

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

CARMEN

EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS

7

OCTUBRE

—

9

NOVIEMBRE

2014

CARMEN EN LAS COLECCIONES
ESPAÑOLAS

Museo Thyssen-Bornemisza
Paseo del Prado, 8
28014 Madrid

Fechas
Del 7 de octubre al 9 de noviembre
de 2014

Lugar
Sala de exposiciones Contextos.
Primera planta. Acceso desde
el hall central

Acceso libre

Información
mtb@museothyssen.org
www.museothyssen.org

Servicio de atención al visitante
Tel.: +34 902 760 511

Explicación de la exposición
por el grupo de voluntariado:

- Horario
Lunes a las 12:30 horas
Viernes a las 17:00 horas
- Máximo 20 personas.
Sin inscripción previa

CICLO DE CINE

Sábados del 11 de octubre
al 8 de noviembre de 2014
a las 19:30 horas

Salón de Actos del Museo
Thyssen-Bornemisza

Acceso gratuito previa recogida
de entradas.

Consultar la programación en:
www.museothyssen.org

Pablo Picasso
Femme de profil à l'éventail, 1964,
ilustración del libro *Le Carmen
des Carmen* de Prosper Mérimée
y Louis Aragon, 1964
Colección Fundación Bancaja



MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

Con la colaboración de

FERRERO
GOLDEN GALLERY
THE ART OF VALETY

TEATRO DE
LA ZARZUELA

COMANDO DE BARRIO
INSTITUTO NACIONAL DE LAS CAYAS
INAEM INSTITUTO NACIONAL DE LAS CAYAS
COMANDO DE BARRIO

CARMEN

EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS

El Museo Thyssen-Bornemisza desea agradecer su generosa colaboración a los siguientes prestadores:

Altadis, Madrid
Colección Fundación Bancaja
Museo Carmen Thyssen Málaga
SGAE-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid

Edita
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

Comisario
Juan Ángel López-Manzanares

Diseño gráfico
Sánchez / Lacasta

Preimpresión
Lucam

Impresión
Brizzolis

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2014

PAOLO PINAMONTI

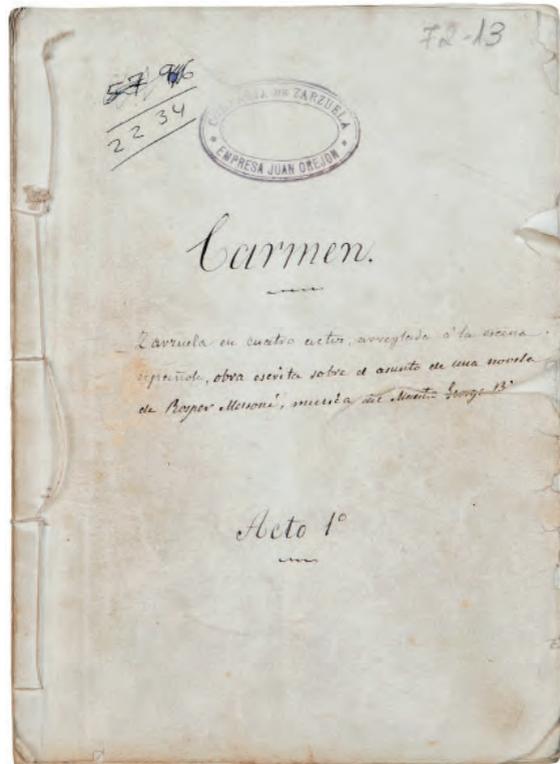
Director del Teatro de la Zarzuela

“Desde la novela de Mérimée a la ópera de Bizet, aquellas condiciones no eran las mismas. Desde la ópera a nuestros días ha pasado más de un siglo. ¿Cómo no tenerlo en cuenta?”

Jean-Claude Carrière, 1981

Esta pregunta se hacía Jean-Claude Carrière que, juntamente con Marius Constant y Peter Brook, estaba trabajando en la preparación de la *Tragedie de Carmen* para el teatro Des Bouffes Du Nord de París en 1981. Pocos años después, casi al mismo tiempo, Carlos Saura y Antonio Gades ganaban con su *Carmen* el Grand Prix de la Commission Supérieure Technique en el Festival de Cine de Cannes (mayo, 1983), Jean-Luc Godard ganaba el Leone d'Oro en la Bienal Cinematográfica de Venecia de ese año con *Prénom Carmen* y Francesco Rosi presentaba con gran éxito internacional, en el mismo festival veneciano, un año después, su película de la ópera *Carmen*.

En cuatro años seguidos, entre 1981 y 1984, Brook, Saura y Gades, Godard y Rosi volvían a revisar la figura de Carmen, un personaje que se había convertido en uno de los grandes mitos de las artes del siglo xx, con visiones e interpretaciones tan antagónicas entre sí que iban de la rigurosa esencialidad teatral de Brook a la polémica deconstrucción cinematográfica de Godard, pasando por la reapropiación por parte del mundo del flamenco en el fascinante juego de espejos de la película de Saura y Gades, hasta la superproducción operística de Rosi, dirigida en lo musical por Lorin Maazel.



Esta variedad interpretativa demostraba la riqueza de un mito que había comenzado su aventura, sin gran éxito, gracias a la insistencia con la que Bizet había conseguido poner en escena en la Salle Favart de place Boieldieu su *Carmen*. Por eso, cuando el 2 de noviembre 1887 el compositor y director musical Gerónimo Giménez y el empresario Felipe Ducazcal decidieron presentar en el Teatro de la Zarzuela *Carmen*, arreglada a la manera de la escena española como una zarzuela en cuatro actos, sobre la trama de una novela de Prosper Mérimée y con música del maestro Georges Bizet, tomaban una decisión muy valiente para la época, realizando un acto de reapropiación de una figura, la de Carmen, que en breve pasaría de ser una sencilla búsqueda del *couleur locale*, propia del exotismo francés de mitad del siglo XIX, a convertirse no solo en uno de los grandes mitos musicales, si no del arte del siglo XX.

Con motivo de la inauguración de la temporada 2014-2015 del Teatro de la Zarzuela con la recuperación de la *Carmen* de Bizet en la versión en español, y en colaboración con el Museo Thyssen-Bornemisza, hemos planteado una serie de actividades paralelas para dar cuenta de esta polisemia intrínseca a la figura de Carmen en el arte del siglo XX. Estas actividades se concentrarán en una importante exposición de pintura sobre esta figura, *Carmen en las colecciones españolas*, comisariada con gran rigor e imaginación por Juan Ángel López-Manzanares, y en un ciclo de cine que incluirá algunas de las películas que, desde 1914 hasta hoy, se han dedicado a la inmortal figura de Carmen.

Será un paso más en este fascinante e infinito viaje artístico que, desde hace más de un siglo y medio, ha intentado acercarse y descifrar una figura, enigmática e impecedera, de la que todavía quedan muchos capítulos por escribir.

Para concluir, quiero expresar mi profundo agradecimiento a Guillermo Solana, director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza y a sus colaboradores que, desde nuestros primeros contactos hace casi dos años, se unieron con entusiasmo a este proyecto para hacerlo una realidad.



JUAN ÁNGEL LÓPEZ-MANZANARES

CARMEN EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS

Pablo Picasso
Torero y señorita, 1960, ilustración del libro
Le Carmen des Carmen de Prosper
Mérimée y Louis Aragon, 1964
Litografía en color, 34,2 x 23 cm
Colección Fundación Bancaja

Mujer transgresora e independiente, Carmen es mucho más que un personaje operístico. En ella se concentran muchas de las fantasías y tensiones de la sociedad europea. Posiblemente por ello, desde el siglo XIX no ha dejado de fascinar a músicos, artistas, cineastas y hasta pensadores como Nietzsche. La presente exposición constituye una oportunidad de profundizar en su rico simbolismo.

La fama del personaje de Carmen se debe a la célebre ópera de Georges Bizet, estrenada el 3 de marzo de 1875 en el Théâtre de l'Opéra-Comique de París. Ahora bien, si el compositor francés le otorgó su popularidad, su artífice fue en realidad el escritor francés Prosper Mérimée, autor de la novela homónima, publicada en 1845. La historia, si bien conocida, merece la pena ser recordada por cuanto difiere de la versión operística con la que a veces se confunden algunos de sus pasajes.

Mérimée abre su novela con una cita del poeta alejandrino Palladas (siglo v d. C.) en la que se puede leer: “Toda mujer es amarga como la hiel, pero tiene dos buenas horas: una en la cama, la otra en la tumba”. La cita de Palladas, publicada en griego —idioma que a mediados del siglo XIX solo estudiaban los hombres—, marca tajantemente desde el inicio el lector al que iba dirigido el texto de Mérimée así como sus asuntos centrales: el amor y la muerte. El relato propiamente dicho está contado en primera persona por un arqueólogo francés —como el propio Mérimée— que visita Andalucía en 1830 con el fin de estudiar la batalla de Munda (45 a. C.), en la que Julio César derrotó definitivamente a las tropas republicanas.

Los hechos se suceden rápidamente, en apenas un centenar de páginas. Un día, al internarse en un paisaje boscoso de la serranía de Córdoba, el arqueólogo se encuentra con el conocido bandolero don José. Ambos confraternizan y parten a cenar juntos en una venta, donde el francés salva a don José de ser delatado. En el segundo capítulo, las investigaciones del arqueólogo le conducen a Córdoba. Allí conoce a la gitana Carmen, quien se ofrece a leerle la fortuna. Tras una escena de galanteo, aparece don José y expulsa al francés de la habitación de la gitana. Al llegar a su aposento, el arqueólogo descubre que Carmen le ha robado su reloj, pero decide no dar parte a la autoridad. Pasan varios meses y cuando regresa a la ciudad califal se entera de que su reloj ha sido encontrado en manos de don José, quien aguarda en prisión la pena capital. Le visita la víspera de su ejecución y el bandolero le cuenta la historia de su vida.

En el tercer capítulo —narrado en primera persona por el propio bandolero— nos enteramos de los orígenes navarros de don José, de su duelo con un paisano y de su huida al sur, donde se alistó en el regimiento de dragones del ejército. Destinado a Sevilla, discurre la parte más conocida de la historia: encuentro con Carmen, reyerta de mujeres en la manufactura de tabacos, fuga de Carmen, cita en la pensión de Lillas Pastia y en la casa de la vieja Dorothee, disputa de don José con su teniente, enrolamiento con los contrabandistas gitanos, duelo con el bandolero García —esposo de Carmen—, romance de Carmen con el picador Lucas y muerte de Carmen a manos de don José.

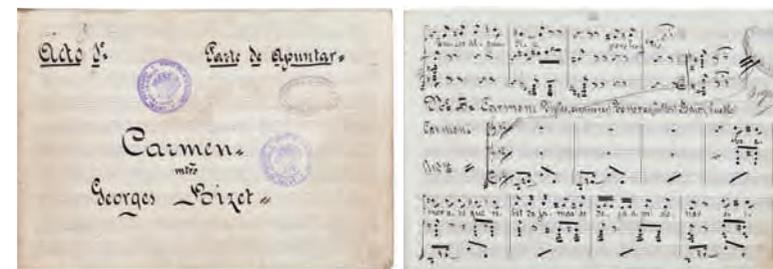
Hasta aquí la novela tal como se publicó originalmente el 1 de octubre de 1845 en *La Revue des Deux Mondes*. Ahora bien, Mérimée añadió un cuarto

capítulo a la edición publicada por Michel Lévy en 1847, consistente en un breve ensayo —en primera persona también— sobre la historia, costumbres y lengua gitana. Su propósito ha sido objeto de controversia, aunque puede ser entendido como un intento del autor francés de dotar a la novela de un marco erudito.

La ópera de Bizet, con libreto de Ludovic Halévy y Henri Meilhac, presenta varios cambios importantes respecto al texto de Mérimée, en su mayoría destinados a adaptar la historia al formato de ópera cómica, usual en el Théâtre de l'Opéra-Comique de París. Como es propio de la representación operística no existe narrador, lo que permite a los personajes expresarse directamente, sin mediación. Por otra parte, la acción se concentra en el tercer capítulo exclusivamente, consiguiendo una mayor intensidad dramática. El final también es distinto. En la ópera, el asesinato de Carmen coincide con una fiesta taurina en la que triunfa el torero Escamillo (personaje que sustituye a Lucas), con lo que adquiere un nuevo simbolismo. En la versión operística, además, hace su aparición un personaje nuevo: Micaela, prometida de don José y mensajera de su madre, que actúa como contrapeso de Carmen. Pero quizá el cambio fundamental sea el experimentado por esta última que, de aceptar resignadamente su destino en la obra de Mérimée, pasa a tomar conciencia de su propia libertad en la ópera de Bizet¹.

Tanto la novela como la ópera han sido objeto de múltiples lecturas. Tradicionalmente se han interpretado como expresión de la tragedia implícita en las relaciones entre hombre y mujer, de su atracción fatal que conduce a la destrucción de ambos. Más recientemente, sin embargo, análisis vinculados a los *gender studies* como los de Catherine Clément², Nelly Furman³, Elisabeth Bronfen⁴ y Susan McClary⁵ entre otros, han señalado cómo en ambas obras se refleja la visión burguesa, masculina y eurocéntrica del siglo XIX con respecto a “lo otro” —esto es, las clases bajas, las mujeres y las minorías raciales—, que no encuentra cabida en el marco de las rígidas costumbres de la sociedad occidental. En este sentido, la muerte de Carmen tendría un valor sacrificial por el que la sociedad da forma simbólica —literaria u operística— a lo intangible, lo cambiante, lo perturbador, que amenaza con desestabilizarla.

1. En relación a este importante cambio de matiz, véase Jean Lacouture: *Carmen. La révoltée*. París, Seuil, 2011. • 2. Véase Catherine Clément: *L'opéra ou la défaite des femmes*, París, Grasset, 1979, pp. 94-104. • 3. Véase Nelly Furman: “The Languages of Love in *Carmen*”. En Arthur Gross y Roger Parker (eds.): *Reading Opera*. Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 168-183. • 4. Véase Elisabeth Bronfen: *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Nueva York, Routledge, 1992, pp. 181-204. • 5. Véase Susan McClary: *Georges Bizet: Carmen*, Cambridge (Reino Unido), Cambridge University Press, 1994, pp. 29-43.



Parte de apuntar manuscrito con el arreglo musical de *Carmen* como zarzuela en 4 actos para el Teatro de la Zarzuela de Madrid, c. 1887. 21,5 x 31,5 cm. SGAE-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid. Inv.: MMO/2234

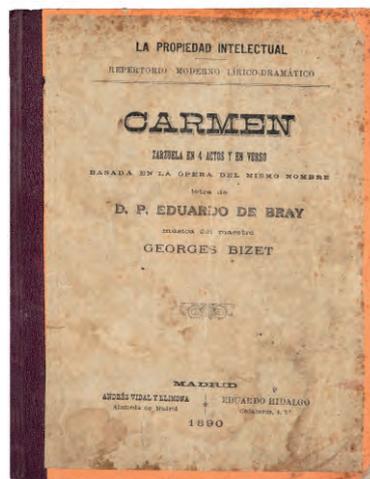
* * *

En España, la recepción de *Carmen* fue tardía. La primera traducción al castellano de la novela de Mérimée data de 1891. La llevó a cabo Cristóbal Litrán y la editó la Librería Española López, de Barcelona. Para aquella fecha, sin embargo, *Carmen* ya era conocida a través de la versión operística y, más concretamente, por su adaptación a la zarzuela.

Cuatro fueron las versiones de la ópera de Bizet que llegaron a nuestro país entre 1881 y 1890⁶. La primera fue la versión francesa y de ella solo se representaron cuatro únicas funciones a comienzos de agosto de 1881 en el Teatro Lírico de Barcelona, aunque contó con la participación destacada de Célestine Galli-Marié, *mezzosoprano* del estreno de París. El 2 de noviembre de 1887 el Teatro de la Zarzuela de Madrid acogió una versión adaptada al formato de zarzuela y apenas un año más tarde, el 14 de marzo de 1888, fue el madrileño Teatro Real el que representó la *Carmen* italiana, acorde al gusto de los círculos operísticos de la capital. Finalmente, el 7 de abril de 1890 *Carmen* retornó a Barcelona, en concreto al Teatro-Circo Alegría, en una nueva adaptación al castellano llevada a cabo por Eduardo de Bray.

De todas ellas, la que más difusión alcanzó fue la del Teatro de la Zarzuela de 1887⁷. La dirección musical corrió a cargo de Gerónimo Giménez, quien se había formado en París en los años setenta y posiblemente había asistido a la representación de la ópera en el Théâtre de l'Opéra-Comique. Ahora

6. Véase Jean Sentaurens: “*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Cómo nació ‘la España de Mérimée’”. En *Bulletin Hispanique*, 2002, vol. 104, n. 104-2, pp. 855 y ss. • 7. En relación a este estreno, el Museo Thyssen-Bornemisza expone un pequeño apartado documental cuya selección ha corrido a cargo del director del Teatro de la Zarzuela, Paolo Pinamonti.



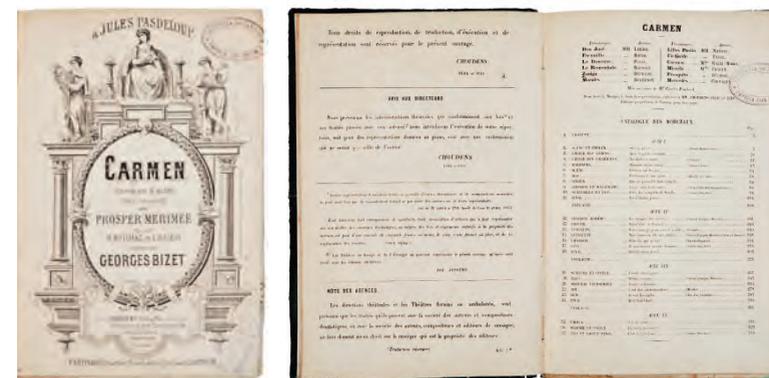
Libreto editado de la adaptación de *Carmen* como zarzuela en 4 actos para el Teatro-Circo Alegría de Barcelona (texto de P. Eduardo de Bray), 1890. 19,5 x 15,5 cm
SGAE-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid. Inv.: LIB/79-18

bien, el verdadero artífice de su adaptación a la zarzuela fue el sainetista Rafael María Liern, quien llevó a cabo numerosos cambios respecto al cuidado libretto original.

Por lo que a la función se refiere, el primer acto se recibió con abundantes aplausos y hasta hubo que repetir algunas arias, como la de la Habanera. No obstante, según pasaban los minutos, los ánimos se fueron enfriando. En la prensa del día siguiente abundaron las reseñas alusivas a los nervios del estreno y a la calidad del libretto. De hecho se tomó por defecto de la ópera lo que en gran medida se debía a su adaptación al género de la zarzuela: la caricaturesca imagen de España.

Así, por ejemplo, el cronista de *El País* señaló: “No hay para qué decir que [el libretto] es absurdo. Al leer cuanto sobre España han dicho los franceses, creeríase que es punto menos que imposible llegar hasta aquí, que nos separa de la vecina República una inmensidad, que no hay ferrocarril entre las dos naciones, y que todo lo que de nosotros se escribía ha de ser creído a pie juntillo, siempre que salga a relucir la navaja manejada por mujeres, el contrabandista con su querida, y el torero por todas partes. Eso sobre todo”⁸.

Inciendiando en la idea de la desfigurada visión de España, el articulista de *El Liberal* escribió también: “El público estaba absorto, creciendo su asombro a medida que avanzaba la representación, sin acertar a comprender la causa del entusiasmo que *Carmen* ha despertado en toda Europa. Y la razón es por



Canto-piano de *Carmen* editado por Choudens, París, c. 1874, con cortes musicales manuscritos para su arreglo como zarzuela en 4 actos, realizados c. 1887. 29 x 20 cm
SGAE-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid. Inv.: MMO/2234

cierto bien sencilla. Los cuadros de la ópera responden perfectamente a la fantástica leyenda que de nuestro país se ha formado en el extranjero [...]”⁹.

Si ya la transformación de la novela en ópera había conllevado la inclusión de algunos rasgos folclóricos, su adaptación al formato de zarzuela exacerbó su tipismo simplificador. Tomado éste por una costumbre francesa, provocó el rechazo y la incompreensión de la zarzuela en su conjunto. No solo quedó eclipsada la novedad de la música de Bizet, también la propia universalidad del argumento, que rebasa los estrechos límites de la crónica costumbrista española.

Los intelectuales españoles de finales del siglo XIX y comienzos del XX extendieron sus críticas al propio Mérimée. Así, por ejemplo, Antonio Machado culpó al escritor francés de haber difundido una “España de charanga y pandereta” que poco tenía que ver con la real¹⁰. Jacinto Benavente escribió también: “Esta funesta *Carmen*, con el contoneo de sus caderas, sus contrabandistas, sus trabucos y sus navajas, ha sido la mayor contribuyente a la representación de esa España de pandereta tan impresa en el extranjero, que nos señala como un pueblo aparte de Europa”¹¹.

9. Anónimo: “Teatro de la Zarzuela”. En *El Liberal*, Madrid, 3-11-1887, p. 3. Véase también Pedro Bofill: “Veladas teatrales”. En *La Época*, Madrid, 3-11-1887, p. 2; Anónimo: “Carmen”. En *El Día*, Madrid, 3-11-1887, p. 3; y Anónimo: “Carmen en la Zarzuela”. En *La Iberia*, Madrid, 3-11-1887, p. 2. • 10. Véase Antonio Machado: “El mañana efímero”. En *Campos de Castilla*, n. CXXXV, y Antonio Machado: “Hacia tierra baja”. En *Nuevas Canciones* (1917-1930), n. CLV. Ambos en Antonio Machado: *Poesías completas*. [Manuel Alvar (ed.)]. Madrid, Austral, 2011, pp. 225-226 y 266-270. • 11. Jacinto Benavente: “De sobremesa”, n. LXII. En *Obras completas de Jacinto Benavente*. Madrid, Aguilar, 1953, tomo 7, p. 642; véase Sentaurens 2002 (op. cit. nota 6), p. 854.

8. Allegro: “En el teatro de la Zarzuela: ‘Carmen’”. En *El País*, Madrid, 3-11-1887, p. 3.

* * *



José Domínguez Bécquer
La Giralda, vista desde la calle Placentines, c. 1836
 Óleo sobre lienzo, 57,4 x 40,2 cm
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo
 gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga.
 Inv.: CTB.1996.103

La problemática recepción de *Carmen* arriba aludida determinó también su limitada repercusión en la plástica española de la época. En nuestro país, al igual que en Francia¹², *Carmen* hizo su aparición en pintura de la mano de la ópera de Bizet. Ahora bien, algunas de las representaciones más famosas, coincidentes con la demanda de temática hispana, se destinaron al consumo exterior¹³. Si en España *Carmen* no gozó de las mismas simpatías que en el extranjero, su imagen plástica quedó asimismo difuminada entre alusiones, la mayor parte de las veces, indirectas.

Fruto de ello, la presente muestra —situada en la reducida sala de exposiciones Contextos y limitada a las colecciones españolas—, se propone incidir sobre todo en el universo que rodea al mito de *Carmen*, más que en el personaje concreto. Las obras seleccionadas, dispuestas siguiendo un orden cronológico, se agrupan en torno a los temas siguientes: la imagen de Andalucía en la época de Mérimée; las “hijas” de *Carmen* de Bizet en la pintura española de comienzos del siglo xx; y *Carmen* convertida en mito universal en la obra de Pablo Picasso.

Empezando por la Andalucía de la época de Mérimée, cabe recordar que España despertó el interés de viajeros e intelectuales europeos ya desde finales del siglo xviii¹⁴. En concreto, fue el inglés Henry Swinburne el primero en difundir la belleza de los monumentos de la España musulmana en su libro *Travels Through Spain in the Years 1775 and 1776*, publicado en Londres en 1779 y traducido al francés en 1787. Ahora bien, los viajes a nuestro país se intensificaron sobre todo a partir de la invasión napoleónica en España en 1808 y la subsiguiente Guerra de la Independencia.

El interés por lo español no hizo sino crecer en los años siguientes. En 1826 Chateaubriand publicó *Las aventuras del último abencerraje* y tres años

12. La novela de Mérimée no tuvo eco en las pinturas expuestas en el Salón de París a mediados del siglo xix. Fue a partir del estreno de la ópera en 1875 cuando encontramos las primeras representaciones de cantantes que interpretaron su papel, como el famoso cuadro de Édouard Manet, *Émilie Ambre como Carmen*, 1880 (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art), o el también conocido retrato de *Célestine Galli-Marié en el papel de Carmen*, 1886, de Lucien Doucet (París, Bibliothèque-musée de l'Opéra). Véase Dominique Lobstein: “A Dream of Spain. Pictures of Spain at the Paris Salons 1845-1865”. En Peter Pakesch (ed.): *Blicke auf Carmen: Goya, Courbet, Manet, Nadar, Picasso* [Cat. exp. Graz, Landesmuseum Joanneum Graz]. Colonia, Walther König, 2005, p. 175. • 13. Tal es el caso, por ejemplo, del cuadro de Ignacio Zuloaga, *Lucienne Bréval como Carmen* (1908), adquirido por Archer Huntington para la Hispanic Society of America de Nueva York. • 14. Véanse María de los Santos García Felguera: “Sevilla tuvo que ser. Los extranjeros y el nacimiento de la pintura costumbrista andaluza”. En *Pintura andaluza en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza* [Cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, pp. 11-26 y Robert Irwin: “L'Orient en Europe. La question hispanique”. En *L'Orientalisme en Europe. De Delacroix à Kandinsky*. [Cat. exp. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique]. París, Hazan, 2010, p. 101-113.



Manuel Cabral Aguado Bejarano
Escena en una venta, 1855
 Óleo sobre lienzo, 62 x 52 cm
 Colección Carmen Thyssen-
 Bornemisza en préstamo gratuito
 al Museo Carmen Thyssen Málaga.
 Inv.: CTB.1994.52

más tarde Víctor Hugo escribió en el prólogo a su colección de poesías *Les Orientales*: “[...] España es todavía el Oriente; España es medio africana, África es medio asiática”¹⁵. Sus palabras contribuyeron a convertir a nuestro país en motivo de inspiración de la literatura romántica francesa, y su influjo no tardó en sentirse en escritores como Théophile Gautier, Alexandre Dumas, o el propio Mérimée, quien realizó siete viajes a nuestro país entre 1830 y 1864. En el ámbito anglosajón ocurrió algo parecido con los escritos de Washington Irving: *Crónica de la conquista de Granada* (1829) y *Cuentos de la Alhambra* (1832).

En todo caso, no fueron franceses sino ingleses como John Frederick Lewis y David Roberts los que forjaron las primeras imágenes plásticas de la Andalucía contemporánea, que luego continuaron los propios pintores andaluces. La obra de José Domínguez Bécquer *La Giralda desde la calle de Placentines*, de hacia 1836, reproduce con ligeras variaciones una vista pintada tres años antes por Roberts. El encuadre es el mismo, y hasta la hora del día. Solo cambian las figuras, menos numerosas y más abocetadas en la obra del sevillano. Como en Roberts, por otra parte, éstas tienen una escala menor a la real, lo que enfatiza el carácter sublime de la escena.

15. Véase Víctor Hugo: *Les Orientales*. París, Charles Gosselin, 1829, p. X.



Ángel María Cortellini Hernández
Salida de la plaza, 1847
 Óleo sobre lienzo, 40 x 31 cm
 Colección Carmen Thyssen-
 Bornemisza en préstamo gratuito
 al Museo Carmen Thyssen Málaga.
 Inv.: CTB.1995.137

Muchas obras como la mencionada, de pequeño formato y por lo tanto fácilmente transportables, estaban destinadas al consumo extranjero. José Domínguez Bécquer, quien era asiduo de la comunidad inglesa asentada en Sevilla en la década de 1830, llegó a contar con un agente en Cádiz, José Mesas, que enviaba sus cuadros por mar a Inglaterra. Otros artistas siguieron su ejemplo. Entre ellos cabe mencionar a Manuel Cabral Aguado Bejarano, cuya obra *Escena en una venta* fue adquirida en Sevilla por un coleccionista inglés el mismo año de su ejecución¹⁶.

El lienzo de Cabral Aguado Bejarano y el de Ángel María Cortellini —*Salida de la plaza*— nos introducen en el costumbrismo más típicamente andaluz. Ambos evocan dos de los motivos centrales de la novela de Mérimée: la fiesta taurina y el bandolerismo. La pintura de Cortellini es *pendant* de la titulada Francisco Montes “Paquiro”, *antes de una corrida. La despedida del torero* y posiblemente representa al citado torero a la salida de la faena. Aunque la figura femenina es la que centra la composición, es su acompañante el que atrae las miradas en un ambiente de masiva presencia masculina. En el cuadro de Cabral Aguado Bejarano los personajes masculinos son los claros protagonistas. Tres de ellos —contrabandistas— portan trabucos, y el más cercano

16. Al dorso se conserva una etiqueta en la que se puede leer: “Scene. A Spanish Fonda / By M.C. Bejarano / Curator of the Seville Museum / Bought at Seville 1855”.

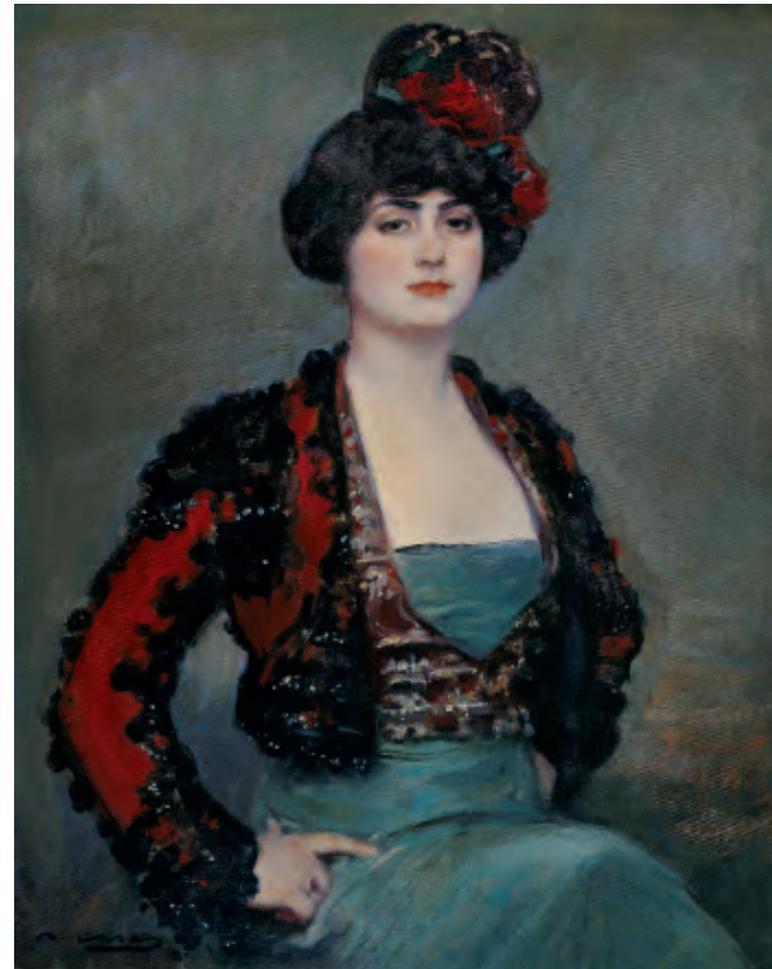


Manuel Barrón y Carrillo
Emboscada a unos bandoleros en la cueva del Gato, 1869
 Óleo sobre lienzo, 72 x 105 cm
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito
 al Museo Carmen Thyssen Málaga. Inv.: CTB.1998.11

al espectador, una daga sujeta con la faja. La mujer, por el contrario, sostiene una guitarra, y su papel subsidiario se ve subrayado por el perro —símbolo de fidelidad— que cobija junto a su falda.

El paisajista Manuel Barrón también dedicó numerosos cuadros al tema del contrabando. En *Emboscada a unos bandoleros en la cueva del Gato* las figuras hallan su réplica en el paisaje dramatizado. El pintor sevillano realizó varias versiones del mismo tema. En la que nos ocupa, posterior a la del Museo de Bellas Artes de Sevilla, el fondo agreste de la Serranía de Ronda ha sido sustituido por un equilibrado paisaje clasicista que evoca el contraste entre el turbulento mundo de los contrabandistas y el orden instaurado por la Guardia Civil.

También las figuras varían ligeramente de una versión a otra. En todo caso, lo que permanece inalterable es la dicotomía entre el papel activo ejercido por los bandoleros, que repelen la intervención de la Guardia Civil, y el más pasivo y sentimental de la mujer, que protege a su hijo al tiempo que clama por que se detengan los disparos. Tal separación de roles fue moneda común en la pintura europea hija de la Ilustración, empezando por el neoclásico David. En ese sentido, resulta revelador que la figura femenina del cuadro de Barrón esté inspirada en la de Porcia —mujer de Bruto— de *Los líctores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos* (1789), del pintor francés.



Ramon Casas Carbó
Julia, c. 1915
 Óleo sobre lienzo, 85 x 67 cm
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en
 préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen
 Málaga. Inv.: CTB 1997.38

La novela de Mérimée y la ópera de Bizet al tiempo que confirmaban ese patrón con el asesinato de Carmen, lo pusieron en crisis fruto de la superioridad intelectual y ética de la protagonista. En la pintura de finales del siglo XIX y comienzos del XX —dando un salto temporal en la exposición—, el personaje de Carmen halló eco en mujeres, burguesas unas y obreras otras, que tomaban conciencia de sí mismas y de su papel en la sociedad. Ahora bien, la representación de estas “hijas” de *Carmen* por parte de artistas masculinos muestra casi siempre la dualidad entre la constatación de su importancia social creciente y su adscripción a roles tradicionales¹⁷.

Tal es el caso de *Julia*, de hacia 1915, de Ramon Casas, retrato de la modelo con la que el pintor catalán se casó en 1922. *Julia* está pintada con un punto de vista inusitadamente bajo, que monumentaliza su figura. Su mirada es desafiante y tiene los brazos en jarras, a la manera chulesca. Pero es sobre todo su torera negra y roja —indumentaria que la ópera de Bizet contribuyó a poner de moda¹⁸— la que alude a una inversión de los roles masculino y femenino. Y sin embargo, los claveles que adornan su pelo y su amplio escote fuertemente iluminado la convierten en simple objeto de deseo¹⁹.

También Gonzalo Bilbao representó el nuevo protagonismo social de las mujeres —en su caso, mujeres obreras— en lienzos como *Las cigarreras* del Museo de Bellas Artes de Sevilla²⁰. El pintor sevillano —quien se inspiró en la ópera de Bizet para muchas de sus obras— se aparta en esta pintura del anecdotismo regionalista de su obra temprana para rendir homenaje a las trabajadoras de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Ahora bien, al hacerlo no renunció a situar en el centro de la composición la imagen idílica de una joven madre que amamanta a su bebé. En el lienzo que nos ocupa, boceto de aquél, cualquier afán de reivindicación social se diluye fruto del protagonismo concedido a la pareja de cigarreras —¿modelos profesionales quizá?— que a diferencia de las demás van engalanadas de fiesta y desatienden su labor para mirar en dirección al espectador.

Frente a esta interpretación folclórica de *Carmen*, en Europa —sobre todo en Alemania— primaron las lecturas de la ópera de Bizet que enfatizaban el destino trágico de sus protagonistas. Uno de los principales apologetas de



Gonzalo Bilbao Martínez
Las cigarreras en la fábrica, 1910
 Óleo sobre lienzo, 162 x 108 cm
 Altadis, Madrid

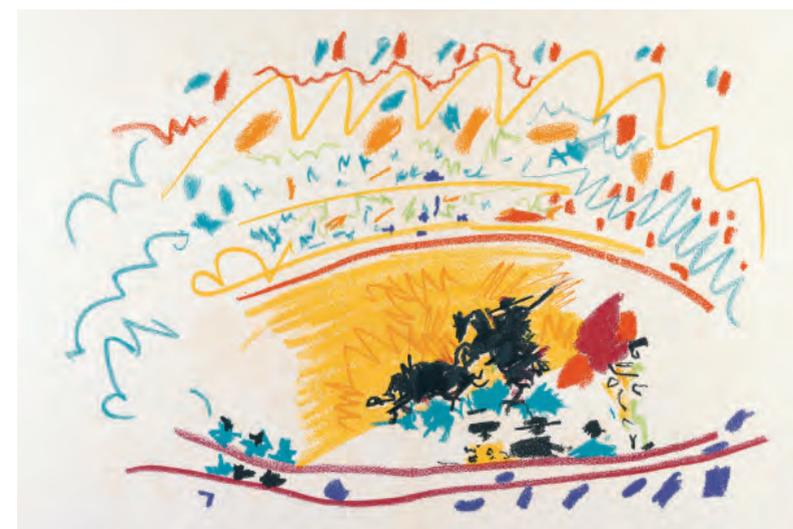
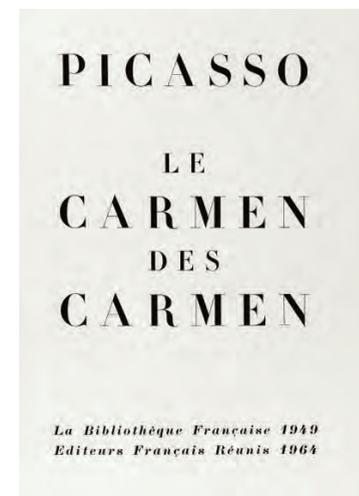
17. Véase María López Fernández: *La imagen de la mujer en la pintura española (1890-1914)*. Madrid, A. Machado Libros, 2002. • 18. La mezzosoprano Célestine Galli-Marié, que interpretó el papel de Carmen en el estreno de la ópera parisiense, fue retratada con torera por el fotógrafo Félix Nadar y por el pintor Lucien Doucet en su célebre cuadro *Célestine Galli-Marié en el papel de Carmen* ya citado (véase nota 12). • 19. Parecida dualidad se aprecia también en el cuadro de Frederic-Armand Beltran i Massés: *Alegoría de Carmen*, c. 1916 (colección privada), en el que el cuerpo muerto desnudo de Carmen, llorado por gitanas y toreros, centra la composición. • 20. Véase Gerardo Pérez Calero: *Gonzalo Bilbao, el pintor de las cigarreras*. Madrid, Tabacalera, 1989. Agradezco a Gerardo Pérez Calero su ayuda a la hora de localizar el cuadro de Altadis incluido en la exposición.

Bizet fue Friedrich Nietzsche quien, distanciándose del nihilismo enfermizo del *Parsifal* de Wagner, convirtió a *Carmen* en paradigma de la vertiente dionisiaca de la tragedia. Como escribió en 1888 a propósito de la ópera del compositor francés, que contempló en no menos de una veintena de ocasiones: “¡Por fin, el amor, el amor que ha vuelto a traducirse al lenguaje de la naturaleza! ¡No el amor de una ‘virgen superior’! ¡Ningún sentimentalismo a lo Senta!²¹ ¡Sino el amor como *fatum*, como fatalidad, cínico, inocente, cruel y, precisamente por ello, todo él naturaleza! ¡El amor, la guerra es uno de sus medios, su fundamento es el odio a muerte entre los sexos!”²².

Avanzando de nuevo temporalmente en la exposición, Picasso retomará esta interpretación nietzscheana de la ópera de Bizet para elevar a *Carmen* al rango de mito universal. Así, si ya Meilhac y Halévy habían hecho coincidir la muerte de Carmen con una corrida, Picasso dará un paso más al simbolizar el destino fatal de los protagonistas a través del combate a muerte entre caballo —yegua, casi siempre— y toro, propio de la fiesta taurina tradicional.

Si bien el pintor malagueño no abordó la temática de *Carmen* de forma expresa hasta fecha tardía²³, el eco del personaje de Mérimée y Bizet está presente en gran parte de su producción²⁴. Tal es el caso, sobre todo, de sus tauromaquias de los años treinta. Entre ellas, *Corrida de toros*, de 1934, del Museo Thyssen-Bornemisza, sobresale por el dramatismo desplegado en la lucha de un toro antropomórfico y un caballo montado por un picador con cabeza en forma de reloj, símbolo de la muerte²⁵.

Después la Segunda Guerra Mundial, Picasso abandonó París y marchó a vivir al sur de Francia. Allí, a instancias del poeta Louis Aragon, emprendió la ilustración del texto de Mérimée. En concreto, llevó a cabo cuatro aguatinas que representan motivos de la novela, y treinta y ocho grabados a buril en los que la página blanca acoge rostros femeninos, masculinos y de toro. Tal como cuenta al propio Aragon, Picasso intentó apartarse de la faceta más folclórica del texto de Mérimée que tanto había irritado a los intelectuales españoles y optó por “esa España blanca y negra, quemada como las piedras, aquella de la parrilla de San Lorenzo en las colinas de El Escorial, o de la reja



21. Protagonista femenina de *El holandés errante* (1843), de Wagner. • 22. Véase Friedrich Nietzsche: “El caso Wagner. Un problema musical”. En Friedrich Nietzsche: *Escritos sobre Wagner*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 67-68. • 23. La única excepción es un pequeño dibujo del 5 de febrero de 1898 titulado “*Carmen*” y otros personajes (Barcelona, Museu Picasso). • 24. Partiendo de tal premisa Anne Baldassari dedicó al asunto la muestra titulada *Picasso Carmen. Sol y sombra*, París, Musée national Picasso, 2007, en cuyo análisis nos hemos basado. • 25. Pintada en 1934, se corresponde con un momento de profunda crisis del artista malagueño fruto de la ascensión de los fascismos en Europa, por un lado, y del fracaso de su matrimonio con Olga Khokhlova, por otro.

Pablo Picasso
Le Carmen des Carmen de Prosper
 Mérimée y Louis Aragon, 1964
 Libro ilustrado, 36,5 x 27 cm
 Colección Fundación Bancaja



Pablo Picasso
Picador au repos, 24-01-1960,
ilustración del libro *Le Carmen
des Carmen* de Prosper
Mérimée y Louis Aragon, 1964
Punta seca, 20 x 14,8 cm
Colección Fundación Bancaja

de palabras cruzadas detrás de la que, por la tarde, se hace la corte sin poderse tocar”²⁶.

El ejemplar que se expone corresponde a la segunda edición del libro, publicada en 1964. En ella el pintor malagueño incluyó nuevas aguatinas, con especial atención a la figura del picador y una doble página en color dedicada a la fiesta taurina. Asimismo, intercaló pequeños dibujos en los márgenes del texto que destacan la importancia de determinados pasajes de la novela, en lo que Aragon consideró que constituía la negación de la versión “janse-nista” anterior²⁷. En el pasaje que narra la muerte de la protagonista, Picasso añadió una doble cabeza de caballo y toro superpuestas en alusión al carácter polifacético e inextinguible del personaje de Carmen.

26. Véase Louis Aragon: “Achévé d’imprimer et Justification du tirage”. En Prosper Mérimée: *Le Carmen des Carmen*. [Ilustraciones de Pablo Picasso]. París, Éditeurs Français Réunis, 1964, p. 170. Agradezco a Damián Fernández Benlliure su ayuda para consultar este texto. • 27. “Si la negación de la España tradicional había presidido el nacimiento del libro, ahora allí se yuxtaponen una negación de la negación”. Véase *ibid.*, p. 173.



Pablo Picasso
Femme à la mantille: Carmen, 30-04-1949,
ilustración del libro *Le Carmen des Carmen*
de Prosper Mérimée y Louis Aragon, 1964
Aguatinta, 40,7 x 30,5 cm
Colección Fundación Bancaja



Pablo Picasso
Torero, 30-04-1949, ilustración del libro
Le Carmen des Carmen de Prosper
Mérimée y Louis Aragon, 1964
Aguatinta, 40,7 x 30,5 cm
Colección Fundación Bancaja



Pablo Picasso
Picador et taureau II, 30-04-1949, ilustración
del libro *Le Carmen des Carmen* de Prosper
Mérimée y Louis Aragon, 1964
Aguatinta, 40,7 x 30,5 cm
Colección Fundación Bancaja



Pablo Picasso
Corrida de toros, 22-07-1934
 Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
 Inv.: 706 (1976.83)

Si la vinculación de la mujer con lo animal fue un *leitmotiv* presente no solo en la novela de Mérimée sino también en buena parte de la pintura del siglo XX, Picasso trascendió tal adscripción simplista. En su obra, al tiempo que toro y caballo intercambian sus papeles de verdugo y víctima, simbolizan no solo el combate entre hombre y mujer, sino también la lucha de la vida y la muerte, y, en última instancia, del pintor y la pintura.

* * *

Con ocasión del estreno de *Carmen* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1887, uno de los articulistas escribió las siguientes palabras que pueden considerarse la interpretación más generalizada de la ópera de Bizet en el siglo XIX:

A mi me interesa aquel pobre navarro (porque José es oriundo de Navarra) que sufre, sin fuerzas para resistir los hechizos de una mujer que no tiene en su corazón otra cosa que impulsos de lo que Stendhal ha calificado de amor físico. Es como una avejilla fascinada por la serpiente. Se despeña por derrumbaderos del vicio y de la ignominia, sin sentirlo ni darse cuenta de ello. Hay una joven tiernísima, la pobre Micaela, que habla a José de la madre de éste y que alimenta hacia él un amor fino y delicado. José no ve nada: está ciego; desoye a Micaela, olvida a su madre, desprecia al mundo entero. No hay más que un ídolo para él: Carmen. Y un solo sentimiento: la venganza²⁸.

¿Venganza de qué? nos preguntamos hoy, cuando no nos sentimos identificados con don José —ni con Micaela—, sino con Carmen. ¿Por qué Carmen tenía que morir? ¿No bastaba con que don José pagase con el garrote por sus propias culpas? Ambas lecturas son, en cierto modo, complementarias y posiblemente ya lo eran en el mismo siglo XIX. En la propia riqueza y ambigüedad del personaje de Carmen, que da pie a interpretaciones tan dispares, reside buena parte de la fascinación que *Carmen* ha ejercido durante décadas y que sin duda seguirá haciéndolo en el futuro.

28. Pedro Bofill: "Veladas teatrales". En *La Época*, Madrid, 3-11-1887, p. 2.



CARMEN



DEL 10 AL 31 DE OCTUBRE DE 2014

ZARZUELA EN CUATRO ACTOS, A PARTIR DE LA OPÉRA-COMIQUE
DE LUDOVIC HALEVY Y HENRI MEILHAC, BASADA EN LA
NOVELA CARMEN (1845) DE PROSPER MÉRIMÉE

MÚSICA DE GEORGES BIZET

DIRECCIÓN MUSICAL: YI CHEN LIN

DIRECCIÓN DE ESCENA: ANA ZAMORA

NEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

