

#

**Universidad Rey Juan Carlos.**

**La supervivencia de Carmen a través de la  
representación escénica de la danza como  
símbolo de la lucha por la igualdad de género.**

**Autor: Aroa Ruiz Campo**

**Dirigido por: D. Alberto García Castaño**

**15/06/2012**

*“Todo Arte es político Jonson, de lo contrario sólo sería decoración,  
y todo artista tiene algo que decir de lo contrario haría zapatos  
y vos no sois un remendón, ¿verdad Jonson?”...*

*Fragmento de la película “ANONYMUS”*

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar debo agradecer a las Instituciones que me han facilitado las fuentes para la elaboración de este proyecto: la Fundación Botín, la Biblioteca Municipal de Menéndez Pelayo, y la UNED.

Son muchas las personas que han participado en la elaboración de este trabajo en mayor o menor medida. En segundo lugar mi más sincera gratitud y cariño al director del mismo: Don Alberto García-Castaño, por su persistencia y amor hacia mi persona. No puedo olvidarme de mi hermana Lara, que revisó cada una de las páginas que lo componen.

A mis padres, Pedro y Rosario, a mis amigos que han “aguantado” estoicamente mis constantes charlas sobre Mérimée y Carmen...

Y finalmente, a aquellos maestros y profesores que he tenido a lo largo de mi vida académica y creyeron en mí antes que yo: Juanjo Mier, Pilar Benito, Carmen Barreras, Ángel Ruiz del Árbol, Paco Jimeno, José María Iglesias, Ana Lázaro, Joaquín Casas, M<sup>a</sup> Cristina Álvarez, Adolfo Roval, Eduardo Blázquez... Va por ellos y ¡muchas gracias!

## INDICE

<b>1. Introducción</b> .....	5
<b>2. Carmen como mito de validez universal: concepto</b> .....	6
2.1 Antecedentes mitológicos de Carmen .....	7
<b>3. La concepción de la obra de Carmen: el contexto histórico europeo</b> .....	9
3.1 El contexto histórico de la Francia de Mérimée.....	11
3.2 El contexto histórico de la España de Carmen.....	13
3.3 La figura de Prosper Mérimée.....	14
3.3.1 La personalidad del autor .....	14
3.3.2 Mérimée como hispanista.....	15
3.3.3 Las amistades de Mérimée como influencias esenciales en la concepción de Carmen	16
<b>4. Carmen, el nacimiento de la novela</b> .....	19
4.1 Argumento de Carmen .....	20
4.2 Los Temas de Carmen .....	21
4.3 El estilo y la estructura de Carmen.....	23
<b>5. La concepción de la ópera: de novela a libreto</b> .....	24
5.1 Carmen como ópera verista .....	25
5.2 Bizet como compositor de la ópera de Carmen .....	27
5.3 La Habanera en la ópera de Carmen.....	30
5.4 Iradier como autor de La Habanera .....	30
<b>6. Influencias de Carmen en otras manifestaciones artísticas: la copla, la poesía y el cine</b> .....	39
6.1 Carmen en la canción popular .....	39
6.2 Carmen en la poesía .....	43
6.3 Carmen en el cine.....	45
<b>7. El mito de Carmen como símbolo de la lucha por la igualdad de género</b> .....	51
7.1 Revisión de conceptos elementales: género, igualdad de género y violencia de género.....	51
7.2 El protagonismo de la mujer a lo largo de la historia.....	53
7.2.1 Las antecesoras históricas de Carmen en la lucha por la igualdad de género.....	54
7.3 Igualdad de género y violencia contra la mujer en el siglo XIX.....	57
<b>8. Carmen en la danza: revisión histórica de las versiones coreográficas más importantes</b> .....	59
8.1 La Habanera de Carmen y la lucha por la igualdad de género. ....	62
8.1.1 La Habanera de Alberto Alonso: análisis coreográfico y del símbolo de Carmen.	62
8.1.2 La Habanera de Antonio Gades: análisis coreográfico y del símbolo de Carmen.	64
8.1.3 La Habanera de Mats Ek: análisis coreográfico y del símbolo de Carmen. ....	66
8.1.4 Rasgos comunes y evolución del mito de Carmen: aportaciones en la lucha por la igualdad de género. ....	69
<b>9. Conclusiones</b> .....	71
<b>10. Bibliografía</b> .....	72
<b>11. ANEXO I</b> .....	80
<b>12. ANEXO II</b> .....	100

## 1. Introducción

La figura de Carmen ha permanecido como representación del mito de mujer fatal a lo largo de la historia. Sin embargo, la construcción de ese mito ha sido un proceso gradual. Al margen del impacto que pudiera tener la novela realista en el momento de su publicación, no es posible entender la permanencia de Carmen en el acervo cultural común sin tener en cuenta la labor realizada en este sentido por la ópera. Diferentes manifestaciones artísticas posteriores han sido fieles, en la mayor parte de los casos, al mito original. Tras realizar un análisis de cada una de esas manifestaciones, este trabajo apuesta por encontrar un vínculo entre el mito ya consolidado de Carmen y la lucha por la igualdad de género. Este análisis, que se realiza de manera pormenorizada en tres versiones distintas de La Habanera pertenecientes al ballet, parte del siguiente enfoque. Reconocer la opresión histórica a la que ha sido sometida la mujer a lo largo de la historia poniendo de relieve las aportaciones concretas que el mito de Carmen ha realizado en la lucha por la igualdad de género, cuestionando con todo ello las teorías que postulan la permanente victimización de la mujer frente al hombre.

Las motivaciones para realizar este trabajo descansan en primer lugar en la actualidad de los temas a tratar. La lucha por la igualdad de género es un objetivo a alcanzar a pesar de los avances logrados en los países industrializados. En este sentido Carmen realiza una aportación especial que es preciso conocer con más profundidad. Junto a ello, la autora de este trabajo siempre ha sentido una especial inclinación por la figura de Carmen y por su anhelo personal de un mayor grado de libertad y de un orden social menos asimétrico que permita la expresión plena de las individualidades existentes.

El objetivo de este trabajo es doble. Por un lado analizar el proceso de construcción del mito de Carmen en relación al grado de fidelidad con la obra original de Mérimée y por otro lado, establecer la aportación concreta que la figura de Carmen realiza en la lucha por la igualdad de género.

La hipótesis fundamental de este trabajo es la siguiente: La supervivencia de Carmen a través de la representación escénica de la danza como símbolo de la lucha por la igualdad de género.

Este trabajo consta de tres partes: la primera y más extensa realiza un análisis del proceso de construcción del mito de Carmen a través de sus diferentes manifestaciones artísticas. La segunda parte analiza las aportaciones de Carmen en la lucha por la igualdad de género mediante la

representación de La Habanera en la danza. La tercera parte recoge las conclusiones principales de este trabajo.

Las fuentes utilizadas en la elaboración de este trabajo son fundamentalmente de carácter teórico. A su vez se han utilizado vídeos de algunas representaciones escénicas (ópera, cine, copla, danza) necesarias para realizar el análisis.

En relación a las limitaciones de este trabajo es preciso señalar la escasez de fuentes en relación a algunos autores como Iradier.

## **2. Carmen como mito de validez universal: concepto.**

El mito es un fenómeno humano ni más ni menos desconcertante que el totemismo (Badcock, 1979)<sup>1</sup>. Levy-Strauss lo define como una anécdota, cómo algo que cuenta una historia. Es ante todo la narración de una historia. Para este mismo autor, el mito relata una sucesión de acontecimientos cuya importancia reside en los acontecimientos mismos. En el mito lo que importa es la historia, no la palabra. Por ello el mito, a diferencia del poema, se deja traducir bien, sin que haya casi pérdida de valor. Por ello el mito siempre está abierto a la reexpresión y se presta a la traducción. El mito puede ser relatado con otras palabras, parafraseado, condensado, expandido y elaborado (Badcock, 1979).

Para Levy-Strauss (1975) el mito existe en un nivel superior al fonema y a la palabra. Sus unidades significantes fundamentales son la frase y la oración y éstas son consideradas desde el punto de vista de las ideas que portan y no desde sus aspectos fonéticos o morfológicos. Para éste, el estudio del mito ha de provenir de una ciencia autónoma, diferente a todas las demás. Esta ciencia, la ciencia del mito, estudiaría las transformaciones de los mitemas (signos del mito) y el discurso de los mismos (Badcock, 1979).

El mito se encuentra íntimamente ligado a tres disciplinas artísticas como son la historia, la literatura y la música. Al igual que la música el mito posee una dimensión diacrónica, ya que puede desplegarse; Se ha de comenzar por el principio y proceder hasta el final. Pero a su vez el mito posee una dimensión sincrónica, ya que los mitemas pueden enlazarse de manera sincrónica por medio de la memoria y el recuerdo. Como en la música, el mito puede hacer uso de transformaciones arbitrarias (puede ser invertido, vuelto,

---

<sup>1</sup> Término estudiado por Levy-Strauss. Se refiere a la nomenclatura que se da a conceptos, personas, animales, fenómenos atmosféricos, enfermedades.

simplificado) y para ello utilizará los elementos básicos de la formación musical que son la repetición y la variación (Levi-Strauss, 1975).

El mito siempre transmite una información pero en ningún caso esa información corresponde con los estándares del sentido común, no posee un sentido práctico ni habla de sucesos que tienen lugar todos los días. No es necesariamente pedagógico, ni moral, ni político. Pero en ningún caso es un elemento decorativo, sino que es un medio de estructurar y ordenar la realidad, un medio de comprensión para la gente que lo cultiva. Además, para Levy-Strauss el mito, al igual que el totemismo, refleja dos realidades a la vez. Una realidad social, ya que expresa relaciones entre varios aspectos de la vida social y los códigos culturales en general, y una realidad natural, que refleja los principios del funcionamiento básico de la mente (Badcock, 1979).

Teniendo en cuenta este concepto de mito, es posible clasificar la historia de Carmen como tal. Con profundos vínculos históricos, literarios y musicales, Carmen es una historia que ha sido contada, traducida, modificada y cantada de diversas formas desde sus orígenes hasta la actualidad. En ningún caso poseía una intención moralizante ni pedagógica, pero si permitía conectar o identificarse con una forma natural de reaccionar alejada de las normas sociales imperantes, aunque dichas normas también fueron reflejadas.

Antes de adentrarse en la concepción original de Mérimée y en las diversas formas en las que el mito de Carmen ha sido contado a lo largo de la historia (ópera, cine, poesía y danza) es preciso detenerse en los antecedentes mitológicos del propio mito de Carmen.

## **2.1 Antecedentes mitológicos de Carmen**

Para Levi-Strauss (1975) los mitemas tienen la capacidad de armonizar con los que forman otros mitos. Asumir esta perspectiva supone que el mito de Carmen armoniza con otros mitos anteriores. A continuación se realiza un análisis de los mismos.

La mitología prebíblica narra la existencia de Lilith<sup>2</sup>, una mujer creada por Dios con anterioridad a Eva, y que abandonó a Adán por no querer someterse a su voluntad en el ámbito de las relaciones sexuales. El Talmud judío recoge la existencia de Lilith a la cual representa como un demonio alado que atacaba a los niños que tomaban el pecho. El Talmud cuenta que las madres colocaban a los bebés lactantes una medalla con el nombre de tres ángeles para su protección. Cuando Lilith veía la medalla dejaba a los bebés tranquilos. En la

---

<sup>2</sup> Ver ANEXO II, IMAGEN 1, p. 101.

tradición mesopotámica el término Lilith significa aire, viento. Por todo ello cabe afirmar que Lilith representa la libertad, la negación de la autoridad patriarcal, la insumisión y la crueldad (Posadas, Courgeon, 2004).

La mitología griega recoge a dos antecesoras de Carmen en el panteón olímpico, Afrodita y Artemis. Afrodita es la diosa del amor, encarna la pasión, el amor, la lujuria. Posee un amante Ares, el dios de la guerra, ya que Afrodita está casada con otro dios, Hefesto el herrero. (Graves, 1991). Ares es el equivalente a Don José (López, E y López, J., 1989; Medrano, 1990).

Artemis por su parte es la diosa de la caza, representa la crueldad. Este rasgo se evidencia cuando Acteón, un cazador, sorprende a la diosa bañándose desnuda en un arroyo. Para evitar que él lo contara y se jactara ante sus amigos, lo convierte en ciervo y ordena a su propia jauría de perros perseguirlo y despedazarlo (López, E. y López J. 1989; Graves, 1991).

Afrodita y Artemis representan la pasión, la lujuria pero también la insumisión al hombre y la crueldad, de modo similar a Lilith (Posadas, Courgeon, 2004).

En la tradición cristiana se recogen las historias de Jezabel, Salomé y María Magdalena, las cuales poseen rasgos comunes con Carmen (Ferris, 2007).

Jezabel, fue casada por su padre Ittobaal, rey de Tiro. Éste, consciente de sus habilidades políticas, la casa por conveniencia con Ajab, rey del Reino del Norte. Pese a que su condición femenina le impedía gobernar se valió de su belleza y de su capacidad de manipulación para alcanzar conquistas políticas (Ferris, 2007).

Salomé, hija adoptiva de Herodes, le pidió a éste que le trajera la cabeza de San Juan Bautista en una bandeja de plata, como condición para entregarse a él (Mateo 14, 3-12; Marcos 6,17-29; Juan 3, 19-20).

En último lugar María Magdalena es calificada en el Nuevo Testamento como una mujer de gran belleza que había practicado la prostitución<sup>3</sup> (Juan 8, 3-11).

Las figuras aquí reflejadas representan en suma a una mujer fuerte, bella, inteligente que no se somete al poder patriarcal, que no duda en manipular y en ser cruel y que obedece a los dictados de su propia libertad. Es evidente el nexo entre estos rasgos y el mito original de Mérimée.

---

<sup>3</sup> En el año 591, en un sermón del Papa Gregorio, se hizo creer a los creyentes que María Magdalena ejerció la prostitución. En la actualidad se ha llegado a la conclusión de que el Papa se refería a María de Magdala en realidad, y no a María Magdalena.

### **3. La concepción de la obra de Carmen: el contexto histórico europeo.**

El siglo XIX fue convulso, grandes cambios azotaron a Europa. Las fronteras de varios países cambiaron de ubicación, las múltiples guerras como las invasiones napoleónicas se fueron sucediendo y extendiéndose por el viejo continente; las monarquías absolutas fueron extinguiéndose poco a poco, para ir cediendo el paso a las democracias censitarias que otorgaban poder al Pueblo (Sanmartí, 1972).

Es la época en la que se llevan a cabo importantes planes urbanísticos sobre algunas de las principales ciudades de Europa. En Londres y París, ciudades arquetipo, se introdujo el alcantarillado, la luz eléctrica y como consecuencia directa, se controlaron muchas enfermedades que mermaban la población y que aparecían por la escasa higiene de los habitantes y del propio entorno. Asimismo descendió la delincuencia por iluminación nocturna en las calles. Se descubrieron las vacunas (como la rabia), cuya misión sería proteger a una población que antaño había estado a merced de las continuas epidemias que asolaron el viejo continente (Sanmartí, 1972).

Desde el punto de vista social se considera al siglo XIX como el siglo de la Burguesía. Ésta se convierte en el pilar esencial de la sociedad, mientras que la nobleza y la Iglesia pierden poder. La sociedad apoya sus necesidades en el capital, nace la clase obrera la cual estará formada por los trabajadores de las fábricas. Es el momento de las Revoluciones Industriales y del Movimiento Obrero (Sanmartí, 1972).

Los Imperios existentes<sup>4</sup> como el británico y el francés, tienden a expandirse sobre todo en África, de forma que toda la población del globo dependía directamente de Europa, salvo las excepciones de China y Japón. Estos países de tradición milenaria, estaban anclados en el pasado y empezaban a parecer interesantes a los ojos de Europa, ya que le permitirían incrementar su expansión comercial (Sanmartí, 1972).

Desde el punto de vista artístico, en el siglo XIX el arte alcanzó su cenit. En él se distinguen dos grandes movimientos: Romanticismo y Realismo. La Real Academia de la Lengua (R.A.E.) lo define como "*aquella escuela literaria de la primera mitad del siglo XIX de carácter extremadamente individualista, que prescindía de las reglas o preceptos tenidos por clásicos*". El Romanticismo nació en Alemania de la mano del poeta Schiller. Él basaba este

---

<sup>4</sup> Se refiere al Imperio Británico con la reina Victoria I como figura más representativa. Controlaba más de tres cuartas partes del Globo. Fue coronada como Emperatriz de la India en 1876, cargo que llevó hasta su defunción.

nuevo concepto literario en una expresión alemana *Sturm und Drang*, cuya traducción corresponde a los términos Tempestad y Pasión. Goethe fue el autor que mejor plasmó en sus obras este sentimiento, como lo evidencian su *Werther* y su *Fausto* respectivamente (Lázaro y Tusón, 1988).

Desde el punto de vista estilístico, el Romanticismo aparta las leyes de escritura, orden y rima que se habían utilizado apenas diez años antes en el Clasicismo. El amor pasa a cobrar un protagonismo central y posee normalmente un carácter imposible. La nostalgia por tiempos pasados como el Medievo, el desarrollo de conceptos absolutos como la Libertad, la Muerte y el Destino, son temas frecuentes en la literatura romántica. Lugares exóticos como España, Rusia, India, Arabia inspiran a los autores románticos (Lázaro y Tusón, 1988).

España, debido a su relativa cercanía en comparación con Arabia e India, se convirtió en un destino frecuente para muchos autores románticos en busca de inspiración (López, E. y López, J., 1989).

En las obras románticas, la naturaleza toma importancia y relieve. A menudo se representan bosques, selvas y fenómenos atmosféricos violentos como tormentas, huracanes y tempestades, que son utilizados como ambientación en la que se desarrolla la acción. Abundan los cementerios, en los que se mezclan seres fantasmales con los personajes vivos en la acción de las obras (Oliva y Torres, 2003).

La mujer pasa de ser un elemento decorativo en la acción, a ser ella la que origine el movimiento de la misma y es considerada como un ser perfecto, idealizado, digno de amar y ser amado (Oliva y Torres, 2003).

En España, el Romanticismo no llegaría hasta el año 1832. Éste movimiento había nacido en Europa en un momento anterior, cuando España se encontraba en pleno desarrollo de las guerras carlistas. El Romanticismo Español, tardío en comparación con el europeo, contó con autores de la talla de Bécquer, Espronceda, Zorrilla, Serafín Estébanez Calderón, Rosalía de Castro y Larra (Echazarreta y García, 2006).

En el ámbito europeo destacaron Schiller y Goethe en Alemania, Víctor-Hugo, Dumas, Chateaubriand, Lamartine y George Sand en Francia y Lord Byron en Inglaterra (Lázaro y Tusón, 1988).

A mediados del siglo XIX, se denota un cambio en las tendencias de los escritores ya que, hastiados de conceptos como el amor trágico, la muerte, la tragedia y los fantasmas, comienzan a escribir sobre sucesos reales o cotidianos que pudieran sucederle a cualquier persona, naciendo con ello el

Realismo. La RAE lo define como “la forma de presentar las cosas tal y como son, sin suavizarlas ni exagerarlas” (Lázaro y Tusón 1988; RAE, 2012).

Según Echazarreta Arzac y García Aceña (2006), el Realismo es el movimiento en el cual se desarrolla en todo su esplendor la novela como género literario. Destacan nombres como Flaubert, Mérimée y Stendhal en Francia, Dickens en Gran Bretaña, Dostoyevsky en Rusia, y Pérez Galdós, Alas Clarín, Blasco Ibáñez y Emilia Pardo Bazán en España (Lázaro y Tusón, 1988).

Los personajes de la novela realista son personas reales, viven sujetos a los dictados de una sociedad burguesa, y son marcados por situaciones dramáticas que el autor nos presenta tal y cómo son. Se recurre a la historia para documentar las obras naciendo así la novela histórica. En ella, todo debe ser objetivo, conciso y veraz. Estos términos son entendidos y comprendidos en el acto, de ahí que sean elementos realistas (Lázaro y Tusón, 1988; López E. y López J., 1989).

Los continuos vaivenes políticos en Europa, convirtieron a París en lugar de exilio, razón por la que muchos artistas europeos se conocieron en dicha ciudad, entablando relaciones de amistad entre ellos. Los movimientos artísticos alcanzaron en París su máxima expresión y ésta se fue convirtiendo gradualmente en la capital del conocimiento europeo (Lázaro y Tusón 1988; López E. y López J., 1989).

Los principales artistas, médicos, filósofos, escritores, músicos de la época eran habituales en los salones y cafés, donde se reunían y discutían sobre diversos asuntos, mientras bebían y fumaban. Uno de estos escritores era Prosper Mérimée, nacido en el año 1803 y perteneciente desde el punto de vista cronológico al período romántico. Será autor de la obra *Carmen*, considerada la primera obra realista de la literatura francesa (López E. y López J., 1989).

Para poder entender mejor a Mérimée y su *Carmen*, a continuación se analizará el contexto histórico del país del autor (Francia) para después centrarse en el contexto histórico de la obra (España). De esta forma se establecerá una comparación que permitirá deducir las diferencias más notables entre ambos países.

### **3.1 El contexto histórico de la Francia de Mérimée**

El siglo XIX francés es cambiante. El ascenso de Napoleón Bonaparte y su posterior descenso y exilio incrementaron el desprestigio francés a los ojos de Europa. Sin embargo, y pese a la inestabilidad política, se trata de uno de

los períodos cruciales en la consagración de los Derechos y Libertades del individuo, logrados por la Revolución Francesa (Sanmartí, 1972).

Las principales potencias europeas (Inglaterra, Rusia y Prusia) no perdonaban a Francia que hubiese apoyado las invasiones de Napoleón I y que habían dejado a Europa sumida en el caos más absoluto. El sentimiento de estas potencias era “castigar” a Francia (Concostrina, 2009).

En consecuencia tuvo lugar el Congreso de Viena en el año 1814. En él las principales potencias europeas se reunieron para garantizar la monarquía absoluta como la principal forma de gobierno en Europa. Para proteger y asegurar este sistema de gobierno, se creó un ejército al que se le denominó los *Cien Mil Hijos de San Luis* (Concostrina, 2009).

Francia logró ser de nuevo un modelo a imitar. En 1830 subió al trono por primera vez en un reino de Europa un monarca parlamentario. Se trataba de Luis Felipe I de Francia perteneciente a la casa de Orleans, conocido como el Rey Burgués (Sanmartí, 1972).

El año 1830 es una fecha esencial para el Arte y para Mérimée. Se estrenan dos obras clave del Romanticismo, *Hernani*, de Víctor-Hugo y *El Vaso Etrusco* de Mérimée, las cuales consagran a sus autores. Como se ha mencionado anteriormente, en aquel momento reinaba un monarca liberal, cuya ideología coincidía con la de Mérimée. Éste en aquel momento se encontraba fuera de Francia, realizando su primer viaje por España (López E. y López J., 1989; Medrano, 1990).

A pesar del desprestigio causado por Napoleón, el bonapartismo entendido como aquel pensamiento ideológico que seguía los pensamientos políticos, sociales y anticlericales de Napoleón Bonaparte (López E. y López J., 1989), aún contaba con adeptos y estos anhelaban aquellos días de gloria en los que Francia había sido la dueña de Europa (Sanmartí, 1972; Sentaurens, s.f.).

En la década de los años 40, (1840) sucede uno de los sucesos más trágicos y claves en la Historia de Francia, la Revolución de 1848, en la que miles de personas murieron en tres días en las calles de París, y cuya consecuencia directa fue el otorgar una Constitución en la que se postulaba el sufragio universal masculino por medio de elecciones (Sanmartí, 1972).

Un año más tarde, en 1849, Luis Napoleón, flamante ganador de dichas elecciones y sobrino de Napoleón Bonaparte, es elegido presidente. En 1852, y tras un golpe de estado es nombrado emperador de los franceses, pasando a la Historia como Napoleón III (Sanmartí, 1972).

En su haber destacan dos preocupaciones fundamentales: la política exterior, y modernizar París. Para lograr devolver a Francia el prestigio perdido busca esposa entre las princesas europeas, que rechazan su propuesta matrimonial. Conocerá a su futura esposa y emperatriz en un baile en el Elíseo, Eugenia de Montijo y Teba, noble española de ascendencia escocesa y amiga desde la infancia de Mérimée. Se desposarán en 1853. La relación entre Eugenia de Montijo y Mérimée es crucial para éste último, ya que Eugenia le convertirá en un cortesano más y le nombrará senador. Sin embargo, la relación de Mérimée con el emperador será cortés y distante (Sanmartí, 1972; López, E.. y López J. 1989, 20).

### **3.2 El contexto histórico de la España de Carmen.**

Mientras Francia caminaba con paso decidido hacia la modernidad, España vivía anclada en el pasado. La España del siglo XIX estaba regida por el sistema absolutista. Su máximo representante, Fernando VII, casi rozó el despotismo. Los continuos vaivenes políticos, la corrupción que acarreó su gobierno, unidas a la pérdida constante de algunas colonias, hicieron mella en un pueblo que empezó a entender que debía solucionar su propio destino, aunque para ello, fuera preciso infringir la ley (Ayuso, Hernández y Requero, 1998).

Cuando en 1833 muere Fernando VII dejando como heredera a Isabel II y como regente a su madre María Cristina, (la reina contaba entonces con sólo tres años de edad) estalló la guerra. El tío de la princesa, Carlos, se consideraba el legítimo heredero de la corona. Al rechazar a su sobrina como futura reina, se desencadenaron una serie de altercados callejeros que desembocaron en las Guerras Carlistas (Ayuso, et al. 1998).

España se dividió en dos bandos conocidos como el Carlista y el Isabelino o Cristino. La mentalidad de los partidarios del Carlismo era absolutista y anticuada. Suspiraban por el pasado glorioso de España como metrópoli imperialista, y deseaban su vuelta. El bando Cristino defendía la legitimidad de Isabel II como reina. Los cristinos pretendían la modernidad y el liberalismo, por lo que tomaron a Francia como modelo ideal a imitar (Ayuso, et al., 1998).

Las luchas fratricidas, y un país dividido por las guerras y hambriento de estabilidad, fueron el germen propicio que favoreció el nacimiento de actividades como el bandolerismo. Estos delincuentes eran protegidos por el propio pueblo, a cambio de abastecimiento y refugio. Ayudaban a un pueblo

que veía como las clases más altas se enriquecían a costa de su esfuerzo, mientras la reina, consciente de las necesidades de la población, se veía imposibilitada a realizar las transformaciones necesarias debido a los continuos cambios de gobierno (Ayuso, et. al. 1998).

El bandolerismo llegó a conformar una forma de vida relativamente frecuente, tal y como se recoge en la obra de *Carmen*. Fue en las zonas de Andalucía, los Montes de Toledo y Cataluña donde se registró su más elevada presencia (Medrano, 1990).

### **3.3 La figura de Prosper Mérimée**

Prosper Mérimée nació en París el 28 de Septiembre de 1803 y murió en Cannes el 23 de Septiembre de 1870. Hijo de una familia burguesa acomodada y de artistas, estudió Derecho y llegó a ser uno de los primeros traductores de la novela rusa al francés, de autores como Pushkin o Gogol. Dominaba el griego y latín y hablaba el inglés y español. Desde el punto de vista político se relacionó con algunas de las personas más influyentes de su época tales como Eugenia de Montijo, el emperador Napoleón III o el Duque de Alba. Desde el punto de vista cultural, se sabe que se relacionó con autores como Víctor-Hugo, Dumas, Stendhal, Gautier, Musset (López, E. y López J., 1989; Medrano, 1990).

#### **3.3.1 La personalidad del autor**

Desde el punto de vista de personalidad, un autor posterior afirma que Mérimée fue tachado de:

*“... superficial, chaquetero y descreído, trabajador eficiente por cuenta del Estado, obviamente incapacitado para ver en política más allá de sus narices, dandy, escéptico, diletante y curioso, viajero, hijo de familia burguesa librepensadora con tendencias volterianas, no bautizado, coleccionista de objetos “raros”... (Josserand, 1965).*

Mérimée era un hombre avanzado para su época, de personalidad abierta, culto y refinado. Poseía un carácter mujeriego y era habitual de prostíbulos y tabernas. No se casó nunca y coleccionó amantes provenientes de todos los estratos sociales, llegando a ser calificado de misógino. (López, E. y López, J., 1989; Medrano, 1990). Es preciso señalar que la propia obra de *Carmen* comienza con una cita de Páladas<sup>5</sup> que refleja este rasgo:

---

<sup>5</sup> Autor griego secundario (siglo IV-V d.C) seguidor de Meandro ( siglo. IV). No es un autor muy conocido para el público en general.

Πάσα γυνη χόλος ἐστιν ἔχει δ' ἀγαθὰς δύο ὥρας  
Τὴν μίαν θαλάμῳ, τὴν μίαν ἐν θανάτῳ

Su traducción es: “Toda mujer es hiel. Pero tiene dos momentos buenos: uno el tálamo; el otro al morir”<sup>6</sup>. Se desconoce a quién se refiere el autor con esta cita. Podría referirse al género femenino en general o bien a una mujer en particular. No existe una opinión unánime entre los estudiosos.

Para Salomé Medrano (1990) la cita de Páladas posee una sencilla explicación. En el siglo XIX sólo los hombres sabían leer griego clásico, de ahí que pudiera tratarse de una advertencia hecha a los hombres sobre la existencia de mujeres como Carmen.

### 3.3.2 Mérimée como hispanista

Desde muy joven Mérimée se interesó por España, su cultura y su realidad. El envío de los *Cien Mil Hijos de San Luis* a España, fue un suceso clave en la vida de Mérimée. La obstinada resistencia española al ejército invasor, causó una profunda impresión en él. Este hecho le impulsó a leer la literatura Cervantina y a su ingenioso hidalgo, *Don Quijote de la Mancha*. Esas lecturas se encuentran íntimamente ligadas con su deseo de ser escritor y con su inclinación por España y por lo español (López, E. y López J., 1989).

No será hasta 1830, cuando Mérimée viaje a España por primera vez. Según él mismo afirma este viaje, pagado por sus padres y de cinco meses de duración, será crucial<sup>7</sup>. ¿Por qué es tan importante este viaje en la vida del autor? Lo es por varias razones. La primera razón es que en una diligencia conocerá de forma casual a los Condes de Teba y Montijo, los cuales acompañados de sus hijas, utilizaban este medio de transporte a pesar del riesgo de ser asaltados por bandoleros. La segunda razón es que la Condesa de Teba le presentará a Serafín Estébanez Calderón, escritor costumbrista español, con el cual Mérimée desarrollará una estrecha amistad. Será Serafín Estébanez quién explique a Mérimée ciertas costumbres españolas esenciales para la concepción de Carmen (López, E. y López, J., 1989).

También es conocido que durante este primer viaje y cerca de Sagunto, Mérimée conoció a una gitana de nombre Carmen que le echó la buenaventura (López, E. y López J., 1989; Sentaurens, s.f.).

---

<sup>6</sup> Traducción realizada por la Catedrática de Griego del Instituto San Isidro de Madrid, María Ángeles Martín Sánchez.

<sup>7</sup> La bibliografía sobre Mérimée es muy amplia. En realidad, la frase textual de Mérimée es que aquel primer viaje “que no tuvo poca influencia en mi destino”/( LÓPEZ, E. y LÓPEZ J, 1989) p.13

Mérimée viajó seis veces más a España. Su extensa correspondencia y las notas que tomó sobre lo que vio, escuchó y le contaron, dan fe de ello.

Su segundo viaje realizado a España en 1840, diez años más tarde que el primero, fue también esencial para conocer la realidad española. Parece ser que durante este viaje aprendió vascuence y *calli*<sup>8</sup> y que conoció a dos figuras de la tauromaquia del entonces como eran Montes y Cúchares. Éstos le sirvieron de inspiración para el personaje del picador Lucas en *Carmen*. En compañía de su ya amigo Serafín Estébanez Calderón acude a corridas de toros mientras el escritor español le explica con detalle aspectos de la tauromaquia y sus convenciones más importantes. También fueron clientes habituales de prostíbulos y tabernas (López, E. y López, J. 1989).

En los restantes viajes, Mérimée se documentó para la escritura de obras históricas. Sobre todo para la elaboración de un libro sobre Pedro I el Cruel, rey de Castilla. Ello le llevó a revisar documentos y bibliotecas de carácter privado como la del marqués de Osuna (López y López Jiménez, 1989; Sentaurens, s.f.).

Gracias al profundo y pormenorizado conocimiento que Mérimée adquirió en sus viajes a España, se convirtió en un erudito y en un hispanista. Su correspondencia y la misma obra de *Carmen*, así lo muestran. Fue el mismo Unamuno quién no dudó en afirmar: “*Mérimée es el escritor que haya llegado al cogollo del alma española alguna vez*” (De Unamuno, 1961).

### **3.3.3 Las amistades de Mérimée como influencias esenciales en la concepción de Carmen**

No cabe duda de que en el amplio espectro social que Mérimée abarcó a lo largo de su vida, las amistades adquiridas en España fueron esenciales para la concepción de *Carmen*.

Algunos autores como Pilar Eyre (2011) sostienen que Mérimée se inspiró en la personalidad de la joven Eugenia de Montijo para concebir el personaje de Carmen. Mérimée había conocido a los padres de Eugenia de Montijo, los Condes de Teba y Montijo en una diligencia durante su primer viaje en 1830. El padre de Eugenia, Cipriano Palafox y Portocarrero, era afrancesado y bonapartista y congenió pronto con el joven Mérimée. Su esposa, María Manuela Kirkpatrick aceptó de inmediato en sus círculos de sociedad al joven escritor.

---

<sup>8</sup> Se denomina *Calli o Romaní* a la lengua gitana. Consultar web: [www.rae.es](http://www.rae.es)

La propia Eugenia de Montijo veía en el autor a un hombre de mundo, culto, por el que sentía una profunda admiración. Cuando la joven Eugenia lee por primera vez *Carmen*, se siente identificada con la protagonista y no duda en mostrar su desaprobación a Mérimée, a lo que éste responderá: “... tú eres así Eugenia. Eres gitana por dentro” (Eyre, 2011).

Que Mérimée se nutrió de las experiencias y anécdotas que conocía sobre su entorno social, es un hecho que la próxima aseveración viene a refutar. El tío de Eugenia de Montijo, Eugenio, se había enamorado de una cigarrera y su cuñada María Manuela Kirkpatrick, madre de Eugenia, fue quién impidió que el matrimonio llegara a celebrarse. Esta anécdota fue conocida por Mérimée, quién trasladaría la historia de amor de la cigarrera a su novela. Al parecer, fue la propia Eugenia de Montijo quién, en el transcurso de una cena con Napoleón III le confiesa que ella le contó a Mérimée, la historia de amor de su tío por la cigarrera:

*“...me atreví a contarle, convenientemente expurgados, los apuros que había pasado mi madre para evitar la boda del tío Eugenio con la cigarrera, ¡la misma, precisamente, que había inspirado a Próspero Mérimée para escribir su inmortal Carmen!”* (Eyre, 2011).

Existe otra anécdota fundamental para la concepción de *Carmen* y es la que se refiere al asesinato de una joven malagueña a manos de su amante. Es un hecho que Mérimée conoció esta noticia e incorporó el trágico final a su novela. No existe, sin embargo, consenso entre la crítica en relación a quién hizo saber a Mérimée esta historia. Rafael Mitjana (1910) sostiene que fue el escritor Serafín Estébanez Calderón quién se la transmitió. Por su parte López, E. y López, J. (1989) aseguran que fue María Manuela quién le contó a Mérimée la anécdota de la malagueña asesinada por su amante celoso y que además fue ésta quién le confesó (y no Eugenia) que su cuñado Eugenio, se había enamorado de una cigarrera. Independientemente de la controversia en lo referente a los orígenes de las anécdotas, es un hecho que el amplio espectro social que Mérimée abarcó toda su vida, le permitió conocer diferentes realidades que integraría en su obra *Carmen*.

Desde el punto de vista literario, Mérimée se vio profundamente influido por su amigo Stendhal (de nombre real Henri Beyle). Ambos compartían escepticismo religioso, una admiración por la disciplina militar, y un amor por Italia (en el caso de Stendhal) y por España (en el caso de Mérimée) (López, E. y López, J., 1989).

Mérimée presentó a Stendhal a la familia noble de los Condes de Teba y Montijo. Éste dedicó a las entonces niñas, Paca y Eugenia la batalla de Waterloo, que se describe en su obra *La Cartuja de Parma* y que fue publicada en 1839 (López y López Jiménez, 1989).

La obra de Stendhal que más influyó en Mérimée fue *Rojo y Negro*, publicada en 1830. Ésta consiste en una crítica social contra los convencionalismos de la sociedad del XIX y el poder eclesiástico. Los colores rojo y negro que titulan la obra de Stendhal, simbolizan valores vigentes y que serán objeto de crítica por parte del autor. De este modo el color rojo simboliza la muerte y la sangre y el negro la disciplina, ya sea monacal o militar (López E. y López J., 1989; Stendhal, 2008).

Mérimée retoma el uso simbólico de los colores que ha aprendido de Stendhal, pero los dota de un significado nuevo, cómo corresponde a la temática de su novela. Así, para Mérimée, el rojo simboliza la pasión, la lujuria e incluso la prostitución, y el negro, la oscuridad (representada en la tez oscura de Carmen) la muerte, las mentiras, el engaño y las artes oscuras (López E. y López J., 1989).

A diferencia de Stendhal, en la obra de Mérimée no se aprecia un objetivo crítico sino realizar un retrato fiel de la realidad española del entonces. Sin embargo en ambos autores, el uso simbólico de los colores incrementa la fuerza dramática del mensaje. En el caso de Carmen los colores rojo y negro llegan a convertirse en parte de la identidad de la protagonista, revelando en cierto modo su destino. Esta caracterización plástica del personaje que enfatiza pasión y fatalismo a partes iguales ha sido absorbida por otras manifestaciones artísticas posteriores tales como la ópera, el cine y la danza. En ellas se aprecia la herencia de Mérimée en cuanto al uso del color, hecho que permite expresar con mayor claridad el mito de mujer fatal que se desenvuelve entre la pasión (color rojo) y el destino fatal (color negro) (López, E. y López, J., 1989; Medrano, 1990).

La riqueza del uso del color, utilizada por Mérimée para caracterizar a Carmen no termina en el rojo y negro, sino que añade un nuevo color, el blanco. Éste, que simboliza la pureza, la ingenuidad y la inocencia, es asociado a Carmen pero sólo en detalles muy concretos de su físico, como los dientes o el globo ocular. Ello le permite a Mérimée enfatizar la belleza de Carmen, al tiempo que transmite el mensaje de que su inocencia sólo estaba presente en detalles muy concretos de su cuerpo y de su espíritu (López, E. y López, J., 1989; Medrano, 1990).

A continuación, la siguiente tabla sintetiza los diferentes significados que los autores Mérimée y Stendhal otorgan a los colores negro y rojo en sus obras.

**Tabla I: Color y Simbolismo.**

Autor	Obra	Color	Significado
Stendhal	Rojo y Negro	Rojo	Muerte y Sangre
		Negro	Disciplina
Mérimée	Carmen	Rojo	Pasión
		Negro	Destino Fatal

Fuente: elaboración propia

#### 4. Carmen, el nacimiento de la novela

Una semana antes de la publicación de *Carmen*, Mérimée en una carta personal a Ludovic Vitet, presidente de la Academia General de Monumentos Históricos (López, E. y López, J., 1989)<sup>9</sup> escribió:

*...” Adiós querido Presidente: dentro de poco, usted leerá un cuentecillo gracioso de un servidor, el cual se hubiera quedado sin publicar si el autor no hubiera sido acosado por la necesidad de comprarse unos pantalones”...* (Sentaurens, s.f.).

Existe también en otra carta enviada con anterioridad a la Condesa de Montijo, en la Mérimée afirma:

*“... Acabo de pasar ocho días encerrado escribiendo, pero no los hechos y milagros del difunto Don Pedro<sup>10</sup>, sino una anécdota que me contó usted hace quince años y que yo temo haber malogrado. Se trataba de un jeque de Málaga que mató a su amante, la cual se dedicaba únicamente al público...”* (Sentaurens, s.f.).

*Carmen* se publicó en 1845<sup>11</sup>. Mérimée dividió la acción en cuatro capítulos, aunque cuando se publicó sólo se editaron los tres primeros. La publicación apareció en una revista que se llamaba *Revue des Deux Mondes* y tenía forma de serial. En el año 1847 se publicó la obra como libro e incluyó varias obras más de Mérimée (López, E. y López, J., 1989; Medrano, 1990; Pahissa, 1992).

Los tres primeros capítulos narran la historia de Carmen, una gitana-cigarrera que conoce a Don José. Éste último le cuenta su historia a un

<sup>9</sup> Mérimée fue nombrado Inspector de Monumentos Históricos. En el ejercicio de este cargo, Mérimée recuperó cientos de obras que se encontraban dispersas por el país gal y por parte de Europa

<sup>10</sup> Se refiere a Pedro I el Cruel, Rey de Castilla.

<sup>11</sup> Ver ANEXO II, IMAGEN 2, p. 101.

arqueólogo-viajero que en realidad encubre el papel de Mérimée como narrador (López, E y López, J., 1989).

El último capítulo es un estudio hispanista que Mérimée realiza sobre ciertas costumbres gitanas, y españolas (vascuences, navarras, andaluzas). En él, Mérimée muestra el conocimiento aprendido en sus viajes, si bien también se cree que parte del conocimiento que Mérimée poseía sobre la etnia gitana proviene de la traducción que había realizado del poema narrativo de Pushkin, *Los gitanos*<sup>12</sup> (Briggs, 2004; Hammond, 1984).

#### **4.1 Argumento de Carmen**

A continuación se realiza un breve resumen sobre el argumento de *Carmen*. Un arqueólogo-viajero busca los yacimientos de una batalla de la invasión Romana. Para encontrarlos contrata un guía. Llegan a la sierra de Cabra (Córdoba) y allí se encuentran con un hombre (Don José) con aspecto de bandolero, del cual inicialmente el guía desconfía. Don José acompañara a los viajeros a una venta. El guía, que cree que Don José es un delincuente y decide avisar a las autoridades para cobrar la recompensa, pero el arqueólogo-viajero avisa a Don José y éste consigue escapar a tiempo.

Es preciso denotar que la traición por recompensa es un rasgo característico de la picaresca española del Siglo de Oro (Lázaro y Tusón, 1988).

El guía y el viajero continúan su viaje y ya en Córdoba, una hermosa gitana, llamada Carmen, embauca al viajero y le roba un reloj mientras le dice la buena ventura. En ese momento aparece el bandolero, Don José, el cual les ayuda a desembarazarse de ella.

El arqueólogo-viajero acude a Madrid y a su regreso a Córdoba se hospeda en un monasterio de monjes. Éstos le devuelven el reloj robado por Carmen, y le cuentan que Don José está detenido y que va a ser ejecutado por asesinato. Entonces, él decide ir a verle. Ya en prisión Don José le cuenta el motivo de su condena y quién es la causante. Así comienza a desarrollarse el núcleo de la historia de Carmen. Don José se presenta y le cuenta dónde y cómo conoce a Carmen. También le cuenta cómo lo seduce y cómo para evitar perderla, se acaba haciendo bandolero. Cómo descubre que Carmen está casada y cómo mata a su marido a instancias de ella, la cual se lo acabará reprochando. Finalmente, Carmen lo abandonará por un torero, que le sustituirá como amante. Don José suplicará a Carmen que deje al torero y

---

<sup>12</sup> Forma parte de la ópera de Rachmaninov : *Aleko*

vuelva con él, pero Carmen se negará. Don José le pedirá irse a otro lugar y comenzar una nueva vida juntos. Carmen rechazará esta idea, llegando a burlarse de Don José; Entonces éste se enfurecerá y la apuñalará (Mérimée, 1910).

## 4.2 Los Temas de Carmen

Para (Medrano, 1990) en la obra de Carmen se aprecian cuatro temas fundamentales. Son los pilares sobre los que sustenta la acción de la obra. La comprensión de estos temas se realiza de manera óptima si se asocian al personaje que mejor los encarna.

En primer lugar aparece la libertad, asociada a la figura de Carmen. Ella es la que mejor la representa. Por encima de todo, Carmen desea y anhela la libertad, para vivir, para amar. A diferencia del arquetipo femenino de la época Carmen es independiente, autónoma, y defenderá esa libertad hasta el momento que Don José la asesine. Desde el punto de vista étnico, Carmen es gitana y esta etnia no concibe la vida si no es en libertad; Una libertad para vivir, amar y morir. Es una libertad entendida en el sentido más absoluto del término, en oposición a la sociedad patriarcal y las convenciones de la sociedad del XIX. Carmen llega a pagar con su propia vida para mantenerla (Medrano, 1990).

Desde el punto de vista teatral, la libertad es el superobjetivo de Carmen. Esto es, el principal deseo o anhelo de la figura de Carmen, el cual condiciona su vida y su muerte. Si bien es cierto que el superobjetivo puede no ser vivido de forma consciente por el personaje, en el caso de Carmen esa consciencia es más que evidente:...” *Carmen nació libre y morirá libre*...” (Mérimée, 1910), tal y cómo le transmite a Don José.

En segundo lugar aparece el tema del destino, el cual se configura como un personaje más. Todos sufren su existencia. Para Carmen es el límite entre la libertad y la vida (Medrano, 1990).

Desde el punto de vista de la psicología de Carmen es un rasgo esencial, ya que ella cree en él, y se somete a sus dictados. Para ella el destino le traerá la muerte como medio para alcanzar la libertad (Medrano, 1990).

Carmen es en todo momento consciente del papel que juega el destino en la vida de los otros (sabe leer la buenaventura) y en la suya. Sabe que la única forma de vivir cómo ella desea es sometiéndose al “fatum”. Por ello acepta su muerte sin reproches ni quejas: “...*Siempre supe que me matarías...*” (Mérimée, 1910) tal y cómo le dice a Don José.

En tercer lugar es preciso analizar la pasión, la cual es presentada como indómita, salvaje, fuerte y arrolladora. Los efectos que tiene la pasión en la vida de los personajes varían notablemente en función de quién se trate (López, E. y López J., 1989; Medrano, 1990).

Para Carmen la pasión es la fuerza arrolladora que sabe manejar y que le permite no sólo seducir a Don José sino llevar el tipo de vida que desea. La sociedad de la época sólo concebía dos opciones para las mujeres a la hora de decidir cómo querían vivir su vida: ser esposa y madre o monja. El resto de las opciones, como la prostitución representada por ejemplo por Violeta en *La Traviata*, no eran respetables e implicaban el rechazo social general. A pesar de ello, Carmen elige la opción menos respetable (recuérdese el uso del rojo por Mérimée). Sin embargo, Carmen sabe utilizar esa pasión. Es la que le permite seducir a Don José y luego dominarlo. Es comprensible que teniendo en cuenta esa capacidad de Carmen, Mérimée incluyera la cita de Páladas al comienzo de la obra con la intención de prevenir al género masculino (Medrano, 1990).

A diferencia de Carmen, para Don José, la pasión no es un instrumento, sino que es la fuerza que lo esclaviza y le hace estar a merced de ella, incluso cuando la mata. Carmen domina y Don José se ve derrotado. En un primer momento él piensa que con ofrecerle una vida en otro lugar, ella se rendirá a él. Pero él está equivocado, ya que no es esa la vida que Carmen desea. Su libertad es su anhelo más profundo (López y López Jiménez, 1989; Medrano, 1990; Sentaurens, s.f.).

En cuarto y último lugar, se presenta el tema de la muerte, el cual posee una dimensión liberadora, ya que por medio de la misma, Carmen consigue su añorada libertad. Don José, al ser condenado a muerte, podrá liberarse de todo lo que ha ocurrido. Al asesinar a Carmen, el lector comienza a sentir cierta compasión y simpatía por Don José a la vez que una antipatía por Carmen. Se trata de una intención pretendida por el propio Mérimée (recuérdese nuevamente la cita de Páladas). Esa identificación del lector con Don José se consigue por el hecho en que Carmen lo ha manipulado desde el primer momento, haciendo que se convierta en bandolero y llegando a matar a su marido. Finalmente, Carmen le despreciará por otro hombre y lo hará sin el menor remordimiento. Cuando la paciencia de Don José se acabe y la rabia y la desesperación le consuman la matará con un cuchillo...: " *tienes derecho a matarme...*". Le dice ella (Mérimée, 1910).

### 4.3 El estilo y la estructura de Carmen

Un análisis cronológico de Carmen la ubicaría en el Romanticismo. Sin embargo es considerada la primera obra realista de la literatura Francesa. Algunos autores como López Jiménez (1989) sostienen que es la primera.<sup>13</sup>

Sus personajes son todos reales, personas de carne y hueso: una cigarrera-gitana, un cabo, un arqueólogo- viajero, un guía, monjes...En ningún momento aparece algo sobrenatural como un fantasma o espíritu que comparta la acción con los demás y que tan de boga se encontraban en la literatura del momento (Lázaro y Tusón, 1988).

Los temas tratados forman parte de la acción de forma real, concisa y sobre todo veraz. La historia podría ocurrir en cualquier sitio y época (Echazarreta y García, 2006).

Mérimée ubicó la acción en España, un lugar considerado exótico más para la Francia del entonces y de la concepción Romántica (Rusia, India, Arabia eran otras opciones). Aunque la obra es de carácter realista es preciso señalar las influencias románticas en ella. La predilección por España es un rasgo típicamente romántico. La presencia de amor trágico también lo es, si bien es cierto que en este caso se trata de una mujer independiente y autónoma hasta el extremo. Mérimée, como heredero de la tradición romántica, incorpora ciertos elementos de esta corriente en la novela, dotándola de mayor riqueza (Echazarreta y García, 2006; Lázaro y Tusón, 1988).

El aspecto antropológico es muy importante en la novela de Carmen. Don José proviene del Norte mientras que Carmen proviene del Sur. Cómo si de un juego de opuestos se tratara, Mérimée introduce las diferencias geográficas y las connotaciones culturales, sociales y económicas que de ellas se derivan. Don José es cristiano viejo e hidalgo, términos acuñados en la Literatura Castellana del siglo de Oro. Por el contrario Carmen es gitana y se enorgullece de su raza, no se conocen sus orígenes y rechaza la vida ordenada y disciplinada de Don José. Este último rasgo se amplifica cuando se conoce la educación y forma de vida de cada uno de ellos, Don José es cabo cuando conoce a Carmen. La disciplina rige su forma de vida, conoce y respeta las reglas, y representa el Orden (López, E y López, J., 1989; Ter Beest, 2007).

Por el contrario Carmen es gitana y vive la vida sin someterse a regla alguna. Esa libertad extrema se manifiesta abiertamente cuando reconoce que ya no ama a Don José: "...*ya no te amo...*" (Mérimée, 1910).

---

<sup>13</sup> *Madame Bovary* de Flaubert, *Colomba* de Mérimée, *Oliver Twist* de Dickens entre otras, son también consideradas como novelas realistas.

Carmen representa el Caos y Don José el Orden cuando en un primer momento ella le embauca, el Caos parece ganar al Orden. Al ser Carmen apuñalada por Don José, el Caos es derrotado y el Orden prevalece (López, E. y López J., 1989; Medrano, 1990).

El conocimiento de las Artes Oscuras de Carmen forma parte de ese Caos. Es parte de un mundo distinto alejado de la religión y de las creencias oficiales. De hecho estas Artes Oscuras que Carmen sabe utilizar son las que inicialmente generan el enamoramiento de Don José. El desconocimiento que él tiene de estas artes y la identificación que realiza de Carmen con el Diablo le lleva a reafirmar su creencia en ese mundo ordenado, del que él, como cristiano viejo se siente parte (Medrano, 1990; Sentaurens, s.f.).

En lo referente a la estructura interna de la obra, ésta ha sido denominada con frecuencia un tríptico debido al hecho de estar dividido en tres partes.<sup>14</sup>

Esta estructura coincide con la división en capítulos que Mérimée realizó. Como es conocido el capítulo IV consiste en el estudio hispanista que Mérimée realizó y publicó a posteriori. En coherencia con la estructura de la obra, la acción se sustenta sobre tres personajes. El arqueólogo-viajero en el papel de narrador; Un Don José preso que narra su historia y cómo ha llegado a estar en esa situación; y por último, una mujer ausente y ya muerta (Carmen), que es la última y verdadera culpable y causante de la situación de Don José (López, E. y López, J., 1989).

## **5. La concepción de la ópera: de novela a libreto**

Desde el punto de vista de la consolidación del mito de Carmen, la creación de la ópera a manos de Bizet, ha jugado un papel esencial. A partir de la ópera, la cual fue sumamente fiel a la novela original, la Carmen de Mérimée se consagra como mito universal, a la vez que se populariza cierta parte del acervo cultural español. Es por este vínculo entre la ópera y el mito, por lo que a continuación se realizara un detallado estudio sobre la misma. De hecho el nacimiento de la ópera en sí, determina en parte la representación de Carmen a través de formas artísticas diferentes (canción popular, cine, danza) que serán objeto de análisis en este trabajo.

El origen de la ópera de Carmen se encuentra vinculada a tres autores: Henri Meilhac, Ludovic Halévy y Georges Bizet. Los dos primeros eran dos conocidos libretistas franceses que trabajaban de manera asidua con

---

<sup>14</sup> Consultar página web: [www.rae.es](http://www.rae.es)

Offenbach, conocido compositor alemán de ascendencia judía, que impulsó las comedias musicales y que fue creador de la opereta moderna<sup>15</sup>. Por su parte Georges Bizet, que a diferencia de Offenbach no contaba con el apoyo general del público, se dedicaba a la composición musical, sin que llegara a ver ni a disfrutar del éxito alcanzado por la ópera de Carmen. De hecho, fue considerado siempre un compositor musical de segunda fila (Navarro, 2004).

No existe unanimidad entre las fuentes a la hora de establecer quién detentó la iniciativa para crear la ópera de Carmen. Mientras que algunos autores sostienen que H. Meilhac y L. Halévy escogieron a Bizet para realizar la partitura, (Navarro, 2004) otros sostienen que la iniciativa partió del propio Bizet, el cual seleccionó a H. Meilhac y L. Halévy para la concepción del libreto (Corter, 1983). En cualquier caso, parece un hecho que la elaboración del libreto, que no de la partitura, se realizó de manera conjunta (Ter Beest, 2007). También es un hecho la relación de parentesco existente entre Halévy y Bizet (Bizet era yerno de Halévy, y se había desposado su hija en 1868). Sin duda la sencillez en el relato de la historia de Mérimée a nivel estilístico favoreció la percepción en los autores de que su historia podría ser escenificable, contribuyendo a que Carmen se convirtiera en un mito universal (Corter, 1983).

### **5.1 Carmen como ópera verista**

Ubicaron la acción en Sevilla y dividieron la acción en cuatro actos. Respetaron los diálogos de la obra original, con la excepción de aquellos que se encontraban en vascuence y en *calli*. Suprimieron de la acción al marido de Carmen y en su lugar añadieron a Micaela, la cual es una joven acogida por la familia de Don José en la infancia. Viste como las mujeres del Norte de España y realiza el papel de la conciencia de Don José. En este sentido es preciso recordar la asociación realizada por Mérimée entre el Norte y el Orden. Este hecho arroja luz sobre el grado de fidelidad de la ópera en relación con los valores y símbolos de Mérimée. Finalmente el Picador Lucas de la novela es sustituido por Escamillo el Matador (Navarro, 2004).

Desde el punto de vista musical, *Carmen* pertenece al Verismo. Este se caracterizaba por dotar a las obras de arte de un realismo extremo.<sup>16</sup> La búsqueda de ese realismo permite al compositor trasladar al espectador a una realidad diferente en la que pueda mostrarle incluso la psicología de los

---

<sup>15</sup> Se considera opereta moderna al género musical derivado de la ópera, cuyo argumento suele ser inverosímil, disparatado y satírico. Alcanzó su popularidad en ciudades como París, Viena y posteriormente en Londres.

<sup>16</sup> Consultar página web: [www.rae.es](http://www.rae.es)

personajes. Con este movimiento la música deja un acompañamiento de la historia para pasar a ser un elemento principal en el cual descansa el peso absoluto de la acción dramática (Cortes, 1963; Navarro, 2004).

Como movimiento musical nació en el siglo XIX y fue impulsado por Wagner. Éste entendía el espectáculo en términos absolutos, esto es, buscaba unir en una misma representación artística todas las artes escénicas. Los anillos del Nibelungo es la obra en forma de tetralogía que mejor incorpora y manifiesta este sentido absoluto del Arte. Para Wagner ser fiel a este sentido absoluto del Arte implicaba realizar modificaciones, de carácter interno en la colocación de los integrantes de la orquesta<sup>17</sup>, y la disposición general del público. Para poder actuar con libertad y coherencia con ese sentido propio del Arte necesitó adquirir un teatro con unas características concretas, que se ubicó en Bayreuth, en el sur de Alemania, y que aún se denomina Festspielhaus. En la actualidad este teatro acoge todos los años un festival de figuras artísticas de alto nivel (Oneto, 1993).

La obra de Wagner que en más ocasiones ha sido comparada con *Carmen* es *Tristán e Isolda*.<sup>18</sup> La razón por la que se establece la comparación es por las similitudes a nivel argumental, las cuales son analizadas a continuación. *Tristán e Isolda* se basa en la leyenda artúrica<sup>19</sup>, que relata una historia de amor imposible entre los protagonistas, causada por un filtro de amor. Las principales semejanzas entre ambos argumentos son: la existencia de un amor imposible en ambos casos y el importante papel de las Artes Oscuras para generar en vínculo amoroso entre los protagonistas. Los efectos que posee el filtro de amor son distintos en cada uno de los casos. Beber el filtro de amor, induce a *Tristán* a la traición y a *Isolda* al adulterio. En el caso de *Carmen*, las Artes Oscuras hacen de ella la hechicera que embruja a Don José, por medio de una cassia.<sup>20</sup>

La segunda obra perteneciente al Verismo con la que la ópera de *Carmen* ha sido frecuentemente comparada es *La Traviata* de G.Verdi. Esta obra perteneciente de igual modo al Verismo posee desde el punto de vista argumental similitudes y diferencias con respecto a *Carmen*. Desde el punto de vista de las semejanzas, hunde sus raíces en la novela original de Alejandro

---

<sup>17</sup> Ver ANEXO II. IMAGEN 3 p.102.

<sup>18</sup> Ver ANEXO II. IMAGEN 4 p.102.

<sup>19</sup> También llamada Materia de Bretaña. Son el conjunto de leyendas existentes en torno a la formación de Gran Bretaña, al rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda. *Tristán e Iseo* es el nombre de la leyenda original.

<sup>20</sup> Según las convenciones escénicas actuales, se ha asignado a *Carmen* una rosa roja o bien un clavel del mismo color. La cassia, es la flor que Mérimée nombró en el original, es amarilla. Ver ANEXO II. IMAGEN 5 p.103.

Dumas, *La Dama de las Camelias*, (escrita en el año 1848) y es a partir de la novela que se elabora la ópera y con posterioridad el Ballet (estrenado en 1978). Centrándose estrictamente en las dos óperas cabe señalar que tanto Carmen como Violeta se encuentran vinculadas a la prostitución. Si bien es cierto que en el caso de Violeta esa vinculación es más explícita y se aprecia incluso en el título de la ópera, *La Traviata*, cuya traducción es pérdida o extraviada (Concostrina, 2009). Pero Carmen es promiscua, ella no recibe ningún dinero por tener relaciones con Don José, incluso es ella misma la que se lo dice a Don José...” *¿no ves que te amo, puesto que nunca te he pedido dinero?* “(Mérimée, 1910). La segunda similitud es que ambas protagonistas son dominadas por el destino, hecho que ambas aceptan, siendo esta la tercera semejanza.

Desde el punto de vista de las diferencias la fundamental radica en la forma de morir de las protagonistas. Mientras que Violeta muere de una tuberculosis en brazos de su amante Alfredo, Carmen es asesinada por un Don José despechado. La muerte de Violeta sirve para que ésta sea redimida por amor y por tanto perdonada por sus pecados, mientras que en Carmen, aunque su muerte permite un cierto reequilibrio de fuerzas y la liberación de Don José, ella permanece fiel a su código propio de valores (etnia gitana) y en ningún caso busca ser redimida por la sociedad (Medrano, 1990).

## **5.2 Bizet como compositor de la ópera de Carmen**

La partitura de *Carmen*, la realizó Georges Bizet. Nacido el 3 de Octubre de 1838, en París, murió el 3 de Junio de 1875, en Bougival, Francia. Compositor precoz, falleció muy joven, a la edad de treinta y siete años, y de forma repentina. En el transcurso de su vida su obra no fue reconocida como él esperaba (Daufi, et al, 1989). Aunque el estreno de *Carmen* le consagraría como autor, no llegaría a disfrutar del éxito proporcionado por el estreno de la ópera en Viena el 3 de Octubre de 1875, ya que Bizet había muerto cuatro meses antes en Francia. Este país no llegó a entender la singularidad de la ópera de Carmen, y tal y cómo afirmó Tchaikovsky, el compositor más popular del momento para el mundo de la danza:

...” *Nadie es profeta en su tierra; los parisinos no han sabido entender Carmen, pero yo tengo la seguridad de que dentro de diez años será la ópera más popular del mundo...*” (Tchaikovsky citado en Daufi, et al., 1989)

Nacido en una familia musical, Bizet ingresa con diez años en el Conservatorio de París. Allí, es alumno de Halévy y Gounod como maestros de

composición. Cesar Franck, por su parte, le enseñará órgano y piano (Batta, 1999).

La formación adquirida le permite trabajar en los salones y cafés de París en los que toca el piano. Allí, Bizet es uno más de los autores que ayudaron a consagrar el París artístico de la época (Navarro, 2004).

En el año 1856, Offenbach organiza un concurso musical en que Bizet resulta ganador. El premio le permite estrenar su obra *Le Docteur Miracle*, en el teatro perteneciente a Offenbach y llamado Les Bouffes-Parisiennes (Batta, 1999; Corter, 1983).

En 1855 un concurso musical organizado en Roma, le hace viajar, a Italia, dónde se instalará durante tres años. Allí estudia la obra musical italiana<sup>21</sup> y compondrá algunas piezas como *Don Procopio*, la cual no será estrenada hasta el año 1906 (Oneto, 1993).

En 1860 regresa a París, dónde continúa estudiando la obra italiana y comienza a introducirse en la alemana<sup>22</sup>. En 1863, recibe el encargo de componer *Los pescadores de perlas*. La obra aunque fue bien acogida no tuvo el éxito esperado. Compuso varias obras más, pero no será hasta 1872, en el que estrenará *L'Arlésienne*, cuando alcance parte del éxito al que aspira (Batta, 1999; Oneto, 1993).

El estreno de *Carmen* tuvo lugar el 3 de Marzo de 1875 y estuvo rodeado de polémica. Se estrenó en la sala Favart, en la Opera-Cómica de París. Al parecer, el teatro contaba con escasos recursos económicos, y cómo parecía que existía poco interés en ver la ópera se llegaron incluso a regalar entradas (Curtiss, 1958).

La noche del estreno, el primer acto cautivó a la audiencia por la riqueza de la composición de la partitura y el dinamismo del argumento. Pero a medida que la acción avanzaba, el asombro original dio paso al rechazo. La ópera no alcanzó el éxito esperado. *Carmen* no sería representada mucho tiempo. Tan sólo tuvieron lugar cuarenta y ocho representaciones en la primera temporada (Oneto, 1993; Wolff, 1953).

Los principales protagonistas en la noche del estreno fueron, Celestina Galli-Marie que interpretó a *Carmen*, Paul Lhérie en el papel de Don José, Mme. Chapay en el papel de Micaela y Jacques Bouhy en el de Escamillo (Oneto, 1993).

---

<sup>21</sup> Se refiere al estudio de las obras de Donizetti, Paganini y Vivaldi entre otros.

<sup>22</sup> Se refiere al estudio de las obras de Bach, Mozart, Beethoven y Wagner entre otros.

Al no ser un éxito rotundo, tal y cómo Bizet esperaba, la decepción de Bizet fue enorme. Además cierto fatalismo estuvo presente en las funciones de la primera temporada. En una de ellas, y según Blas Corter (1983) la protagonista, la Galli, fue torpemente apuñalada por el tenor de turno causándola una herida real. Asimismo en el transcurso de la trigésimo tercera representación, durante el acto tercero, la Galli, mientras canta el aria “*trío de cartas*”, lanza un grito tras decir la palabra “*muerte*”. En ese mismo momento Bizet, moría de un ataque al corazón (Alier, 2007; Batta 1999; Corter, 1983).

El 3 de Octubre de 1875<sup>23</sup>, Carmen se estrenó en Viena. Bizet había muerto cuatro meses antes habiendo firmado el contrato para que la representación se llevara a cabo. El éxito fue rotundo y comenzaría así la popularidad de esta ópera en todo el mundo (Alier, 2007).

Nietzsche, uno de los mayores defensores de la ópera de Carmen y enemigo declarado de Wagner, declaró al verla: “*con Ella, uno dice adiós al norte húmedo wagneriano*” (Nietzsche citado en Corter, 1983).

El reconocimiento que el mundo ha dado a la ópera de Carmen se refleja en las veces en las que la ópera ha sido representada. En el año 1938, centenario del nacimiento de Bizet, Carmen había sido representada 2172 en la Opera- Cómica de París. En la actualidad ronda las 3000, entre las que se encuentra la versión original del estreno (Corter, 1983).

El estreno de *Carmen* en España se produce en 1881 en el Teatro Lírico de Barcelona y en 1888 en el Gran Teatro del Liceo de la misma ciudad. En aquel momento ya se habían sustituido en la partitura, por parte de Ernest Guirard, amigo íntimo de Bizet, los diálogos hablados por recitativos.<sup>24</sup> La aceptación de la ópera entre las clases populares fue inmediata. Sin embargo en las clases más altas, la representación escénica de una mujer española, gitana, libre y con un código moral en clara oposición a los valores conservadores de la época comenzó a remover la subconsciencia colectiva. Los sectores más altos de la sociedad necesitaban suavizar el fuerte contenido erótico y desafiante de Carmen que resultaba inaudito y desestabilizante para la mentalidad de la época. Es en ese momento cuando surge en el seno de la sociedad española, la necesidad de manipular y retocar el mito de Carmen que hasta ese momento se había mantenido fiel al concepto de Mérimée (Corter, 1983; Medrano, 1990).

---

<sup>23</sup> La fecha del estreno de *Carmen* en París, es anterior.

<sup>24</sup> Recitativo es cantar recitando. (Consultar web: [www.rae.es](http://www.rae.es)) // La fecha de este cambio fue 23 de Octubre de 1875, momento posterior a la muerte de Bizet.

Autores posteriores y tal cómo se verá la copla es un claro ejemplo de ello, distorsionarán la figura de Carmen, incorporando el valor moral de la decencia, que en ningún caso estaba presente en el carácter original.

### **5.3 La Habanera en la ópera de Carmen**

En la ópera de Carmen dos son las piezas más populares que han pasado a formar parte del imaginario colectivo. Se trata de la Habanera (I acto) y la Canción del Toreador (II acto) (Corter, 1983; López y López Jiménez, 1989). A continuación se procede a realizar un análisis de la primera aria.

La Habanera se sitúa en el transcurso del primer acto. Finaliza el coro de las cigarreras. La melodía cambia drásticamente, un coro masculino pregunta por Carmen, y ésta aparece: Contesta y da comienzo la Habanera, cuyo título original es *L'amour est un oiseau rebelle*. Su traducción correspondería a *El Amor es un pájaro rebelde* (Corter, 1983).

Desde el punto de vista de la composición musical, posee un compás binario o en 6/8. Desde un punto de vista visual, Blas Corter (1983) afirma que el ritmo se corresponde con el balanceo de una mecedora. La riqueza de la partitura es enorme. La melodía basada en compás binario y en semi-corcheas y ligaduras es de una enorme sencillez compositiva.

Interpretativamente hablando, Carmen entra a escena moviéndose por el escenario de forma provocativa. Todos la miran, y ella lo sabe. Lleva una cassia en el corpiño y otra flor en la boca. Los hombres la rodean y ella coquetea con todos mientras ella se va moviendo por la escena y les habla de Amor, el cual es el tema central en La Habanera. Don José, ubicado en la mayor parte de las versiones en un extremo del escenario, está presente pero ajeno a la situación, aunque se siente tentado a mirarla. Cuando La Habanera finaliza Carmen se dirige a él irónica y provocadoramente mientras él finge ignorarla. De pronto Don José reacciona y entonces Carmen le arroja la flor de casia a la cara. Todo el mundo se ríe de él. Carmen es la primera en abandonar el escenario, las mujeres la siguen, las cuales a su vez serán seguidas por los hombres. Don José se queda solo y recoge la flor del suelo (Corter, 1983).

### **5.4 Iradier como autor de La Habanera**

Existe la opinión generalizada entre los musicólogos de que La Habanera proviene de otra canción muy popular de la época. Dicha canción fue estrenada en el año 1863 en el Teatro Imperial Italiano en París. Su nombre es

a *El Arreglito* y su compositor fue Sebastián de Iradier y Salaverri. Con posterioridad en el Anexo I se recogerán las partituras del Arreglito y de La Habanera con objeto de mostrar la identidad existente entre ambas, pero primero es preciso detenerse en la persona del autor. Aunque no son muchos los datos existentes de su biografía, la crítica es unánime en relación a la veracidad de los que sí se conocen (Monográfico de Iradier, s.f.).

Sebastián de Iradier y Salaverri, nació el 20 de Enero de 1809 en Lanciego (Álava) y murió el 6 de Diciembre de 1865 en Vitoria (Monográfico de Iradier, s.f.).

Iradier estudia piano y órgano en Vitoria y con dieciséis años es nombrado organista de la iglesia de San Miguel Arcángel de dicha ciudad. En 1827 se presenta a unas oposiciones para el puesto de organista y sacristán mayor en la parroquia de San Juan Bautista de Salvatierra. La fecha del nombramiento es el 5 de Junio de ese mismo año (Monográfico de Iradier, s.f.).

En 1829 se desposa con Brígida de Iturburu, con la que tendrá un hijo, Pablo. Al margen de sus obligaciones, Iradier siente una gran afición por la música popular. Las casuchas y los boleros, eran las canciones populares que se interpretaban en los salones de la alta burguesía con la que Iradier se relacionaba (Monográfico de Iradier, s.f.).

En 1833, se le concede licencia de perfeccionamiento en Madrid, la estancia inicialmente prevista para unos meses se convertirá en años, faltando así Iradier a sus obligaciones como organista en Vitoria. Su puesto será cubierto por su amigo y discípulo Antonio Ruiz de Landazábal (Monográfico de Iradier, s.f.).

En Madrid, la actividad de Iradier se convierte en frenética. Comienza a relacionarse con algunas de las personas más influyentes de su época: políticos como Narváez y González Bravo, literatos como Zorrilla, Espronceda. En uno de esos encuentros conoce al propio Mérimée el cual le presentó a la Condesa de Montijo, de cuyas hijas (futuras Duquesa de Alba y Emperatriz de Francia) Iradier será tutor musical. En aquel momento tanto Mérimée como Iradier desconocían la trascendencia que la composición de *El Arreglito* iba a tener para la popularización de la ópera, su incorporación al acervo cultural popular y la consolidación de Carmen como mito universal. De hecho Mérimée fallece antes de que la ópera llegue a ser estrenada en París (Monográfico de Iradier, s.f.).

Las personas tan influyentes<sup>25</sup> a las que Iradier tiene acceso le permiten introducirse en un mundo en el que pronto se granjeó celebridad. Presumía de haber sido el tutor musical de la Duquesa de Alba y de la Emperatriz de Francia, al tiempo que componía música para los bailes de la alta sociedad (valeses, rigodones, polkas) y una gran producción de canciones que elevaron su fama nacional (Monográfico de Iradier, s.f.).

En 1840 aparece publicado por el Álbum Filarmónico la obra *Una nueva colección de canciones españolas*, con acompañamiento en piano-forte, y textos de García Gutiérrez, Campoamor, Peral, Satorres y Príncipe (Monográfico de Iradier, s.f.).

Aunque se desconoce su estado financiero las fuentes concuerdan al afirmar su “agudeza mercantil” y el hecho de que llegó a poseer dos negocios: una imprenta y una tienda de música y pianos. Parece que la imprenta era utilizada para incrementar su fama y notoriedad, porque en ella imprimía sus propias composiciones, las cuales luego vendía (Monográfico de Iradier, s.f.).

Aunque se desconoce si era viudo o si se había separado de su antigua mujer es conocido que en Madrid se vuelve a casar y tiene una hija (Monográfico de Iradier, s.f.).

En 1850 se abre una etapa viajera en su vida. Viaja a París, dónde enseguida es aceptado en los círculos musicales más selectos. Allí conocerá a Rossini, el cual logró que los cantantes más célebres cantasen las canciones de Iradier. De esta manera el éxito le llegó con rapidez. Tres años más tarde regresa a Madrid, para estrenar su obra *La perla del Genil*, dedicada a Eugenia de Montijo la cual se acababa de casar con el emperador de Francia (Monográfico de Iradier, s.f.).

Regresa a París y allí comenzó una gira que le llevó por Cuba, Puerto Rico y varias ciudades de Estados Unidos como Nueva York, Filadelfia, Boston y Nueva Orleans. Estrena sus canciones mientras compone otras de gran importancia como *La Paloma*, compuesta hacia el año 1860 tras la visita a Cuba. A su vuelta de Estados Unidos es recibido en Londres dónde se relacionará con lo más selecto de la aristocracia inglesa (Monográfico de Iradier, s.f.).

En 1863 estrena *El Arreglito*, en el Teatro Imperial Italiano, interpretada por Mila Trebelli. La obra fue un éxito rotundo y la pieza fue repetida varias

---

<sup>25</sup> Iradier era uno más en los salones de la Condesa de Montijo, la duquesa de Villahermosa, la marquesa de Perales, la marquesa de Castellanos, la condesa de Campo-Alange y los marqueses de Ayarbe, miembros todos ellos de la alta nobleza madrileña.

veces por la aclamación de la audiencia. En este punto es preciso recordar que el estreno de la Habanera, como parte integrante de la ópera de Carmen, es posterior y data de 1875 (Monográfico de Iradier, s.f.).

Los datos relativos a la etapa final de la vida de Iradier son confusos y escasos. Se sabe que abandonó París por una enfermedad que le afectó la vista, y que regresó a España. Falleció en Vitoria dos años más tarde, en 1865 (Monográfico de Iradier, s.f.).

En el Anexo I de este trabajo se incluyen las partituras de El Arreglito y de La Habanera. Desde el punto de vista de la composición musical, las diferencias entre ambas son nimias. Este hecho, unido al orden cronológico en la composición de ambas, ha llevado a los musicólogos (López y López Jiménez, 1989; Batta 1999) a sostener que Iradier es el autor de La Habanera (Fundación Botín, 2012).

A continuación se incluyen las letras del Arreglito y de La Habanera respectivamente con objeto de realizar un análisis comparativo de las mismas.

El arreglito:

(ÉL)

Sí....

eh...

ven...

(ELLA)

¿Pá qué?

(ÉL)

Chinita mía

Ven por aquí

Que tú ya sabes que muero por ti (bis)

(ELLA)

No, no, no, no voy allí

Porque no tengo confianza en ti (bis)

(ÉL)

Que sí

(ELLA)

Que no

(ÉL)

Que por qué no tienes confianza

No tienes confianza

Confianza

En mí

(ELLA)

Si tú me quieres, dilo quedito,

Y enseguidita seré tu arreglito (bis)

(ÉL)

Y enamorados

(ELLA)

Sin abusar

Una dancita vamos a bailar

(ÉL)

Y enamorados

(ELLA)

Sin abusar

Una dancita vamos a bailar

(ÉL)

Niñita mía

Mi dulce amor

Te estoy queriendo

Te estoy queriendo

Con tanto ardor

El alma mía  
Con ilusión

Por ti se abrasa,  
Paloma mía,

Por ti palpita mi corazón

(ELLA)

Todos me dicen  
La misma cosa

Que están queriendo  
Que están queriendo  
Con tanto ardor

Pero yo veo  
Con gran pesar  
Que todo es guasa  
Que todo es guasa  
Que todo es música celestial

(ÉL)

Si tú me dieras  
Niña preciosa  
Cara de rosa  
Tu corazón

(AMBOS)

Mil y mil veces  
Te adoraría

Te pediría sí  
En santa unión

(ELLA)

Si tú me juras  
Serás constante

Y que a mi sola  
Y que a mi sola  
Me adorarás

(EL)

Cuenta conmigo

(ELLA)

Mi tierno amigo

(ÉL)

Yo te lo juro que tu arreglito  
No niña  
Nunca te faltará

(ELLA)

En ese caso, prenda querida  
Bien de mi vida, dame tu amor

(AMBOS)

Yo te lo juro  
Seré constante  
Y te querré sí, sí con mucho amor

¡Ay! ¡ay! Que feliz momento  
¡Ay! ¡ay! No lo olvidaré  
¡Ay! ¡ay! Quiéreme paloma  
Que yo te juro amor y fe

¡Ay! ¡ay! Quiéreme paloma  
Que yo te juro amor y bien

La Habanera:

L'amour est un oiseau rebelle  
que nul ne peut apprivoiser,  
et c'est bien en vain qu'on l'appelle,  
s'il lui convient de refuser.

Rien n'y fait, menace ou prière,  
l'un parle bien, l'autre se tait:  
et c'est l'autre que je préfère,  
il n'a rien dit mais il me plaît.

L'amour! l'amour! l'amour! l'amour!

L'amour est enfant de bohême,  
il n'a jamais, jamais connu de loi;  
si tu ne m'aimes pas, je t'aime:  
si je t'aime, prends garde à toi!  
si tu ne m'aimes pas, je t'aime:  
si je t'aime, prends garde à toi!

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime:  
mais je t'aime, prends garde à toi!

L'oiseau que tu croyais surprendre  
battit de l'aile et s'envola

l'amour est loin, tu peux l'attendre  
tu ne l'attends plus, il est là!

Tout autour de toi, vite, vite,  
il vient, s'en va, puis il revient  
tu crois le tenir, il t'évite,  
tu crois l'éviter, il te tient.

L'amour! l'amour! l'amour! l'amour!

L'amour est enfant de bohême,  
il n'a jamais, jamais connu de loi;  
si tu ne m'aimes pas, je t'aime:  
si je t'aime, prends garde à toi!  
si tu ne m'aimes pas, je t'aime:  
mais si je t'aime,  
Si je t'aime prends garde à toi!

Traducción de La Habanera:  
El amor es un pájaro rebelde  
que nadie puede domesticar  
y muy en vano le llamamos  
cuando le conviene rechazar.  
Nada hace allí, amenaza o ruega  
uno habla bien, el otro se calla:  
y es el otro el que prefiero  
no ha dicho nada pero me gusta.  
¡El amor, el amor, el amor, el amor!  
El amor es un niño bohemio  
él jamás, jamás ha conocido ley,  
si tú no me amas, yo te amo  
si yo te amo, ¡ten cuidado!  
si tú no me amas, yo te amo  
si yo te amo, ¡ten cuidado!  
Si tú no me amas, yo te amo  
pero si yo te amo, ¡ten cuidado!..  
El pájaro al que crees sorprender  
bate el ala y vuela  
el amor está lejos, puede esperar  
tú no lo esperas, y ahí está!  
Todo alrededor, rápido, rápido,  
él viene, se va, vuelve a venir  
crees tenerlo, te evita,  
crees que lo evitas, él te tiene.  
¡El amor, el amor, el amor, el amor!  
El amor es un niño bohemio  
él jamás, jamás ha conocido ley,  
si tú no me amas, yo te amo  
si yo te amo, ¡ten cuidado!  
si tú no me amas, yo te amo  
pero si yo te amo.  
Si yo te amo ¡ten cuidado!

A nivel interpretativo y de letra las diferencias entre El Arreglito y La Habanera son evidentes. La primera evidencia es que El Arreglito es un dueto

mientras que La Habanera es un solo. Mientras que El Arreglito contiene un canto al amor incondicional, La Habanera recoge la imposibilidad de Carmen de amar, la cual es manifestada a modo de advertencia. Esta advertencia se recoge en la frase "*si me quieres ten cuidado*". Se trata por tanto de dos concepciones opuestas del amor.

## **6. Influencias de Carmen en otras manifestaciones artísticas: la copla, la poesía y el cine**

La plasmación operística de Carmen ha influenciado otras manifestaciones artísticas que van desde el registro más culto hasta el más popular. En este apartado en concreto se analizará la influencia de Carmen en la canción popular, en la poesía y en el cine, dejando para un posterior apartado la influencia de Carmen en la danza y en concreto en La Habanera. Es objeto del presente apartado es demostrar la validez de Carmen como mito universal, a la vez que evidenciar el grado de fidelidad a la concepción original de Mérimée en las diferentes concepciones artísticas.

### **6.1 Carmen en la canción popular**

La Canción Popular o llamada también Copla es un género musical español que alcanza su máximo esplendor durante los años cincuenta del siglo XX, durante el régimen dictatorial fascista de Franco (Pérez, 2008).

Es preciso tener en cuenta que las creaciones artísticas de la época habían de respetar las directrices del régimen y que en el caso de no hacerlo, la censura intervenía modificando o prohibiendo el contenido de las mismas (Lázaro y Tusón, 1988; Pérez, 2008).

Como se verá a continuación las coplas inspiradas en Carmen no reflejan el concepto de mujer de Mérimée, al que la ópera fue fiel. Por el contrario, responden a los intereses patrióticos y a la necesidad de adoctrinamiento del régimen franquista (Lázaro y Tusón, 1988; Ayuso, et al., 1998; Pérez, 2008).

Las coplas, de temática española, son pequeñas obras de teatro que servían para entretener a una audiencia masculina. Las mujeres de las que se hablaba en estas canciones podían ser pícaras pero decentes, temerosas de Dios y patrióticas en el caso de que fuera necesario. Si los autores de estas canciones deseaban que su obra fuera conocida ésta había de presentar estos rasgos y ser autorizada por la Censura (Ayuso, et al., 1998).

Según Pérez Rodríguez (2008) en la Canción Popular Española existen tres ejemplos que poseen a Carmen como tema central.

El primer ejemplo es *La nieta de Carmen*, creada por Montesinos y Font de Anta. Fue interpretada por Carmen Flores y Pastora Imperio. Sara Montiel interpretó una tercera versión en la película *El último cuplé*. A continuación se incluye el texto de la canción:

*Unos ojos ardientes brindando amores,  
Brindando amores,  
la peineta adornada con muchas flores.  
Soy de Sevilla, soy de Sevilla,  
y me llaman Carmela la gitanilla.  
Tengo el corazón gitano,  
tengo el alma trianera  
y llevo en mis venas sangre  
de Carmen la cigarrera.  
Si Carmen tuvo amores con Escamillo,  
con Escamillo,  
yo estoy loca perdida por un chiquillo  
muy pinturero... ¡muy pinturero!  
que si no mata toros será torero.  
Tengo el corazón gitano (...)  
de Carmen la cigarrera.*<sup>26</sup> (Montesinos y Font de Anta, años 50 citado en

Pérez, 2008).

Según Pérez Rodríguez (2008), al analizar la letra de la canción se aprecian dos detalles importantes. El primero es que no es Carmen la que habla sino su nieta, a pesar de que es conocido que Carmen no tuviese descendencia alguna (o al menos no se le conoce). La canción narra un vínculo familiar entre Carmen la cigarrera con la supuesta nieta, hecho que aporta legitimidad para su discurso.

La versión más creíble de esta canción fue Pastora Imperio. En todo caso fue más creíble que la atribuida a Carmen Flores. Según Pérez Rodríguez (2008) ello se debe a que Pastora Imperio y Carmen la cigarrera pertenecen a la etnia gitana. Cuando la canción afirma que Carmen tiene *el corazón gitano y alma trianera*, dichos rasgos pueden atribuirse mejor a Pastora Imperio que a Carmen Flores. Ésta última cantaba la canción con un innato acento castizo madrileño que la alejaba del arquetipo original de Carmen.

---

<sup>26</sup> La versión de Sara Montiel es fácil de encontrar. La versión original interpretada por Carmen Flores se puede escuchar en: // FLORES Carmen *La primera figura de la canción Española*. ( Grabadas en 1913-1927) Madrid. El Delirio, 1999.

La canción finaliza con par de compases de la partitura original de Bizet (Pérez, 2008).

La segunda canción se titula *Carmen la cigarrera*, y su texto es el siguiente:

*Carmen la cigarrera,  
Tan zalamera y tan mujer,  
Puso celosa y fiera  
Su vida entera en un querer.  
Carmen la cigarrera,  
La del embrujo tentador,  
Carmen, gitana bravía  
Perdió su alegría  
Por un gran amor  
Siempre en el querer  
Fui triunfadora,  
Y hoy como una virgen trianera  
Lloro mis penas.  
Carmen la cigarrera (...)  
Perdió su alegría  
Por un gran amor.  
Corazón, carita de azucena  
Por mirar tus ojos me abrasé  
Si marchó moriré de pena ¡ay!  
Sí, morena ¡ay!, te moriré.  
Me llaman sevillana, ramito de claveles,  
Mis ojos de gitana son más dulces que las mieles.*

*Carmen la cigarrera (...)  
Perdió su alegría  
Por un gran amor (AA.VV, 2004)*

Esta segunda canción, interpretada por Paquita Rico, es más compleja compositivamente. Los versos y en consecuencia las rimas, están más cuidados y elaborados, y se añade una novedad, las tres voces. La primera voz corresponde a un narrador omnisciente; la segunda voz corresponde a Carmen la cual se expresa en presente; la tercera pertenece a un coro que interviene un par de veces para dar réplica a Carmen (Pérez, 2008).

Para Pérez Rodríguez (2008) esta canción aporta una dosis más dramática al personaje de Carmen, ya que se puede intuir que lamenta la pérdida de un querer. Este rasgo hace a Carmen más humana, y busca penetrar en lo trágico del amor. Se trata de un sufrimiento inexistente en la obra originaria de Mérimée.

La tercera canción es la más conocida de todas y se denomina *Carmen de España*.

*Yo soy Carmen, la Gitana  
Cigarrera de Sevilla,  
Y a los guapos de Triana  
Hago andar de coronilla.  
Pero no es verdad la historia  
Que de mí escribió un francés,  
Al que haría en pepitoria  
Si yo lo volviera a ver.  
Iba a servirme de camafeo  
Si traspasara los Pirineos  
Carmen de España, manola  
Carmen de España, valiente  
Carmen con bata de cola  
Pero cristiana y decente  
No sé quién fue Escamillo  
Ni conozco a Don José  
Y no manejo el cuchillo  
Ni a las horas de comer.  
Tengo el llanto en las pestañas  
A las horas del querer.  
Yo soy la Carmen de España,  
Y no la de Mérimée. (bis)  
Me han cantado en los teatros  
Lo mismo que a "La Traviata"  
Mas le aviso a más de cuatro  
Que voy a meter la pata.  
Pues me tiene hasta los pelos  
Que ande suelta por ahí  
Una Carmen de camelo  
Que se la voy a partir.*

*De los "pinreles" a la peineta*

*Yo le zurraba la pandereta* (Quintero, León y Quiroga, 1952 en Pérez, 2008).

La estructura de esta canción es más compleja que las anteriores. La pieza fue compuesta por Quintero, León y Quiroga a ritmo de pasodoble. Estos se habían especializado en la composición de Copla. Fue estrenada por Juanita Reina en 1952, pero popularizada por Carmen Sevilla<sup>27</sup> (Pérez, 2008).

En la canción se encuentra una Carmen que defiende su integridad: "*no es verdad la historia que de mí escribió un francés*", corrigiendo así la historia original (Pérez, 2008).

Conviene señalar varios puntos que son importantes. Esta Carmen se define como *Carmen de España, manola, valiente, con bata de cola, cristiana y decente*. Estos dos últimos adjetivos son los más impactantes. Originalmente Carmen no era ni cristiana ni decente, sin embargo estos adjetivos buscan otorgar una moralidad al personaje que en el original es inexistente (Pérez, 2008).

*"Tengo el llanto en las pestañas a las horas del querer"*...Esta frase otorga a Carmen un sufrimiento que no ha padecido, con objeto de hacerla más humana de lo que en realidad era y continua, *"me han cantado en los teatros lo mismo que a La Traviata"*. Esta frase contiene una protesta de Carmen, que se ha visto equiparada con la prostituta Violeta. Es nuevamente la búsqueda de una moralidad inexistente en el concepto original literario (Pérez, 2008).

No sólo los personajes de ficción como Carmen, sirvieron para inspirar canciones de la copla. La primera persona real a la que se dedicó una Copla fue a Eugenia de Montijo, la cual fue escrita por Ochaíta, León y Quiroga en 1953. Posteriormente se escribió el Romance de la reina María Mercedes. Ambas canciones fueron popularizadas por Concha Piquer.

## **6.2 Carmen en la poesía**

Dentro del marco poético son varios los autores que se inspiraron en el personaje de Carmen.

---

<sup>27</sup> Carmen Sevilla interpretó esta canción en dos películas: *Requiebro* (1955) y *La guerrillera de Villa* (1967) En audio la podemos encontrar en varias antologías

Según López Jiménez (1989) el primer autor que se fijó en ella fue un escritor coetáneo a Mérimée llamado Theophile Gautier y libretista de uno de los ballets románticos más importantes, *Giselle* (1841).

Esta es parte de la traducción del poema de Gautier:

*Delgada es Carmen, trazo oscuro  
Rodea sus ojos de gitana. Negros, siniestros sus cabellos  
La piel curtida por el Diablo  
(...) Brota en el centro de su blancura  
Una boca de risa triunfante;  
Rojo pimienta, flor escarlata,  
Toma su púrpura de la sangre* (Gautier, 1970).

En este poema Gautier muestra a una Carmen despiadada, cruel, pero a la vez atrayente y cautivadora. Es la vuelta al mito original.

En esta misma línea aparece un segundo poema fue elaborado por un poeta español, colaborador habitual de los hermanos Machado, F. Villaespesa. Dicho poema se titula *Carmen la cigarrera*:

*¡Por besar esos ojos me hice asesino  
Y en sus viejas mazmorras Ceuta me espera!  
¡Ay de ti si te encuentras en tu camino  
Las pupilas de Carmen la cigarrera!* (Villaespesa, 1954).

Estos versos expresan la temática del amor fatal. Y transmiten una advertencia de precaución al toparse con una mujer como Carmen.

El tercer poema pertenece a de Antonio Machado y dice así:

*Rondar tu calle nunca verás  
Ese que esperas; porque se fue toda  
La España de Mérimée* (Machado, 1970).

En Antonio Machado se aprecia una fidelidad a la España de Mérimée, al hispanista. A continuación Manuel Machado dedicó a Carmen un soneto, del que se extrae el terceto siguiente. Este es fiel al concepto literario original:

*Pasión rugiente duerme en su ancha ojera  
Y en el seno magnífico, que exulta,  
Un gran valor y un miedo milenario...* (Machado, 1967).

Este terceto recoge el lado más sensual, y más primitivo de Carmen, equiparándola a una fiera durmiente.

El último ejemplo poético corresponde a Federico García Lorca y dice así:

*La Carmen está bailando*

*Por las calles de Sevilla.*

*Tiene blancos los cabellos*

*Y brillantes las pupilas*

*¡Niñas,*

*Corred las cortinas...* (García Lorca, 1982).

García Corca al presentar a una Carmen envejecida la hace más humana al tiempo que la presenta como un valor inmutable de la riqueza cultural andaluza.

Por todo ello es innegable la validez de Carmen como mito en la Literatura Española.

### **6.3 Carmen en el cine.**

La figura de Carmen ha sido adaptada en el cine en numerosas ocasiones y no sólo dentro de las fronteras nacionales. Directores de la talla de Pals, Cecil. B Lille, Preminger y Charles Chaplin han realizado diferentes versiones de Carmen, reforzando su carácter mítico. A continuación se realiza un recorrido cronológico de las diferentes versiones de Carmen en el cine (López E.y López, J., 1989; Medrano, 1990; Pahissa, 1992).

La llegada de Carmen a las pantallas es relativamente temprana (Medrano, 1990). Sin embargo no existe consenso en torno a la fecha concreta, siendo dos las que se barajan 1904 y 1907. En corroboración de la primera fecha, Gene Ringold (1974) afirma que en el año 1904 la Edison Company tenía una versión de *Carmen* de la que no se sabía con certeza si era una adaptación de la novela, o si por el contrario, era una adaptación del libreto. En corroboración de la segunda fecha, Enrique Alberich (1977) sostiene que la primera aparición de *Carmen* fue en 1907, dirigida por Francis Doggs (Medrano, 1990).

En 1909 aparece la primera versión española de Carmen, dirigida por Ricardo de Baños, el cual había adaptado otras historias de naturaleza hispánica como *Don Juan Tenorio* y *Locura de amor* en los años 1908-1909, respectivamente. Su versión de Carmen fue titulada, *Carmen la hija del bandido*. Como novedad dramaturgica, en esta versión añaden una familia de

la cual Carmen proviene. Como se sabe este rasgo es inexistente en la obra original (Medrano, 1990).

En este mismo año aparece una versión italiana, dirigida por Gerolamo Lo Savio (Medrano, 1990).

Dos años después, en 1911, dos realizadores europeos, el francés André Calmette y el danés Urban Gad, éste último precursor del expresionismo alemán, dirigen sus propias versiones sobre la gitana.

En 1913 Urban Gad realiza una nueva versión que protagoniza su esposa Asta Nielsen en y que se titulará *Der Tod in Sevilla* cuya traducción corresponde a *Muerte en Sevilla*. Este mismo año 1913, se realizan cuatro versiones más. La primera de ellas interpretada por Emma Calvé, quién en palabras según Salomé Medrano (1990), fue la mejor intérprete operística del personaje. La segunda versión es una coproducción italo-española dirigida por Giovanni Doria y rodada en Barcelona. Finalmente existen dos versiones norteamericanas, protagonizadas por Margaret Snow y Marion Leonard (Medrano 1990; Pahissa, 1992).

En 1915 aparecen dos de las versiones que más repercusión mundial tuvieron. En aquellos casos sus directores que se encontraban en los inicios de su carrera, consiguieron consagrarse y alcanzar prestigio internacional. La primera fue interpretada por Theda Bara, dirigida por Raoul Walsh; La segunda versión tuvo como protagonista a Geraldine Farrar y fue dirigida por Cecil B. De Mille. En ambas versiones destaca no sólo la calidad artística sino la fidelidad al original de Mérimée (Medrano, 1990; Pahissa, 1992).

Siguiendo en importancia a las anteriores, en 1916, Charles Chaplin creó su versión de *Carmen*, la cual titulará *A burlesque of Carmen*. La novedad fundamental es que en esta versión se presenta a una Carmen interpretada por Edna Purviance, que finalmente sobrevive (Medrano, 1990).

En 1918 destaca la versión dirigida por Ernest Lubitsch con Pola Negri. Esta versión sirvió de modelo para otras dos que se realizaron en 1920 y 1922 (Medrano, 1990).

En la década de los años veinte, destacan dos versiones. La primera dirigida por Jacques Feyder interpretada por Rachel Meller, en 1926. La segunda, interpretada por Dolores del Río, dirigida por R. Walsh, siendo ésta la segunda versión que el director realizaba sobre Carmen (Medrano, 1990; Pahissa, 1992).

Todas las versiones realizadas hasta 1926 pertenecían al género del cine mudo. La primera versión sonora de Carmen no llegaría hasta 1931. Fue

rodada en Gran Bretaña e interpretada por Marguerite Namara y dirigida por Cecil Lewis. El título original de la película era *Gypsy Blood (Sangre Gitana)*. Sin embargo esta versión es conocida como *Gypsy Love* cuya traducción es *Amor Gitano*. Para algunos autores ésta resultó ser relativamente floja en relación a la ópera (Medrano, 1990).

En 1938, y 1942, aparecen dos versiones muy importantes, distinguiéndose en el enfoque con el que fue realizado cada una de ellas, una cierta oposición. La primera, de Florián Rey y titulada *Carmen la Triana*. Fue una versión muy libre en relación al original. La del año 1942, dirigida por Christian Jacque, destaca por su fidelidad al original de Mérimée (Medrano, 1990).

La primera *Carmen* en color fue en 1948. Interpretada por Rita Hayworth, fue un gran éxito y encumbró a la protagonista femenina, la cual realizaría una de las mejores interpretaciones hasta ese momento. Rita Hayworth<sup>28</sup> era de origen español; Su larga melena y su gran belleza daban credibilidad al personaje que interpretaba. Además, casualmente, su nombre real incluía el de Carmen ya que ella se llamaba Margarita Carmen Cansino. El título de esta versión fue *The Loves of Carmen (Los amores de Carmen)* (Medrano, 1990).

No sólo Occidente ha realizado versiones de *Carmen*. En los años cincuenta se produjeron dos versiones japonesas basadas en la fatal cigarrera. Ambas fueron dirigidas por el mismo director Keisuke Kinoshita. En 1951 dirigió *Karumen koyko ni kaeru* y en 1952 *Karumen Junjosu*, cuyas traducciones corresponden a El retorno de Carmen y La Juventud de Carmen (Medrano, 1990).

Retomando las versiones occidentales, hay una que destaca de manera especial. Se trata de la *Carmen Jones*, de Otto Preminger en 1954. Es una versión dotada de gran originalidad, ubicada en una base militar en Estados Unidos durante el período de la II Guerra Mundial. Sus orígenes se encuentra en el musical creado para Broodway en el año 1943, el cual adaptó la partitura de Bizet y gozó de notable éxito entre el público neoyorquino. A pesar de lo novedoso del contexto de la acción Preminger, mantiene una fidelidad total a la esencia del original de Mérimée y a la ópera de Bizet. El espectador que conozca la obra literaria o la ópera posterior no puede evitar ser sorprendido

---

<sup>28</sup> Ver ANEXO II, IMAGEN 6, p.104.

por una Carmen de raza negra que trabaja en una base militar estadounidense (Medrano, 1990).

La intérprete Dorothy Dandridge realiza una de las mejores interpretaciones de Carmen en la historia del cine y del mito. Su interpretación es sensual, provocativa, fuerte y arrolladora, denotando una profunda comprensión del personaje original (López, E. y López, J. 1989, Medrano, 1990; Pahissa, 1992).

Las adaptaciones se suceden a lo largo de la película defraudando al espectador más purista<sup>29</sup> y realizando una nueva interpretación en un contexto radicalmente distinto del mito universal. Las canciones son todas cantadas en inglés, lo que implica realizar modificaciones en relación al libreto original. La llegada de La Habanera sorprende de nuevo al espectador que reconoce la simbología original de los colores rojo y negro con los que se viste Carmen, la fuerza arrolladora y la misma entrada en escena que se realiza en la ópera. Desde el punto de vista de las divergencias, La Habanera de Carmen Jones no sucede en la calle sino en el comedor de la base militar, esto es, un espacio cerrado. Sin embargo la letra mantiene el mismo sentido original que en la ópera: realizar una advertencia a Don José actual (que en coherencia con el original es de nuevo un militar) sobre los peligros que para su vida puede tener la presencia de Carmen (Medrano, 1990).

A continuación se recoge la letra de La Habanera de la versión de Preminger.

Love's a baby that grows up wild  
And he don't do what you want him to  
Love ain't nobody's angel-child  
And he won't pay any mind to you  
One man gave me his diamond stud  
And I won't give him a cigarette  
One man treats me like I was mud,  
And what I got, dat man can get.  
Dat's love, dat's love, dat's love, dat's love  
You go for me and I'm taboo  
But if you're hard to get, I'll go for you  
And if I do, then you are through  
Oh, my baby, that's the end of you

---

<sup>29</sup> Se entiende por espectador purista a aquel que busca las representaciones artísticas que más se parezcan a la concepción original.

.... So take your cue  
Oh, Don't say I didn't tell you true  
.... I told you truly, if I love you,  
Dat's the end of you!  
When your love bird decides to fly  
There ain't no door that you can close  
She just pecks you a quick good-bye  
And flicks de salt from her tail and goes  
If you listen then you get taught  
And here's your lesson for today  
If I choose you, then you get caught  
But once I got you, I go away  
Dat's love...

Todos los personajes de la película son de raza negra. Para valorar justamente el mérito de esta versión es preciso encuadrarla en su contexto histórico. En aquel momento, el movimiento del Ku Klus Klan<sup>30</sup> poseía considerable fuerza en Estados Unidos y por otro lado estaban lejos de ser escuchados los discursos de Malcom X y Luther King.<sup>31</sup> La apuesta que Preminger realiza es arriesgada en un doble sentido. Seleccionar un elenco de actores en el que todos y cada uno de ellos fuera de raza negra podía ser malinterpretado por actores de raza blanca que normalmente protagonizaban las películas del momento y podían sentirse desplazados por esta selección. Por otro lado Preminger realiza una correspondencia entre los gitanos y los americanos negros, hecho que podría no ser bien entendido por esta comunidad. A pesar de todo ello, la película tuvo un gran éxito entre la comunidad negra y los admiradores no puristas de Bizet, razón por la cual en Europa no fue reconocida (Medrano, 1990).

Por todo ello, *Carmen Jones* es considerada como una obra maestra de su autor. Sin embargo no todas las críticas realizadas a la película fueron favorables tal y como se puede comprobar (Medrano, 1990) en el siguiente párrafo:

---

<sup>30</sup> Ku Klus Klan era una organización secreta estadounidense que defendía la supremacía de la raza blanca sobre la raza negra. Llevaban una indumentaria de color blanco que les permitía proteger su identidad y atacaban de esta forma vestidos, a la persona/as que considerase la organización.

<sup>31</sup> Martin Luther King y Malcom X, fueron los primeros en defender públicamente a la raza negra y denunciar los abusos cometidos por la raza blanca. Ambos fueron asesinados.

“*Carmen Jones, una puesta al día de la operística obra maestra de Georges Bizet y Prósper Mérimée, sólo con negros (sic), seguían peleándose con la gloriosa música que los personajes debían cantar. El resultado fue que, mientras la carpintería del ejercicio era digna de admiración, resultaba difícil llegar a identificarse con ella o con cualquiera de los protagonistas de este tórrido melodrama musical*”... (Hirschorn, 1981).

Clive Hirschorn (1981), autor de la cita anterior, calificó la dirección de Preminger como *heavy-handed*, esto es pesada. Otros autores denotando el silencio deliberado que ha caído sobre *Carmen Jones*<sup>32</sup> afirman que cada vez que *Carmen* aparece, destaca y entonces la incomprensión se cierne sobre ella (Medrano, 1990).

Siguiendo el recorrido cronológico realizado hasta el momento en el año 1959, aparece *Carmen de Ronda* protagonizada por Sara Montiel y dirigida por Tullio De Michelle. Desde el punto de vista interpretativo esta versión no aporta novedad alguna. Ello se debe a que en demasiados aspectos reproduce la versión del año 1938, *Carmen la de Triana*. Ésta, interpretada por Imperio Argentina, fue una coproducción germano-española en cuyo rodaje se inspiró el cineasta Fernando Trueba para crear *La niña de tus ojos* en 1998<sup>33</sup> (Trueba, 1998).

*Carmen la de Triana* mantiene el carácter pasional de la protagonista. Sin embargo, argumentativamente las diferencias con el original son más que notables, ya que *Carmen* es mostrada como una víctima del destino que ve morir a sus dos grandes amores por culpa de una maldición de una gitana celosa (Medrano, 1990).

A lo largo de historia del cine no sólo se han hecho versiones sobre *Carmen*, si no que otros cineastas han elegido la partitura de Bizet como parte de la Banda Sonora Original (*Soundtrack*) de sus películas acompañando a tramas que nada tenían que ver con la historia original. A modo de ejemplo, Vanesa Redgrave tararea *La Habanera* en *Isadora* (1968). Coge un vestido rojo de un baúl, se lo acerca a su propio cuerpo y empieza a bailar siguiendo el compás de su propio tarareo. Más recientemente en la película de dibujos animados *Up* (2009) creada por Pixar, el protagonista baja la escalera de su casa con la música de *La Habanera* de Bizet como fondo. El hecho de que el protagonista descienda la escalera en una silla eléctrica unido a un fondo

---

<sup>32</sup> En España se editó una colección en la revista *Dirigido por*. Y en el capítulo referido a Preminger no se profundizó en *Carmen Jones*, se realiza un estudio pormenorizado de otra película y a *Carmen Jones* lo hacen de pasada, la mencionan un par de veces

<sup>33</sup> Consultar web// [www.fernandotrueba.com/cronica.asp?id=18](http://www.fernandotrueba.com/cronica.asp?id=18)

musical tan conocido por el público, consigue un efecto cómico en la escena, al tiempo que se evidencia una nueva interpretación de la partitura ya clásica. En este caso los dibujantes trasladan al espectador una sensación de rutina y soledad.

## **7. El mito de Carmen como símbolo de la lucha por la igualdad de género.**

La permanencia de Carmen en el subconsciente colectivo a lo largo del tiempo es innegable. Su personaje se relaciona de manera frecuente con los rasgos de la independencia, la autonomía, la astucia, la valentía, manipulación y la libertad.

La construcción del concepto de igualdad de género es algo que se ha producido de manera paulatina a lo largo de la historia y que debe aportaciones no solo a mujeres relevantes sino también a mujeres anónimas. A pesar del carácter de novela que posee la obra de Carmen, su carácter realista y la fidelidad al mito original observada en la mayor parte de sus adaptaciones artísticas, permite utilizarla como caso de análisis que arroja luz sobre la situación de las relaciones de género en el siglo XIX a la vez que desentraña las aportaciones concretas del personaje en la lucha por la igualdad de género.

### **7.1 Revisión de conceptos elementales: género, igualdad de género y violencia de género.**

El término género tal y cómo se entiende en la actualidad, es relativamente nuevo. Su sistematización tiene que ver con el resurgir teórico y práctico de los movimientos feministas durante los años sesenta y setenta del siglo XX, con especial protagonismo en el contexto anglosajón (De Miguel, 2003).

El término recoge planteamientos desarrollados por diferentes autores que empleando una terminología distinta, han denunciado las desigualdades existentes entre hombres y mujeres a lo largo de la historia (Espinar, 2007).

Algunos de estos autores han sido Paulain de Barre que escribió *De la igualdad de los dos sexos o La educación de las damas* en el siglo XVII. Olympia de Gouges, autora de la Declaración de los derechos de la mujer; Mary Wollstonecraft con *Vindicación de los derechos de la mujer* en el siglo XVIII o John Stuart Mill con la *Esclavitud de la mujer* en el siglo XIX (Espinar, 2007).

En 1949 Simone du Beauvoir publica *El segundo sexo* en el que aparecen ya rasgos fundamentales del concepto de género. Principalmente

sostiene que éste es una construcción sociocultural (Espinar, 2007) y que aquellas características calificadas de femeninas atribuidas a la mujer no son fruto de la naturaleza, sino que son adquiridas a través de un complejo proceso de aprendizaje social e individual (Lamas, 2000). Es decir las diferencias que la sociedad establece entre hombres y mujeres tienen un origen sociocultural y no biológico o natural. Ello explica el significado de su frase *“una mujer no nace, sino que se hace”* (Beauvoir, 2000).

Así, mientras que el sexo se refiere a las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, el género remite a diferencias socioculturales construidas sobre la base biológica. Esto es, roles, funciones, actitudes, comportamientos, etc. que las distintas sociedades adjudican a cada uno de los sexos y que los seres humanos aprenden e interiorizan (Espinar, 2007). Por todo ello género no es sinónimo de mujer y los estudios de género se ocupan de las relaciones entre hombres y mujeres (Alberdi, 1999).

Ya que las diferencias o desigualdades de género poseen un carácter sociocultural, es posible modificarlas, aunque no se trate de una tarea fácil.

La incorporación de los roles de género se produce mediante la socialización, es decir *“el proceso por el que un individuo se hace miembro funcional de una comunidad, asimilando la cultura que le es propia”* (Lucas, 1996).

Por todo ello la igualdad de género se entiende como un objetivo que lucha contra una realidad de discriminación y segregación social entre los sexos (OIE, 2012). A día de hoy el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) sostiene que la pobreza continúa afectando en mayor medida a las mujeres, hecho que se traduce en desigualdad en cuanto al acceso a la educación, a los recursos productivos y al control de bienes, así como a la desigualdad de derechos en el seno de la familia y de la sociedad. En los países industrializados, a pesar de existir igualdad legal de derechos, perviven desigualdades en los salarios y los papeles en función del sexo son en algunos casos discriminatorios.

En relación al concepto de violencia de género, la Organización de Naciones Unidas (NN.UU, 1993) la define como *“todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga, o pueda tener como resultado, un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para las mujeres, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se produce en la vida pública o privada”*.

Para la investigadora Francisca Expósito (2011) los agresores no son psicópatas ni hombres agresivos. Ello se debe a que la violencia es un recurso que la sociedad y la cultura ponen a disposición de los hombres para su uso en caso de “necesidad”.

Los rasgos que con frecuencia poseen estos hombres son: necesidad de reafirmación, autoestima baja, dependencia, celos e inseguridad entre otros (Expósito, 2011). Es decir, una escasa madurez afectiva unida a una notable dificultad para gestionar la frustración.

## **7.2 El protagonismo de la mujer a lo largo de la historia.**

En la década de los años 60, se produjo una segunda ola de feminismo que fomentó un renovado interés por el papel de la mujer en el proceso histórico. La principal conclusión de los trabajos realizados fue la invisibilidad de la mujer en la historia ya que las diferentes corrientes historiográficas habían marginado a la mujer en los estudios y apenas había constancia de la aportación femenina al proceso histórico. Los estudios supeditaban la experiencia histórica de la humanidad a la experiencia histórica del varón (Nash, 1982).

A partir de la constatación del feminismo contemporáneo de que lo privado es político y que el sexo es una categoría social, la historia de la mujer evoluciona y se la intenta situar dentro de la complejidad de su contexto histórico, para no sólo reconstruir la historia de la mujer y ampliar el conocimiento sobre las múltiples dimensiones de su protagonismo (Nash, 1982) si no también, para comprender el significado de los sexos, de los grupos de género en el pasado histórico (Zemon, 1976).

Las teorías actuales de análisis de la situación histórica de la mujer se han abierto a entender la complejidad de las relaciones entre los sexos. Las modificaciones en el status de la mujer, el proceso de formación de conciencia en la mujer y los avances y retrocesos en su situación social, evitando caer en una concepción de la mujer como eterna víctima pasiva de una sociedad patriarcal o como una constante luchadora de la transformación social y feminista (Nash, 1982). A pesar de este avance, es cierto que no existe un consenso sobre el modelo de la evolución histórica de la mujer. Ello influye en el debate centrado en las teorías de victimización o protagonismo histórico de la mujer.

Aunque sigue habiendo muchos historiadores de la mujer que siguen haciendo hincapié en su victimización histórica y enfocan sus estudios desde

esta perspectiva, (Smith, 1976) cada vez hay más estudios que buscan un conocimiento más complejo de la experiencia histórica femenina (Nash, 1982) que permita superar la dicotomía de la victimización y los logros femeninos para reconocer la fuerza individual y colectiva de las mujeres, sin por esto olvidar su opresión histórica (Lerner, 1975). Esa es la perspectiva desde la que Carmen es entendida en este trabajo. Una mujer que no encaja en el papel de víctima aunque sí sufrió la opresión (muerte como desenlace final) y que realiza una aportación en la lucha por la igualdad de género al no someterse a las normas patriarcales imperantes en el momento.

### **7.2.1 Las antecesoras históricas de Carmen en la lucha por la igualdad de género.**

La construcción del concepto de igualdad de género exige un repaso por diferentes aportaciones de distintas mujeres a lo largo de la historia. Para ello se recurre al análisis biográfico de algunas de estas mujeres. Una de las principales críticas que se realizan a este tipo de fuente es que se trata de mujeres en algunos casos pertenecientes a la élite y por tanto poco representativas de la experiencia colectiva de la mujer de su época. Sin embargo, bajo la influencia de la nueva historia de la mujer, los estudios biográficos incluyen cuestiones como las relaciones sociales entre los sexos, los roles sexuales, el status femenino y la cultura de la mujer en un intento de comprender el condicionamiento social y sexual de estas mujeres y la interacción entre su vida pública y privada (Nash, 1982).

Junto a ellas, existieron otras mujeres anónimas que aunque no estén incluidas en este epígrafe, sí contribuyeron a la identificación de sí mismas, buscando una salida a ese continuo estado vegetativo de insignificancia.

En la Edad Media comenzó el debate filosófico llamado la Querrela de las Mujeres el cual finalizó en la Revolución Francesa. El debate discutía la inferioridad de la mujer por naturaleza frente a la superioridad del hombre. El sangrado menstrual, la capacidad de concebir y la débil estructura del cuerpo femenino que no era apto para las guerras eran algunas de las “razones” en las que se basaba la inferioridad femenina. Eran señales evidentes de esa inferioridad natural para ciertos grupos sociales (el clero), que envolvieron a la mujer en el halo de la “virtud” y la “honra”, que inicialmente se basaba en la primera relación sexual y que rápidamente se relacionó también con la familia (Rivera, 1996; Ayuso, et. al, 1998).

En este debate las mujeres aspiraban al conocimiento más puro. Las mujeres de las clases sociales más elevadas si tuvieron una educación

elevada, pero menor en contenido en comparación con sus homólogos masculinos (Rivera, 1996).

En Venecia en 1364 nació Christine Pisan la cual fallece hacia 1430 en el monasterio de Poissy, Francia. Poetisa y filósofa, fue educada en la corte del rey Carlos V de Francia del que posteriormente realizó su biografía. Tras diez años de matrimonio con el secretario de la corte, Etienne du Castel, éste fallece y Christine, viuda, con veinticinco años de edad y madre de tres hijos, consigue vivir de su obra literaria que adquiere gran popularidad, consolidando su independencia económica. Su obra habla de amores perdidos que transmitían su tristeza por la temprana viudedad (Rivera, 1996).

Cereceda, M. (1996) califica a Christine de Pisan como “la precursora del movimiento feminista” por la publicación de su obra *Libro de la ciudad de las mujeres* en el año 1405. En esta obra, su autora se atreve a dudar de la validez del concepto generalizado sobre la mujer y debatido en la Querrela:

*“Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien en escritos y tratados (...).*

*Me propuse decidir, en conciencia, si el testimonio de tantos varones ilustres podía estar equivocado. (...) Al mismo tiempo, sin embargo, yo me empeñaba en acusarlas porque pensaba que sería muy improbable que tantos hombres preclaros, tantos doctores de tan hondo entendimiento y universal clarividencia (pudieran equivocarse) (...) (Pizán, 2000, p.63).*

No constan muchos más datos acerca su biografía. Lo que si consta es que Christine Pisan facilitó a otras mujeres la defensa de sus derechos posteriores a los largo de la historia.

Un siglo después de Christine Pisan, nace en Venecia, otra mujer que contribuyó a elaborar el concepto actual de igualdad, Verónica Franco. Nació en Venecia en 1546 y murió en 1591. Esta mujer, hija de cortesana, aprendió el oficio de manos de su madre Paola. Verónica fue introducida en este oficio debido a que su madre carecía de la dote necesaria para casarla. Se convirtió en una de las llamadas *cortigiana onesta*. (Rosenthal, 1992). Las cortesanas honestas eran aquellas que constaban en un registro oficial con su tarifa correspondiente. Dominaban la conversación y el arte del entretenimiento para el género masculino, (poetisa, cantante, pintora) y contaban con un protector. Verónica logró que Domenico Vernier (uno de los hombres más poderosos y ricos de la Venecia de entonces) la protegiese. Bajo su mecenazgo Verónica

influenciada por la obra de Petrarca, publica sus poemas de carácter lírico así como el verso epistolar.

La obra poética de Verónica Franco esconde un mensaje hacia las mujeres, a las que insta a luchar y a defender sus derechos como individuos frente al género masculino. Su *Carta 22*, perteneciente a su obra *Lettere familiari a diversi*, publicada en 1580 es un supuesto diálogo entre dos cortesanas que analizan y critican la situación de las mujeres en la Venecia del entonces, refiriéndose no solamente a las meretrices, cortesanas, sino también a mujeres respetables y madres de familia, realizando un análisis general de la situación de la Mujer (Rosenthal, 1992).

Olympia de Gouges, de nombre real Marie Gouze, nació el 7 de Mayo de 1748 en Mountauban, Francia y murió en la guillotina el 3 de Noviembre de 1793, con cuarenta y cinco años. Esta escritora redactó en 1791 *Los Derechos de la Mujer y la Ciudadanía*, inspirados en los redactados por Rousseau en 1789, y se los envió a la reina M<sup>a</sup> Antonieta para que la monarca defendiera a las de “su mismo sexo”. Marcada por un matrimonio desdichado, abogó por el divorcio, y la protección de la infancia ilegítima, lo que la condenó a duras críticas. Después de ser guillotinado su único hijo renegó de ella por temor a ser detenido (Espinar, 2007).

Después de repasar brevemente a tres mujeres muy distintas entre sí es conveniente compararlas objetivamente con el personaje de Carmen. ¿Qué tienen en común, Christine Pisan, Verónica Franco y Olympia de Gouges con Carmen? ¿En qué se diferencian? Las similitudes encontradas son las siguientes. Todas viven en una sociedad patriarcal gobernadas por los hombres, en consecuencia son juzgadas duramente por la sociedad que las rodea, la mayoría de las veces con dureza e incluso son marginadas de la sociedad en la que viven. Dos de ellas Olympia y Carmen, son ejecutadas por esa misma sociedad. La primera es guillotinado mientras que Carmen es asesinada por su víctima, juez y verdugo, Don José.

La otra novedad incorporada por Mérimée y rasgo común con Christine, Verónica y Olympia es el empleo. Carmen trabaja en una fábrica de tabacos. Este empleo, a cambio de unas pocas monedas da a Carmen una cierta independencia. Sin embargo la similitud más importante es cada una de ellas es dueña de su vida, cuando las circunstancias lo requieren. Son capaces de abastecer a los que están a su cargo, buscan la autosuficiencia y no se doblegan ante el orden imperante.

### 7.3 Igualdad de género y violencia contra la mujer en el siglo XIX.

En el siglo XIX, período en el que se desarrolla la acción de Carmen, la violencia contra la mujer formaba parte de la lógica oficial y subterránea. El matrimonio era el culmen de la formación de la mujer, por así decirlo, su carrera más importante. Educación, formación doméstica y matrimonio. El código Civil<sup>34</sup> sancionaba todos los órdenes establecidos en materia de legislación discriminatoria y su artículo cincuenta y siete sostenía que: “*el marido debe proteger a la mujer y ésta obedecer al marido*” (Nash, 1983).

En aquel momento se producía el tránsito de la sociedad del Antiguo Régimen a la Liberal, razón por la cual la visión de la mujer y su situación jurídica oscilaba entre la desigualdad estamental y la diferenciación social liberal.

El delito de violación suponía un ultraje al honor de los parientes de la forzada, así como una deshonra para la víctima (Rodríguez, 2004). En documentación judicial del siglo XIX hay evidencias de “malos tratamientos” a mujeres por parte de hombres, abusos e invasión de sus casas. En todas las lesiones a una mujer intervenía una autoridad masculina y en la mayoría de los casos la intervención tenía por objeto frenar el escándalo en la zona (Gómez, 2005).

La documentación notarial atestigua casos de violencia sobre mujeres. El problema reside en la definición de violencia de género. Aunque es evidente que existía una violencia del hombre sobre la mujer, las listas de causas judiciales de la época no distinguen a las víctimas de malos tratos, a diferencia de las encausadas por infanticidio y adulterio que sí poseían una categorización propia (Gómez, 2005). Por ello pueden verse casos de violencia contra mujeres pero dentro de cuadros generales en los que las lesiones son el delito predominante, no el maltrato. Debido a las condiciones de vida de la época, buena parte de la violencia sufrida por las mujeres sucedía en su trabajo, en la casa en la que servían o mientras trabajaban en el campo (Gómez, 2005).

En los casos en los que las mujeres denunciaron “malos tratamientos” por parte de sus maridos eran los Ayuntamientos, las instituciones que se hacían cargo. El siguiente fragmento relata un caso de violencia de género

---

<sup>34</sup> El código Civil fue aprobado en 1889 y ha sido el punto de partida del estudio de discriminación de la mujer desde su base legal.

sucedido en 1851, por Eusebia de la Morena llevado a cabo por su marido Valentín Valencia y relatado por su abogado:

*“Una tarde, viniendo mi clienta de paseo con su padre, salió a ella el Valencia en la plazuela de Palacio y públicamente la insultó de palabra y obra poniéndose a su paso, cogiéndola del brazo y del vestido con violencia, amenazándola de muerte, echándose mano al bolsillo para sacar la navaja, diciéndola el que pase es víctima, por lo que el padre de mi representada siguió acelerado en busca del señor alcalde corregidor, quien aun pudo presenciar parte del escándalo y dispuso ponerlo en la cárcel”* (en Gómez, 2005).

Tal y cómo se puede apreciar, la agresión pública a Eusebia tras plantear demanda de divorcio, es un caso claro de violencia de género, pero que en el contexto se inscribía en el marco del intento del control del delito y de evitar el desorden vecinal.

A pesar de la falta de protección jurídica específica para este tipo de delitos, las mujeres no siempre se mostraron sumisas al hombre. Como muestra la siguiente carta en contra de la moral dominante, en un caso concreto de abandono familiar:

*“José me alegraré que al recibo de ésta te halles bueno, yo y nuestras hijas estamos bien a Dios gracias. De lo que me dices en la tuya que me aconsejan a mí no me aconseja nadie nada más que los comportamientos que has tenido conmigo, que has tirado a matarme de hambre a mí y a las chicas, porque aunque nos llamas, nunca has mandado ni céntimo con que en eso se comprende que no era más que por cumplir. Pues de lo que dices que miento y que soy descarada más valiera que no me escribieras para sofocarme, que demasiados sofocos paso yo con tus hijas para tener que darlas de comer. En lo que me dices que tú has sido abandonado eso sí que es una mentira garrafal tuya que si tú te encuentras abandonado comiéndote tu jornal sin ningún quebradero de cabeza, ¡qué será una mujer sin ningún jornal sólo con mis brazos para tres bocas o cuatro! Según me dices que vienes en Nochebuena te contesto que en mi casa no tienes cabida ninguna con que puedes tomar las medidas que dices pues yo creo que como has perdido el derecho de mantener hijas y mujer también has perdido del derecho de entrar en mi casa. De lo que me dices que creo que te gastas el dinero con mujeres te lo puedes gastar con quién te dé la real gana que a mí no me importa nada. Ya que tienes la poca vergüenza de decirme cómo tienes la ropa, cosa que no me hace falta saberlo porque allí en buena parte estás lo puedes comprar todo; sin más consérvate bueno”* (en Gómez, 2005).

## 8. Carmen en la danza: revisión histórica de las versiones coreográficas más importantes.

Antes de realizar un análisis pormenorizado de las versiones de La Habanera como fragmento en el que se evidencia la lucha por la igualdad de género y en el que Carmen protagoniza esa lucha, se realiza un recorrido por los principales coreógrafos del ballet de Carmen.

*Carmen* es uno de los ballets más representados del mundo de la Danza. La riqueza del personaje principal ha inducido a diversos coreógrafos y bailarines a realizar su propia versión. A continuación se comentan algunas de las más importantes.

Marius Petipa, (1818-1910) es para los bailarines, lo que Shakespeare es para los actores (Balanchine, G. & Mason, F. 1988). Petipa es considerado el padre de la Danza Clásica, y su testimonio coreográfico es esencial en el Repertorio. Él se fijó en la cigarrera para crear un ballet, pero antes conviene recordar algunas de sus piezas fundamentales *Estrella de Granada* (1855), *La Hija del Faraón “La fille du Pharaon”* (1862), *Don Quijote “Don Quixote”* (1869), *La Bayadera “La Bayadère”* (1877), *Paquita* (1881), *Esmeralda* (1886), *La Bella Durmiente* (1890), *Cascanueces* (1892), *El Lago de los Cisnes* (1895). Estos tres últimos ballets, los realizó en colaboración con Lev Ivanov. *Raymonda* en 1898 y *Harlequinade* en 1900.

Según París y Bayo (2012)<sup>35</sup> la coreografía de Petipa con Carmen como protagonista fue titulada *Carmen et Son Toréro*. Esta coreografía, creada mientras Petipa vivía en España y aprendía folclore, se introdujo más tarde en otros ballets más tardíos como la Danza Española del *Cascanueces* y Danza Española en *El Lago de los Cisnes*.

La autora Salomé Mendrano (1990) afirma que Petipa sí realizó una coreografía sobre *Carmen* aunque en la actualidad no existen documentos que lo confirmen.

Las siguientes versiones de las que se tiene noticia, las realizó la coreógrafa norteamericana Ruth Page y son tres. La primera, estrenada en 1939 y titulada *Guns and Castanets*, junto a Bentley Stone. La segunda, llamada *Carmen*, data del año 1961. La tercera creada en 1976 y titulada

---

<sup>35</sup> Consultar web// [www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=petipa-marius](http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=petipa-marius)

*Carmen y José*, fue un encargo de la compañía Dance Theatre of Harlem de Nueva York (Medrano, 1990: Pahissa, 1992).

El 21 de Febrero de 1949, en el Prince's Theatre de Londres, la compañía Ballets de París estrena una *Carmen*. La acción se dividió en cinco escenas. La coreografía la realizó Roland Petit, siendo la protagonista femenina Renée Jeanmarie, conocida internacionalmente como Zizi Jeanmarie. Los decorados los realizó Antonio Clavé. La música del ballet correspondía con la partitura de Bizet, aunque el argumento llegaba a ser confuso en algunos momentos. Según Lluïsa Pahissa (1992) una mirada al momento en el que Petit decidió montar su *Carmen*, revela que no había pensando en Zizi Jeanmarie para el papel principal. Por el contrario y siguiendo a la misma autora, parece que Colette Marchand le parecía más adecuada para el rol principal pero Zizi amenazó con marcharse de la compañía si ella no interpretaba a *Carmen*. Roland Petit cedió y tras negociar un corte de pelo drástico (sus rizos negros debían desaparecer) y buscar en la interpretación a un ser asexuado, pero con una gran fuerza dramática, los ensayos comenzaron. A vísperas del estreno Petit dudaba de que Zizi fuera la elección correcta (Pahissa, 1992).

La coreografía era novedosa por tres razones. En primer lugar, el movimiento mezclado con la técnica clásica más depurada y los movimientos de Boris Kniasshev, cuyo trabajo en *dedans*, haría progresar tanto la danza.

Kniasshev, tras abandonar París para instalarse en Suiza, no tenía dinero para poder comprar una barra a sus alumnos, así que los hizo comenzar en el centro, favoreciendo así el trabajo en *dedans* que entonces apenas se utilizaba. Así Petit fue el primero que unió *dehors-dedans* para coreografiar un ballet (Pahissa, 1992). La segunda razón es la incorporación de las sillas al escenario. Los bailarines bailan con ellas y sobre ellas, otorgando un tono vitalista a la versión. En tercer lugar la novedad se encuentra en el *pas de deux*, *Carmen* y *Don José*, el cual se desarrolla en una habitación con abanicos negros adornando la pared (dejando así que el espectador intuya que el propietario de dicha habitación es una mujer), con una cama en un extremo del escenario. El público quedó impactado al ver una escena de sexo como parte de la coreografía (Pahissa, 1992).

El éxito fue rotundo. Tras el estreno, las críticas fueron excelentes y los principales medios de comunicación se hicieron eco de la noticia. Centenares de personas "hicieron cola" para conseguir entradas. *Carmen* fue el primer gran éxito de Roland Petit (Pahissa, 1992).

Roland Petit revisó *Carmen* para otras compañías, especialmente para el Royal Danish Ballet 1960. En la actualidad, *Carmen* es el sello de identidad del Ballet National de Marsella (Pahissa 1992).

El 20 de Abril de 1967, el coreógrafo cubano Alberto Alonso, estrenó su versión para el Ballet Bolshoi, en Moscú. La tituló *Carmen Suite*, y constaba de un único acto. Maya Plisetskaya interpretaba el rol principal, la música era la partitura de Bizet pero arreglada por Rodion Shchedrin, marido de la bailarina rusa. El vestuario y el decorado los realizó Boris Masserer. La acción se ubicaba en el ruedo de una plaza de toros, que simboliza la vida, y lo que transcurre en ella. La plaza está dominada por una cabeza de toro estilizada que simboliza el destino. Según esta versión, Carmen es una mujer libre y honrada, mientras que Don José es presentado como un embustero destinado a perderla. La coreografía está concebida conceptualmente como una corrida de toros. Refleja una lucha a vida o muerte entre los protagonistas, mientras que le *corps* de baile, se asoma desde el tendido contemplando la acción de lo que va sucediendo en el ruedo (Pahissa, 1992).

Otra versión a recordar es la realizada por John Cranko, titulada *Carmen* y estrenada el 28 de Febrero de 1971, en el Saats theater de Stuttgart. El papel principal lo interpretó Marcia Haydée (Pahissa, 1992). En la actualidad existe una versión coreográfica realizada por ésta última bailarina.

Cranko otorgó a su versión modernidad. Wolfgang Fortner y W. Steinbrenner, que realizaron los arreglos a la partitura de Bizet, añadieron sonidos electrónicos. La visión de Cranko sobre *Carmen*, es la lucha de una mujer perteneciente a una etnia marginal que busca vengarse de la sociedad española en general y que lo hace a través de Don José (Medrano, 1990; Pahissa, 1992).

La siguiente versión es la de Antonio Gades, que filmó Carlos Saura en 1983. Esta *Carmen* es un ballet filmado. El papel principal lo interpretó Laura del Sol, dotando al personaje principal de una gran fuerza dramática (Medrano, 1990).

La película cuenta como el coreógrafo comenta y ensaya a la compañía, les lee pasajes de la obra original de Mérimée para que comprendan mejor el mensaje, a la vez que se entremezclan dos historias, la de *Carmen*, y la de vida de los bailarines (entre bambalinas) que interpretan y preparan el ballet (Medrano, 1990; Pahissa, 1992).

La música de esta versión está formada por fragmentos de la ópera de Bizet, e incorpora como novedad el uso de palos flamencos, como los

tanguillos (pelea en la Tabacalera); sevillanas y un pasodoble. Todo ello contribuye a “españolizar” más a *Carmen* (Pahissa, 1992).

Gades logra en esta coreografía llegar al mensaje de Mérimée, sin caer en la “españolada”, tan presente en la Copla y que tanto ha distorsionado a *Carmen* (Medrano, 1990; Pahissa, 1992).

La siguiente versión de *Carmen*, es la de Mats Ek, realizada en 1994. Su intérprete principal es Ana Laguna. Aunque es una versión relativamente reciente, es ya un clásico de la Danza Contemporánea. La coreografía es bailada en *media punta*, plasma a un Carmen salvaje y primitiva, llena de sensualidad, muy cercana al mito. En muchos momentos del ballet su salvajismo es más que evidente (Pahissa, 1992).

Ek incorpora en el escenario, un elemento escénico concreto, una gran esfera, la cual tiene diversos usos. Puede ser un asiento para que se siente un personaje más, (en uno de los momentos del ballet Don José se sienta). En otros momentos, durante el transcurso de La Habanera en concreto, Carmen la toca y hasta se restriega en ella enfatizando su sensualidad (Pahissa, 1992).

Al margen de estas versiones ya consagradas otros coreógrafos han realizado de manera reciente, nuevas versiones. Algunas de los coreógrafos son Marcia Haydée, Maximiliano Guerra, Sara Baras, y el Ballet Flamenco de Madrid. Todas estas versiones han contribuido a agrandar el mito de *Carmen* y lo han enriquecido.

### **8.1 La Habanera de Carmen y la lucha por la igualdad de género.**

El presente epígrafe posee el objetivo de, desde un análisis coreográfico técnico de tres versiones de La Habanera, analizar la validez de Carmen como un símbolo en la lucha por la igualdad de género. Cada una de las versiones representa una de las ramas de la danza, clásica, española y contemporánea. Se trata de las versiones más importantes de este fragmento, las cuales se han sucedido en un orden cronológico: Alberto Alonso en 1967, Antonio Gades en 1983 y Mats Ek 1994.

#### **8.1.1 La Habanera de Alberto Alonso: análisis coreográfico y del símbolo de Carmen.**

*Carmen* está interpretada por Alicia Alonso. Este sería el desarrollo de la coreografía: Destaca el escaso uso de los brazos, salvo para momentos técnicos y precisos: piruetas, *piqués*<sup>36</sup>, *tombés*, preparaciones. Son usuales en

---

<sup>36</sup> La nomenclatura utilizada para estos análisis corresponde a la metodología Vaganova. Sin embargo para comprender algunos movimientos concretos de los brazos se ha utilizado también la metodología Cubana. Todo para una mejor comprensión de la coreografía en cuestión.

esta versión los brazos en jarras, ya sean uno o ambos. Se coloca en el centro del escenario, desde cajas al centro del escenario con un *promenade* de cuatro pasos de duración, *contratemp*, *pique*, *pique*, cae a *coup de pied derriere en dedans*.

Corre hacia el fondo del escenario y se da la media vuelta con la pierna derecha en *avant*, los brazos permanecen en jarras, cambia de pie y cae a cuarta pequeña *demi plié* y *releve a la seconde*, se gira y vuelve a acabar en *coup de pied*, lo repite una vez más. Brazo derecho en jarra y el izquierdo en *seconde* alta, *pas de pas* se apoya en la pierna izquierda mientras que los brazos han cambiado de posición. El brazo derecho está a *la seconde* y el izquierdo está en jarras.

*Detournée* el pie derecho en *coup de pied*, y el izquierdo abre a *la seconde* (brazos también a *la seconde*). Cierra y *développe en avant croisée*. Brazos abajo, gira en *balance* hasta quedarse *enface*. Avanza corriendo, baja de las puntas y rota las caderas, *sur les pointes*, continúa girando las caderas, *pas et grand developpe en avant eface*, *baja a quinta* y *saute arabesque*, cae a cuarta larga, cambia el peso y se coloca *enface*, convirtiéndose la posición en a *la seconde*. Cambia el peso otra vez y hace *un petit battement*.

Se coloca en sexta posición de perfil para hacer *pique en dedans a pase*, corre y se va a la diagonal derecha, se coloca *sur les pointes en releve*, *bras* en posición flamenca, brazo derecho a *preparatoria* (según Vaganova, primera posición) y el brazo izquierdo a *la seconde*, lo que en clase se llama "brazos pequeños". *Tombée* y *pirueta en dedans en attitude avant*, *grand battement avant eface*, *pas segunda coup de pied en avant*, cambia el peso y repite la última secuencia de pasos.

Se coloca en sexta posición y hace *un cloche en dedans*, *avant-derriere* cambio de pie, *coup de pied*, media vuelta que acaba en quinta posición. *Saute*, *racusi* que cae en cuarta larga y el pie de atrás, el derecho, sube *la pointe*, y *petit battement* y *pointe devant* y *otro petit battement*, el otro pie en *coup de pied derriere croise*, *pas*, *degage devant efacée*, *tombé* y *piruetas en pas de deux*, *developpe devant detournée*, *ponchee derriere* y *jete* en cargada para acabar *en temps de flex enface*, *pas temp du quid*, y *pirueta en dehors*, junta los pies en sexta, imitando el movimiento de chotis y vuelve a repetir la secuencia *del cloche avant-dérriere*.

Pero pasando por *releve pase*, abre el pie derecho a *la seconde sur le pointe*, *pas*, *pique a demi plie en releve sur les pointes*, cae a cuarta larga *croisée*, sale el pie de atrás *round de jambe a terre en dedans* que acaba en

*coup de pied. Releve devant enface, pas pirueta en attitude en dehors* con brazo derecho arriba y el izquierdo *a la seconde* (lo que llamamos en clase “brazos grandes”, acaba en cuarta larga y *pique foute* acabando *en devant enface*, corre hacia el centro de la diagonal y *plie releve petit battement* en dos tiempos y *pas y entrelace derrière pas* hacia atrás y otro con *pas* con *changement de pied*, cuarta posición *sur les pointes* y los brazos como si fuese a entrar a matar corre y acaba en brazos de don José con la pierna derecha *en degage avant* y la izquierda estirada, el cuerpo está en *cambre*.

Lo citado correspondería al aspecto coreográfico más técnico de esta versión, sin embargo existen datos a comentar.

En esta versión de La Habanera, al igual que en las siguientes que se analizarán, es evidente que Carmen detenta el rol principal como dominante en la relación. Se trata de un proceso de seducción al que Don José no puede resistirse en el que se evidencia la mayor debilidad de su personalidad.

A su vez, Carmen adopta el carácter de una sacerdotisa pagana desafiando, con ello la moral católica imperante. Ello revela que Carmen posee una ética propia alejada de los convencionalismos religiosos y que es a esta ética a la que ella obedece. Evoca la imagen de las sacerdotisas de la Antigüedad, femeninas, embaucadoras, etéreas y a la vez lejanas. Esta Carmen es la Madre Tierra personificada. Ella coge su fuerza del suelo (reiterando su distanciamiento con los valores tradicionales) y la distribuye a lo largo de la coreografía.

La protagonista viste de rojo simbolizando la pasión, la lujuria, la fuerza de la vida frente a la indumentaria militar tradicional de Don José. Con esta indumentaria él muestra su vinculación con el orden y la moral establecidos. Por el contrario, la fuerza que proviene de Carmen le atrae y no puede resistirse a ella.

Lo fundamental de este fragmento es que esta Carmen pagana, protagonista absoluta del argumento, hechiza a Don José de manera sutil. Sus armas son la feminidad, la dulzura, y la aproximación reiterada hacia él. Éste se muestra tímido y reservado, razón por la que el proceso de seducción es más interior y menos visible. Es el resultado de un proceso que Carmen desencadena de forma sutil.

### **8.1.2 La Habanera de Antonio Gades: análisis coreográfico y del símbolo de Carmen.**

Esta coreografía tiene forma de *pas de deux*. Transcurre en una habitación escasamente iluminada. Hay un espejo a modo de pared en el cual

reposa una mesa, dos sillas en ambos extremos del espacio y un conjunto de sillas organizadas de forma que simulan un camastro, en el centro.

En esta ocasión a diferencia de La Habanera de la Danza Clásica, vemos que esta versión corresponde con el fragmento original de la ópera.

Carmen está de espaldas a Don José y mirándose en un espejo cuando empieza la intérprete femenina musical a cantar. Carmen se gira hacia Don José, con los brazos en jarras, se acerca y se pone encima de él, se abrazan. Se sueltan y Carmen se levanta, parece que se va y entonces se gira, vuelve a avanzar hacia él de nuevo y vuelve a recogerse las faldas mientras continúa mirándolo bailando de forma sensual dispuesta a seducirle.

A continuación se detalla dicho baile sensual: tras tres *pas*, en el cuarto se vuelve hacia él y hace un *braceo* en *dedans*, luego hace el mismo *pas* hacia los lados, el brazo que está arriba es el mismo que se queda en *seconde*, se toca a si misma, y luego *tombée* y *piruette*. Esta combinación la repite de nuevo, se acerca de nuevo a Don José y le toca la cabeza. Carmen se aleja con paso firme y decidido hasta sentarse de forma sensual en la mesa mientras Don José la sigue algo más cauteloso hasta el centro de la sala y una vez frente a Carmen zapatea justo cuando la música remata. Repite con ambos pies el paso hacia los lados, *tombée* cae en cuarta grande o larga, con los brazos en jarras, se acerca a Carmen, la toma de la mano y juntos empiezan la secuencia del paso al lado incorporando un zapateo previo. En dicha secuencia, Don José va retrocediendo aprovechando un giro a la vez que Carmen va con él utilizando cualquier momento para acariciarle la cara. Después de cuatro repeticiones de esta secuencia hacen *tombée*, cada uno en una dirección distinta y se vuelven a encontrar para abrazarse. Carmen se vuelve y Don José y, sin soltarla, se mueven ambos, Carmen se mueve de forma provocativa y Don José con paso firme. Se sueltan y Carmen se dirige hacia el camastro mientras Don José la sigue, ella moviéndose y alzándose las faldas para provocarle mientras ambos bailan alrededor del camastro. En un momento, Carmen incita a Don José a que la siga hacia un extremo de la sala. Realizan dos *escobillas* y Don José abraza a Carmen por detrás<sup>37</sup>, la cual aprovecha el momento para seguir seduciéndole con movimientos de cadera. Carmen guía a Don José hacia el camastro, juntos se sientan y se abrazan justo en el momento en el que la música acaba.

---

<sup>37</sup> Ver ANEXO II, IMAGEN 7, p. 105.

Esta versión en forma de *pas de deux*, es el juego de la seducción entendido por Gades. Recordemos que la pieza musical es La Habanera cantada, tal y cómo aparece en la ópera de Bizet, en clara oposición de la versión clásica anterior, que es instrumental.

A diferencia de la versión de Alberto Alonso (1967), la realizada por Antonio Gades muestra abiertamente el proceso de seducción. La Carmen de esta versión es más terrenal, más humana y se acerca más a la concepción original de Merimée. El personaje de Carmen posee una sensualidad innata. La protagonista Laura del Sol dota al personaje de Carmen, una fuerza que en la versión interpretada por Alicia Alonso no aparece. La sensualidad se agudiza porque a diferencia de la versión de Alonso, en la que la acción transcurre en una plaza de toros (símbolo de la vida) y es presidida por una cabeza de toro (símbolo del destino), aquí tiene lugar en una habitación cerrada y escasamente iluminada.

Una Carmen sensual toca a Don José constantemente. Es cómo el gato que juega con el ratón. Carmen sería el gato mientras que el personaje de Don José correspondería al ratón. Carmen busca embrujar a Don José alternando la astucia con el carácter, las miradas y los continuos “roces” que están llenos de intención. Desaparece el misticismo de la primera versión. Carmen encarna a una mujer más descarada que utiliza abiertamente sus encantos para conseguir el fin que desea. Su ley es la seducción. Frente a la identificación de Carmen con un orden ético paralelo (diosa pagana) de la versión clásica, aquí la identificación se realiza con los propios dictados de la pasión. El contenido sensual y de provocación se acentúa. Finalmente y de manera más clara que en la versión clásica, Don José/Gades acaba cayendo prisionero de los encantos de Carmen.

### **8.1.3 La Habanera de Mats Ek: análisis coreográfico y del símbolo de Carmen.**

La música comienza y hay un grupo de hombres fumando un puro en el escenario. Carmen entra en escena, olisqueando el suelo. Se levanta y se apoya en la pierna izquierda y moviendo la cabeza levemente hacia los lados. Se coloca de espaldas en *seconde* posición realizando un *plié* con las manos por detrás de la cabeza, deshace la posición de las manos y realiza un movimiento circular de las muñecas. Gira una vez hace un *demi round jambe* y corre a la diagonal: *saute* que cae en *fouette*, *pas* y *developpe derriere en ponche croisée*. Otro *pas* y *pique* en *dedans* con la pierna derecha a la *seconde* con el empeine quitado (flex), mientras con la mano derecha te toca la

cara. Avanza hacia delante y coloca *enface* hace dos *demi rounde de jambe en dedans*. Se gira y vuelve a colocarse *enface* con la pierna izquierda *devant en media punta* (cómo si estuviese en *réleve*) *en effacée*, hace un *cambré* con los brazos por delante de ella, recoge los brazos y se coloca de perfil al público con un *pas* de sexta a la *seconde* cerrada. Con la pierna izquierda hace un *demi rounde de jambe en l'air*, acabando en *attitude derriere* que cierra detrás y un *petit saute* que abre a la y hace círculos en el suelo con ambas manos. Se levanta y *saute arabesque* con los brazos arriba y otro *pas*, con un *royale* saca la pierna de atrás para repetir el *saute arabesque*.

Se coloca detrás de la esfera y avanza arrodillada mientras mueve las manos de arriba hacia abajo con las palmas de las manos hacia ella y las manos carecen de expresión. Llega al otro extremo del escenario hace un *frappé* y un *pas* hacia atrás en un movimiento impactante de espaldas al público corre y hace un *jeté passé derriere*, se golpea la cabeza y realiza un breve zapateado recogiendo las faldas, luego gira la cadera avanza y *degage devant, attitude* con *cambré* y cambio de alterno de brazos en *effacée, pas* y se coloca *enface* a la *sèconde* cerrada, con los brazos por encima de la cabeza, tapándose casi por completo la cara. Junta los pies y *pas derrière en effacée, attitude derrière* con *round de jambe en l'air*, con la pierna izquierda que cae delante, da medio giro y hace un *temps levé* con los brazos a la *seconde* y se vuelve a girar sobre sí misma abrazándose. *Pas* y en *écarté derrière* hace un *round de jambe a la seconde en l'air, pas* y repite la secuencia anterior de *round de jambe en l'air*, esta vez de espaldas al público, *pas* y con el brazo derecho se toca la cara, *tombée arabesque* recogiendo las faldas *pas* y *grand temps levé* a la *seconde* con los brazos arriba. Cae en *tombée écarté* y hace una pirueta en *attitude devant* que cae delante, *pas* y *plié* en a la *seconde* con las palmas de sus manos enfrente a su cara y mueve la cabeza hacia ambos lados, como si se escondiera. Se acerca a la esfera y la toca con atrevimiento y se pega a ella casi por completo. Gira sobre la esfera abrazándola y se levanta y avanza de frente a la esfera, pero de perfil para el público. *Grand renversée* que cae *derriere* y *pas temps levé a la seconde*, corre y *saute arabesque*, se pone de pie encima de uno de los chicos, se baja corriendo (todo en la diagonal) y se coloca en a la *seconde en plié*. Hace movimientos rápidos con las manos, mira hacia los hombres que han estado con ella y se va del escenario corriendo.

En esta última versión se aprecia la evolución registrada por Carmen desde su identificación con una diosa pagana, para pasar a ser una mujer

sensual y seductora y finalmente convertirse en una depredadora de hombres. Es como si la encarnación de los instintos en Carmen hubiera crecido a través de cada coreografía, perdiendo en ésta última su identidad humana para convertirse en un “animal de presa”.

Carmen comienza olisqueando el suelo, siguiendo un rastro. Se convierte en el depredador que busca, persigue y arrincona a su presa. La presa no se personifica en Don José, si no que comprende a todo el género masculino, ya que mientras la coreografía tiene lugar en el escenario, hay un grupo notable de varones fumando vestidos de la misma forma y Carmen se mueve entre ellos (y no a la inversa), dominando la acción de lo que sucede en escena. La capacidad de dominación de Carmen ha aumentado, tiene tintes absolutos, no se limita a un hombre concreto.

Los hombres que están en escena tienen una coreografía distinta y subordinada a la interpretada por Ana Laguna/Carmen. Sólo hay dos comunicaciones concretas entre los hombres y Ana/Carmen; La primera es al ponerse encima de uno de los chicos y la segunda es que antes de irse, los mira para que la sigan.

Esta Carmen viste de rojo, como la primera versión analizada (la interpretada por Alicia Alonso), color que denota una fuerza visceral y desenfrenada en ella.

Si en el primer caso Carmen obedecía a un cuerpo de normas propio rechazando sutilmente la moral establecida, en el segundo caso, más fiel a la tradición histórica española, Carmen se sitúa en los límites entre lo moralmente aceptado y lo penado por la sociedad. El comportamiento de Carmen en la segunda versión corresponde con el de una mujer perdida, que aunque fuera sancionada, existía en la realidad. Sin embargo, la tercera versión supera las fronteras de lo humano. Carmen se ha consolidado como una fuerza victoriosa ante el hombre en general y se somete a sus instintos. Encarna la anarquía absoluta y la negación del orden moral existente al que ella no pertenece. Carmen es capaz de ejercer la dominación sobre cualquier hombre, de ahí la despersonalización de estos. Ha perdido los rasgos de humanidad para ser mas una fuerza bruta. El contenido del mito como dominadora de hombres se ha acentuado y trasciende la propia singularidad de Carmen. En esta versión la capacidad de dominación de la mujer sobre el hombre no depende de la existencia de una mujer concreta, sino que se afirma la existencia de una fuerza superior que existe como tal en la subconsciencia social. La existencia

de esa fuerza no se justifica en Carmen, aunque la represente, es algo que la trasciende y que existe, y que modula las relaciones entre géneros.

#### **8.1.4 Rasgos comunes y evolución del mito de Carmen: aportaciones en la lucha por la igualdad de género.**

En cada una de las versiones, en oposición a la opresión sufrida por la mujer a lo largo de la historia, Carmen realiza aportaciones en la redefinición del rol de víctima atribuido tradicionalmente a la mujer. A continuación se indican cada una de estas aportaciones en el contexto de la evolución que representan cada una de las versiones.

En la primera versión Carmen es una mujer poderosa, autónoma, con un mundo interior propio y diferente, inteligente y sutil. Consigue lo que quiere sin enfrentarse directamente.

En la segunda versión Carmen es una mujer española orgullosa de su nacionalidad y de su diferencia étnica. Su comportamiento se mueve entre lo aceptable y lo reprobable por la sociedad, poniendo de manifiesto con ello la existencia de una doble moral. Al no ocultar este comportamiento, entra en mayor medida en conflicto directo con la sociedad.

La tercera versión supone una ruptura con las anteriores desde un punto de vista coreográfico que permite enfatizar el carácter instintivo de Carmen, la cual se identifica con un animal. En esta versión se aprecia el avance de lo concreto a lo general. De las cármenes personalizadas de las anteriores versiones, se pasa al triunfo de lo instintivo, no sobre un hombre concreto, sino sobre el género masculino en general. Es el triunfo del mito. La versión manifiesta la superioridad de la “hembra” (género femenino) sobre el “macho” (género masculino), el cual también se encuentra sometido a sus instintos porque de lo contrario la fuerza de atracción de Carmen no funcionaría. Hay una aceptación de esa realidad: la mujer vence al hombre siempre.

El análisis conjunto evidencia que el hilo conductor que dirige el comportamiento de Carmen es la astucia en su sentido más absoluto. Carmen es lo que es y logra todo lo que logra (lo bueno y lo malo) porque es una superviviente. Su mayor aliada es su astucia, y es en ella sobre la que descansan todas sus decisiones.

Valiéndose de su astucia, Carmen utiliza las debilidades del macho/varón siempre presentes para someterlo a su voluntad.<sup>38</sup> Esa es la

---

<sup>38</sup> Ver ANEXO II. IMAGEN 8, p.105.

característica común de las tres versiones. Alicia, Laura y Ana someten a “sus respectivos don Josés”, si bien en el caso tercero la victoria es mas amplia.

Es por tanto una batalla entre la astucia de Carmen y la fuerza bruta de Don José. Cuando Don José comprende que ella ha sido más lista que él y que realmente ha estado sometido a sus deseos, se enfurece incapaz de gestionar su frustración (inmadurez afectiva). Carmen le ha vencido, y al darse cuenta de la situación y verse a si mismo como un títere en sus manos, la apuñala. De esta forma, con la muerte de Carmen Don José se libera de su hechizo y su manipulación.

Desde el punto de vista de la violencia de género, es cierto es Carmen es la víctima que muere a manos de un hombre despechado e incapaz de gestionar sus emociones de manera adulta. Sin embargo, el camino que Carmen recorre hasta ese momento final no encaja con el papel de mujer sumisa propio de la época. Su concepción de la vida no se corresponde con las normas establecidas y es consciente de que tendrá un precio. Su frase “*siempre supe que me matarías*” evidencia no solo ese conocimiento sino también la aceptación o “normalidad” de una violencia que como recurso a manos del hombre, podía ejercerse si era necesario ante mujeres que cuestionaban las raíces del sistema social patriarcal.

Don José sí encaja en el papel de victimario, pero es preciso señalar que son las humillaciones constantes que recibe, unidas a su escasa capacidad para gestionar sus emociones saludablemente, lo que le lleva a cometer el crimen. De algún modo Don José también sucumbe a sus pasiones y tal y como narra la novela, paga con su vida la muerte de Carmen (condena a muerte por garrote vil). Desde ese punto de vista la historia es una tragedia.

## 9. Conclusiones

Tras el análisis realizado en este trabajo, cabe afirmar que Carmen realiza aportaciones concretas en la lucha por la igualdad de género y que tales aportaciones, al margen de que se evidencien en este trabajo en la representación escénica de la danza en La Habanera, se encuentran presentes en la obra originaria de Mérimée. En este sentido las diferentes manifestaciones artísticas han servido para consagrar la pervivencia de un mito que posee un significado actual innegable.

El caso de la ópera es especialmente relevante ya que a ésta debe el mito su gran popularidad. Sin embargo y paradójicamente la composición musical de La Habanera y según la documentación encontrada no fue obra de Bizet, sino del autor español Sebastián Iradier. Al margen de ello, la ópera respeta el sentido original de Mérimée. De hecho la única ruptura apreciable en cuanto a fidelidad se evidencia en la copla española.

Este género, sometido a la censura del régimen franquista se utilizó como un medio de promoción de un modelo de mujer casta, obediente y cristiana en clara oposición al mito original.

La pervivencia de otras adaptaciones y versiones provenientes del extranjero rescataron el sentido original del mito, dotándole de una modernidad asombrosa, tal y cómo se aprecia en *Carmen Jones* de Otto Preminger.

Es la fidelidad al sentido original de Mérimée lo que ha permitido construir un símbolo a través del tiempo. Desde su nacimiento Carmen representa la libertad, la pasión, la inteligencia, la astucia, la autonomía y en definitiva todos aquellos rasgos que podían poner en peligro el sistema patriarcal. Carmen nació para ser un símbolo y así fue entendido y respetado por la mayor parte de los artistas posteriores que la interpretaron. Queda evidencia de que la sumisión al hombre no ha sido aceptada por la mujer en todos los casos a pesar de la opresión existente y Carmen es una prueba de ello.

## 10. Bibliografía.

- AA.VV. (2004) La copla. Una antología de la canción española basada en el programa de Canal Sur TV "las Coplas".Herrera, C. (Director) vol 2. Madrid: Círculo Digital S.L.
- ALBERDI, I. (1999). "El significado del género en las ciencias sociales". En Política y sociedad, nº 32, pp. 9-21.
- ALBERICH, E. (1977). "Carmen en el cine". En Dirigido por, nº5, Enero.
- ALIER, R (2007). *Argumentos, orígenes literarios, autores, compositores*. Guía Universal de la Ópera. Barcelona: Robinbook.
- AYUSO, F. HERNÁNDEZ, J.A, REQUERO, M. (1998). *Historia de España*. 2º Bachillerato. Madrid: Akal.
- BALANCHINE, G & MASON, F. (1988). *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid: Alianza Música.
- BATA, A. (1999). *Ópera, compositores, Obras e Intérpretes*.Barcelona: Könemann.
- BEAUVIOR, S. (2000). *El segundo sexo*. (vols. 1y 2). Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer. Ed: Original 1949.
- BADCOCK, C.R. (1979). *Levi-Strauss. El Estructuralismo y la Teoría Sociológica*. Méjico: Brevarios de Fondo de Cultura Económica.
- BRIGGS, A.D (2004). "Did Carmen come from Russia?".En Extracto del programa de mano de la ópera Aleko de Rachmaninov. Programa de la Ópera Nacional Inglesa. Londres. Inglaterra
- CERECEDA, M. (1996). *El origen de la mujer sujeto*. Madrid: Tecnos.

- CONCOSTRINA N. (2009) *Menudas historias de la Historia. Anécdotas, despropósitos, algaradas y mamarrachadas de la humanidad*. Madrid: La esfera de los libros.
- CORTER, B. (1983) *Introducción al Mundo de la Música .Carmen*. En Dirección Alíer, R. Barcelona: Daimón.
- CURTISS, M. (1958). "Bizet and his World." Nueva York: Vienna House. Cap. 27.
- DAUFI, X., DOLCET, J., GARCÍA-P, J. LLEIXA, C. LLUÍS, T. MARTÍN, F, MONREAL, JR., NADAL, P., PINTO JM<sup>a</sup>, RIBERA, J., SAMPAYO ,C. y SÁNCHEZ, A , (1989).*P.I Tchaikovsky*. En *Los dioses de la música*. (vol.4, pp.133-182) Barcelona: Planeta.
- DE CERVANTES M. (1965) *Novelas Ejemplares*. Buenos Aires: Espasa Calvé Argentina.
- DE CERVANTES M. (1975) *Entremeses*. Madrid: Selecciones Austral. Espasa Calpé.
- DE MIGUEL, A (2003). "El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres". En *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, Tercera Época, nº35, pp.127-150.
- DE UNAMUNO, M (1961). *Ensayos*. Vol.1. Madrid: Ed.Aguilar.
- ECHAZARRETA, J.M, GARCÍA, A.L (2006). *Lengua castellana y Literatura*. Madrid: Editex.
- ESPINAR, E. (2007). "Las raíces socioculturales de la violencia de género". En *Escuela Abierta*, vol. 10 pp.23-48.

- EXPÓSITO, F. (2011). "Violencia de género". En *Mente y Cerebro* 48/2011. pp. 20-25.
- EYRE, P. (2010). *Pasión Imperial*. Madrid: La esfera de los libros.
- FERRIS, E. (2007). *Las cartas de la reina Jezabel*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- FLORES, C. (1999) *La primera figura de la canción Española. (Grabadas en 1913- 1927)* Madrid: El Delirio.
- GARCÍA LORCA, F. (1982). *Poema del cante jondo*. Madrid:Alianza.
- GAUTIER, T. (1970). *Poesies complétes*. Ed: R. Jansinski, vols 3. Nizet, París, Francia.
- GÓMEZ, G. (2005). *Crimen y castigo. Cárceles, justicia y violencia en la España del siglo XIX* .Madrid: Catarata
- GRAVES, R. (1991). *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel.
- HAMMOND, A. (1984). Music Note in programme for *Carmen*. Royal Opera House. Covent Garden.
- HERBERT, J. (Productor) y Reisz,K.(Director) (1968). *Isadora*. [Película]. Universal City, Condado de los Ángeles, CA: Universal Pictures.
- HERSKOVITZ, M. (Productor y Director) (1998). *Dangerous Beauty (AKA The Honest Courtesan*. [Película]. Century City, Los Ángeles, CA: Regency Enterprises.
- HIRSCHORN, C. (1981). *The Hollywood Musical*. Londres: Octopus Books Ltd.

- JOSSE RAND, P. (1965). *Nouvelles Complètes II, Carmen et treize autres nouvelles*. (ed, presentada y anotada) Mérimée, P. En Colección Folio. París: Gallimard.
- JUAN (8, 3-11). LUCAS (3, 19-20). MATEO (14,3-12). MARCOS (6, 17-29). En La Biblia OnLine. Disponible en <http://www.youversion.com/es/bible/gen.1.rvr60-es>.
- LAMAS, M. (2000). Introducción. En M.Lamas (comp). El género. La construcción cultural de la diferencia sexual .México: UNAM, Porrúa, M.A, pp.9-20.
- LASSETER, J. (Productor) Peterson, B. & Docter, P. (Directores) (2009). *Up*. [Película] Emeryville, CA: Pixar Animation Studios.
- LÁZARO F, TUSÓN V. (1988). *Literatura española*. Madrid: Grupo Anaya.
- LERNER, G. (1975). "Placing women in History: definitions and challenges", en *Feminist Studies*, vol.3, núms. 1-2 Otoño.
- LEVI- STRAUSS, C. (1975). *Structuralism and Sociological Theory*. Londres: Hutchinson & Co. Ltd.
- LÓPEZ E. y LÓPEZ, J (1989). En Introducción. M.P (En ed y trad). *Carmen* (pp.8-98). Madrid: Cátedra Letras Universales.
- LUCAS, A. (1996). *Introducción a la sociología*. Para el estudio de la realidad social. Madrid: Eunsa, 2003.
- MACHADO, A. (1970). *Poesías Completas*. En 9º ed: Poema CL. Madrid:Espasa-Calpé.
- MACHADO, M. (1967). *Alma*. En ed: Carballo,A. Madrid:Alcalá.

- MEDRANO, S. (1990). "Carmen", de la literatura a la imagen. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor en Filología Románica Francés, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- MÉRIMÉE, P. (1910) *Carmen. Arsenio Guillot. La Venus d'Ille. El Abate Aubain. Una corrida de toros*. Barcelona: Montaner y Simón Editores.
- MÉRIMÉE, P. (1985) *Colomba*. Madrid: Anaya.
- MITJANA, R. (1910, 12 de Noviembre). Note sur Mérimée et Calderón .Revue Bleue.
- MONOGRÁFICO DE IRADIER. (s.f). Diseñado por Corazón, A. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM). Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid. Disponible en: [http://www.orcam.org/monograficos/19\\_yradier.pdf](http://www.orcam.org/monograficos/19_yradier.pdf). Consultado 12-06-2012.
- NN.UU (1993). Resolución de la Asamblea General 48/104. En 20 de Diciembre, 1993.
- NAVARRO, J. (Director) (2004). *Auditórium. Cinco siglos de Música Inmortal. Diccionario de la Música*. En 3º ed: (4.vols.) Barcelona: Planeta
- NASH, M. (1982). "Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la historia .Corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la Nueva Historia de la mujer. En Nuevas perspectivas sobre la mujer, Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Vol,1 pp.18-37. Universidad Autónoma de Madrid: Madrid.
- NASH, M. (1983). *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*. Barcelona: Antrophos.
- NIETZSCHE (1974). *Le cas Wagner*. París: Gallimard.

- OIE (2012). Igualdad de género. Disponible en: <http://www.oei.es/decada/accion.php?accion=02>, Consultado 12-06-2012.
- OLIVA, C, TORRES, F. (2003). *Historia Básica del Espacio Escénico*. En 7ª ed. Ampliada. Madrid: Cátedra.
- ONETO, J. (Director) (1993). *El Romanticismo Centroeuropeo*. En Colección *El Mundo de la Ópera*, vol. 5. Madrid: Ediciones Tiempo, S.A.
- ORLOFF, J., WEIGERT, M. & ENGEL, V. (Productores) y Emerich, R. (Director). (2011) *Anonymus*. [Película]. Culver City, CA: Columbia Pictures.
- PAHISSA, LI. (1992) *Carmen*. En Colección *Grandes Ballets*. Córtazar, I. (Director) (vol. 17) Barcelona: Orbis Fabri.
- PARÍS, C. BAYO, J (2012). Marius Petipa (1818-1910) Consultar web// [www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=petipa-marius](http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=petipa-marius), Consultado 14-03-2012.
- PÉREZ, D. (2008).” Evolución del retrato literario del mito de Carmen en tres textos musicales españoles del siglo XX”. En *Ogigia* revista electrónica de estudios hispánicos. (4, pp 39-67)
- PIZÁN, C. (2000). *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela
- POSADAS, C. y COURGEON, S. (2004) *A la sombra de Lilith*. Barcelona: Planeta.
- RINGOLD, G. (1974). “The films of Rita Hayworth” Secaucus, NJ: The Citadel Press.
- RIVERA, M (1996). “La querrela de las mujeres:una interpretación desde la diferencia sexual.” En *Política y Cultura*, primavera, nº.3. pp,

25-39 Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Distrito Federal, Méjico.

- RODRIGUEZ, V. (2004). *Mujeres forzadas. El delito de violación en el Derecho castellano (siglos XVI-XVIII)*. Almería: Universidad de Almería
- ROSENTHAL, M. (1992). *The honest courtesan: Verónica Franco citizen and writer in sixteenth-century Venice*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- SANMARTÍ, JM. (1972) *De 1700 a nuestros días*. En *Historia Universal Comparada*. En ed. Burrel, G. (vol. VI, p.107) Barcelona: Plaza Janés.
- SENTAURENS, J. (s.f.). "La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles .El fabuloso destino del "cuentecillo gracioso" de la Señora de Montijo" Bordeaux: Université Michael de Montaigne, Francia.
- SMITH, H. (1976). "Feminism and the methodology of Women's History". En B.A Carroll, *Liberating Women's History:Theoretical and Critical Essays*, Urbana, University of Illinois Press.
- STENDHAL (Beyle, H) (2008). *Rojo y Negro*. Madrid:Akal.
- TER BEEST, V. (2007)."La identidad nacional en la Carmen de Mérimée y Bizet". *Literatura y Cultura Occidental*. Universidad de Utrecht. Holanda.
- TRUEBA, F. (Productor y Director) (1998). *La niña de tus ojos*. [Película] Madrid:Cartel/LolaFims.Consultarweb//  
[www.fernandotrueba.com/cronica.asp?id=18](http://www.fernandotrueba.com/cronica.asp?id=18)
- VAGANOVA, A. (1969). *Basic Principles of Classical Ballet. Russian Ballet Technique Agrippina Vaganova*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

- VILLAESPESA F. (1954). *Panderetas sevillanas* (1927) en O.C , (vol.2) pp.846- 847. Madrid:Aguilar.
- WOLFF, S. (1953). *Un demi-siècle d'Opéra-Comique (1900-1950)*. En ed: Bonné, A. París. Francia.
- ZEMON, N. (1976). "Women's history in transition: the European Case".En *Feminist Studies*, vol. 3.núms. 3-4. Primavera-Verano.p.90.Nash,M. (Trad.) al castellano

#### Otras Fuentes Consultadas (Partituras ANEXO I)

-Partitura El Arreglito, facilitada por la Fundación Botín. (Marzo, 2012).

-Partitura La Habanera, disponible en: [www.nuestramusica.unex.es](http://www.nuestramusica.unex.es) Consultada 13-06-2012.

Otras Fuentes Consultadas: (Imágenes ANEXO II) Consultadas el 12-06-2012.

- <http://www.google.es/imgres?q=carmen+marcia+haydee>
- <http://www.google.es/imgres?q=rita+hayworth+the+loves+of+carmen>
- <http://www.google.es/imgres?q=cassia&hl=es>
- <http://www.google.es/imgres?q=lilith&start>.
- <http://www.google.es/imgres?q=carmen>

Otras:

- Diccionario de la Real Academia de la Lengua: [www.rae.es](http://www.rae.es)

- La Habanera de la Danza Clasica (Youtube): [http://www.youtube.com/watch?v=SEOmKbvHT\\_U](http://www.youtube.com/watch?v=SEOmKbvHT_U)

- La Habanera de la Danza Española (Youtube):

<http://www.youtube.com/watch?v=fzZLIjyNdk4>

-La Habanera en la Danza Contemporánea (Youtube)

<http://www.youtube.com/watch?v=Q800XvZNe5g&feature=relmfu>

-El Arreglito (Canción) (Youtube)

<http://www.youtube.com/watch?v=9l0e3M3Ek4c>

-Habanera Carmen Jones (Youtube)

<http://www.youtube.com/watch?v=1fi7xOuUAxM>

-Carmen de España (Carmen Sevilla) (Youtube)

<http://www.youtube.com/watch?v=8lGX9m2UkK0>

Fuentes Personales:

- María Ángeles Martín Sánchez (Catedrática de Griego en el instituto San Isidro, Madrid).
- Ariadna Pinelas Melero (Titulada en Danza Española por el Conservatorio Comandante Fortea, Madrid)

## **11. ANEXO I**



E  
IRA-01  
A-06

[62]  
**El arreglito**  
Habanaera

Sebastián Iradier

**Allegretto**

Canto

Piano

*mf*

Chit... Eh?

6

Ven Pa - qué? Chi - ni - ta mí - a ven por a - quí que tu ya

*mf*

11

sa - bes que mue - ro por tí Chi - ni - ta mí - a ven por a - quí que tu ya

15

sa - bes que mue - ro por tí. No no no no no voy a - llí por - que no

*f*

19

ten - go con - fian - za en tí no no no no no voy a - llí por - que no

23

ten - go con - fian - za en tí. ¡Que sí!

27

¡Que no! no no

31

ten - go con - fian - za en tí. Si tu me quie - res dí - lo que - dí - to y en - se - gui -

35

di - ta se - ré tu a - rre - gli - to si tu me quie - res di - lo que - di - to y en - se - gui -

39

di - ta se - ré tu a - rre - gli - to *ff* y e - na - mó - ra - dos *p* sin a - bu - sar u - na dan -

43

ci - ta va - mos a bai - lar *ff* y e - na mó - ra - dos *p* sin a - bu - sar u - na dan -

47

*Misterioso*

ci - ta va - mos a bai - lar. [E1] Vi - di - ta mí - a mi dul - ce a -  
[Ella] To - dos me di - cen la mis - ma

52

mor— te es - toy que - rien - do te es - toy que - rien - do con tan - to ar - dor  
 co - sa que es - tán que - rien - do que es - tán que - rien - do con tan - to ar - dor

57

que el al - ma mí - a con i - lu - sión por tí se - ga -  
 pe - ro yo ve - o con gran pe - sar que to - do es

124

62

bra - sa, pa - lo - ma mí - a, por tí pal - pi - ta mi co - ra - zón. Si tu me  
 gua - sa, que to - do es gua - sa, que to - do es mú - si - ca ce - les - tial.

66

die - ras Ni - ña pre - cio - sa ca - ra de ro - sa tu co - ra -

72

zón mil y mil ve - ces te a - do - ra - rí - a te pe - di -

78

*f* ría sí sí *p* en san - ta u - nión, en san - ta u - nión. Si tu me ju - ras

83

se - rás cons - tan - te y que a mi so - la y que a mi so - la me a - do - ra -

88

rás. Cuen - ta con - mi - go tier - no Pe - pi - to

93 *Con moto* *Cresc.* *Decresc.*

yo te lo ju - ro que tu a - rre - gli - to por nin - gún ca - so te fal - ta -

97 *p*

rá. En e - se ca - so pren - da que - ri - da bien de mi

226

102

vi - da da - me tu a - mor. Yo te lo ju - ro

107 *f*

se - ré cons - tan - te y te que - rré sí sí con gran fu -

Nº 5. Habanera. \*)

Allegretto, quasi Andantino. *p*

**Carmen.** L'amour  
Love is

**Sopranos I & II.**  
(Cigarette-girls)

**Tenors.**  
(Young men)

**Basses.**  
(Workingmen)

Chorus.

Allegretto, quasi Andantino. (♩ = 72.)

**Piano.** *pp*

est un oi-seau re - bel-le Que nul ne peut ap-pri-voi - ser. Et c'est  
like an - y wood-bird wild, That none can ev - er hope to tame; And in

bien en vain qu'on l'ap - pel-le, S'il lui con - vient de re - fu - ser. Rien n'y  
vain is all woo-ing mild If he re - fuse your heart to claim. Naught a -

fait, menace ou pri - è - re, Lun par - le bien, l'au-tre se tait; Et cest  
vails, neither threat nor prayer, One speaks me fair, the oth-er sighs, 'Tis the

*portamento.*

*portamento.*

\*) Imitated from a Spanish song.  
12117

l'au-tre que je pré - fe - re Il n'a rien dit: — mais il me  
oth - er that I pre - fer, — Tho' mute, his heart to mine re -

*espress.*

plait. — L'a - mour! — l'a -  
plies. — Oh love! — oh

Sopr. *pp legg.* *s*  
L'a - mour est un oi - seau re - bel - le Que nul ne peut ap - pri - voi -  
Love is like an - y wood - bird wild, That none can ev - er hope to

Ten. *pp legg.* *s*  
L'a - mour est un oi - seau re - bel - le Que nul ne peut ap - pri - voi -  
Love is like an - y wood - bird wild, That none can ev - er hope to

mour! — l'a - - mour!  
love! — oh love!

ser, Et c'est bien en vain qu'on l'ap - pel - le S'il lui con -  
tame, And in vain is all woo - ing mild — If he re -

ser, Et c'est bien en vain qu'on l'ap - pel - le S'il lui con -  
tame, And in vain is all woo - ing mild — If he re -

1817

*p*

l'a - mour! L'amour est en - fant de Bo - hème. Il n'a ja -  
 oh love! A Gyp-sy boy is Love, 'tis true. He ev - er

vient de re - fu - ser! fuse your heart to claim!  
 vient de re - fu - ser! fuse your heart to claim!

mais, jamais connu de loi. Si tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me; Si  
 was and ev - er will be free; Love you not me, then I love you, — If

je t'aime, prends garde à toi! Si tu ne m'ai - mes pas, si  
 I love you, be - ware of me! Love you not me, — love

Prends garde à toi! Be - ware, be - ware!  
 Prends garde à toi! Be - ware, be - ware!

*f* *pp*

*cresc.*

tu ne m'aimes pas, je t'ai - me! Mais si je t'ai-me, si je  
 you not me, then I love you! But if I love you, if I

Prends garde a toi!  
 Be - ware, be - ware!

Prends garde a toi!  
 Be - ware, be - ware!

*pp* *cresc.*

t'aime, prends gar - de a toi!  
 love you, Be - ware - of me!

L'amour est en - fant de Bo - hème, il n'a ja -  
 A Gyp - sy boy is Love, 'tis true, He ev - er

*pp*  
 L'a - mour  
 Love

*mf*

mais, jamais con - nu de toi, Si tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me; Si  
 was and ev - er will be free; Love you not me, then I love you. If

est en - fant de Bo  
 is a Gyp - sy boy, 'tis

*mf*

Carmen.

*p*

Si tu ne m'ai-mes pas, si  
Love you not me, — love

je t'ai-me, prends garde à toi! Prends garde à toi!  
I love you, be-ware of me, be-ware of me!

hé - - - me! Prends garde à toi!  
true. — Be-ware, be-ware!

*cresc.*

tu ne m'aimes pas, je t'ai - me! Mais si je t'ai-me, si je  
you not me, then I love you! But if I love you, if I

Prends garde à toi!  
Be-ware, be-ware!

Prends garde à toi!  
Be-ware, be-ware!

*f* *p* *cresc.*

t'ai - me, prends garde a — toi! —  
love you, be - ware of — me! —

*p* *cresc.* *f*  
à be - ware! —  
à be - ware! —

*p* *cresc.* *f*  
à be - ware! —  
à be - ware! —

*f* *ff*

*2da.*

*p* *3*  
L'oiseau que tu croy - ais sur - prendre Battit de l'aile et s'en - vo -  
As a bird, when you thought to net him, On buoyant wing escapes in

*pp*

la; L'amour est loin, tu peux lat - ten - dre; Tu ne lat - tends plus, il est  
air, Love is war - y when you a - wait him; A - wait him not, and he is

*portamento.*

la! Tout au - tour de toi vi - te, vi - te. Il vient, s'en va, puis il re -  
 there! All a - round you he swift - ly sweeps, Now here, now there he light - ly

*portamento.*

vient; Tu crois le te - nir, il té - vi - te; Tu crois l'é - vi - ter, il te  
 flies; When you deem him yours, he e - scapes; You'd fain e - scape, and you are

tient! L'a - mour! l'a -  
 his! Oh love! oh

*Sopr. pp legg.* Tout au - tour de toi vi - te, vite Il vient, s'en va, puis il re -  
*Ten. pp legg.* All round you he swift - ly sweeps, Now here, now there he light - ly

mour! l'a - mour! l'a -  
 love! oh love! oh

vient; Tu crois le te - nir, il té - vi - te; Tu crois l'é - vi - ter, il te  
 flies; When you deem him yours, he e - scapes; You'd fain e - scape, and you are

*p*  
 mour! L'amour est en - fant de Bo - hème, Il n'a ja - mais, jamais connu de  
 love! A Gyp - sy boy is Love, tis true, He ev - er was and ev - er will be  
 tient!  
 his!

loi, Si tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me. Si je t'ai - me, prends garde a  
 free; Love you not me, then I love you, — If I love you, be - ware of

toi! — Si tu ne m'ai - mes pas, Si tu ne m'aimes pas, je  
 me! Love you not me, — love you not me, then I love  
 Prends garde à toi!  
 Be - ware, be - ware!  
 Prends garde à toi!  
 Be - ware, be - ware!

*s* *pp*

*cresc.*

t'ai - me, Mais si je t'ai-me, si je t'ai-me prends gar - de  
 you; But if I love you, if I love you, be - ware of

Prends garde à toi!  
 Be - ware, be - ware!

Prends garde à toi!  
 Be - ware, be - ware!

*f* *pp* *cresc.* *mf*

toi!  
 me!

L'amour est en - fant de Bo - hème, Il n'a ja - mais, jamais con - nu de  
 A Gyp - sy boy is Love, 'tis true, He ev - er was and ev - er will be

*mf* *p* *p*

L'a - - - mour est en -  
 Love is a

loi, Si tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me; Si je t'ai - me prends garde à  
 free; Love you not me, then I love you, If I love you, be - ware of  
 faut de Bo - hē  
 Gyp - sy boy, 'tis

**Carmen.**

*p*

Si tu ne m'ai - mes pas. Si  
 Love you not me, love

*f*

toi! Prends garde à toi!  
 me! Be - ware of me!

*f*

me! Prends garde à toi!  
 true. Be - ware of me!

*f*

*p*

tu ne m'aimes pas, je t'ai - me, Mais si je  
you not me, then I love you. But if I

Prends garde à toi!  
Be - ware, be - ware!

Prends garde à toi!  
Be - ware, be - ware!

*p cresc.*

t'ai - me, si je t'ai - me, prends garde à toi!  
love you, if I love you, be - ware of me!

a be - ware!  
a be - ware!

*p cresc.*

*cresc.*

*f*

*ff*

*allacca subito.*



## **12. ANEXO II**



IMAGEN1: LILITH. Consultar web: <http://www.google.es/imgres?q=lilith&start>.



IMAGEN 2: DIBUJO DE Prosper Mérimée de "Carmen" Consultar web: <http://www.google.es/imgres?q=carmen>

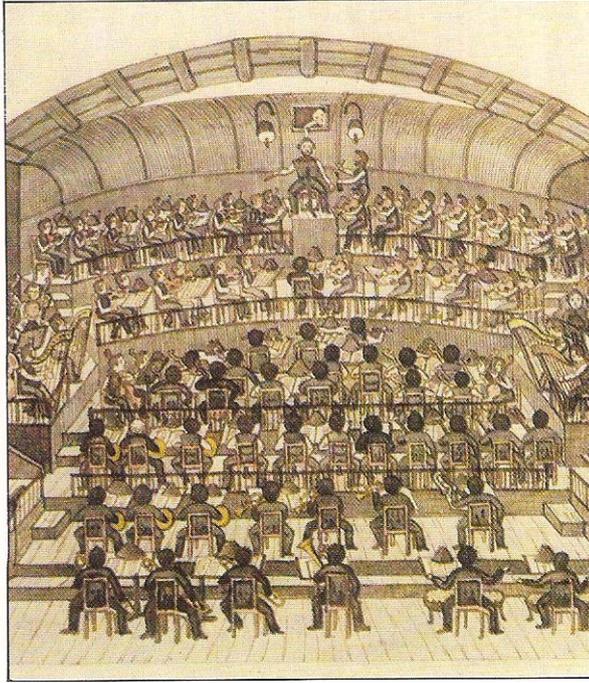


IMAGEN 3: Disposición de la orquesta según Wagner para su teatro. En Colección *Los Dioses de la Música*, (1989) vol.4, p.76. Barcelona: Planeta.



IMAGEN 4: Los intérpretes del estreno de la ópera de Wagner en Munich de *Tristán e Isolda*. Son el tenor Ludwig Schnorr y su esposa. En Colección *Los Dioses de la Música*, (1989) vol.4, p.70. Barcelona: Planeta.



IMAGEN 5: La flor de la casia, que Mérimée nombra en el original: Consultar web: <http://www.google.es/imgres?q=cassia&hl=es>



IMAGEN 6: Rita Hayworth en el papel de Carmen Consultar web:  
<http://www.google.es/imgres?q=rita+hayworth+the+loves+of+carmen>



IMAGEN 7: Momento de la coreografía de La Habanera de Antonio Gades. En Colección *Grandes Ballets*, vol 17 p.6.



IMAGEN 8: "Carmen" como símbolo. Coreografía de Marcía Haydee. Consultar web: <http://www.google.es/imgres?q=carmen+marcia+haydee>

