio y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus.

-BRANGER, Jean-Christophe (1999).*"Manon"de Jules Massenet ou le crépuscule de l´Opéra-Comique.* Metz: Serpenoise.

-BRANGER, Jean-Christophe y GIROUD, Vincent (Coord.) (2009). *Aspects de l´opéra français de Meyerbeer à Honneger.* Lyon: Symétrie & Palazzetto Bru Zane.

-BRANGER, Jean-Christophe y RAMAUT, Alban (Coord.) (2002). *Le livret d´opéra au temps de Massenet (Actes du colloque des 9-10 novembre 2001, Festival Massenet).* Saint-Étienne: Publications de l´Université de Saint-Étienne.

-BRANGER, Jean-Christophe y RAMAUT, Alban (Coord.) (2004). *Le Naturalisme sur la scène lyrique.* Saint-Étienne: Publications de l´Université de Saint-Étienne.

-BRUNEAU, Alfred (1931). *À l´ombre d´ un grand coeur*. París: Fasquelle.

-BRUNO, G. (Mme. Alfred Fouillée) (1889). *Le tour de France par deux enfants: devoir et patrie* (19 éd.) París: Vve. E. Belin et Fils.

-BURCH, Noël (2006). *El tragaluz de lo infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico).* Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen.

-BURGUIÈRE, André y REVEL, Jacques (Dir.) (2000). *Histoire de la France. Choix culturels et mémoire.* París: Seuil, col. Histoire.

-BURKE, Peter (2011). *Formas de historia cultural.* Madrid: Alianza Editorial.

-CALVÉ, Emma (1922). *My life.* Nueva York: Appleton.

-CANDELA SOTO, Paloma (1997). *Cigarreras madrileñas. Trabajo y vida (1888-1927).* Madrid: Tecnos.

-CANETTI Elias (2014). *Masa y poder. Obra completa I.* Barcelona: Debolsillo Contemporánea.

-CHARLE, Christophe y ROCHE, Daniel (Dir.) (2002). *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles).* París: Publications de la Sorbonne, DOI 10.4000/books.psorbonne.868. Consultado en febrero y marzo de 2016, en línea en: http://books.openedition.org/psorbonne/868

-CHARLE, Christophe (Ed.) (2009). *Le temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècles.* Seyssel: Champ Vallon, col. Époques Seyssel.

-CHAUVEAU, Philippe (1985). *Les théâtres parisiens disparus 1402-1986.* París: Éd. de l´Amandier, col. Théâtre.

-CHECA BELTRÁN, José (Ed.) (2015). *La cultura española en la Europa romántica.* Madrid: Visor Libros.

-CHIMÈNES, Myriam (2004). *Du salón au concert à Paris sous la IIIe République.* París: Fayard.

-CIORANESCU, Alexandre (1983). *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français.* Ginebra: Librairie Droz.

-CLARETIE, Jules (1881-1911). *La vie à Paris, 1880-1910. Année 1897. Années 1901-1903.* París: G. Charpentier et E. Fasquelle.

-CLARETIE, Jules (1883). *Ludovic Halévy*. París: A. Quentin.

-CLARETIE, Jules (1897). *La vie à Paris, 1896.* París: G. Charpentier et E. Fasquelle.

-CLARETIE, Jules (1899). *La vie à Paris, 1898.* París: G. Charpentier et E. Fasquelle.

-COLLET, Isabelle y LOBSTEIN, Dominique (Ed.) (2014). *Paris 1900, la ville-spectacle.* París: Paris Musées.

-COMETTANT, Oscar (1862). *Musique et Musiciens.* París: Pagnerre.

-CONDÉ, Gérard (2009). *Charles Gounod*. París: Fayard.

-COUPRIE, Alain (2005). *"Le Cid"-Pierre Corneille, Profil d´une oeuvre.* París: Hatier.

-CRUZ VALENCIANO, Jesús (2014). *El surgimiento de la cultura burguesa, Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI.

-CURTISS, Mina (1977). *Bizet and his world*. Westport (Connecticut): Greenwood Press.

-DAVIET, Jean-Pierre (1997). *La société industrielle en France.1814-1914.* París: Seuil, col. Histoire.

-DEBUSSY, Claude (ed. LESURE, François) (1980). *Claude Debussy: Lettres*. París: Hermann.

-DÉMIER, Francis (2000). *La France du XIXe siècle, 1814-1914.* París: Seuil, col. Histoire.

-DIEL, Paul (1976). *El simbolismo en la mitología griega.* Barcelona: Labor.

-DUFOUR-MAÎTRE, Myriam y NAUGRETTE (Coord.) (2006). *Corneille des romantiques*, actas del coloquio de Rouen-2004. Mont Saint-Aignan: PURH (Publications des Universités de Rouen et Du Havre)

-ELIAS, Norbert (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

-FULCHER, Jane F. (1988) *Le grand-opéra en France: un art politique, 1820-1870.* París: Belin

-FULCHER, Jane F. (1999). *French cultural politics & music form the "Dreyfus Affaire"to the First World War*. Nueva York: Oxford University Press.

-GALABERT, Edmond (1909). *Lettres à un ami: 1865-1872/ Georges Bizet.* París: Calmann-Lévy.

-GALLET, Louis (1891). *Notes d´un librettiste (musique contemporaine)-préface de Ludovic Halévy*. París: Calmann-Lévy.

-GHEUSI, Pierre-Barthélémy (1937). *L´Opéra-Comique sous la haine*. París: edición propia.

-GOUBAULT, Christian (2002): *Claude Debussy, la musique à vif.* París: Minerve, col. Musique ouverte.

-GRAPPE, Georges (1906). *Jules Claretie: biographie critique*. París: E. Sansot

-HALBWACHS, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

-HALÉVY, Ludovic (Ed. D. Halévy) (1935). *Carnets 1862-1869*. París: Calmann-Lévy.

-HARVEY, David (2008). *París, capital de la modernidad.* Madrid: Akal, col. Cuestiones de Antagonismo.

-HERBERT, Robert L. (1989). *El Impresionismo. Arte, Ocio y sociedad.* Madrid: Alianza Editorial.

-HOBSBAWM, Eric (2007). *La era del capital, 1848-1875.* Barcelona: Crítica, col. Libros de Historia.

-HOBSBAWM, Eric (2005). *La era del imperio, 1875-1914.* Barcelona: Crítica, col. Libros de Historia.

-HOBSBAWM, Eric (2003). *La era de la revolución, 1789-1848.* Barcelona: Crítica, col. Libros de Historia.

-HOFFMANN, Léon-François (1961). *Romantique Espagne: l´image de l´Espagne en France entre 1800 et 1850.* Nueva Jersey: Princeton University.

-HUEBNER, Steven (1994). *Les opéras de Charles Gounod.* París: Actes Sud, col. Série Musique.

-HUEBNER, Steven (1999). *French Opera at the "fin de siècle". Wagnerism, Nationalism and Style.* Nueva York: Oxford University Press.

-HUGO, Victor (1882). *Les Orientales.* París: G. Chamerot.

-JANKELEVITCH, Vladimir (1995, ed. revisada de la de 1956). *Ravel.* París: Seuil.

-JAMBOU, Louis (2003). *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques, 1870-1939.* París: Presses de l´Université de Paris-Sorbonne, Série Études.

-LACOMBE, Hervé (1997). *Les voies de l´opéra française au XIXe siècle.* París: Fayard, col. Les chemins de la musique.

-LACOMBE, Hervé (2000). *Georges Bizet, naissance d´une identité créatrice.* París: Fayard.

-LA FONTAINE, Jean de (1931). *Contes.* París: France-Édition.

-LAPARRA, Raoul (1935). *Bizet et l´Espagne. Les grands musiciens par les maîtres d´aujourd´hui.* París: Librairie Delagrave.

-LESURE, François (Dir.) (2000). *Échanges musicaux franco-espagnols: XVIIe-XIXe siècles (Actes de rencontres de l´Académie musicale de Villecroze, octobre 1998).* París: Klincksieck.

-LOYRETTE, Henri (coord.) (1996). *Entre le théâtre et l´histoire: La Famille Halévy (1760-1960).* París: Librairie Arthème Fayard, Éd. De la Réunion des Musées Nationaux.

-MAINGUENEAU, Dominique (1984). *"Carmen", les racines d´un mythe*. París: Ed. du Sorbier.

-MANUEL, Roland (1928). *Maurice Ravel et son oeuvre dramatique.* París: Les éditions musicales de la Librairie de France.

-MARNAT, Marcel (1986). *Maurice Ravel.* París: Fayard.

-MARSEILLE, Jacques (2002). *Nouvelle histoire de la France. De la Révolution à nos jours*, vol. II. París: Perrin.

-MARTIN-FUGIER, Anne (1983). *La bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget.* París: Grasset, col. Figures.

-MARTIN-FUGIER, Anne (2003). *Les salons de la IIIe République. Art, littérature, politique.* París: Perrin, col. Pour l´histoire.

-MARTORELL LINARES, Miguel (2016). *Duelo a muerte en Sevilla: Una historia española del novecientos*. A Coruña: Ed. del Viento.

-MASSENET, Anne (2001). *Jules Massenet en toutes lettres.* París: de Fallois.

-MAUGUE, Annelise (2001). *L´identité masculine en crise au tournant du siècle, 1870-1914.* París: Rivages, col. Petite bibliothèque Payot.

-MELLÓN, Joan Antón (Ed.) (1998). *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*. Madrid: Tecnos, col. De Ciencias Sociales, Serie de Ciencia Política.

-MÉRIMÉE, Prosper (2011). *Cartas de España.* Barcelona: Terra incógnita, José J. de Olañeta.

-MICHELET, Jules (1847-1853). *Histoire de la Révolution française.* Tome I. París: Chamerot.

-MOURA, Jean-Marc (1992). *Lire l´exotisme.* París: Dunod.

-NIÑO, Antonio (1988). *Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses de 1875 a 1931*. Madrid: CSIC-CSIC Press.

-NORA, Pierre (2009). *Pierre Nora en "Les lieux de mémoire".* Santiago de Chile: LOM

-OLIVIER, Brigitte (1996). *J. Massenet. Itinéraires pour un théâtre musical.* París: Actes Sud, col. Série Musique.

-PASLER, Jann (2015). *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914.* París. Gallimard.

-PATUREAU, Frédérique (1991). *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914.* Lieja: Mardaga.

-PERRIER, Edmond (1908). *La femme dans la nature, dans les moeurs, dans la légende, dans la société: tableau de son évolution physique et psychique*. París: Bong & Cie.

-PISTONE, Danièle (2004). *Musique & Société, deux siècles de travaux.* París: l'Harmattan.

-PITROU, Robert (1957). *De Gounod à Debussy. Une "belle époque" de la musique française*. París: Albin Michel.

-PROUDHON, Pierre-Joseph (1875). *La pornocratie ou Les femmes dans les temps modernes.* París: A. Lacroix.

-RENAN, Ernest (2006). *¿Qué es una nación?* (edición bilingüe). Madrid: Sequitur.

-RIOUX, Jean-Pierre y SIRINELLI, Jean-François (2005). *Histoire culturelle de la France*. *Le temps des masses-Le vingtième siècle*, vol. 4. París: Seuil, col. Histoire.

-ROMAIN, Louis de (1890). *Essais de critique musicale.* París: A. Lemerre.

-SAID, Edward W (2010). *Orientalismo.* Barcelona: Debolsillo.

-SAINT-SAËNS, Camille (1900). *Portraits et souvenirs.* París: Société d´éditions artistiques.

-SAVATER, Fernando (1986) *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.

-SCHULZE, Hagen (1997). *Estado y nación en Europa.* Barcelona: Crítica (Grijalbo Mondadori)

-SENNET, Richard (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

-SENNET, Richard (2011). *El declive del hombre público.* Barcelona: Anagrama.

-SOMBART, Werner (1972). *El burgués. Introducción a la historia espiritual del hombre económico moderno.* Madrid: Alianza Editorial, col. Universidad.

-STRICKER, Rémy (1999). *Georges Bizet.* París: Gallimard, col. Biographies.

-THIESSE, Anne-Marie (2010). *La creación de las identidades nacionales: siglos XVIII-XX*. Madrid: Ézaro.

-THOMASSEAU, Jean-Marie (1984). *El melodrama*. México: Breviarios de Fondos de cultura económica.

-VENDRIX, Philippe (Dir.) (1992). *L´opéra-comique en France au XVIIIe siècle.* Lieja: Mardaga.

-VUILERMOZ, Émile (coord.) (1939). *Maurice Ravel para quelques-uns de ses familiers.* París: Éd. Du Tambourinaire.

-ZOLA, Emile (1883). *Au bonheur des dames. (Les Rougon-Macquart).* París: G. Charpentier.

-ZOLA, Émile (1906). *Fécondité. (Les quatre Évangiles).* París: Fasquelle.

Artículos de libros y de revistas especializadas

-ACHÓN INSAUSTI, José Ángel (2000). "Religión y Familia: el mundo de Garibay". *Los siete libros de la progenie y parentela de los hijos de Estevan de Garibay*. De Esteban de Garibay y Zamalloa, (Las memorias de Esteba de Garibay y Zamalloa). ACHÓN INSAUSTI, José Ángel et alii (dir. de la ed.), pp. 22-61. Arrasate: Arrasateko Udala.

-ACHÓN INSAUSTI, José Ángel (2006). "Los parientes mayores". *Iura vasconiae: revista de derecho histórico y autonómico de Vasconia*, nº 3, pp. 221-248, ISSN 1699-5376.

-AGUIRRE, Joaquín Mª (1996). "Héroe y sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica". *Especulo. Revista de estudios literarios,* nº 3 (junio 1996). Revista electrónica cuatrimestral. Universidad Complutense. Madrid. Consultada en 22 de noviembre de 2016, en línea en:

https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/heroe.htm

-ARGULLOL, Rafael (1985). "Un héroe contra nuestro tiempo (La voluntad heroica de la poesía romántica)". *Revista de Occidente* nº 46 (ext. 13). *El ideal heroico*, pp. 111-121. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.

-ARRIETA ALBERDI, Jon (2014). "Nobles, libres e iguales, pero mercaderes, ferrones... y frailes. En torno a la historiografía sobre la hidalguía universal", *Anuario de Historia del Derecho Español (AHDE)*, vol. LXXXIV, pp. 799-842. Madrid: Ministerio de Justicia, B.O.E.

-ASSUNÇAO, Luisa (2012). "Réflexions sur le mythe de la femme fatale: Pierre Louÿs et *La femme et le pantin*". *Cadernos do IL*, nº 4, pp. 157-174. Consultada en 4 de abril de 2016, en línea en: http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/31631

-BARATAY, Eric (1997). "Comment se construit un mythe: la corrida en France au XXe siècle". *Revue d´ Histoire Moderne et Contemporaine*, Societé d'Histoire Moderne et Contemporaine, 1997, 44 (2), pp.307-330. París: Belin.

-BATAILLON, Marcel (1948). "L´Espagne de Mérimée d´après sa correspondance", *Revue de Littérature Comparée*, Janvier 1948, nº 22 pp. 35-66. París. Didier Érudition.

-BATAILLON, Marcel (1961). "Prosper Mérimée, Correspondance générale établie et annotée par Maurice Parturier. Deuxième série: t. V, 1862-1863; t. VI, 1864-1865 ; t. VII, 1866-1867 ; t. VIII, 1868-1869 t. IX, 1870 [= t. XI, XII, XIII, XIV, XV]". *Bulletin Hispanique*, vol. 63 nº 1, pp. 109-115. Burdeos: Presse Universitaires de Bordeaux.

-CAMPS, Victoria (1985). “Del imperativo heroico al imperativo herético”. *Revista de Occidente,* nº 46 (ext. Nº 13) *El ideal heroico*, pp. 47-57. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.

-CAÑEDO RODRÍGUEZ, Montserrat (2009). “La historiografía y el problema del sujeto histórico: algunos apuntes a partir de las cigarreras de la Fábrica de Tabacos de Madrid”. *El trabajo y la memoria obrera*. Archivo Histórico de Guadalajara (ed. 2011), ISBN 978-84-615-1249-2. Consultada en 10 de septiembre de 2016, en línea en:

http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:500670

-CONNOR, Walker (1998). “El hombre es un animal r-nacional”. *Etnonacionalismo.* Madrid: Trama, pp. 183-212.

-COVA, Anne (2005). “ Où en est l'histoire de la maternité?”, *Clio. Histoire, femmes et sociétés: Maternités.* pp. 189-211. [En ligne], 21 | 2005. DOI: 10.4000/clio.1465. Consultada en 30 de septiembre de 2016, en línea en: http:// clio.revues.org/1465

-DEBUSSY, Claude (15/01/1913). “Notes sur les concerts du mois”. *Revue musicale. S.I.M.* París: Librairie Ch. Delagrave. pp. 50, 51.

-DION, Michel (1980). “Poulot (Denis) *Le Sublime, ou le travailleur comme il est 1870 et ce qu'il peut être”.* *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 50 nº2, p. 330 Consultado en 8 de octubre de 2016, en línea en:

http://www.persee.fr/doc/assr_0335-5985_1980_num_50_2_2215_t1_0330_0000_1

-DUBESSET, Mathilde (1993). “Travail des femmes et édification: *L´ouvrière* de Jules Simon (1861). *L´Édification: morales et cultures au XIXème siècle.* MICHAUD, Stéphane (dir.), pp. 117-132. París: Ed. Créaphis.

-FLORES ARROYUELO, Francisco J. (1990) “Del héroe de la Antigüedad al personaje literario”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1990, vol. 21, Actas du XI Congrès International de la Société Rencesvals* (Barcelona, 22-27 agosto 1988), pp. 229-243. Consultado en 28 de noviembre de 2016, en línea en:

www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/viewFile/204189/300121

-GALLET, Louis (15/05/1880). “La question du Théâtre-Lyrique”. *La Nouvelle Revue.*

-GODINEAU, Dominique (1989). "La *Tricoteuse*: formation d’un mythe contre-révolutionnaire". *L’image de la Révolution française*, M. VOVELLE (dir.)vol. III, pp. 2278-2285. Paris/Oxford: Pergamon Press. Consultado en 6 de septiembre de 2016, en línea en:

http://revolution-francaise.net/2008/04/01/223-tricoteuse-formation-mythe-contre-revolutionnaire

-GONZÁLEZ DE LA CARDEDAL, Olegario (1985). “Heroísmo y santidad”, *Revista de Occidente*, nº 46 (ext. Nº 13) *El ideal heroico*, pp. 75-110. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.

-GOUJON, Jean-Paul (1988). “La génèse de *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs, d´après des documents inédits”. Consultado en 7 de septiembre de 2016, en línea en:

http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/9540/17214385.pdf?sequence=1

-GUERMONT, Marie (2011). “Les femmes de la Commune et les pétroleuses”. *Aux sources de la République, la Commune de Paris de 1871, colloque Hôtel de ville de Clermont (Oise) des 19 et 20 novembre 2011*. Consultado en 5 de febrero de 2016, en línea en:

http://federations.fnlp.fr/IMG/pdf/Communication_de_Marie_Guermont_au_colloque_Republique_Commune_de_novembre_2011_sans_image.pdf

-HALÉVY, Ludovic (enero 1903): “La millième représentation de *Carmen*”, *Le Théâtre*. París: Goupil & Cie.

-KOSELLECK, Reinhart (2012). "¿Tres mundos burgueses? Hacia una semántica comparada de la sociedad civil/burguesa en Alemania, Inglaterra y Francia". *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, pp. 225-275. Madrid: Trotta.

-MIRA ABAD, Alicia (2011). “Imágenes y percepciones de las mujeres trabajadoras en la sociedad liberal y en la cultura obrera de finales del siglo XIX y principios del XX”. *Feminismos y antifeminismos, culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Ana M. Aguado y Teresa María Ortega López (coord.), pp. 99-122. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.

-MORANGE, Claude (1980). “De “manola” a obrera. La revuelta de las cigarreras de Madrid en 1830. Notas sobre un conflicto de trabajo” Trad. de Marta Bizcarrondo. *Estudios de historia social, “Pobreza y asistencia social en el XVIII español”* nº 12-13, pp. 307-321. Madrid: Instituto de Estudios de Sanidad y Seguridad Social, ISSN 0210-1416.

-MOREL BOROTRA, Natalie (1996). “Ravel et le groupe des Apaches”. *Musiker, cuadernos de música*, nº 8, pp. 145-158. ISSN 1137-4470. Consultado en 20 de febrero de 2016, en línea en: http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/08/08145158.pdf

-PROSPER RIBES, José (2005). “El héroe clásico en el relato cinematográfico”. *Área abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* nº 12, noviembre 2005. Universidad Complutense, Madrid. Consultado en 12 de diciembre de 2016, en línea en:

http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/arab0606130005a

-QUIJERA PÉREZ, José Antonio (1993): "El tributo de las Cien Doncellas. Un viejo mito mediterráneo". *Revista de folclore*, nº 148. Fundación Joaquín Díaz. Ed. Caja España, pp. 128-135. ISSN: 0211-1810. Consultado en 2 de abril de 2016, en línea en:

www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1164

-ROCHEFORT, Florence (07/1998). "À propos de la libre-disposition du salaire de la femme mariée, les ambiguïtés d'une loi (1907)", *Clio. Histoire, femmes et sociétés: Femmes, dots et patrimoine.* [En ligne], 7 | 1998. DOI: 10.4000/clio.1324. Consultado en 27 de noviembre 2016, en línea en: http://clio.revues.org/1324

-RODRÍGUEZ, Roberto (2008): "La tradición liberal". *Ciudad y ciudadanía. Senderos contemporáneos de la filosofía contemporánea*. Fernando Quesada (ed.), pp. 7-30. Madrid: Trotta.

-SAVATER, Fernando (1985) "El héroe como proyecto moral". *Revista de Occidente*,, nº 46 (ext. Nº 13) *El ideal heroico*, pp. 59-74. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.

-THIERCÉ, Agnès (1996). "*De l'école au ménage*: le temps de l'adolescence féminine dans les milieux populaires (IIIe République)". *Clio. Histoire, femmes et sociétés: Le temps de jeunes filles* [En ligne], 4 | 1996. DOI: 10.4000/clio.433. Consultado en 28 de noviembre de 2016, en línea en: http://clio.revues.org/433

-THUILLIER, Guy. "Le pays de l'Instar de Franc-Nohain". *La Revue administrative* 41e Année, No. 245 (SEPTEMBRE OCTOBRE 1988), pp. 417-421. París: Ed. Presses Universitaires de France P. U. F.Consultado en 12 de marzo de 2016, en línea en:

https://www.jstor.org/stable/40781929?seq=1#page_scan_tab_contents

Revistas especializadas en ópera

-*L´Avant-scène Opéra* nº 26 (1980, reed. febrero 2007). "Carmen". París: Premières Loges.

-*L´Avant-scène Opéra* nº 93 (diciembre 1986). "Don Quichotte". París: Premières Loges.

-*L´Avant-scène Opéra* nº 127 (enero 1990). "L´enfant et les sortilèges"/ "L´Heure espagnole". París: Premières Loges.

-*L´Avant-scène Opéra* nº 161 (septiembre-octubre 1994). "Panurge"/ "Le Cid". París: Premières Loges.

-*L´Avant-scène Opéra* nº 217 (noviembre/diciembre 2003). "Sapho"/ "La Navarraise". París: Premières Loges.

Tesis doctorales

-LLANO ÁLVAREZ, Samuel (2006). *El hispanismo y la cultura musical de París, 1898-1931*. Universidad Complutense. Madrid.

-RAMOS GONZÁLEZ, Gabino (1982). *El género fantástico y España en Prosper Mérimée.* Universidad Complutense. Madrid.

Recursos variables de internet

Artículos de autor

-ANDREA, Edmond de. "Poulot, Denis", extractos de la revista *Arts et Métiers* (marzo 2003). *Page web de la Société d´ingénieurs des Arts et Métiers*. Consultado en 28 de noviembre de 2016, en línea en: https://patrimoine.gadz.org/gadz/poulot.htm

-BARTLET, M. Elizabeth C. "Grand-opéra". *Grove Music Online*. Consultado en 13 de enero de 2016, en línea en:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11619?q=grand-op%C3%A9ra&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

-BARTLET, M. Elizabeth C. "Opéra-comique". *Grove Music Online*. Consultado en 13 de enero de 2016, en línea en:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43715?q=op%C3%A9ra-comique&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

-BENHAMOU, Noëlle. "Biographie de Georges Feydeau", *Alalettre.com, le site littéraire*. Consulta en 16 de septiembre de 2016, en línea en: http://www.alalettre.com/feydeau-bio.php

-DUMAS, Alexandre: "Discours de réception d´Alexandre Dumas, fils". *Page web de l´Académie Française.* Consulta en 2 de diciembre de 2016, en línea en:

http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dalexandre-dumas-fils

-PICOT, Nicole (11/01/2010) "Viardot, Louis". *Institut National d´Histoire de l´Art*. Consultado en 8 de julio de 2016, en línea en:
http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viardot-louis.html?search-keywords=louis%20viardot

-POZO RUIZ, Alfonso. "Operarios y cigarreras en la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla". *Alma Mater hispalense*, Pagina web de historia vinculada a la Universidad de Sevilla. Consultado en 9 de septiembre de 2016, en línea en:

http://personal.us.es/alporu/fabricatabaco/cigarreras_sevilla.htm

-THANH, Philippe (2005). “Raoul Gunsbourg”, extractos de *L´opéra de Monte-Carlo, renaissance de la salle Garnier*. Ed. Le Passage. Consulta en 20 de enero de 2016, en línea en :

http://www.opera.mc/fr/historique/historique---1898-1951-raoul-gainsbourg-un-directeur-d-exception

Enciclopedias en línea

-Académie Française. “Eugène Brieux”. Consultado en 12 de noviembre de 2016, en línea en : http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/eugene-brieux

-Académie Française. “Jules Claretie”. Consultado en 28 de septiembre de 2016, en línea en: http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jules-claretie

-Encyclopaedia Britannica. “Pierre Louÿs”. Consultado en 5 de septiembre de 2016, en línea en: http://global.britannica.com/biography/Pierre-Louys

-Encyclopédie Larousse. “Charles, Duc de Morny”. Consultado en 4 de abril de 2016, en línea en :

http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Charles_duc_de_Morny/134100

-Encyclopédie Larousse. “La IIIe République”. Consultado en 6 de agosto de 2015, en línea en : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/III_e_R%C3%A9publique/140713

-Museo Virtual de Historia de la Masonería (UNED). “Fernando Garrido Tortosa”. Consultado en 1 de octubre de 2016, en línea en :

http://www2.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/5historia_masoneria_espana/fernando%20garrido.htm, consultada el 30 de noviembre de 2016.

Instituciones y organismos oficiales

-Bibliothèque Nationale de France. “Georges Feydeau” notice bibliographique. Consultado en 15 de octubre de 2016, en línea en:

http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11902711x

-Opéra-Comique. “Histoire de l´Opéra-Comique”. Consultado en 20 de diciembre de 2015, en línea en : http://www.opera-comique.com/fr/histoire-l-opera-comique

-Sénat (site). “Les lois scolaires de Jules Ferry: la loi du 21 décembre sur l´enseignement secondaire des jeunes filles”. Consultado en 8 de diciembre de 2016, en línea en: https://www.senat.fr/evenement/archives/D42/loi21880.html

-Sénat (site). “Suisse, Jules, dit Jules Simon”. Consultado en 11 de octubre de 2016, en línea en: https://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/suisse_jules1865r3.html

ANEXO

***Le Tribut de Zamora* (libreto)**

Adolphe D´Ennery y Jules Brésil

París: Tresse (1881)

CD-ROM

40,725

LE
TRIBUT DE ZAMORA

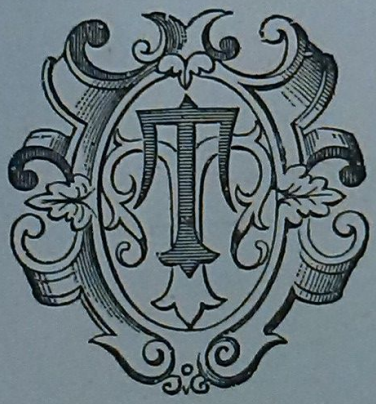
OPÉRA EN QUATRE ACTES

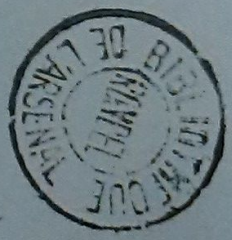
PAROLES DE

MM. AD. D'ENNERY & JULES BRÉSIL

MUSIQUE DE

M. CHARLES GOUNOD





PARIS
TRESSE, ÉDITEUR
8, 9, 10, 11, GALERIE DU THÉATRE-FRANÇAIS
PALAIS-ROYAL

1881

Droits de reproduction, de traduction et de représentation réservés.

Rf 40.725

PERSONNAGES

RAMIRE, roi d'Oviédo.....	MM.	GIRAUDET.
BEN-SAÏD, ambassadeur du Khalife de Cordoue		LASSALLE.
HADJAR BEN-SAÏD, son frère, officier arabe.		MELCHISSÉDEC.
MANUEL DIAZ, soldat espagnol		SELLIER.
LE CADI de Cordoue.....		SAPIN.
L'ALCADE-MAÏOR d'Oviédo		MERMAND.
UN VIEILLARD		BONNEFOY.
UN SOLDAT ARABE.....		DUSSIGNEUL.
HERMOSA, captive espagnole à Cordoue....	Mmes	KRAUSS.
XAÏMA, fiancée de Manuel.....		DARAM.
IGLESIA, enfant trouvée.....		JANVIER.

L'action se passe au milieu du IXe siècle.

La scène est à Oviédo, au premier acte. — A Cordoue, aux trois autres.

DANSE

PREMIER ACTE.

Paysans (travestis). Mlles Marchisio 1re, Tremblay, Poulain, Deschamps, Sergy, Ferney, Lainé, Franck.
Paysannes. Mlles Laurent, Désiré, Violat, Blanc, Corzoli, Marchisio 2e, Perrot, Mayer.
Mercédès-Adamas. Mlle Lobstein.
Douze chefs arabes. MM. Guillemot, Hoquante, Bussy, Dieul, Barbier, Porcheron, Diany, Wagner, Domingi, Vasquez, Stilbe 2e, Gabiot.
Huit gardiens des captives. MM. Ponçot, Jules, Leroy, Lefèvre, Stadérini, Baptiste, Gamforin, Perrot.

DEUXIÈME ACTE.

Vingt-quatre danseuses, douze coryphées. Mlles Kahn, Pamélar, Leppich 2e, François Vuthier, Gaudin, Carpentier, Leroy, Vignon, Pamélar 2e, Leppich 1re, Stilb 1re.
Douze du premier quadrille. Grandjean 2e, Méquignon 2e, Prince 1re, Prince 2e, Martin Fléchelle, Anat, Sonendal, Marchisio 1re, Tremblay, Mayer, Poulain.
Vingt-quatre captives. Mlles Laurent, Désiré, Violat, Deschamps, Corzoli, Sergy, Marchisio 2e, Ferney, Lainé, Franck, Perrot, Monnier, Lobstein, Evanof, Rossy 1re: Hayet, Leppich 3e, Duret, Van Gœuthen, Campion, Darde, Drouineau, Tréluyer.
Huit esclaves. Mmes Fauvain, Mullier, Hermet, Jeanne, Guéroult, Malgorne, Marthe, Caroline.
Huit musiciens. MM. Vandris, Chenat, Ribert, Meunier, Berger, Galland, Elisée, Friant.
Seize femmes du peuple. Mmes Meurant, Delagneau, Blanc 1re,

Avenet, Vallet, Juliette, Blanc 2e, Lasne, Greissel, Henry, Monnier, Morand, Van Gœuthen, Normand, Penneuiane, Dérard,

Dix jeunes filles du peuple. Mlles Rossy 2e, Mestais, Laurent 2e, Hatrel, Monté, Couralet, Boudet, Gladieu, Régnier, Boos.

TROISIÈME ACTE.

Trois musiciennes. Mmes Delagneau, Blanc, Avenet.

LES ESCLAVES.

Sujet. Mlle Invernizzi.

Quadrilles. Mlles Fléchelle, Sonendal, Marchisio 1re, Tremblay, Poulain, Sergy, Deschamps. Marchisio 2e, Ferney, Sarcy, Franck, Monnier, Lobstein, Evanof, Hayet, Darde,

LES GÉORGIENNES.

Sujets. Mlles Sanlaville, Ad. Mérante, I. Ottolini, Larieux, Moïse.

Coryphées. Mlles Bourgoin, Vendoni, Pamélar 1re, Leroy, Stilb 1re, Méquignon 2e, Anat, Mayer.

LES TUNISIENNES.

Sujets. Mlles Righetti, Bussy, A. Biot, Mercédès, Jousset.

Coryphées. Mlles Méquignon 1re, Rat, Khan, Carpentier, Vignon, Martin, Désiré, Violat.

LES FEMMES KABYLES.

Sujets. Mlles Piron, Bernay, Lecerf, Hirsch, Allesch.

Coryphées. Mlles Girard, Grandjean 1re, François Gaudin, Pamélar 2e, Laurent, Blanc, Corzoli.

LES MAURESQUES.

Sujets. Mlles Fatou, Adriana, Grangé, Monchanin, Keller.

Coryphées. Mlles Jourdain, Moris, Leppich 2e, Vuthier, Leppich 1re, Grandjean 2e, Prince 1re, Prince 2e.

KABYLES.

MM. Leroy, Lefèvre, Stadérini, Baptiste, Perrot Friant, Ferouelle, Berger, Elisée, Ganforin, Galland, Meunier, Porcheron, Wagner, Gabiot, Bussy.

QUATRIÈME ACTE.

Six chefs arabes. MM. Hoquante, Guillemot, Barbier, Dieul, Domingi, Diani.

PERSONNEL DES CHŒURS.

Premiers dessus.

Coryphée. Mme Granier.
Mmes Mignot, Lebrun, Lasserre, Prudhomme, Lovendal, H. Bouillard, E. Bouillard, Chéri, Lafitte, Pierre, Marietti, Lebel.

Seconds dessus.

Mmes Motteux, Parent, Klemczinski, Guérin, Marchant, Bernardi, Lebrun, Nastorg, Reingpach, Stech-Hélin.

Troisièmes dessus.

Mmes Brousset, Jacquin, Godard, De Bondé, A. Jæger, Méneray, Laboire, Louft, Schepers.

Quatrièmes dessus.

Coryphée. Mme Christian Joly.
Mmes Cottignies, Gougenheim, Printemps, E. Jæger, Piermarini, Ledien, Commaille.

Premiers ténors.

Coryphées. MM. Marty, Hélin.
MM. Desdet, Brégère, Desdet fils, Vignot, Kerkaert, Vasseur, Rousseau, Nagrasse, Moreau, Barrier, Gilbert, Lozier, Mesme, Cléry, Moison, Giraud.

Seconds ténors.

Coryphées. MM. de Sörös, Menjaud.
MM. Blanc, Connesson, Granger, Flajollet, Bonnemye, Brisson, Devisme, Petitjean, Salviat, Suntrupp, Buick, Cappelle.

Premières basses.

Coryphées. MM. Jolivet, Lafitte.
MM. Margaillan, Lejeune, Schmidt, Legée, Castets, Pons, Egée, Graux, Gaby, Vallé.

Secondes basses.

Coryphées. MM. Thuillart, Soyer.
MM. Danel, Hourdin, Jeanson, Fleury, Soulié, Fardé, Garet, Artero, Donnette, Compans, Debroas, Morin, Palianti, Vanhoof.

LE

TRIBUT DE ZAMORA

ACTE PREMIER

Une place publique d'Oviédo. — A gauche, premier plan, avec croisée en retour, faisant face au public, la petite maison de Xaïma. — A gauche, le palais du roi. — Au fond, la cathédrale. — Au lever du rideau, on attache des guirlandes de fleurs à la demeure de Xaïma.

SCÈNE PREMIÈRE

BOURGEOIS et JEUNES FILLES de la ville, MANUEL.

CHŒUR, à mi-voix.

Au vieux pays de Cantabrie,
Quand l'orpheline se marie,
Tous ses amis viennent sans bruit,
Fleurir, comme eût fait sa famille,
La maison de la pauvre fille,
A l'heure où l'étoile s'enfuit.

LES FEMMES, à Manuel.

A toi, beau fiancé, maintenant de suspendre
A ton futur logis, le bouquet virginal.

LES HOMMES, à Manuel.

A toi de réveiller ta promise si tendre
Comme ferait l'oiseau par son chant matinal.

MANUEL, accrochant des fleurs à l'appui de la fenêtre de Xaïma.

O blanc bouquet de l'épousée,
Je te suspends à sa croisée;
Sans t'oser charger,
Tendre messager,
D'une trop ardente caresse
Pour ma belle et sainte maîtresse.
De ma lèvre en feu,
Ne dis pas le vœu,
Reste le symbole fidèle
De la pureté de ma belle!
Ne lui porte, ô fleur,
Que les vœux du cœur.

Xaïma paraît à la fenêtre.

SCÈNE II

LES MÊMES, XAIMA.

XAÏMA, décroche le bouquet et le baise.

J'avais déjà, par la pensée,
Pris ton bouquet à ma croisée;
Tout bas il jurait
Que l'on m'aimerait
Sans la moindre infidèle envie
Jusqu'au dernier jour de ma vie :
Et, dans mon émoi,
Je répondais, moi,

A la fleur, douce messagère,
Va, si tu n'es pas mensongère,
Lui porter, ô fleur,
Les vœux de mon cœur.

Elle détache une fleur et, après l'avoir baisée, elle la jette à Manuel. — On entend une fanfare. Tous prêtent l'oreille. Xaïma referme sa fenêtre.

TOUS.

Qu'entends-je?

SCÈNE III

MANUEL, LE PEUPLE.

MANUEL, écoutant.

Ce n'est pas la fanfare guerrière
De notre armée.

QUELQUES JEUNES GENS, au fond.

On voit s'avancer, soulevant
Des nuages de poussière,
Et rapides comme le vent
De fiers cavaliers dont l'armure
Brille au soleil.

MANUEL.

Sont-ce les Sarrazins?
Leur présence en ces lieux serait une souillure.

Une vingtaine d'Arabes, brillamment vêtus de soie et d'acier, se présentent à cheval, suivis de Berbères vêtus de laine blanche, la lance au poing. Leur chef indique à deux hérauts d'armes le palais du roi d'Oviédo. — Ceux-ci montent, trompes en main, les degrés qui conduisent au palais.

SCÈNE IV

LES MÊMES, BEN-SAID et SA SUITE.

LE PEUPLE.

Eux dans nos murs, ces Sarrazins!
Nos oppresseurs, nos détestés voisins?

BEN-SAÏD, avec hauteur.

Quand passe Ben-Saïd, qui donc ici murmure?

LE CHŒUR.

Ben-Saïd!

BEN-SAÏD.

L'envoyé du puissant souverain
Dont le bras est de fer... et le talon d'airain!

Il descend de cheval, tous ses compagnons l'imitent. Les Berbères emmènent les montures.

MANUEL.

Ne peut-on, sans leur faire injure,
S'étonner de trouver nos vainqueurs en ce lieu,
Quand un traité — grâces à Dieu —
Affranchit notre capitale?

BEN-SAÏD.

Non, Oviédo, par ce traité,
N'est exempté,
Comme ville royale,
Que de fournir sa part du tribut annuel
De cent vierges.

MANUEL.

Tribut dont la honteuse tache
Injustement s'attache

Au nom de Zamora, malgré tout immortel;
Malgré tout glorieux.

BEN-SAÏD, raillant.

D'ordinaire, la gloire
N'accompagne que la victoire.

SCÈNE V

LES MÊMES, XAIMA, sur le seuil de sa maison ; elle est vêtue en mariée.

XAÏMA.

La gloire est aux vaincus qui surent bien mourir.

BEN-SAÏD.

Pour parler de la sorte, enfant, serais-tu née
Parmi les Zamoriens?

XAÏMA.

Oui, je les vis périr
En défendant leur ville infortunée,
Périr avec les miens.
Je n'avais que trois ans, pourtant, je me souviens,
Oh! oui, je me souviens.
La torche du vainqueur brûlait la ville prise,
Ses derniers défenseurs, retranchés dans l'église,
Chantaient l'hymne national...
Soudain — ce souvenir encor me désespère —
Aux marches de l'autel, je vis mon pauvre père
Tomber, frappé du coup fatal;
Tandis que de la croix, l'on arrachait ma mère,
Pour l'envoyer mourir dans l'exil meurtrier.
J'ai vu cela, seigneur, et j'ose le crier
A l'un de ceux, peut-être,
Qui brûlèrent ma ville et versèrent mon sang!
Il a voulu savoir le lieu qui me vit naître,
Il le sait à présent.

BEN-SAÏD.

Quel accent ! quel regard ! quelle âme !
Et de quel généreux délire elle s'enflamme !
La femme d'Orient disparaît à mes yeux !
Devant toi pâlirait la belle Géorgienne,
Déroulant ses cheveux d'ébène
Sur un sein aussi blanc que la neige des cieux.
Pour un rayon de ta tendresse
Je comblerais, en mon ivresse,
Jusqu'au moindre de tes souhaits,
Etre charmant ! beauté suave !
A toi les jours de ton esclave.
Et ses trésors et ses palais,
A toi mes jardins où les roses
Se pencheront sur les chemins.
Pour disputer aux blancs jasmins
L'honneur de voir entre tes mains,
Leurs corolles fraîches écloses,
A toi les tissus précieux !
A toi, les gazes d'or, les voiles,
Au fond d'azur, semé d'étoiles
Comme les nuits au front des cieux !

MANUEL, avec force.

Le seigneur sarrazin parle à ma fiancée,
Je dois l'en avertir.

BEN-SAÏD.

Elle, ta fiancée ?
Cette espérance est insensée !
Pour l'oser concevoir, es-tu le fils d'un roi ?

A Xaïma.

Dis-lui donc qu'il est fou !

XAÏMA.

Seigneur ! il a ma foi !
Dans une heure, le prêtre
Enchaînera ma vie à la sienne.

BEN-SAÏD.

Peut-être.

MANUEL.

Sûrement!

BEN-SAÏD, voyant les hérauts sortir du palais et l'inviter à y entrer.

Rien de sûr ici-bas!

MANUEL, avec force encore.

Excepté
L'amour de Xaïma, qui ne peut m'être ôté.

BEN-SAÏD, railleur.

Le temps saura calmer la fièvre,
Où je te vois.
La distance est grande parfois
De la coupe à la lèvre.

Il monte au palais. — Les Arabes le suivent. Tous les Espagnols sortent, sauf Xaïma et Manuel.

SCÈNE VI

MANUEL, XAIMA.

MANUEL.

Pourquoi ce langage odieux?

Il reste les yeux attachés sur la porte du palais par laquelle Ben-Saïd vient de disparaître.

XAÏMA.

Ami, c'est dans mes yeux qu'il faut plonger tes yeux,
Pour n'apercevoir plus que l'aube qui se lève
Dans le ciel de notre bonheur.

MANUEL, revenant à la joie.

Oui, tu dis vrai. Le reste n'est qu'erreur,
Folie, ou rêve.
A toi ma vie, à moi ton cœur!...

ENSEMBLE.

Pour nous l'aube se lève
Dans le ciel du bonheur.
Tout le reste est un rêve.
A toi ma vie! à moi ton cœur!

XAÏMA.

Ce Sarrazin disait qu'un prince devrait être
Mon époux, mon seul maître!
Que n'est-il à mes pieds ici, ce fils de roi?
Je lui répondrais devant toi :

Garde la couronne des reines;
J'aime mieux une fleur des mains de Manuel.
Garde tes précieuses chaînes,
J'aime mieux à mon cou, les bras de Manuel.
Roi, tu n'es que la terre et j'ai rêvé le ciel.

Garde tes jardins magnifiques,
Moi, j'ai mon paradis aux yeux de Manuel.
Garde tes splendides portiques!
J'aime mieux l'humble seuil foulé par Manuel.
Roi, tu n'es que la terre, et j'ai rêvé le ciel!

ENSEMBLE.

Pour nous l'aube se lève
Dans le ciel du bonheur,
Tout le reste est un rêve,
A toi ma vie! à moi ton cœur!

Les cloches de l'église se font entendre. — Le peuple rentre en scène.

SCÈNE VII

LES MÊMES, LE PEUPLE.

LE PEUPLE.

Entendez-vous la cloche ailée,
Soulevant son pesant fardeau,
Appeler à toute volée
Filles et garçons d'Oviédo ?

LES JEUNES FILLES.

La fine cloche aux garçons crie :
En attendant pareil cadeau,
Venez donc voir qui se marie
Parmi les filles d'Oviédo.

LES JEUNES GARÇONS.

Tandis qu'aux filles elle crie :
En attendant pareil cadeau,
Venez donc voir qui se marie
Parmi les garçons d'Oviédo.

REPRISE DU CHŒUR.

Entendez-vous la cloche ailée,
Etc.

Pendant le chœur, le cortège de la noce, filles et garçons se donnant la main, s'est formé derrière les fiancés. Tous vont entrer dans l'église. Le roi paraît sur le perron de son palais, précédé de serviteurs qui sur son ordre se précipitent vers l'église. Des seigneurs espagnols et l'alcade maïor, l'accompagnent. Ben-Saïd et les siens le suivent.

SCÈNE VIII

LES MÊMES, LE ROI, vieillard, à cheveux blancs, SEIGNEURS, BEN-SAID et SA SUITE.

LE ROI, du haut du perron de son palais.

Que la cloche se taise et qu'on ferme l'église.

La cloche cesse tout à coup de sonner, et derrière les serviteurs du roi qui sortent de l'église, les portes se ferment.

LE PEUPLE.

Ciel! que se passe-t-il ?

LE ROI, à l'alcade maïor.

Qu'on lise
Notre édit.

L'ALCADE, lisant.

Nous Ramire, ordonnons... Attendu,
Qu'Abd-el-Rhaman, calife de Cordoue,
S'est plaint que de l'esprit des traités on se joue,
En laissant se soustraire à l'impôt, à lui dû,
Les filles les plus accomplies
Des Asturies...
Qu'à l'avenir, Oviédo soit
Soumis au même impôt qui, partout se perçoit.
Nous ordonnons encor que la ville royale,
Pour sa part loyale,
Dans le tribut de Zamora,
Fournira
Vingt jeunes filles, ce jour même.

LE PEUPLE.

Ciel !

BEN-SAÏD.

C'est du roi la volonté suprême.

LE ROI.

Des ordres sont donnés pour le tirage au sort
Des vingt noms.

LE PEUPLE, avec force.

Ah ! jamais ! jamais ! à mort ! à mort !
L'ambassadeur d'Abd-el-Rhaman, à mort !

Le peuple s'élance vers les marches qui conduisent au perron au haut duquel se trouvent Ben-Saïd et sa suite.

BEN-SAÏD.

Vous osez proférer des menaces de mort
Contre moi, ce me semble.

Les Arabes s'étagent sur les marches et tirent leurs sabres.

Au fourreau les épées !
Mieux que le fer nos âmes sont trempées ;
Au fourreau les épées !
Nos regards suffiront
Pour faire à tous baisser le front.

Il descend lentement l'escalier, les bras croisés sur la poitrine et en promenant son regard sur la foule qui peu à peu s'écarte.

Je suis l'envoyé du khalife
Du chef suprême, du pontife,
A la fois le premier des soldats musulmans,
Et le premier de leurs imans.
Je suis celui qui représente
Sa main puissante,
Et jamais en vain menaçante.
Osez donc seulement, osez donc, vil troupeau,
Toucher au pan de mon manteau.

MANUEL.

Ben-Saïd, tes menaces vaines
Ne glacent pas le sang qui bondit dans nos veines !

Puissions-nous le fer à la main
Le prouver à ton peuple au soleil de demain.

LE PEUPLE.

Oui, le fer à la main!

LES ESPAGNOLS, au roi, descendu parmi eux.

Seigneur roi, donne-nous des armes!
Assez de honteuses alarmes!
A nos ennemis triomphants
Faudra-t-il livrer nos enfants?
Non! non! du sang et pas de larmes!
Des armes! des armes! des armes!

LE ROI.

Pauvre peuple blessé, ne demande qu'au temps
D'armer tes bras meurtris. Attends,
Attends, pour revêtir l'armure,
Que se referme la blessure.

MANUEL.

O roi! pour t'arracher un belliqueux signal,
Faut-il que le blessé sur sa couche flétrie
Se soulève encore et te crie
Son vieux cri de guerre?

TOUS.

Oui, l'hymne national!
Le chant de la patrie.

MANUEL.

Noble Espagne! quoi! nous dormons!
Et l'astre qui rougit nos monts,
Surgit de la terre envahie
Où la victoire t'a trahie.
Sa poupre, il l'a bue, en passant,
Dans des fleuves teints de ton sang.

LE PEUPLE, se joignant à Manuel.

Debout, enfants de l'Ibérie!

Haut les glaives et haut les cœurs!
Des païens nous serons vainqueurs,
Ou nous mourrons pour la patrie.

BEN-SAÏD, au roi.

Réponds-leur librement, ainsi qu'il sied au roi.

LE ROI.

Mon peuple, un sacrifice encore :
La sagesse l'attend de toi!
Songe à ton vieux roi qui t'implore,
Un sacrifice encor, crois-moi.

LE PEUPLE, résigné.

La volonté de Dieu soit faite!
Encor ce coup sur notre tête!
La volonté de Dieu soit faite,
Et la tienne aussi, seigneur roi.

L'ALCADE MAÏOR.

La loi va prononcer inflexible et fatale.
De l'urne chaque nom retiré par mes soins.

Et la tienne aussi, seigneur roi.

L'ALCADE MAÏOR.

La loi va prononcer inflexible et fatale.
De l'urne chaque nom retiré par mes soins,
Sera devant vous tous, témoins,
Proclamé des degrés de la maison royale.

Il rentre dans le palais suivi de seigneurs et de quelques bourgeois.

LE PEUPLE, mystérieusement.

Va-t-on me prendre mon enfant?
Ah! contre le sort rien ne la défend!
Mon âme se déchire.
Cruel martyre!

L'ALCADE, reparaissant.

Voici le premier nom :

Dépliant le billet et lisant.

Mercédès Adamas!

Il rentre au palais.

UN VIEILLARD.

Je suis bien vieux, hélas!
Et j'ai déjà perdu sa mère.

Il chancelle, les Espagnols le reçoivent dans leurs bras et l'entraînent dans la foule: sa fille veut le suivre. — Des Berbères armés de lances l'entraînent.

LE PEUPLE.

Jour de douleur!
Jour de malheur!

L'ALCADE, reparaissant et lisant un nouveau billet.

Iglésia!

LE PEUPLE.

L'autre nom?

L'ALCADE, montrant le billet.

C'est le seul nom qu'on lise.

IGLÉSIA, sortant de la foule.

Je suis la seule aussi dans la cité
Par qui ce nom d'Iglésia soit porté.

L'alcade rentre dans le palais.

Ramassée au seuil d'une église
On me donna le nom de la maison de Dieu!
L'enfant trouvée, hélas! la pauvre fille
N'a pas d'autre famille
Que les anges de pierre au portail du saint lieu.
Aussi de tous côtés, en vain elle regarde;
Nul en ce jour n'a garde
De la pleurer, de lui tendre les bras.
Personne ne l'aime ici-bas.

LE ROI.

Va, pauvre abandonnée! oh! va! quelqu'un te pleure,
Il est une âme encor qui s'intéresse à toi.

Il lui tend la main, Iglésia tombe à genoux devant lui.

Emporte en ton exil la pitié de ton roi!

IGLÉSIA, lui baisant la main.

Ah! je te bénirai jusqu'à ma dernière heure.

Le roi ému détourne la tête, un Sarrazin vient s'emparer d'Iglésia, d'autres Berbères l'emmènent.

LE PEUPLE.

Jour de douleur!
Jour de malheur!

L'ALCADE, revenant de l'intérieur du palais.

Xaïma Ferreras!

MANUEL et BEN-SAÏD.

Elle!...

XAÏMA.

C'est impossible!
Ce serait trop horrible!
Et l'alcade maïor
A mal lu!

L'ALCADE, montrant le billet.

Lis toi-même.

XAÏMA et MANUEL, lisant ensemble le billet tendu par l'alcade.

Xaïma Ferreras!

MANUEL, jetant un cri.

Xaïma! mais je l'aime,
Mais je n'ai pas d'autre trésor!
Mais c'est mon cœur, c'est mon cœur même
Que l'on veut m'arracher!

XAÏMA.

Ah! justice du ciel!
Cela ne sera pas; cela ne peut pas être.
Dis-leur donc, Manuel,
Qu'en ce moment le prêtre
Nous attend à l'autel. Dis-leur qu'ils nous tûront.

Manuel reste immobile, puis sa tête retombe sur sa poitrine.

LE ROI.

Tu le vois, il baisse le front.
C'est qu'il a compris qu'à cette heure
On ne peut plus obéir qu'à la loi.

XAÏMA.

Non, c'est qu'il pleure, ô roi!
Il pleure! hélas! il pleure!

LE PEUPLE.

Jour de douleur!
Jour de malheur!

BEN-SAÏD, s'approchant.

A l'amant qu'égaraient les ardeurs de sa fièvre,
Tantôt je le disais, je crois :
« La distance est grande, parfois
» De la coupe à la lèvre. »

XAÏMA.

Manuel! Manuel!

MANUEL, toujours retenu, à Ben-Saïd.

Sois maudit sur la terre et maudit dans le ciel!

Pour toute réponse, Ben-Saïd prend doucement Xaïma par la main et la fait passer du côté des Sarrazins qui s'emparent d'elle. Manuel est enchaîné par les bras de ses camarades.

LES ESPAGNOLS.

Se peut-il, Dieu de nos âmes,
Que tes vengeresses flammes
Permettent à ces infâmes
De sortir d'ici vivants?
Consume sous ton tonnerre
Ces oppresseurs de la terre;
Et que leur vile poussière
Soit jetée à tous les vents!

BEN-SAÏD, aux Maures.

Ces trois captives sont nôtres,
Qu'on les mène au camp, d'abord.
Quand vous reviendrez, le sort
Aura désigné les autres.

Les Arabes emmènent les trois femmes tombées au sort. Ben-Saïd a remonté sur les degrés du palais et fait signe à l'alcade maïor de continuer le tirage

tous les Espagnols écrasés de désespoir se jettent à genoux, les bras levés vers le ciel.

TOUS.

Jour de douleur !
Jour de malheur !

ACTE DEUXIÈME

Site pittoresque, rives de l'Oued-el-Kébir, devant Cordoue. Pont fortifié fermé par une haute tour carrée. — De l'autre côté du fleuve, Cordoue avec ses minarets. — A l'horizon, une chaîne de montagnes bleues. — Au premier plan, à droite, entrée d'une sorte de caravansérail.

SCÈNE PREMIÈRE

HOMMES D'ARMES, MAURESQUES, dansant,
PEUPLE ARABE.

LE PEUPLE.

Fêtons, fêtons l'anniversaire
Du grand combat de Zamora !
Ce souvenir, notre adversaire
Longtemps, longtemps en rougira.

SCÈNE II

LES MÊMES, HADJAR, venant de Cordoue par le pont.

UN SOLDAT MAURE.

Noble Hadjar, notre chef; ô toi! que dans Cordoue
Pour ta vaillance et pour tes chants on loue,
Daigne, en ce jour de fête, ô poète soldat!
Dire à tes compagnons ta fière kassidah,
A la fois belliqueuse et tendre.

HADJAR.

Soit! une kythara! pour vous la faire entendre.

La flèche siffle, et sur le fer
L'acier fait de larges entailles;
Des boucliers jaillit l'éclair;
Vive le démon des batailles!

TOUS.

Vive le démon des batailles!

HADJAR, prenant une kythara.

Comptant les nuits, comptant les jours,
Ma belle me voit jusqu'en songe :
Mon absence est presque mensonge,
Vive le démon des amours!

TOUS.

Vive le démon des amours!

HADJAR.

Vois l'ennemi fuir éperdu!
Vite, escaladons ses murailles,
Femmes et biens, tout nous est dû :
Vive le démon des batailles!

TOUS.

Vive le démon des batailles!

HADJAR.

Mais ma beauté, là-bas toujours,
A l'absent demeure fidèle;
Gardons notre serment comme elle,
Malgré le démon des amours!

TOUS.

Malgré le démon des amours!

SCÈNE III

LES MÊMES, HERMOSA.

HERMOSA, les cheveux épars, les yeux fixes.

Assez! je ne veux pas qu'on chante,
Je veux qu'on danse. Obéissez!

Les soldats haussent les épaules et Hadjar va chanter encore. — Hermosa s'élance vers lui.

J'ai dit : Assez de chants; et c'est assez!

Elle a saisi l'instrument du chanteur et le brise.

LES SOLDATS.

Chassons, chassons cette femme méchante!

Le peuple a fait un pas vers Hermosa. Hadjar s'interpose.

HADJAR.

Malheur à qui la touchera!

LES SOLDATS.

Et pourquoi?

HADJAR.

Sa personne est sacrée; elle est folle.

TOUS, reculant avec respect.

Elle est folle!

Hermosa, qui a ramassé l'instrument brisé, vient s'asseoir sur une pierre et cherche à rassembler les débris de la kythara.

HADJAR.

Oui, c'est Hermosa, l'Espagnole ;
La captive de Zamora...
Elle échut en partage à Ben-Saïd, mon frère,
Qui sut respecter sa misère,
Et même l'honorer; car le Coran l'a dit :
« Tiens pour saints les fous, sinon, sois maudit! »

En proie à une vision, Hermosa se lève et semble obéir, malgré elle, à un être imaginaire qui l'entraîne à l'autre bout de la place. — Le peuple suit tous ses mouvements avec une curiosité respectueuse.

LE CHŒUR.

Voyez donc! On dirait qu'une main la conduit.

HADJAR.

Non, c'est son rêve qu'elle suit.

HERMOSA.

Que me dis-tu? Qu'il faut encor te suivre?
Hélas! tu vas bien vite... et moi
Je n'ai plus, tu le sais, que peu d'instants à vivre;
Ah! mon ange gardien, de grâce, arrête-toi!

Pitié! car je ne suis qu'une pauvre hirondelle,
Et dont encor
Est bien faible l'essor!...
Pitié! pitié de moi! mon bel ange, dont l'aile
Traverse l'air,
Plus prompte que l'éclair.

J'ai tant souffert, en ce nid vide et sombre,
Où l'on m'a pris
Mes deux enfants chéris!
J'avais construit leur demeure dans l'ombre,

Ce fut en vain,
Hélas! Le vautour vint!
Pitié! car je ne suis qu'une pauvre hirondelle,
Etc.

. . . . . .

Ah! tu permets, enfin, que je touche la terre!
Non?... « Nous sommes au ciel... » me dis-tu? Quoi, ces fleurs,
Ces oiseaux aux vives couleurs,
Cette ombre salutaire
Oh! bel ange! tu dis
Que ce n'est pas la terre?...
C'est donc le paradis!

Avec un cri.

Oui, pour moi tout s'éclaire,
Si l'ange m'a conduite ici
C'est que mes chers petits s'y trouvent!... Les voici!

Ah! quelle joie
L'ange m'envoie!
Il veut encor
Que je revoie
Mon doux trésor,
Mes hirondelles,
Mes cœurs fidèles,
Mes chers enfants,
Battant des ailes,
Tout triomphants;
Qui me caressent
Et qui me pressent,
Remplis d'émoi
Et reconnaissent
Leur mère en moi,
Ah!... quelle joie!...
L'ange m'envoie!...
Etc., etc.

Elle s'éloigne en baisant les petits êtres retrouvés et qu'elle semble tenir entre ses mains.

SCÈNE IV

LES MÊMES, moins HERMOSA.

LE SOLDAT ARABE, à Hadjar.

Ainsi, depuis quinze ans, son esprit s'illumine
De la seule clarté divine?
Nulle lueur d'en bas jamais n'y pénétra?

HADJAR.

Parfois, au nom de Zamora...
De Zamora qui, des siens, fut la tombe,
Un éclair de raison dans ses yeux soudain luit;
Puis, soudain aussi, tout retombe
Dans l'effroyable nuit!

Fanfares.

TOUS.

Ah! voici le convoi d'Espagne qu'on annonce
Du haut nos remparts.

Autres fanfares plus rapprochées.

HADJAR.

Le cortège, bientôt, va frapper nos regards,
De ses clairons on entend la réponse.

DÉFILÉ DU CONVOI DU TRIBUT DES CENT VIERGES.

Le cortège est composé de clairons, d'hommes d'armes à cheval, à leur tête es Ben-Said à qui son frère va serrer la main. — Les captives parées pour la vente, sont par groupes dans des pavillons de soie aux couleurs éclatantes, portés par des esclaves noirs. — Des Berbères, vêtus de laine blanche, précèdent et suivent chaque palanquin. — Les clairons se sont rangés près de la porte du pont sur lequel passe tout le cortège pour entrer à Cordoue. — Ils sonnent pendant le défilé.

MARCHE MARTIALE.

Sonnez, clairons!
Des invincibles escadrons
Qui soumirent l'Espagne!...

Sonnez, clairons!
Commandez-nous et nous vaincrons,
Allah nous accompagne!

Sonnez, clairons!
Dans les villes, nous les battrons
Comme en rase campagne.

Sonnez, clairons!
Et point ne nous arrêterons
Devant mer ni montagne.

Sonnez, clairons!
Jusqu'où vous irez, nous irons,
Fût-ce chez Charlemagne!

Sonnez, clairons!
A Damas nous retournerons
Par la verte Allemagne,
Sonnez!... Sonnez, clairons!!

SCÈNE V

LES MÊMES, XAIMA, MANUEL, vêtu en soldat berbère et suivant des yeux Xaïma qu'il vient de voir passer en palanquin.

MANUEL, soupirant.

Xaïma!

REPRISE DE LA MARCHE MARTIALE.

Sonnez, clairons!

Le peuple arabe suit le cortège qui disparaît bientôt. Hadjar, regardant Manuel, s'arrête soudain.

SCÈNE VI

MANUEL, HADJAR.

HADJAR.

Je connais cet homme, il me semble.

Lui barrant le chemin.

Nous nous sommes, l'ami, déjà trouvés ensemble?

MANUEL, voulant l'éviter.

Jamais, seigneur.

HADJAR.

Cette voix!... ce regard!
Si fait! je l'ai connu... mais où donc?

MANUEL, s'éloignant.

Nulle part!

HADJAR.

Je me souviens enfin! — C'est lui!... bonté divine!

Il se courbe devant Manuel; peu à peu la foule a disparu par le pont.

MANUEL.

Que fais tu?

HADJAR, avec émotion.

Je m'incline
Devant le soldat espagnol,
Qui, me trouvant dans la bataille,
Mourant, renversé sur le sol,
Avec une profonde entaille

Par où s'échappait tout mon sang,
Ferma mon horrible blessure;
Quand il pouvait passer tout droit, en me laissant
A la mort trop proche et trop sûre.

MANUEL.

Quoi, c'était toi?

HADJAR.

Moi-même, ô généreux vainqueur!
Laisse-moi te presser dans mes bras, sur mon cœur!

C'est le ciel qui t'envoie,
O mon digne sauveur!
Jamais pareil bonheur,
Jamais pareille joie
Ne fit battre mon cœur!

MANUEL.

Ami, je ne crains plus qu'un tel cœur me trahisse.

HADJAR.

Non! je le voue à ton service.
De ton déguisement dis-moi quel est le but?

MANUEL, baissant la voix et prenant Hadjar à l'écart.

Nul, s'il n'est Musulman, (Maure, Arabe ou Berbère)
N'a le droit d'acquérir les vierges du tribut,
Dans la hideuse enchère
A laquelle on les livre à Cordoue, aujourd'hui.

HADJAR.

L'une d'elles, sans doute?...

MANUEL.

Allait être ma femme,
Quand les tiens sont venus, et mon bonheur a fui.

HADJAR.

Il reviendra luire en ton âme. —
Si les ressources du soldat
Ne suffisent pas au rachat
De sa tendre compagne,
Je puis...

MANUEL.

Tous nos amis d'Espagne
Y joignirent leurs dons... J'ai cinq cents dinars d'or.

HADJAR.

Cinq cents dinars, c'est peu. Permets donc que j'ajoute
Mes épargnes à ton trésor.

Montrant Cordoue.

Suis-moi.

Ils marchent vers le pont, le cadi se présente, précédé de porteurs de mbourins.

MANUEL.

Mais qui vient là ?

HADJAR.

C'est le cadi ; sans doute,
Il est chargé de cette vente...

Roulement de tambourins.

Ecoute !

SCÈNE VII

LE CADI, HADJAR, MANUEL, PEUPLE.

LE CADI, du haut de la tête du pont.

Notre très clément souverain
Usant de ses prérogatives,
Vient de daigner, de sa royale main,
Faire son choix entre les cent captives.

MANUEL, à Hadjar.

Ah ! je tremble, mon Dieu!

LE CADI.

On amène à l'instant les autres en ce lieu;
Afin que chacun puisse, avant l'heure suivante
Où devra commencer la vente,
Les bien examiner.

MANUEL, à part.

Puisse-t-on me la ramener!

SCÈNE VIII

LES MÊMES, LES VIERGES ESPAGNOLES, revenant à pied de Cordoue, escortées par les hommes d'armes qui cernent la place pendant que les acheteurs pénètrent dans les rangs des jeunes filles pour les examiner.

CHŒUR DES ACHETEURS ARABES, se mêlant aux jeunes filles.

Ah ! quelle moisson fortunée
Fournit l'Espagne cette année !

MANUEL, à part.

Xaïma n'est pas là ! J'ai le cœur plein d'effroi.

LE CHŒUR.

Ah ! quelle moisson fortunée
Fournit l'Espagne cette année !

MANUEL, à Hadjar.

L'aurait-on retenue au harem de ton roi ?

LE CHŒUR.

Ah ! quelle moisson fortunée
Fournit l'Espagne cette année !

Toutes les captives et les acheteurs entrent à droite dans une sorte de caravansérail dont on n'aperçoit que la façade.

XAÏMA.

Enfin, Manuel, je te vois !

Ils descendent tous les deux la scène. — Un soldat maure va forcer Xaïma à suivre ses compagnes, mais, sur un geste d'Hadjar, il la laisse avec Manuel. — Hadjar s'éloigne un moment, heureux de voir Manuel retrouver celle qu'il vient chercher.

MANUEL.

Xaïma ! — Parle encor, que j'entende ta voix,

Depuis notre départ d'Espagne,
Je n'ai pu t'approcher, ô ma chère compagne !

XAÏMA.

Non, tous les yeux étaient fixés sur nous.
Mais l'âme de ta femme
Etait avec ton âme,
O mon fidèle époux !

MANUEL.

Ah ! que ces mots, tombant de tes lèvres, sont doux !

ENSEMBLE.

Malgré nos tristesses sans nombre,
Que le bonheur de nous revoir
Eclaire un peu notre ciel sombre,
Apaise notre désespoir ;
Et que la fortune infidèle
Revienne, en ces trop courts moments,
Rafraîchir, du bout de son aile,
Les fronts meurtris des deux amants.

XAÏMA.

Mais sur ces fronts, hélas ! la foudre est suspendue ;
Tout à l'heure, en ce lieu, je vais être vendue.

MANUEL.

Qu'importe, si c'est moi,
Xaïma, qui t'achète ?

XAÏMA.

Que veux-tu dire ? Toi ?
Un vain rêve trouble ta tête !

MANUEL, montrant Hadjar qui sort du caravanséraïl.

Non, grâce à ce seigneur,
La certitude en mon âme est entrée.
Ta délivrance est assurée...

XAÏMA, inquiète.

Un Arabe !

HADJAR.

Un ami qui retrouve un sauveur.

Il serre la main de Manuel.

Le temps des épreuves cruelles,
Je l'espère, est passé pour vous,
Et des félicités nouvelles
Attendent les jeunes époux.
Vous recommencerez votre rêve de flamme
Et le sort
Plus clément, cette fois, n'en brisera la trame
Qu'à la mort!

ENSEMBLE.

Le temps des épreuves cruelles,
Je l'espère, est passé pour { nous. / vous.
Etc., etc...

Hadjar entraîne Manuel vers Cordoue. Xaïma les suit un moment, du regard, puis redescend la scène, rêveuse.

SCENE IX

HERMOSA, XAIMA.

HERMOSA, s'adressant à Xaïma qui, après avoir suivi Manuel des yeux, s'apprête à rejoindre ses compagnes à droite.

Seule en ce lieu, que fais-tu, jeune fille?
Mais tu n'as donc pas de famille?

XAÏMA.

Pas plus que de patrie, hélas!
Car les esclaves n'en ont pas,

Montrant le caravansérail.

Et, tout à l'heure, on va me vendre.

HERMOSA, farouche, sans la regarder.

Qu'on te vende... Tant mieux !
Qu'on te vende ! Et que de tes yeux
Tombent autant de pleurs que l'on m'en fit répandre.

XAÏMA.

Que t'ai-je donc fait ?

HERMOSA.

Rien, mais je veux acquérir
Une esclave et la faire, à mon tour, bien souffrir.
C'est toi que je prendrai ! Lis, dans mes yeux, ma haine !...
Lis dans mes yeux... ma... ma...

Se radoucissant à mesure qu'elle regarde Xaïma.

D'où vient donc que j'ai peine
En te regardant mieux, à dire le mot : « Haine ! »

XAÏMA, touchée.

En même temps que ta lèvre sourit,
Dans tes yeux je vois une larme.

HERMOSA, très émue.

C'est qu'en toi, douce enfant, quelque chose désarme
Mon cœur et mon esprit.

Es-tu donc une fée ? Es-tu donc un génie
Qui m'a connue aux jours de mon heureuse vie,
Et rapporte à ce cœur glacé
Un rayon du bonheur passé ?
Viens-tu du bois sombre
Où j'ai cherché l'ombre,
Avec mon ami, tant de fois ?
De la source pure
Qui prit son murmure
A l'écho de nos tendres voix ?
Es-tu donc... etc...

XAÏMA.

Je suis une captive

Qui dans Cordoue arrive.
Tu ne me connais pas.

HERMOSA, tristement.

Non ?... Mais attends, attends !
Pour la première fois je te vois et t'entends
Et pourtant, c'est étrange,
Cherchant dans sa pensée.
De toi je me souviens.
Avec un cri.
Ah !

XAÏMA.

Qui suis-je donc?

HERMOSA.

L'ange!...

L'ange qui, chaque nuit,...
Chaque nuit... à travers l'espace me conduit.
Implorant.
Mais, pas ce soir, guide fidèle!...

Pitié! car je ne suis qu'une pauvre hirondelle,
Et dont encor
Est bien faible l'essor!
Pitié! pitié de moi, mon bel ange, dont l'aile
Traverse l'air,
Plus prompte que l'éclair!

Elle sort en suppliant celle qu'elle prend pour l'ange de ne pas l'emmener.

SCÈNE X

XAIMA, seule, puis LE CADI.

XAÏMA.

Oh! la pauvre femme, elle est folle.

Ce n'est pas l'oiseau qui s'envole,
C'est sa raison qui remonte là-haut.

LE CADI.

De la vente, enfin, l'heure est arrivée!... Il faut
En dedans des barrières
Placer les prisonnières.

Roulement de tambourins. Les soldats font sortir les captives du caravansérail et les font passer entre des barrières improvisées qui les isolent de la foule, mais les laissent en vue. — Xaïma, y pénétrant du côté de la scène, se trouve naturellement au premier rang. Iglesia est près d'elle.

SCÈNE XI

LES MÊMES, HERMOSA, HADJAR, MANUEL, puis BEN-SAID.

MANUEL, descendant du pont, avec Hadjar.

O généreux Hadjar!... A présent, grâce à toi,
Qui pourrait l'emporter sur moi?

LE CADI.

Je commence la vente.

Il prend Xaïma par la main et l'amène sur une petite estrade qu'on vient d'apporter au milieu de la place; Iglésia la suit à distance.

Je tombe justement sur une enfant charmante.

MANUEL, à gauche.

C'est elle, Hadjar!

LE CADI.

Voyez, voyez, quel diamant
Brille dans sa prunelle!
Les aveugles, ici, sont à plaindre, vraiment.
Je mets à prix la belle
A cinquante dinars d'or.

MANUEL.

Cinquante-cinq!

LE SOLDAT ARABE.

Cinquante-six!

MANUEL.

Soixante!

LE CADI.

A soixante dinars l'esclave ravissante!

LE SOLDAT ARABE.

Soixante-cinq!

MANUEL.

Cent!

LE CADI.

A cent dinars d'or!
Cent? Met-on au-dessus? J'attends.

Silence.

MANUEL, au cadi.

Pas de réponse.

LE CADI.

A cent dinars d'or!

Silence.

On renonce?

BEN-SAÏD, écartant la foule, au haut du pont.

Non, pas encor!
Du soldat africain je me porte adversaire.

Il descend.

LA FOULE.

Ben-Saïd!...

MANUEL, XAÏMA et HADJAR.

Lui!

HADJAR, à Manuel.

C'est mon frère.

MANUEL.

Ton frère?

HADJAR.

Oui!

XAÏMA.

Juste ciel!

MANUEL.

Sort contraire!

HADJAR, à part, et à l'écart.

Son rival!

BEN-SAÏD, regardant Manuel.

Quel effroi!

IGLESIA, désignant Xaïma.

Pauvre fille!

XAÏMA.

O misère!

MANUEL.

Dieu clément!

BEN-SAÏD.

Place à moi!

MORCEAU D'ENSEMBLE.

BEN-SAÏD, regardant Manuel.

De terreur par ma présence
Il se sent frappé d'avance.
Il a compris
Qu'en ce lieu, je dois être,
A quelque prix
Que ce soit, le seul maître.
Plutôt perdre le jour,
Que de voir Xaïma ravie à mon amour!

MANUEL.

De terreur à sa présence
Je me sens frémir d'avance.
J'ai trop compris
Quel danger vient de naître!
Entends mes cris,
O Dieu! notre seul maître.
Plutôt perdre le jour,
Que de voir Xaïma ravie à mon amour!

XAÏMA

De terreur à sa présence
Je me sens frémir d'avance.
J'ai mal compris
Son langage, peut-être,
Et le vil prix
Qu'il attache à mon être.
Plutôt perdre le jour,
Que de me voir ravie à mon ardent amour.

HADJAR et IGLESIA.

De terreur à sa présence
Manuel frémit d'avance!
Il a compris
Que l'esclave est peut-être
D'un bien haut prix
Pour qui vient d'apparaître;
Et qu'on veut, sans retour,
Arracher sa maîtresse à son ardent amour.

LE CADI, LE SOLDAT MAURE et LA FOULE.

Il a l'or et la puissance,
Son rival, vaincu d'avance,
A bien compris
Que son chef, que son maître
Est plus épris
Qu'il ne veut le paraître;
Et qu'il faut, sans retour,
Céder ici la place à ce puissant du jour.

LE CADI.

A cinq cents dinars d'or, l'enchère!

BEN-SAÏD, à Manuel, atterré.

Allons, allons, soldat berbère,
De la puissance de ton or
Ne désespère pas encor!
Et dis-toi que, malgré la fièvre
Où tu me vois,
« La distance est grande, parfois,
De la coupe à la lèvre! »

XAÏMA.

Ciel!

MANUEL.

Il m'a reconnu. Je suis à sa merci!

Bas à Saïd.

Tu vas me dénoncer ici
Comme chrétien!

BEN-SAÏD.

C'est inutile.

LE CADI, à la foule.

A cinq cents dinars d'or!

MANUEL.

Six cents!

BEN-SAÏD, froidement.

Deux mille!

LE PEUPLE, stupéfait.

Ah! deux mille!

MANUEL.

L'effroi s'empare de mes sens!

LE PEUPLE.

Le soldat, de fureur, écume!
La rage en ses veines s'allume!

LE CADI.

C'est à deux mille dinars d'or.

MANUEL.

Deux mille quatre cents!

BEN-SAÏD.

Cinq mille!

LE PEUPLE.

Ah!... Cinq mille dinars! cinq mille!

MANUEL, à part

Mon Dieu! je sens s'épuiser mon trésor!

LE CADI.

Cinq mille dinars d'or! l'enchère est à cinq mille!

MANUEL.

Cinq mille cinq cents!

BEN-SAÏD, avec une énergie croissante.

Six mille! sept mille! dix mille!

LA FOULE.

Dix mille!

MANUEL.

Effort stérile!
Vœux impuissants!

LA FOULE.

Le soldat, de fureur, écume!
La rage en ses veines s'allume!

MANUEL, à lui-même, désespéré.

Je n'ai plus rien!

HADJAR, à l'écart.

Rien!... Rien non plus...

MANUEL et XAÏMA.

Perdus! Ah! nous sommes perdus!

LE CADI.

Personne n'enchérit ?... Personne ?
Au seigneur Ben-Saïd j'adjuge cette enfant.

LA FOULE.

De son rival, Saïd est triomphant !

XAÏMA et MANUEL.

Le ciel nous abandonne !

Des esclaves apportent une litière. Des cavaliers sont arrivés par le pont pour servir d'escorte à Ben-Saïd et à sa nouvelle compagne.

REPRISE DE LA MARCHE MARTIALE.

Sonnez, clairons !

Hadjar contient Manuel qu'ont déjà repoussé les soldats. — Ben-Saïd pose la main sur l'épaule de Xaïma, en signe de possession. — Le rideau tombe.

ACTE TROISIÈME

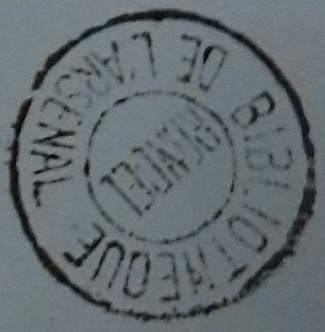
Palais de Ben-Saïd. — Grands arceaux mauresques. — A droite, dans une sorte de pan coupé faisant face au public, un de ces arceaux livre passage à un balcon au-dessous duquel on entrevoit un abîme.

SCÈNE PREMIÈRE

Au lever du rideau, toutes les femmes de Ben-Saïd sont étendues sur des coussins. De petits esclaves noirs les éventent. — Tableau de l'intérieur d'un harem.

CHŒUR DE FEMMES.

Heureuse vie,
Digne d'envie!
Toujours suivie
D'un rêve d'or,
Plus doux encor!
Terrestre fête,
Qui nous est faite
Par le prophète,
Comme aux houris
Du paradis!
Oui, sous les voûtes étoilées,
Dans ce milieu mortel,



Le grand Etre nous a comblées
De tous les dons du ciel!
Heureuse vie,
Etc.

Fanfares au loin.

Ecoutez! Ecoutez les fiers clairons. Le maître
Revient d'Espagne triomphant.
Il nous amène en ce harem, peut-être,
Quelque charmante enfant!
Sa nouvelle conquête!

Ben-Saïd paraît avec Xaïma. Toutes les femmes se lèvent.

SCÈNE II

Les Mêmes, BEN-SAID, XAIMA.

BEN-SAÏD, à Xaïma.

Chasse ta tristesse inquiète,
Par mon ordre une fête
Célébrant ta venue en cet heureux séjour,
Aura lieu dans ce jour.
A toi d'être la reine
De ce vaste domaine
Où Ben-Saïd est roi;
De gravir sans effroi
Cette cime
Sublime
Où le jour se lève pour toi.

Il conduit Xaïma sous une sorte de dais où ils prennent place.

BALLET.

Après le ballet, sur un signe de Ben-Saïd, toutes les femmes de son harem

SCÈNE III

BEN-SAID, XAIMA.

BEN-SAÏD.

Je m'efforce en vain de te plaire!
Jamais ton beau front ne s'éclaire.
Tes yeux sont sans regards et ta bouche est sans voix :
Tout cela t'appartient, cependant... Vois, oh! vois!

O Xaïma, daigne m'entendre,
Mon âme est à toi sans retour,
Et s'est donnée en un seul jour
A ne pouvoir plus se reprendre.
Mon âme est à toi, sans retour.
L'amour qui vers toi m'entraîne,
Amour insensé!
Sera bientôt de la haine
S'il est repoussé.
Dans mon ivresse suprême
Je ne veux que toi,
Aime-moi comme je t'aime,
Aime-moi.
O Xaïma! daigne m'entendre,
Etc., etc.

SCÈNE IV

LES MÊMES, HADJAR.

HADJAR.

Mon frère! Il faut qu'Hadjar sur-le-champ t'entretienne.

XAÏMA, à part.

L'ami de Manuel!

BEN-SAÏD.

Ma maison est la tienne!
Mais ne peux-tu différer?

HADJAR.

Je ne puis.

BEN-SAÏD.

C'est bien.

A Xaïma, en désignant la droite.

Entre là, je te suis.

Sortie lente de Xaïma qui cherche à comprendre la cause de la venue d'Hadjar.

SCÈNE V

HADJAR, BEN-SAID.

HADJAR.

Saïd, je t'ai parlé naguère
Du soldat espagnol, du vainqueur généreux
Qui me sauva dans la dernière guerre?

BEN-SAÏD.

L'aurais-tu retrouvé?

HADJAR.

Hélas! bien malheureux,
Mais tu peux m'aider, frère,
A mettre fin à sa misère.
Il me suit... Le voici.

SCÈNE VI

LES MÊMES, MANUEL, en soldat espagnol, comme à Oviédo.

BEN-SAÏD.

Qu'ai-je vu?

MANUEL, à part.

Je respire à peine.

HADJAR.

C'est mon sauveur.

BEN-SAÏD, à lui-même.

Cet homme, ici?

HADJAR.

Je te l'amène.

TOUS LES TROIS.

O jeu du sort! Coup étrange et fatal
De la fortune contraire!
Qui le / me condamne à trouver un rival
Dans le sauveur de son / mon frère.
O jeu du sort! coup étrange et fatal!

BEN-SAÏD, se contenant.

J'ai ma part de reconnaissance
Dans la dette d'Hadjar, et mon bonheur est grand
De pouvoir m'acquitter avec magnificence,
O pauvre soldat! en t'offrant
Tout ce que je possède!

MANUEL.

Se peut-il? Ben-Said me rend...?

BEN-SAÏD.

Non, tais-toi, fais comme eux tous : regarde!

Tous les soldats du général sont entrés, ainsi que des esclaves hommes. — Avec ironie.

Allons, vaillant soldat, en garde!

Ils se battent.

CHOEUR DE SOLDATS, railleurs.

Cet Espagnol s'attaque ici
Au premier glaive de Cordoue!
L'imprudent est à sa merci!
Son audace à la mort le voue!
Il faut, adversaire impuissant,
Que lui pèse bien cette vie,
Ou qu'il ait une grande envie
De voir la couleur de son sang!

Manuel est désarmé, son glaive s'est brisé. — Ben-Saïd lui saute à la gorge, le renverse, lui met le genou sur la poitrine et lui appuie son yatagan sur le cou. Xaïma éperdue se précipite sur la scène.

SCÈNE VII

LES MÊMES, XAIMA.

XAÏMA, à Ben-Saïd.

Frappe, cruel!... et dans l'espace
Je m'élance à l'instant!

Elle s'élance sur le balcon au-dessus de l'abîme.

BEN-SAÏD, à Manuel.

Relève-toi, celui dont le bras te terrasse
Pour l'amour d'elle te fait grâce.

Mouvement de Manuel.

XAÏMA, toujours au-dessus de l'abîme.

Et pour toujours...
Ben-Saïd fait serment de respecter ses jours?...

BEN-SAÏD.

Oui, par le saint prophète!
Que grâce à jamais lui soit faite!

XAÏMA, courant à Manuel.

Tu vivras! tu vivras!... Pourquoi baisser la tête!

MANUEL.

Il m'a fait grâce... Oh! non! non! non!
Je ne veux pas de son pardon.

Un pardon de ta bouche altière!
Ah! plutôt sous ton cimeterre
De mon sang abreuver la terre,
Je tomberai la joie au cœur!
Que ta rage soit assouvie,
Qu'elle prenne à l'instant ma vie!
Du vaincu, fier vainqueur,
Prends la vie et non pas l'honneur.

ENSEMBLE.

HADJAR, XAÏMA.

Au pardon de son adversaire
C'est la mort qu'un soldat préfère;
Mais Saïd a juré naguère
De l'épargner en son malheur.
Le vainqueur, sa rage assouvie,
Au soldat vaincu doit la vie,
Il tiendra, fier seigneur,
Le serment fait sur son honneur.

BEN-SAÏD.

Ben-Saïd a juré naguère
D'épargner le faible adversaire
Qu'il tenait, sous son cimeterre,

L'écume aux dents, la rage au cœur.
Que m'importe à moi son envie!
Au vaincu j'impose la vie,
Puisqu'ici, pour son cœur,
Dans la vie il n'est plus d'honneur.

MANUEL.

Un pardon de ta bouche altière!
Ah! plutôt sous ton cimeterre
De mon sang abreuver la terre;
Je tomberai la joie au cœur.
Que ta rage soit assouvie;
Qu'elle prenne à l'instant ma vie.
Du vaincu, fier vainqueur,
Prends la vie et non pas l'honneur!

LES SOLDATS ARABES.

Sors d'ici, soldat téméraire,
Disparais, rentre en la poussière,
D'où la main d'un noble adversaire
T'avait tiré dans sa faveur.
Si la mort est ta seule envie,
Loin de nous va finir ta vie,
Puisqu'ici pour ton cœur
La défaite est le déshonneur.

BEN-SAÏD et ses soldats.

Porte au loin ta vaine menace,
Audacieux, va-t'en! va-t'en!

HADJAR et MANUEL.

Le soldat ne veut pas de grâce.
Il attend la mort, il l'attend!

XAÏMA.

C'est le ciel seul qui t'a fait grâce,
Accepte-la! Pars à l'instant!

Sur l'injonction mille fois repétée des soldats, et sur les instances d'Hadjar, Manuel sort à reculons, les soldats le suivent. — Ben-Saïd est redescendu auprès de Xaïma pendant que s'opère le mouvement de cette sortie.

BEN-SAÏD, à Xaïma qui se détourne à son approche.

A la pitié pour moi, qui souffre tant,
La reconnaissance t'exhorte.
J'ai pu, les yeux en pleurs, t'exprimer mon amour,
Mais prends garde, il pourrait, avant la fin du jour
S'exprimer d'autre sorte.

Il s'éloigne par le fond.

XAÏMA.

Avant la fin du jour je serai morte.

SCÈNE VIII

XAIMA, HERMOSA.

HERMOSA, comme à elle-même.

De sa mort qui donc parle ici?

XAÏMA, à part.

La folle, en ce palais, la folle!

HERMOSA.

Ce ne peut être une chrétienne?

XAÏMA.

Si!
Bonne chrétienne, autant qu'elle est bonne espagnole.

HERMOSA, doutant.

Une Espagnole?

XAÏMA, comme à elle-même avec orgueil.

Et née à Zamora,
L'héroïque cité! la ville infortunée!

HERMOSA, avec un cri.

Zamora!!

XAÏMA, se retournant.

Qu'as-tu donc?

HERMOSA.

Zamora!! j'y suis née!

XAÏMA.

Toi?

HERMOSA, fièrement.

Certes, j'y suis née. On m'y reconnaîtra.
Nous irons, si tu veux, ensemble.

XAÏMA.

Nous pourrions fuir d'ici?

HERMOSA.

Nous le pouvons.

XAÏMA.

Je tremble.

HERMOSA.

Viens, donne-moi la main.
Je vais te montrer le chemin.
A la fuite propice
Elle l'amène au balcon, tout en le lui masquant de son corps.
Regarde.

XAÏMA, s'arrêtant tout à coup.

O ciel!
Le précipice
Au fond duquel
Un torrent roule.

Elle redescend la scène, désespérée.

HERMOSA.

Oui, ce fleuve irrité
C'est le Duéro qui coule
Au pied de ma cité.
Plus d'alarmes! Mon cachot s'ouvre,
Mes chaînes tombent! — Je recouvre
Ma liberté.

XAÏMA, comme frappée d'une idée soudaine.

Si tes fers sont tombés, à présent, il importe
De franchir la secrète porte
Où nul regard ne nous suivra.
Un dernier effort et, sans doute
Lui touchant le front.
Le voile se déchirera
Et tu retrouveras la route
Qui doit conduire à Zamora.

HERMOSA.

Zamora! Zamora! ..
Attends! je la revois, c'est ici, nous y sommes.

XAÏMA.

Pauvre folle!

HERMOSA.

Vois! vois, c'est la plaza maïor!
Que d'hommes endormis en plein soleil encor!
Réveillons-les! Grand Dieu! mais ils sont morts, ces hommes!
Et la ville illumine? — Oh! non! horrible à voir!
Zamora brûle! Elle est en flammes!
Désespoir! désespoir!
Les Sarrazins infâmes
Ont mis le feu partout!
Rien ne reste debout!
Pourtant nul Espagnol ne parle de se rendre!
Il semble même, à ce moment fatal,
Que de la rouge cendre
S'élève dans les airs le chant national :

Debout! enfants de l'Ibérie,
Haut les glaives et haut les cœurs!
Des païens nous serons vainqueurs,
Ou nous mourrons pour la patrie!

XAÏMA, à elle-même, tristement.

Ils sont morts, en effet!

HERMOSA.

Nos derniers défenseurs
Se sont tous retranchés au fond du sanctuaire,
Mon époux avec eux!

XAÏMA, à part.

C'est là qu'est mort mon père.

HERMOSA.

Rejoignons-le. C'est lui.
Qu'a-t-il donc? Il chancelle.
Sa main cherche un appui,
Il tombe. Il est blessé; sa blessure est mortelle!
C'en est fait de ses jours!
Il meurt, il meurt, mais en chantant toujours :

D'une voix qui s'éteint graduellement.

Debout! enfants de l'Ibérie!
Haut les glaives et haut les cœurs!
Des païens nous serons vainqueurs,
Ou nous mourrons pour la patrie!

Elle tombe, comme morte.

XAÏMA, très émue.

Quand il tomba, frappé du coup fatal,
Mon père aussi chantait le chant national.
Oh! je veux qu'elle parle encore. Son corps tremble
Et son front est glacé.
Entre mes bras va-t-elle expirer? — Non, il semble
Qu'elle se ranime...

Elle l'aide à se relever à demi.

HERMOSA, rouvrant les yeux.

Ah ! que s'est-il donc passé?
C'est comme un jour nouveau qui pour moi recommence.

XAÏMA, à elle-même.

Est-ce la fin de sa démence?

Haut.

Souviens-toi ! Parle encor!

HERMOSA.

Mais de qui parlions-nous?

XAÏMA.

De ton vaillant époux.
Tu disais, tout à l'heure,
Qu'il mourut en chantant dans la sainte demeure
Notre chant immortel?

HERMOSA, se relevant tout à fait.

Oui, tandis qu'invoquant le ciel,
Je serrais dans mes bras...

XAÏMA.

La croix du maître-autel?

HERMOSA, étonnée à son tour.

Qui te l'a dit?

XAÏMA.

Mais un barbare
T'en arrache bientôt, n'est-il pas vrai?

HERMOSA, la regardant fixement.

Mon Dieu!
Etais-tu donc dans le saint lieu?

XAÏMA.

Malgré tes cris on te sépare...
De ta fille?

HERMOSA.

Et du corps de mon pauvre Miguel!

XAÏMA.

De Miguel Ferreras?

HERMOSA, tremblante.

Oh! Puissances du ciel,
Comment sais-tu ces noms?

XAÏMA.

C'étaient ceux de mon père.

HERMOSA.

Xaïma, mon enfant!

XAÏMA.

Oh! ma mère! ma mère!

Elles tombent aux bras l'une de l'autre et restent longtemps embrassées.

HERMOSA et XAÏMA, ensemble.

Bénissons le Seigneur, qui, dans un même jour,
Rend mon / ton esprit à la lumière
Et rend ma fille / mère à mon amour!

HERMOSA.

Ta vue, ô fille chère!
M'arrache à ma misère,
C'est l'astre qui m'éclaire,
Dans les ténèbres du tombeau.

XAÏMA.

Ta vue aussi, ma mère,
M'inonde de lumière,
Transforme tout sur terre,
Rend l'air plus pur, le ciel plus beau.

HERMOSA.

Oh! parle encore! Achève!
Dis-moi que ce doux rêve,

L'aurore qui se lève
N'en peut interrompre le cours.

TOUTES LES DEUX.

Oh! oui, malgré l'aurore,
Le rêve dure encore.
Avec toi que j'adore
Ma mère, il doit durer toujours!
Ma fille,
Bénissons le Seigneur.....
Etc...

Xaïma est retombée aux bras de sa mère. — Le rideau baisse.

ACTE QUATRIÈME

LES JARDINS DU PALAIS DE BEN-SAÏD.

A droite, une sorte de porche, précédant l'habitation du chef arabe. A travers les arbres, on entrevoit par places un mur crénelé. — A gauche, au fond, un arc monumental, porte praticable à laquelle on accède par quelques marches et qui livre passage au dehors. Effet puissant de lune sur toute la partie postérieure de la décoration, tandis que les premiers plans sont éclairés brillamment par la lumière rouge venant de l'intérieur de l'habitation.

SCÈNE PREMIÈRE

MANUEL, arrivant épuisé.

J'ai pu, la nuit venue, escalader, sanglant,
Les murs de ton palais, ô vainqueur insolent !

Montrant l'habitation.

C'est ici qu'elle vit : il faut qu'ici je meure.

Il porte la main à son poignard, mais sans avoir la force de le tirer.

Mais qu'ai-je donc ?... qui m'arrête ?... Je pleure ?

Que puis-je à présent regretter?
Elle m'est pour jamais ravie
Celle par qui j'aimais la vie!
Sans pâlir, je saurai quitter
Cette terre où naît la souffrance,
Cet abîme où meurt l'espérance,
Je n'ai plus rien à regretter.

En vain mon âme espère
Sans trop d'amers regrets s'envoler vers le ciel.
Hélas! je le sens bien, le cœur de Manuel
Tient toujours à la terre.
Qu'y puis-je pourtant regretter?...
Etc.

. . . . . .

Ah! mon cœur est las de lutter!
O terre! c'en est fait, je vais donc te quitter.

Il porte de nouveau la main à son poignard.

SCÈNE II

MANUEL, XAIMA.

XAÏMA, sur les degrés du porche.

Quoi? Manuel sans moi veut mourir?

MANUEL.

Elle

XAÏMA, elle descend.

Oui! moi, qui t'ai juré
De tomber morte avant d'être infidèle,
Et ce serment je le tiendrai.
Ami, nous dormirons dans les mêmes ténèbres.

Frappe vite ! j'ai peur qu'à nos noces funèbres
Saïd ne vienne s'opposer.

MANUEL, après un combat et avec un cri.

Lui ! lui !... Donne-moi donc le suprême baiser.

XAÏMA.

Reçois-le, ce baiser suprême !
Je t'aime, ô mon époux !

TOUS LES DEUX.

Oh ! je t'aime ! je t'aime !

ENSEMBLE.

Vois déjà les cieux
S'ouvrir radieux !
Pour nos cœurs joyeux
C'est une autre vie.
Assez de malheurs !
A des jours meilleurs
Exempts de douleurs
La mort nous convie.
Viens, fuyons ces terrestres lieux !
Ton cœur contre mon cœur, et tes yeux dans mes yeux !
Vois déjà les cieux
S'ouvrir radieux...
Etc.

. . . . . .

Mourons, mourons joyeux !
Allons revivre aux cieux !...

Manuel lève le poignard sur Xaïma. Hermosa entre par le fond et lui arrache son arme qu'elle cache dans son sein.

SCÈNE III

LES MÊMES, HERMOSA.

HERMOSA.

Malheureux!

XAÏMA.

Ma mère!

MANUEL.

Qu'entends-je?
Toi, sa mère ?

HERMOSA.

Oui, je suis la mère de cet ange.
Meurtrier, meurtrier!

XAÏMA.

Ah ! ne l'accuse pas, car j'ai dû le prier
Pour le contraindre à finir ma misère.

HERMOSA.

Quoi! c'est toi qui voulais me quitter ? déjà ?

XAÏMA.

Mère!

HERMOSA.

Tu trouves donc que ce n'est pas assez
De quinze années
Infortunées ?
De tant de jours dans la douleur passés,
Sans tes tendresses,
Sans tes caresses ?
J'ai trouvé, moi, le temps bien long... Je crus...
O pauvre mère,
Quelle chimère!
Je crus les jours de peine à jamais disparus.

Tu trouves donc que, pour moi, c'est beaucoup
D'une journée
Si fortunée,
Avec tes bras attachés à mon cou,
Et ta parole
Qui me console?
Je trouve, moi, que c'est bien court... Je crus...
O pauvre mère,
Quelle chimère!...
Je crus les jours de peine à jamais disparus.

XAÏMA.

Pardonne-moi, mère adorée,
Si mon âme, un instant livrée
Au vertige de la douleur,
N'a plus songé qu'à son malheur.

ENSEMBLE.

HERMOSA.

Ah! je comprends, fille adorée,
Que ton âme, un instant livrée
Au vertige de la douleur,
N'ait plus songé qu'à son malheur.

XAÏMA et MANUEL.

Pardonne-nous, mère aimée,
Si notre âme,.....
Etc.

XAÏMA.

Mais sans mourir comment échapper à mon maître?

HERMOSA.

Toi, mourir! Dieu ne peut encore le permettre,
Lui qui, pour t'arracher à la nuit du tombeau,
De l'esprit d'Hermosa rallume le flambeau.
Je prépare ta fuite et l'heure en est marquée.
Quand Ben-Saïd sera ce soir à la mosquée,
Nous sortirons tous trois de cet horrible lieu!

XAÏMA, MANUEL, joyeusement.

Se peut-il? juste Dieu!

HERMOSA, mystérieusement.

Nous saurons nous cacher le jour dans la montagne
Pour déjouer les poursuivants;
Si, la nuit l'on nous prend, en route pour l'Espagne,
On ne nous prendra pas vivants!

TOUS LES TROIS.

Nous saurons nous cacher le jour.....
Etc.

Hermosa embrasse sa fille, serre la main de Manuel et s'éloigne par la droite, en leur faisant signe à tous deux de l'attendre.

SCÈNE IV

MANUEL, XAIMA.

MANUEL.

Ah! Xaïma, sèche tes larmes!
Ce jour verra la fin de nos alarmes.

XAÏMA, prêtant l'oreille.

Ecoute donc.

MANUEL.

On vient.

XAÏMA.

J'entends comme un bruit d'armes.

Voyant entrer Ben-Saïd et ses soldats.

O ciel!

SCÈNE V

LES MÊMES, BEN-SAID.

BEN-SAÏD.

Saisissez-le.

XAÏMA.

Quoi!

BEN-SAÏD.

Pas de vains discours!
J'ai fait serment de respecter ses jours,
Mais je veux que, vivant, un fier coursier l'emporte
Attaché sur sa croupe, ainsi qu'un vil fardeau.

XAÏMA et MANUEL.

Grand Dieu!

BEN-SAÏD, à Manuel.

Ces cavaliers te serviront d'escorte
Jusqu'à ton pays d'Oviédo.
Vous partirez au jour.

Ordre aux soldats de s'emparer de Manuel.

XAÏMA.

Arrête! Ah! je t'implore!

Nouvelle injonction de Ben-Saïd à ses soldats qui entraînent Manuel.

MANUEL.

Ah! misérable!

Il disparaît.

SCÈNE VI

BEN-SAID et XAIMA.

BEN-SAÏD.

Il m'injurie encore
Moi, qui n'ai qu'à lever le bras pour l'écraser!

XAÏMA.

Sache-le bien, sa mort, pour moi, chrétienne,
Sa mort, loin de briser
La divine union de son âme à la mienne,
L'affermirait encore en me montrant le ciel.

BEN-SAÏD.

Soit donc! Je le condamne à rester sur la terre
Où rien n'est éternel.
Et quant à moi, pour te complaire,
Je forcerai mes transports à se taire.

Que les vœux les plus doux
Remplacent dans ma bouche
Le droit qui t'effarouche,
Plutôt à tes genoux
Expirer de ma peine
Que t'imposer ma chaîne.
A force de t'aimer,
Je veux te désarmer.

XAÏMA.

Arrière! ta douceur n'est qu'une horrible feinte.

BEN-SAÏD.

Oh! non, non! Sois sans crainte.

Je comprime en mon sein,
Volcan qui toujours gronde,

Ma passion profonde.
Je n'ai d'autre dessein
Que fléchir mon idole
Par la seule parole.
A force de l'aimer
Je veux la désarmer.

Il cherche à l'enlacer de ses bras.

XAÏMA, reculant.

Tu mens, traître! tu mens! Ton regard a, dans l'ombre,
Comme les yeux du tigre, un feu terrible et sombre.
Fuis! tu me fais horreur. Fuis! porte au loin tes pas.

BEN-SAÏD, changeant d'allures et de ton.

Eh bien, suivons tous deux notre fatale voie!
C'est dit : Je suis « le tigre, » et tu seras la proie!

XAÏMA.

Mon Dieu, secourez-moi!

BEN-SAÏD.

Dieu ne t'entendra pas!

Pleurs ou cris, qu'importe?
Fût-ce à demi morte,
Le tigre t'emporte
Dans son antre sourd.
Tu seras la proie
Que sa griffe broie :
Rugisse de joie
Son sauvage amour!

ENSEMBLE.

BEN-SAÏD.

Tu seras la proie
Que sa griffe broie :
Rugisse de joie
Mon sauvage amour!

XAÏMA.

Le tigre a sa proie!
Dans ses yeux flamboie
La terrible joie
D'un sauvage amour!

Ben-Saïd a pris Xaïma à demi évanouie dans ses bras, il l'entraîne. Hermosa se présente en haut des degrés du porche qu'il s'apprête à gravir.

HERMOSA.

Tu ne passeras pas!

XAÏMA, s'élançant vers sa mère.

Elle!

Hermosa fait signe à sa fille de rentrer au palais, celle-ci obéit.

SCÈNE VII

HERMOSA, BEN-SAID.

BEN-SAÏD.

Arrière, la folle!

HERMOSA, descendant les marches et venant regarder Ben-Saïd en face.

Ainsi donc, Ben-Saïd, au fond de ma parole,
Tu ne sens rien gronder de terrible et de grand?

BEN-SAÏD.

Quelque chose d'étrange en ta voix me surprend.

HERMOSA.

Et dans mes yeux, sur mon front blême,
Tout te paraît-il bien dans l'ordre accoutumé?

BEN-SAÏD, dont l'étonnement redouble.

Non! ton visage est transformé.
Que s'est-il donc passé? d'où viens-tu?

HERMOSA, regardant du côté par lequel sa fille s'est éloignée.

Du ciel même.

Avec solennité.

Au livre du destin j'ai lu:
De ses profonds desseins le Seigneur a voulu
Que je fusse l'exécutrice.
Il a mis le glaive en mes mains,
Et m'a guidée ici par de secrets chemins:
Je suis l'ange de sa justice.

BEN-SAÏD.

Ton délire est plus grand qu'il n'a jamais été.

HERMOSA.

Quoi ! tu ne comprends pas que Dieu dans sa bonté
A la mère permet de retrouver sa fille
A Zamora perdue !

Elle a désigné le palais où vient de rentrer Xaïma.

BEN-SAÏD, terrifié.

Elle !

HERMOSA.

Oui, l'éclair qui brille
Dans mes yeux, cet éclair, c'est l'amour maternel.
Ah ! ne fais pas moins que le ciel ;
Il me rend la raison, Saïd, rends-moi ma fille.

BEN-SAÏD.

Ah ! tu ne sais pas les ardeurs
Dont ma poitrine est dévorée
Quand je fais couler tant de pleurs
Des yeux d'une femme adorée !
Loin d'elle un seul jour, et je meurs
De ma blessure invétérée !

HERMOSA.

Sois compatissant aux douleurs
Dont ma pauvre âme est déchirée !
Laisse-toi toucher par les pleurs
Que verse ma fille adorée.
Pour nous l'exil est étouffant !
Rends-nous l'air pur et la lumière.
Prends pitié de la pauvre enfant,
Prends pitié de la pauvre mère.

Elle tombe aux pieds de Ben-Saïd.

BEN-SAÏD.

Ainsi donc tu prétends posséder ta raison ?

HERMOSA.

Oui, de son trouble enfin je la sens délivrée.

BEN-SAÏD.

Ta personne dès lors cesse d'être sacrée ;
Et je veux que de ma maison
A l'instant même on chasse
Celle qui d'une folle usurpe ici la place.

HERMOSA.

Me chasser ! Et ma fille ?

BEN-SAÏD.

Eh bien ?
Elle est à moi, ta fille ! Elle est mon bien ?
Rien ne m'arrachera des bras celle que j'aime,
Je la disputerais au khalife lui-même.
Livre-moi passage !

HERMOSA.

Jamais !

BEN-SAÏD.

Regarde l'homme à qui tu dis cela. Regarde !
Et souviens-toi que désormais
La loi du livre saint n'est plus ta sauvegarde.
Prends garde ! je puis te briser !
Prends garde, je puis t'écraser,
Fuis ! dans un instant, peut-être,
De moi je ne serais plus maître.
Va-t'en ! ne brave pas le sort !
Affronter mon courroux, c'est affronter la mort !

HERMOSA.

De ta puissance injuste et vaine
Ma faiblesse triomphera,
Dieu, qui me mène,
Mesurera.
Mes forces à ma peine !

BEN-SAÏD.

Assez de cris, assez de pleurs.
C'est trop attendre ! Fais-moi place !

HERMOSA.

Une dernière fois je te demande grâce.

BEN-SAÏD.

Va-t'en !

HERMOSA.

Respecte-la, sinon crains mes fureurs !

BEN-SAÏD, la repoussant encore.

J'aimerais mieux mourir que la perdre.

Il s'élance vers le palais.

HERMOSA, tire de son sein l'arme de Manuel et en frappe Ben-Saïd.

Eh bien, meurs !

BEN-SAÏD, tombant.

Ah !

SCÈNE VIII

LES MÊMES, HADJAR.

HADJAR, apparaissant au fond dans le jardin et ayant vu le meurtre.

Mon frère ?

Il le reçoit dans ses bras.

Au secours !

BEN-SAÏD.

Non ! N'appelle personne.

Il est trop tard !

Regardant Xaïma qui descend les marches.

Pardonne... oh ! je t'aimais... pardonne !

Il meurt.

HADJAR, se jetant sur le corps de Ben-Saïd.

Mon frère, parle-moi.

Les soldats entrent ; parmi eux est Manuel, les bras liés.

SCÈNE IX

LES MÊMES, SOLDATS, MANUEL.

LES SOLDATS.

Saïd !

HADJAR.

Cris superflus !
Il ne nous entend plus !

LES SOLDATS, écrasés.

Mort !

MANUEL.

Mort ?

A part.

Je cherche en vain la main libératrice.

LES SOLDATS.

Mais du crime quel est l'auteur ?
Sous nos coups qu'il périsse !

HERMOSA.

Je n'ai fait qu'obéir aux ordres du Seigneur.

Je suis l'ange de sa justice !
Il a mis le glaive en mes mains,
Et m'a guidée ici par de secrets chemins.
Je suis l'ange de sa justice !

LES SOLDATS.

C'est toi qui l'as tué ! Lui ! lui !
Notre chef, notre appui,
Notre idole !
Meurs !

HADJAR, se jetant au-devant de leurs épées.

Oubliez-vous donc que cette femme est folle !

A Manuel et à Xaïma

Partez !

A Hermosa.

Sois libre aussi !

Aux soldats.

Car le Coran l'a dit :
« Tiens pour saints les fous, sinon soit maudit. »

Les épées se sont abaissées. — Les rangs des soldats s'écartent et livrent passage au groupe des trois Espagnols qui s'acheminent vers la sortie en bénissant le Seigneur.

FIN