

ENSEÑANZA DE LA LITERATURA Y CONFRONTACION TEXTUAL: UN EJEMPLO DEL SIGLO XIX FRANCÉS.

Arturo Delgado Cabrera

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

“D’habitude, les compositeurs lyriques n’interviennent auprès de leurs librettistes que pour leur imposer caractérisations et situations fortes, pour obtenir des vers qui, dans le détail, se plient à certaines exigences techniques de l’écriture musicale (...) Dans la comédie d’Offenbach, le texte est davantage qu’un support: il adhère au contenu musical même”.

David Rissin: *Offenbach ou le rire en musique* (1980).

INTRODUCCIÓN.

La confrontación de dos o más textos literarios que traten del mismo tema, o que tengan una línea argumental parecida (rara vez idéntica) ofrece un rendimiento considerable en la enseñanza de la literatura. Tal confrontación puede aplicarse a obras escritas en la misma lengua (el francés, en el ejemplo que presentamos) o en lenguas diferentes. La elección dependerá de los programas que haya que desarrollar o, simplemente, de los intereses del estudioso.

En general, en este tipo de análisis literario se plantea el problema de las *adaptaciones*, es decir, del proceso que determina la transformación de un texto en otro diferente pero de temática similar. Para el estudio comparativo proponemos las etapas siguientes:

1. Situación cronológica de cada uno de ellos: circunstancias históricas o sociales que pueden ayudar a la comprensión de su significado.
2. Lugar de las obras en el conjunto de la producción de los autores respectivos.
3. Problemas relativos a los géneros literarios. La variante más frecuente es la transformación de una novela, cuento, poema, canción ... en texto teatral o en guión cinematográfico, pero el proceso puede darse inversamente, o no darse (como cuando, como en nuestro caso, ambos textos se sitúan en el mismo género o en géneros muy próximos).
4. Comparación global de las estructuras narrativas (que también se dan en los textos escritos para la escena): determinación de las *secuencias* y elaboración del *esquema actancial* final.
5. Estudio de los *actantes*, animados o abstractos (personajes y fuerzas que dirigen su actuación).

6. Análisis del *discurso del relato*: orden, duración, frecuencia, modo y voz (tal como aparece establecido por Gérard Genette en *Figures III*).

7. Comparación textual de pasajes que narran el mismo episodio y análisis de los recursos lingüístico (fonológicos, morfosintácticos y léxicos) empleados por cada autor.

8. Estudio de las intenciones, del “mensaje” buscado en cada caso: coincidencias y diferencias.

Vamos a desarrollar la mayoría de estos puntos (dejamos alguno de ellos por el corto espacio de que disponemos aquí) con referencia a los textos que hemos elegido: una obra dramática de Mérimée (*Le Carrosse de Saint-Sacrement*, 1829) y la adaptación que hicieron Henri Meilhac y Ludovic Halévy para el compositor Jacques Offenbach (*La Périchole*, 1868). El estudio exigiría además tener en cuenta las características particulares de los libretos, en especial la exigencia de adaptar el texto a una partitura, lo que condiciona grandemente al libretista. Pero no entraremos aquí en esas consideraciones ni tampoco en los aspectos escenográficos, que exigirían un análisis diferente y mucho más complejo. Nos limitaremos al aspecto literario.

EL SAINETE.

Prosper Mérimée (1803-1870) publicó por primera vez *Le Carrosse...* en la *Revue de Paris* el 14 de junio de 1829 (1).

Ese año y el siguiente marcan, según Freustié (2), un cambio notable en la obra del autor. Su 1572. *Chronique du règne de Charles IX*, de febrero de 1829 (3), cierra su llamado período romántico. Muchos críticos consideran, sin embargo, que Mérimée nunca perteneció al Romanticismo, ni por temperamento ni por estilo literario, sino que fue más bien una especie de pseudo-romántico, “assez persifleur, théoricien ne prenant pas tout à fait au sérieux ses théories, capable en tout cas d’en rire en échappant à la règle par un certain flegme” (4).

Empieza entonces la etapa más prolífica de su vida, y se aleja rápidamente de su literatura anterior para convertirse en lo que era realmente, una especie de neoclásico (5). Son excepcionales, en esos años, sus sainetes, que marcarán el cambio de orientación en su estilo literario, evidente ya en *Mateo Falcone* (*Revue de Paris*, 3 de mayo de 1829). *Le Carrosse...* y *L’Occasion*, dos sainetes llenos de gracia y de ironía, pasarán luego a engrosar, en 1830, la segunda edición de *Théâtre de Clara Gazul* (6), “dont ils sont les plus beaux fleurons” (7). Ambas obras presentan un marcado anticlericalismo (el autor era escéptico en materia de creencias religiosas y en otros muchos aspectos) y se sitúan en ambiente hispanoamericano, la primera en el Perú del siglo XVIII y la segunda en La Habana. *Le Carrosse...* no se representó hasta 1850: Mérimée no confiaba en que tuviera éxito, y no había mostrado ningún interés en que fuera estrenada (8). El público silbó y la crítica fue adversa, y sólo tuvo aceptación en el rees-

treno de 1920 (9). Pasó entonces a formar parte del repertorio de la *Comédie-Française*, e inspiró a Jean Renoir una hermosa película (*Le Carrosse d'Or*, 1953, con Anna Magnani). María Casares la representó en el T.N.P.

La idea de escribir una obra de ambiente limeño le vino seguramente a Mérimée de sus conversaciones con el médico Roulin, quien regresó a París en 1827 después de permanecer largos años en el Perú (10). Para documentarse sobre ese país, una de las fuentes de Mérimée sería la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso, traducida al francés por J. Baudoin (*Histoire des Incas, rois du Pérou*, Amsterdam 1704, reeditada en 1744). Situando su sainete en Lima, Mérimée se hace eco de una moda de la época: el Perú era un país del que se hablaba mucho por entonces (se había independizado en 1824 y se decía que Bolívar, que era muy popular en Francia, iba a retirarse a algún lugar de Europa).

La anécdota tomada por Mérimée cuenta cómo la Perrichola (o Perricholi) consigue que el virrey, su amante, le regale una carroza dorada, en la que se dirige a la catedral; el hecho era en sí motivo de escándalo, dado que sólo las altas personalidades tenían el privilegio de usar una carroza (11). El autor llama a su obra "sainète" (12); esta denominación, el tema elegido y la cita de Calderón que sitúa al principio de la comedia (13) demuestran claramente la influencia española. El tono de farsa adoptado debe mucho, como señalan Mallion y Saloman, a Molière, y se pueden encontrar similitudes entre *Le Carrosse...* y *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Misanthrope* o *Tartuffe* (14).

Como Molière, Mérimée se vale de la ironía para burlarse del virrey y del obispo de Lima, es decir, del poder político y del religioso: ambos son como monigotes manejados con habilidad por Perrichola, único personaje femenino de la obra. La sátira es tanto más mordaz cuanto que todo se desarrolla a lo largo de una conversación supuestamente edificante en la que las frases de doble sentido significan una cosa para los interlocutores de la mujer, y otra bien distinta para los espectadores. La anécdota sirve de fondo argumental, pero lo que realmente interesa al autor es la sátira violenta dirigida hacia los poderosos (15).

El esquema actancial se puede establecer como sigue:

Sujeto: Perrichola

Objeto I: el cargo de secretario para su protegido

Oponente: Martínez, el secretario

Ayudante: D. Andrés de Ribera, virrey

Objeto II: la carroza dorada

Oponente, después ayudante: el virrey

Objeto III: donar la carroza a la catedral

Ayudantes: el virrey, el obispo de Lima

Resultado: consecución del triple deseo

Hay seis personajes, de los que cinco son hombres (Meilhac y Halévy cambiarán este número, añadirán personajes femeninos y modificarán notablemente la anécdota). Perrichola, con su astucia y con su *esprit*, consigue vencer (burlar, en realidad, y en el caso del secretario, vengarse sin ni siquiera hablar con él) a todos los varones que aparecen en escena. Pero más que una defensa de las mujeres (que no parece muy evidente tratándose de Mérimée) hay que ver en ello un alegato en favor del pueblo llano frente a la estupidez y vanidad de ciertos representantes de la autoridad, y quizá también la defensa de un espíritu artístico, imaginativo y vivaz en contraposición a la torpeza de algunos representantes del poder.

Los rasgos de los actantes masculinos son todos negativos. El mejor definido, entre ellos, es el virrey: enfermo de gota, se niega a reconocerlo y pretende ser más joven de lo que es; es perezoso, hipócrita, celoso, colérico y vanidoso; muestra muy escasa preocupación por los asuntos del gobierno y demasiada, en cambio, por el qué dirán; compra a sus servidores con favores y beneficios, y es clasista, incluso cuando se trata de Perrichole (“Il faudrait voir une comédienne en carrosse”; “une actrice en carrosse doré...”).

Martínez, el secretario del virrey, es el prototipo del subordinado servil y chismoso. Balthasar, el ayuda de cámara, tiene un papel secundario. Los otros dos personajes masculinos son representantes de la Iglesia: el licenciado Tomas d’Esquivel, grotesco y lleno de prejuicios, y el obispo de Lima, menos ridículo pero no menos interesado: se muestra amable con Perrichola cuando ésta regala la carroza a la catedral, y acepta ir a cenar a su casa; se adivina el deseo carnal del obispo (“Je crains seulement qu’elle ne fasse renier un fidèle”) y el lector se pregunta si aquél hubiera sido tan condescendiente sin la carroza dorada y sin la hemosura de la actriz.

Frente a estos personajes masculinos, Perrichola es la única de los actantes que despierta simpatías. Es la triunfadora absoluta, pero no gracias a sus virtudes, sino a su astucia. No duda en mentir y usar todas sus dotes de convicción con el virrey o con el obispo; es consciente de su atractivo, de sus cualidades de actriz y de las envidias que suscita. Es coqueta, vengativa, ambiciosa y, sobre todo, caprichosa: su gran deseo es conseguir la carroza, y empleará todos los medios hasta lograrlo. Pero es también capaz de mostrarse generosa al regalarla para que se desplacen los curas que llevan el viático a los moribundos: parece tener sinceros sentimientos religiosos, pero el hecho de desprenderse del carruaje puede deberse también a la falta de interés en conservar un objeto una vez que el deseo ha sido satisfecho.

En el estreno (1850) la crítica se mostró muy adversa a la obra, que pareció demasiado irreverente. Entre los escasos defensores se encontraba Théophile Gautier. Cuenta Mérimée que la aparición del sainete “obligea Mme la duchesse de Berry à se désabonner à la *Revue de Paris*” (16). El autor mismo no apreciaba mucho esta comedia suya: “Les scènes sont cousues à la diable les unes

au bout des autres et mille défauts qui passent à la lecture deviendraient énormes à la représentation” (17).

LA OPERETA.

La producción dramática del Segundo Imperio está representada principalmente por Alexandre Dumas hijo, los hermanos Goncourt, Villiers de l'Isle Adam y los principios de Victorien Sardou, escritor de gran éxito en su época y apenas recordado hoy en día, si no es como autor de *La Tosca* que sirvió de base a la ópera de Puccini. Por su parte, Scribe sigue siendo representado casi a diario hasta 1861, año de su muerte. La época del gobierno de Napoleón III es poco propicia a la renovación del teatro (y de las demás formas artísticas), que ha de soportar una fuerte censura gubernamental. Quedan ya lejos la revolución romántica y la abundante producción dramática de aquellos años. Ahora triunfan el teatro moralizante, el *vaudeville* (tan esquematizado ya como la *pièce bien faite* de Scribe y representado especialmente por Labiche, que no carece sin embargo de interés) y el melodrama, con toda su defensa de la virtud y del orden, y su conformismo de fondo y de forma. La renovación no se producirá hasta después de la caída del Imperio, y vendrá con el Naturalismo de Zola y de Henri Becque.

En el dominio de los libretos de ópera sigue imperando el esquema inventado por Scribe (*le livret bien fait*), y junto a las existosas producciones del estilo *grand-opéra* pervive un género más ligero, la *opéra-comique*, que sin embargo imita el estilo serio. Serán Meilhac y Halévy, junto con Hector Crémieux, quienes den nuevo vigor al género bufo, ofreciendo una visión burlesca de la sociedad y de las instituciones y renovando el lenguaje de los libretos, hasta entonces demasiado encorsetado, y propiciando la liberalización de los textos de ópera. La crisis duraba ya casi medio siglo, y apenas había excepciones a las continuas repeticiones de argumentos y de recursos verbales. Chabrier se queja en una carta a su editor Costallat: “Depuis Meyerbeer c'est toujours le même livret; on est agacé, on veut autre chose” (18).

La renovación se producirá en dos tiempos: los textos de la opereta y el libreto de *Carmen* (1875) escrito también por Meilhac y Halévy, en esta ocasión para Bizet.

El triunfo de la opereta se explica, al menos en parte, por las circunstancias sociales de la época. Dentro del florecimiento económico, que supone el encumbramiento de la burguesía, no faltan los momentos de crisis, de retroceso financiero ni alguna que otra derrota bélica (19). Para olvidarse de la crisis, el público burgués se refugia en los teatros parisinos de los bulevares y se desentiende de los problemas sociales. El Imperio anima con su política ese estilo de vida y “dirige una mirada favorable hacia todo lo que pueda alejar a los franceses de la política” (20). La vida cultural se vio mediatizada por la reimplantación de la censura estatal. Los más críticos fueron prohibidos o desterrados:

Michelet fue expulsado del “Collège de France”; Victor Hugo permaneció en el exilio los dieciocho años que duró el Segundo Imperio; Nerval, internado, no tardará en suicidarse; Baudelaire y Flaubert fueron llevados ante los tribunales en 1857, año en que aparecen *Les fleurs du mal* y *Madame Bovary*, por presuntos atentados contra la moral pública y la moral religiosa (21). Sólo hubo dos verdaderos creadores, según Enckell, que gozaron del éxito y del respeto de la mayoría, Labiche y Offenbach, porque el público quería divertirse y sólo el genio satírico puede criticar sin que parezca que lo está haciendo (22) y porque, una vez condenada la prensa al silencio, “el teatro era la única vía posible para expresar opiniones” (23).

Offenbach es el compositor de la mayoría de las operetas que se estrenaron por entonces. Conviene aquí diferenciar su “opérette” de otras formas de teatro musical de intención cómica englobadas habitualmente bajo el nombre genérico de “opereta”, término que puede seguir conservando un cierto matiz peyorativo. Originariamente, la palabra “operetta”, diminutivo italiano de “opera”, se refería sólo a las dimensiones: era simplemente una ópera corta. Del italiano pasó al alemán, y parece que fue Mozart el primero en emplearla en esa lengua. En Francia, las raíces del género hay que buscarlas más en la “opéra-bouffe” (adaptación de la ópera bufa italiana) que en la llamada “opéra-comique” (que no era necesariamente cómica: se designaba así a un tipo de obra cantada que alternaba partes habladas con partes cantadas, como el “Singspiel” alemán o la zarzuela española). Y en el *vaudeville*, según Dufresne, se dan ya más de una de las características de la “opérette”, en especial la necesidad de cantar las arias con gran claridad fonética, porque el efecto cómico se basaba con frecuencia en juegos de palabras, y debían por tanto ser fácilmente percibidos por el público (24).

Con la opereta de Offenbach el teatro musical adopta un contenido crítico que antes no tenía. Gran parte de ello se debe, naturalmente, a sus libretistas. Meilhac y Halévy fueron sus más asiduos colaboradores. Les interesa la vida cotidiana para hacer una sátira de ella. Por lo tanto, no utilizan ya los grandes temas clásicos tan frecuentes en la ópera seria, y si lo hacen es para deformarlos y ridiculizar a sus personajes. Ambos, al igual que Scribe, procedían de la pujante clase media parisina y fueron conocidos en su época no sólo como autores de libretos, sino también de obras escritas para el teatro hablado.

Henri Meilhac (1831-97) empezó trabajando como librero y periodista. Escribió para el teatro desde 1855. Sus grandes éxitos serían las obras en las que colaboró con Halévy, colaboración que comenzó en 1860 y duraría más de veinte años; juntos escribieron una cantidad considerable de dramas, comedias, “vaudevilles” y farsas, pero se les recuerda sobre todo por sus textos para el teatro musical, que cultivaron en todas sus variedades: ballet, ópera seria, “opéra-comique” y, especialmente, “opérette”. Ludovic Halévy (1834-1908) tenía modelos literarios y musicales en el familia, pues era hijo de Léon Halévy (poe-

ta y dramaturgo) y sobrino de Fromental Halévy, compositor de óperas (*La Juive*, 1835). Además de escritor dramático, fue autor de novelas y miembro de la Academia Francesa.

Juntos proporcionaron a Offenbach los libretos de algunas de sus operetas más aplaudidas: *La Belle Hélène*, 1864; *Barbe-Bleue*, 1866; *La Vie Parisienne*, 1866; *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 1867; *La Périchole*, 1868; y *Les Brigands*, 1868. Anterior a todas ellas es *Orphée aux Enfers*, 1858, de Halévy y Crémieux.

En *La Périchole* de Meilhac y Halévy apenas se reconoce el sainete de Mérimée. La línea argumental cambia completamente, y lo mismo ocurre con los personajes. No aparece la carroza dorada y la trama se centra en torno a las aventuras de Périchole y su amante y compañero de profesión Piquillo. Permanecen la ironía (aunque con menos sutileza en los diálogos) y la visión satírica del poder, a la que se añade la misma visión de la ópera seria y de la sociedad en general. Desaparece la burla hacia las autoridades eclesiásticas. La sobriedad escénica de la obra de Mérimée (pocos personajes y un solo lugar para el desarrollo de la acción) contrasta con la complejidad de la opereta, que cuenta con diecisiete personajes y tiene como escenario tres lugares diferentes: la Gran Plaza de Lima (acto primero y cuadro segundo del tercer acto), una sala del palacio del virrey (acto segundo) y la celda de los “maris récalcitrants” (cuadro primero del tercer acto).

Los actantes se multiplican en razón del género para el que Meilhac y Halévy escriben el libreto: una *opereta clásica* (25), con toda su complicación argumental y su desarrollado sentido del espectáculo. El teatro cantado exige, además, una adecuada distribución de los personajes según las distintas tesituras, tanto masculinas como femeninas (26), para que el efecto sonoro resulte armonioso. En este sentido hay que considerar no sólo las voces solistas, sino también el coro y la orquesta.

Los ocho personajes masculinos se distribuyen en tres papeles hablados y seis cantados (dos tenores principales, dos secundarios y dos barítonos); el protagonista es Piquillo (que no aparece en el sainete), compañero y amante de Perrichola, y el virrey pasa a tener una presencia escénica de importancia menor. Los personajes femeninos son ocho (una mezzosoprano principal, dos secundarias y cuatro sopranos): en Mérimée sólo había uno, como hemos dicho arriba. El papel de Perrichola tiene la singularidad de estar escrito para mezzosoprano ligera en lugar de la habitual tesitura de soprano propia de las heroínas. Como señala Salazar (27), ésta es una *mezzo* sólo cuando, además de ser la amante o la hija, tiene otras funciones (Dalila o Carmen son, al mismo tiempo que amantes, enemigas del héroe). Se puede añadir que, en la ópera de XIX (28), la heroína soprano suele ser completamente “virtuosa” o “pura” (en el sentido tradicional del término), tanto más cuanto más agudo es su timbre (soprano ligera frente a soprano dramática), y que en la tesitura de *mezzo* suele haber una

connotación de perversidad o pecado (a las mencionadas Dalila y Carmen se añadirá Leonora de *La favorita* o La princesa de Éboli de *Don Carlo*) además de una discriminación racial y profesional (Dalila es filisteo y cortesana, Carmen es gitana y contrabandista). Perrichola es mestiza y cantante callejera y en el argumento de la opereta, aparentemente ligero y risueño, subyace el tema de la prostitución, no infrecuente, por otro lado, en las operetas de Offenbach (29). En el texto de Meilhac y Halévy, la protagonista no es la actriz célebre, admirada por la población de Lima y mimada por el virrey, sino una desconocida que, ayudada por Piquillo, intenta ganarse la vida con sus melodías, pasando el platillo después de cada actuación y sin los extremos de astucia de su predecesora en el sainete.

La acción dista mucho de la de Mérimée, hasta tal punto que ciertos críticos consideran que el modelo literario no habría que buscarlo en *Le Carrosse...* sino en *La Favorita* (originariamente, una de las óperas francesas de Donizetti) y en *Manon* (el texto de Prévost, pues Massenet aún no había compuesto su ópera): del sainete sólo conservaría la protagonista el nombre y la nacionalidad (30). Están también presentes el análisis de la sociedad y la crítica del poder, pero sin duda con procedimientos menos violentos que los empleados por Mérimée: Perrichola es fiel a Piquillo y consigue ciertos pequeños favores del virrey (una buena cena, magníficas joyas) sin dar nada a cambio, la culpa de la mala administración es de los ministros y no del jefe de gobierno, no aparecen personajes eclesiásticos que puedan ser satirizados, el amor exclusivo acaba triunfando sobre la concupiscencia momentánea.

El esquema actancial es como sigue:

Sujeto: Don Andrés de Ribera, virrey del Perú.

Objeto: Périchole

Ayudantes: Don Pedro de Hinoyosa

El conde de Panatellas

El marqués de Tarapote

Los dos notarios

Las tres damas de honor

Oponentes: Périchole

Piquillo

Las propietarias del *Cabaret des*

Trois Cousines

Resultado: frustración del deseo

El aspecto principal de *La Périchole* es seguramente la crítica y parodia del gobierno (31). No hay que pensar, sin embargo, que llegue a propugnar un especie de revolución social: dadas las condiciones de fuerte censura estatal ejercida por el Segundo Imperio, la crítica se refugia en la parodia y se limita a

hacer alusiones dirigidas a los altos funcionarios o a la tendencia de la emperatriz Eugenia (“Il grandira, car il est Espagnol”) a hacer favores a sus compatriotas, pero evita cuidadosamente apuntar a Napoleón III, salvo en lo que se refiere a su afición por las aventuras extraconyugales (alusión que, por otro lado, podría incluso halagarle). Cuando se enamora de Perrichola, el virrey tiene la preocupación inmediata de buscarle un marido: para evitar habladurías es aconsejable que las damas de la corte estén casadas; parece que existe un testimonio del propio Mérimée según el cual “la meilleure manière pour un dignitaire de faire sa cour à l’Empereur était d’épouser une jolie femme et de s’en désintéresser” (32).

Las dos arias más famosas de la opereta son cantadas por Perrichola: “Ah! quel dîner je viens de faire!” y la llamada “de la carta”, ambas en el primer acto. La fuente de esta última no está en el sainete de Mérimée, sino en la novela de Prévost antes mencionada. Una confrontación textual lo pone de manifiesto. Manon dice: “Je te jure, mon cher chevalier, que tu es l’idole de mon coeur (...) Crois-tu que l’on puisse être bien tendre lorsqu’on manque de pain? (...) Je rendrais quelque jour le dernier soupir, en croyant en pousser un d’amour”. Y Perrichola: “O mon cher amant, je te jure / Que je t’aime de tout mon coeur (...) Crois-tu qu’on puisse être bien tendre / Alors que l’on manque de pain? (...) J’aurais rendu, quelque jour, / Le dernier soupir, ma chère âme / Croyant en pousser un d’amour”.

Pero las diferencias entre las dos textos son más significativas que las similitudes. El discurso de Manon es mucho más realista (33): tras explicar una situación que considera insostenible, dice sin rodeos que tendrá que ocuparse durante algún tiempo de las finanzas, y que se pondrá a trabajar “pour rendre mon Chevalier riche et heureux”. Está claro el tipo de trabajo que va a hacer. Esta actitud sincera contrasta con la de Perrichola en el texto de Meilhac y Halévy, quien tranquiliza a Piquillo diciéndole: “Pour les choses essentielles / Tu peux compter sur ma vertu” y añade alguna banalidad del tipo “Je suis faible, car je suis femme”.

CONCLUSIÓN

El trabajo propuesto a los alumnos por medio de la confrontación textual puede enriquecerse con otros aspectos, además de los señalados aquí. Nos hemos limitado a mostrar un ejemplo de dos versiones del mismo tema, con grandes diferencias de estructura (que pueden evidenciarse comparando ambos esquemas actanciales), de estilo (se impondría, para confirmarlo, una confrontación textual más detallada) y de intención de los autores. Las circunstancias históricas y las características del género al que pertenece cada obra pueden proporcionar datos para la comprensión de esas diferencias. El hecho de que el texto de Meilhac y Halévy haya sido pensado para el teatro cantado explica la gran variación en el número y categoría de los actantes. Puesto que se trata de

una opereta, las sesiones se completarían bien con la visión de alguna versión en video o, cuando menos, con la audición de algunas de las partes: las arias y las escenas de conjunto más significativas. Ello constituiría seguramente una buena motivación para los alumnos.

El análisis podría enriquecerse si añadimos la confrontación de los textos analizados con el guión de la película de Renoir mencionada al principio, más cercana a Mérimée que a Meilhac y Halévy. O el estudio detallado de las fuentes e influencias españolas en relación con el sainete.

Partiendo de obras del propio Mérimée se pueden sugerir otras ideas: su *Chronique du regne de Charles IX* transformada en el libreto de *Les Huguenots* (Meyerbeer/ Scribe y Delestre-Poirson), o su *Carmen* como origen del de Meilhac y Halévy para Bizet.

La exposición que acabamos de hacer, con sus límites de espacio, no da una idea clara del método de trabajo que proponemos. Aclaremos algo al respecto. Serían los estudiantes quienes llegarían a las constataciones enumeradas arriba, partiendo de fichas de lectura y cuestionarios, cuidadosamente elaborados por el profesor, quien se limitaría a guiar el análisis sobre los diversos aspectos propuestos sin que, en ningún caso, dé una lección magistral o imponga una opinión. Su papel es más bien el de propiciar y moderar el debate que dar conferencias o anticipar conclusiones.

La dificultad de las obras propuestas y la extensión del análisis dependerá del nivel de los alumnos (en cualquier caso, la confrontación de textos literarios largos y no simplificados deberá hacerse en enseñanza universitaria) y del tiempo que se programe para su realización.

En un programa de Literatura Comparada sería muy rentable la confrontación de, pongamos por caso, un texto español con otro francés, puesto que abundan en ambas literaturas las obras que tratan el mismo tema. ¿No tendría interés un estudio comparativo de *El burlador de Sevilla*, atribuido a Tirso de Molina, y *Dom Juan* de Molière? Los ejemplos podrían ser muy numerosos.

NOTAS

(1) Según Jean Mallion y Pierre Salomon en su edición de *Théâtre de Clara Gazul. Romans. Nouvelles* de Mérimée, Paris, Ed. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1978, p. 1.200. Robert Pourvoyeur sitúa la primera edición exactamente un año antes ("Filiation de *La Périchole*", *L'Avant-Scène Opéra* n° 66, agosto de 1984, p. 12).

(2) Jean Freustié: *Prosper Mérimée (1803-1870). Le nerveux hautain*, Paris, Hachette, 1982, p. 29.

(3) Sirvió de base a *Les Huguenots*, libreto de Eugène Scribe y Émile Deschamps, música de Meyerbeer (1836), que es uno de los ejemplos más característicos del estilo "grand-opéra". Vid. nuestro estudio *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

(4) Jean Freustié, *Ibid.*

(5) Muchos críticos le reprochan su escasa voluntad de renovación en una época en que la literatura buscaba y encontraba nuevos modos de expresión. Así Roland Barthes, quien le acusa de escribir como Fénélon un siglo más tarde que él y de usar un lenguaje que no corresponde al

momento en que vive: "Fénélon et Mérimée (...) pratiquent une langue chargée d'une même intentionnalité, ils se réfèrent à une même idée de la forme et du fond (...), ils emploient avec le même geste (...) un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect, nullement dans sa situation ni dans son usage: en bref, ils ont la même écriture" (*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1953, pp. 14-15).

(6) Mérimée pretendió haber traducido este conjunto de comedias y sainetes del español, y que eran obra de una actriz llamada Clara Gazul. La primera edición había aparecido en 1825.

(7) Jean Freustié, *Ibid.*

(8) Lo fue por insistencia de Agustine Brohan, del *Théâtre-Français*, y de Théophile Gautier.

(9) En el *Théâtre du Vieux Colombier* de Jacques Copeau, con el propio Copeau, Louis Jouvet y Valentine Tessier.

(10) Se supone que la fuente principal de Mérimée fue la *Historia del Perú* de José Piñeiros, traducida al francés por François Rozet, pero se ha perdido toda huella del autor, del traductor y de la obra misma, según Mallion y Salomon (op. cit., p. 1.202).

(11) La heroína de la comedia existió realmente. Se llamaba Micaela Villegas y nació probablemente hacia 1739 en Huanaco, ciudad del interior del país. Dotada de una imaginación viva y habiendo recibido en Lima una cierta educación, desde muy joven recitaba poemas y cantaba acompañándose de la guitarra. Se convirtió en actriz y obtuvo el éxito sin dificultad. El virrey Manuel de Amat, mucho mayor que Micaela, se enamoró de ella y se convirtió en su amante. Cansado de los continuos engaños, la insultó en cierta ocasión llamándola "perra chola", lo que parece indicar que era india o, cuando menos, mestiza. Según Ricardo Palma, como Amat mantenía su fuerte acento catalán y, además, no le quedaba ningún diente, las palabras injuriosas que le dirigió se transformaron en "perri choli" (*Tradiciones peruanas completas*, edición y prólogo de Edith Palma, Madrid, Aguilar Ed., 1952, pp. 603-608: "Genialidades de la Perricholi").

(12) Albert Dauzat explica la etimología de la palabra como préstamo del español, y recoge también las grafías "sainette" y "saynette" (*Dictionnaire étymologique de la Langue Française*, Paris, Larousse, 1938, p. 653).

(13) "Tu verás que mis finezas / te desenojan" (Calderón: *¿Cuál es la mayor perfección?*, jornada primera, escena XVI). En otro lugar se habla del éxito que Perrichola había obtenido representando *La Hija del Aire*, también de Calderón.

(14) Recogen pasajes que lo muestran en op. cit., pp. 228 ss.

(15) Robert de Flers reproduce las palabras de la marquesa de Blocqueville sobre el anticlericalismo de Mérimée: "(Il) était le seul anticlérical distingué que j'aie jamais connu; seulement, comme il avait le goût délicat, au lieu de manger du curé, il mangeait de l'évêque" (según Mallion y Salomon, op. cit., p. 1.204).

(16) *Correspondence Générale* de Mérimée, établie et annoté para Maurice Parturier, Paris, Le Divan, 1945, vol. V., p. 392.

(17) *Ibid.*, pp. 392-393.

(18) Frédéric Robert: "La crise du livret" in P. Abraham y R. Desné (dir.): *Histoire Littéraire de la France*, Paris, Les Éditions Sociales, 1977, vol. V, pp. 96-97.

(19) Napoleón III emprendió numerosas guerras, en un intento patriotero de devolver a Francia su antigua gloria militar. Una derrota bélica, la de Sedan, acabaría con el II Imperio, que Marcel Blanchard divide en cuatro periodos: los años felices (1852-59), los de transición (1859-63), los difíciles (1863-69) y últimos acontecimientos y catástrofe (1869-70). Vid. su obra *Le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 1964 (1950).

(20) Claude Dufresne: *Histoire de l'opérette*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p. 19.

(21) Vid. R. Cano Gaviria: *Acusados: Flaubert y Baudelaire*, Barcelona, Muchnik Ed., 1984.

(22) Pierre Enckell: "Le Second Empire, entre le rire et l'hypocrisie", *L'Avant-Scène Opéra* n° 66 (1984), p. 6.

(23) Onésime Leroy: *Histoire comparée du théâtre et des moeurs en France*, Paris, Hachette et chez Amyot, 1844, vol. I, p. 57.

(24) Claude Dufresne, op. cit., p. 9.

(25) Distinta, como hemos señalado, de la *opéra-comique* y de la *opéra-bouffe* (para etapas

posteriores al II Imperio vid. Dufresne, op. cit.: la “Belle Époque”, la “comédie musicale à la française” y el fenómeno López-Mariano). Fuera de Francia hay que considerar la ópera bufa italiana, la opereta vienesa y el teatro musical anglosajón (vid. Gervase Hughes: *Composers of operetta*, London, Macmillan & Co. y New York, Saint Martin’s Press, 1962).

(26) Tenor, barítono y bajo; soprano, mezzosoprano y contralto (de más agudas a más graves, con matizaciones en cada una de ellas).

(27) Philippe-Joseph Salazar: *Idéologies de l’opéra*, Paris, P.U.F., 1980, pp. 139-140.

(28) Fue Rossini quien estableció la codificación semántica de la tesituras (vid. Ph.-J. Salazar, op. cit.). Habría que hacer notar también, por un lado, una relativa preferencia de la ópera francesa por las *mezzosoprani* protagonistas en comparación con la ópera italiana y, por otro, la frecuencia de esta misma tesitura en los papeles protagonistas de la ópera bufa en general y muy particularmente en Rossini (Rosina en *Il barbiere di Siviglia*, Isabella en *L’italiana in Algeri*, Angelina en *La Cenerentola*), cuya influencia en la ópera francesa del XIX es evidente.

(29) Vid. el análisis de las principales operetas de Offenbach en la obra de David Rissin *Offenbach ou le rire en musique*, Paris, Fayard, 1980.

(30) Robert Pourvoyeur, op. cit., p. 14.

(31) Además de la parodia del género serio en ópera.

(32) Según François Laffon: *La Périchole*, libreto de la grabación E.M.I. (Michel Plasson), p. 6.

(33) Javier del Prado señala al respecto que “el discurso cínico de Manon (...) poco a poco se irá perfilando como un discurso sobre la libertad sexual, diferenciada ésta de la dimensión amorosa” (en el estudio previo de su edición de *Historia del Caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 119, nota 34).