



Michael Christoforidis, Elizabeth Kertesz: *Carmen and the Staging of Spain. Recasting Bizet's Opera in the Belle Époque*, Nueva York, Oxford University Press, 2019

Hay temas inagotables. Carmen, la eterna mujer fatal meridional, es, sin duda, uno de ellos. Lo prueba esta monografía, en la que, por una parte, la construcción del personaje en diversos productos culturales –la ópera de Bizet y otros que de ella se derivaron durante la *Belle Époque*– se convierte en objeto de estudio. Por otra parte, el punto de vista que adoptan Christoforidis y Kertesz se deriva de sus investigaciones previas centradas en la “imagen” musical de Andalucía y, por extensión, de España. El libro desarrolla esos dos ejes principales de forma diacrónica. Muestra las interrelaciones que se dan entre ellos y la manera como la difusión de la mencionada imagen de Andalucía, particularmente en el ámbito de la cultura popular, acabó interactuando con la recepción de la ópera *Carmen*. Los autores adoptan una perspectiva transnacional que triangula esta recepción tomando en consideración lo ocurrido en París, en dos capitales españolas (Madrid y Barcelona) y en otras dos ciudades anglosajonas (Nueva York y Londres). La decisión de extraer la discusión del limitado ámbito de las relaciones culturales hispano-francesas resulta muy acertada y es seguramente uno de los aspectos más interesantes de este libro. Casi podríamos decir que Christoforidis y Kertesz nos proponen una “historia cruzada” (*histoire croisée*, en la formulación de Michael Werner y Bénédicte Zimmermann¹) de la recepción de *Carmen* en un escenario al mismo tiempo transnacional y trasatlántico².

En lo que se refiere a España, sin embargo, a veces da la impresión de que la alta graduación de las lentes “identitarias” con la que los autores analizan los debates que suscitó *Carmen* dificulta la comprensión de los fenómenos que se analizan desde una perspectiva verdaderamente transnacional. Por ejemplo, cuando aluden a su posible influencia en la producción operística de autores españoles, parece que pasan por alto que la cuestión no fue ajena al debate estético sobre el realismo, que tuvo una dimensión global y también local. Una reseña de Peña y Goñi a propósito de una de las representaciones de *Carmen* en el Teatro Real de Madrid, citada parcialmente por Christoforidis y Kertesz (p. 214), puede servir como ejemplo de lo que acabo de afirmar. Para el autor

¹ Michael Werner, Bénédicte Zimmermann: “*Histoire Croisée: Between the Empirical and Reflexivity*”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58, 1, 2003, pp. 7-36.

² Christoforidis y Kertesz colaboran en la red *Carmen Abroad. The When and Where of Carmen Performances, 1875-1945*, coordinada por Clair Rowden y Richard Langham Smith (<https://carmenabroad.org/>, consulta 25-8-2020).

era evidente que el paso del tiempo había servido para destacar “la nota humana, el *verismo* [sic] que exhala la ópera”. Al mismo tiempo, en la misma crítica elogia el talento de Giuseppina Pasqua para “mitigar discretamente las asperezas naturalistas del papel de Carmen [en otro punto menciona los “detalles realistas”] y hacer de él una creación cortada a la medida del gusto del regio coliseo”³. Como vemos, Peña y Goñi utiliza de forma intercambiable –y adecuada en la época– los términos *verismo*, *naturalismo* y *realismo*, relacionándolos con la partitura de Bizet, el personaje, su construcción para un escenario concreto y las expectativas del público, el madrileño en este caso. Es decir, su discusión se encuadra en un debate más amplio que, por lo demás, agitó a la intelectualidad española del momento⁴.

No obstante, la reserva que acabo de expresar no implica que el libro ignore la progresiva y amplia difusión de la estética del *realismo*, que acabó condicionando, como acabamos de ver a través de la crítica de Peña y Goñi, la manera como algunas cantantes legendarias, aplaudidas intérpretes del personaje bizetiano, abordaron la construcción del papel para poder llegar a “encarnarlo”. Una buena ilustración del impacto de esa difusión en el ámbito teatral y, más específicamente, en la ópera es el análisis que los autores hacen de la manera como lo abordó Emma Calvé, quien se desplazó a Granada para observar de primera mano y en su contexto la gestualidad de las gitanas del Sacromonte que habían poblado el imaginario literario y pictórico francés desde décadas anteriores y que, cuando se presentaron en carne y hueso en París en la Exposición Universal de 1889, causaron sensación. Calvé se estrenó como Carmen en el Théâtre de l’Opéra-Comique en 1894. Por supuesto, se trata de un asunto que no se reduce a la mencionada cuestión estética –la de la generalización del *realismo*–, puesto que incide en aspectos dramaturgicos cruciales vinculados a la dimensión corporal del oficio del cantante. Un concepto formulado en español (en estudios separados) por Miguel Ángel Aguilar-Rancel y Aurèlia Pessarrodona, el de “cuerpo cantante”⁵, nos ayuda a considerar, no solo la voz, sino la conjunción de elementos *corpográficos*, incluyendo la presencia, gesto y caracterización mediante el vestuario y el maquillaje, en la construcción de personajes operísticos. El géne-

³ Antonio Peña y Goñi: “Teatro Real. Carmen”, *La Época*, 20-1-1892, p. 1. Los autores la citan indirectamente y, tal como ocurre en la fuente que utilizan (Luis G. Iberní: “Cien años de Antonio Peña y Goñi”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 1997, p. 9), suprimen la cursiva en la palabra *verismo*.

⁴ Véase Yvan Lissorges (ed.): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Anthropos, 1988.

⁵ Miguel Ángel Aguilar-Rancel: “Corpografías de Tolomeo: cuerpo cantante y género en puestas en escena recientes de la ópera *Giulio Cesare*”; Aurèlia Pessarrodona: “Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico”, *Música y cuerpo: estudios musicológicos*, Teresa Cascudo (ed.), Logroño, Calanda ediciones musicales, 2016, pp. 83-108 y pp. 109-142.

ro también toma parte en dicha construcción, tanto en lo que concierne a los personajes femeninos como a los masculinos. Este libro contribuye decisivamente al desarrollo de este tipo de análisis.

Cabe elogiar, antes de concluir, la calidad de la edición, que es la que se espera en las publicaciones de Oxford University Press. La agilidad y solidez de la argumentación está también a la altura de lo que espera cualquiera que haya leído publicaciones anteriores de los autores. La pertinente, variada y numerosa selección de ilustraciones es, finalmente, otro de los aspectos positivos de este excelente libro.

Teresa Cascudo
Universidad de La Rioja