

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (3)

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015



LOS DOS CIEGOS

FRANCISCO ASENJO BARBIERI

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

EMMANUEL CHABRIER





Francisco Asenjo Barbieri hacia 1855

[1]

LOS DOS CIEGOS

FRANCISCO ASENJO BARBIERI
(1823-1894)

y

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

EMMANUEL CHABRIER
(1841-1894)

Madrid, mayo de 2015

FUNDACIÓN JUAN MARCH - TEATRO DE LA ZARZUELA



Emmanuel Chabrier (al piano) en un retrato de Fantin-Latour

LOS DOS CIEGOS

Entremés lírico-dramático en un acto y dos escenas
Música de Francisco Asenjo Barbieri
y libreto de Luis de Olona

Inspirado en *Les deux aveugles* de Jules Moinaux
con música de Jacques Offenbach

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Opereta en un acto
Música de Emmanuel Chabrier
y libreto de Eugène Leterrier y Albert Vanloo

Coproducción de
la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela

Dirección musical y piano
Rubén Fernández Aguirre

Dirección de escena
Pablo Viar

ÍNDICE

Presentación

8

Ficha artística

10

Argumentos

12

Libretos

16

De la ceguera a la luz

por Pablo Viar

64

La música, una escuela de la vida

por Isabelle Porto

68

La recepción de Offenbach en Madrid

por Enrique Mejías García

74

Plano de las representaciones de Offenbach en teatros madrileños

86

Fuentes textuales y musicales

92

Biografías

94

Índice de ilustraciones

103

Presentación

El título doble *Los dos ciegos – Une éducation manquée* es la tercera producción de la serie Teatro Musical de Cámara de la Fundación Juan March. Este formato, inaugurado en 2014 con la producción de *Cendrillon* de Pauline Viardot, quiere dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un reducido número de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estas mismas características lo hacen particularmente apropiado para una sala de cámara como el salón de actos de la Fundación. Además, contribuye a potenciar la difusión del repertorio teatral español en sintonía con los objetivos desarrollados por la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, creada por la propia Fundación en 1977.

Esta producción pone en escena *Los dos ciegos*, un entremés cómico compuesto por Francisco Asenjo Barbieri en 1855 sobre un libreto de Luis de Olona que, a su vez, surge como una adaptación al contexto español de *Les deux aveugles*, una *bouffonnerie* con música de Offenbach que se había estrenado en París ese mismo año. A pesar de su tibia acogida inicial, *Los dos ciegos* acabaría por convertirse en uno de los emblemas del teatro por horas, un modelo de programación teatral que despuntó en Madrid en el último tercio del siglo XIX. Al mismo tiempo se recupera la versión original, concebida para canto y piano, de la opereta *Une éducation manquée* de Emmanuel Chabrier. El estreno de esta obra tuvo lugar en París en 1879, y contó con la participación del compositor interpretando la parte pianística. Con posterioridad Chabrier creó una versión orquestal de la obra, que quedó sin estrenar hasta 1913.

Con estas dos obras, la Fundación y el Teatro de la Zarzuela realizan su segunda coproducción, continuando la línea de trabajo que se inició este mismo año con la recuperación de *Fantochines* de Conrado del Campo.

Francisco Asenjo Barbieri

LOS DOS CIEGOS

Entremés lírico-dramático

Música de Francisco Asenjo Barbieri y libreto de Luis de Olona

Emmanuel Chabrier

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Opereta en un acto

Música de Emmanuel Chabrier

y libreto de Eugène Leterrier y Albert Vanloo

Dirección musical y piano

Rubén Fernández Aguirre

Dirección de escena

Pablo Viar

Diseño de escenografía
Diseño de iluminación
Diseño de vestuario
Peluquería y maquillaje
Realización de vestuario
Realización de escenografía
Ayudante de escenografía
Regiduría
Técnicos de iluminación
Sobretítulos

Diseño de audiovisuales

Ricardo Sánchez Cuerda
Carmen Martínez Castellano
Pablo Viar
Esther Cárdena y M^a Jesús Reina
Sastrería Cornejo
Mambo
Jara Belmonte Jiménez
Elena Horta
Fer Lázaro y Santiago Mañasco
Marcos García Lecuona y
M^a Purificación Echanove
Equipo técnico de la
Fundación Juan March

Reparto

Los dos ciegos

Jeremías «Narigudo», tenor
Roberto «Chato», barítono
Señora de la limpieza, actriz
Piano

Ricardo Muñiz
Luis Álvarez
Celia Pérez
Rubén Fernández Aguirre

Une éducation manquée

Gontran de Boismassif, soprano
Hélène de la Cerisaie, soprano
Maître Pausanias, barítono
Señora de la limpieza, actriz
Piano

Belén López
Ruth González
Elías Benito-Arranz
Celia Pérez
Rubén Fernández Aguirre

Estrenos

Madrid, Teatro del Circo, 25 de octubre de 1855
París, Cercle de France International, 1 de mayo de 1879

Duración

75 minutos

Representaciones

6 de mayo, 19:30 h
8 de mayo, 19 h
9 y 10 de mayo, 12 h
6, 7 y 11 de mayo, 11 h (funciones didácticas)

La función del día 6 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE

Argumentos

LOS DOS CIEGOS

ACTO ÚNICO

ESCENA I

La acción se inicia con la aparición de Jeremías, un falso ciego que toca el trombón en la Cuesta de la Vega en una fría mañana de invierno. Al comprobar que no hay nadie alrededor, Jeremías abre los ojos para beber un poco y en ese momento ve que se aproxima un viandante con frac y sombrero, por lo que comienza a cantar un romance. Sin embargo, el transeunte no le hace caso y sigue su camino.

ESCENA II

Tras esto llega Roberto, otro ciego fingido, que toca la guitarra y se coloca muy cerca de Jeremías pidiendo limosna. Los dos falsos ciegos comienzan a discutir sobre el derecho de cada uno a pedir en ese lugar. Roberto canta con cierta dificultad un romance que inmediatamente es objeto de burla por parte Jeremías. Este, por su parte, canta con esmero su romance para demostrar quién es mejor.

A partir de ese momento los dos falsos ciegos se ponen a cantar a la vez, tratando a toda costa de ahogar la voz del rival. Jeremías y Roberto siguen discutiendo en un dúo hasta quedar exhaustos. En ese punto

comienzan a contar, entre bromas, cuál ha sido el origen de sus respectivas desgracias, mientras comienzan a golpearse.

Los dos falsos ciegos se dan cuenta de que alguien se aproxima, por lo que Roberto comienza a cantar un tanguillo al que se suma Jeremías. Un caballero echa una moneda al suelo y ambos pelean y discuten para ver quién se queda con ella. Deciden jugarse la moneda a cara o cruz y una vez más intentan engañarse entre sí, hasta que descubren que ninguno de los dos es realmente ciego y que se habían encontrado el día antes en la Puerta de Recoletos. Tras este descubrimiento deciden formar una sociedad para pedir juntos y acaban cantando una canción andaluza.

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

ACTO ÚNICO

ESCENAS I y II

Recién llegados de su casamiento, el joven conde Gontran y su esposa Elena están esperando consejos para su noche de bodas. Elena acaba de salir del convento y Gontran de la tutela de su preceptor, Maese Pausanias, quien le ha instruido en todo, salvo en lo concerniente al amor y al matrimonio. Este llega un poco achispado («Ce vin généreux») y le anuncia a Elena que su tía está esperándola en sus aposentos. Igualmente, informa a Gontran de que su abuelo, enfermo, no ha podido desplazarse, pero que le ha escrito una carta que a continuación le entrega.

ESCENA III

Gontran, a solas, lee la carta de su abuelo («Mon enfant, ton vieux grand-père») que se acaba sin que Gontran haya conseguido resolver ninguna de sus dudas. Desesperado, hace llamar a su preceptor para pedirle consejos sobre su noche de bodas.

ESCENA IV

Elena regresa de la entrevista con su tía, solterona, cuyo único consejo ha sido que sea amable y obediente con su marido. Tras un dúo con este («Eh! bien, ma chère à son mari») se dan un beso, pero comprenden que tiene que haber algo más para ser marido y mujer.

ESCENAS V y VI

Elena, que tiene sueño, se retira a su aposento mientras Maese Pausanias regresa por fin. Gontran se queja y le recrimina no haberle dado una instrucción completa. Pero Pausanias se defiende insistiendo en que le ha enseñado hebreo, hindú, álgebra, química, griego, trigonometría, metafísica, terapéutica, mecánica, dialéctica, estética, estadística, mitología, metalurgia... («Après vous avoir saturé d'hébreu»). Gontran le replica una y otra vez que eso no es suficiente. Finalmente, Pausanias admite que no sabe qué responder, porque ha estado siempre demasiado ocupado y que ese



CHAMBERÍ

tema no está incluido en el programa de estudios. El maestro sale en busca de un colega para pedirle información y promete regresar inmediatamente.

ESCENAS VII y VIII

Gontran, de nuevo a solas, maldice a su preceptor y, mientras se declara una tormenta, confiesa su frustración («Lorsque le ciel se couvre ainsi»). Cuando los truenos retumban, Elena entra precipitadamente en la estancia con un ligero camisón y explica que tiene miedo de la tormenta. Gontran, turbado por su belleza y por lo atractiva que le parece con esa prenda, le dice que el mejor medio para no sentir miedo es que permanezcan los dos juntos de la mano («Faisons-nous petits, tout petits»). Entonces ambos, acercándose progresivamente, acaban besándose una y otra vez y terminan por encontrar las respuestas a sus preguntas.

ESCENA IX

Los dos jóvenes esposos son interrumpidos por Pausanias, que regresa, demasiado tarde, con la respuesta que se esperaba de él. Gontran le ordena irse, pues ya no lo necesita. Tras solicitar la indulgencia del público y regresar brevemente al dúo anterior cae el telón.

Los dos ciegos

Acto único

Nº 1. Preludio

Escena I

Nº 2. Romance (*Generoso transeúnte*)

Jeremías

Escena II

Nº 3. Dúo (*Cordòba la sùltana / Duerme, adorada Filis*)

Jeremías, Roberto

Nº 4. Tango (*Un neguito y una nega*)

Jeremías, Roberto

Nº 5. Final (*A tu ventana*)

Jeremías, Roberto



CHAMBERÍ

Une éducation manquée

Acto único

Ouverture

Escenas I y II

Nº 1. Chanson (*Ce vin généreux*)

Pausanias

Escena III

Nº 2. Lettre (*Mon enfant, ton vieux grand-père*)

Gontran

Escena IV

Nº 3. Duetto (*Eh! Bien, ma chère à son mari*)

Gontran, Hélène

Escena V y VI

Nº 4. Duetto bouffe (*Après vous avoir saturé d'hébreu*)

Pausanias, Gontran

Escenas VII y VIII

Nº 5. Couplets (*Lorsque le ciel se couvre ainsi*)

Gontran

Nº 6. Duetto (*Faisons-nous petits, tous petits*)

Hélène, Gontran

Escena IX

Nº 6. Couplets (bis)

Libretos

LOS DOS CIEGOS

ENTREMÉS LÍRICO-DRAMÁTICO

Libreto de Luis de Olona

PERSONAJES

Jeremías «Narigudo», *tenor*

Roberto «Chato», *barítono*

Nº 1. PRELUDIO

El teatro representa la primera explanada que para bajar al Campo del Moro hay en la Cuesta de la Vega. Al levantarse el telón se oye zumar fuertemente el viento.

Música en la orquesta.



ESCENA I

Jeremías aparece sentado y apoyando su espalda en la balaustrada, un poco hacia la derecha¹. Tiene los ojos cerrados y está tocando el trombón. La melodía que ejecuta es ridículamente melancólica. La orquesta le acompaña, y esto forma la introducción. Concluida que sea, Jeremías, sin soltar el trombón, exclama con acento monótono y lastimero.

JEREMÍAS

¡Una limosna por Dios a este pobre ciego de nacimiento! (Cambiando de pronto de tono) ¡Cuerno y que aire un frío! (Vuelve a exclamar como antes) A este pobre ciego sin vista... (alarga el brazo con mil trabajos para rascarse, no puede y vuelve a exclamar, restregándose la espalda contra la balaustrada) ¡Quién será la buena alma caritativiiiiiiiiim! (Dándose un restregón con ira contra la balaustrada. Pausa) Mala tarde se prepara. Todavía no me he estrenado, y el frío aprieta, ¡que ya...! (Tirita) ¡que ya... ya! (Se restriega las manos) ¡De qué buena gana me echaría una uvita! Con tal que no me atisben... Probemos. (Va poco a poco abriendo

¹ Por la derecha e izquierda, entiéndase la del público.

los ojos con suma precaución, y mira a todos lados como una persona que ve perfectamente) ¡Calle! ¡No veo alma viviente! Ya podía estarme yo sopla que sopla el trombón y con los ojos cerrados... (Se levanta) ¡Nada! ¡Ni moscas! No lo extraño. ¿Quién ha de bajar al Campo del Moro con este frío? —¡Ea! Un buen trago... (Se remanga el pantalón, y de una de sus mal traídas botas saca un frasco de aguardiente) ¡Y que es de Chinchón! (Saboreándose) ¡Ejee...! (Mira a la derecha) ¡Cáspita! ¡Por allí viene un señor de fraque! (Vuelve a meter el frasco en su bota, se sienta velozmente, coge el trombón, y se pone a cantar cerrando los ojos como antes)



Nº 2. ROMANCE

*Generoso transeúnte,
no me niegues tu piedad,
que en la gran familia humana
eres mi colateral.
¡Ay, ten piedad!
Ten piedad!*

*De un memorable infortunio
soy la víctima fatal.
Y me tiene inicua guerra
del destino contumaz.
¡Ay, a mi mal!
nada igua...
gua.. gua...
gua... gua...
lará!*

(Muy fuerte y abriendo mucho la boca)

*Un caballero con el frac muy abrochado,
el cuello levantado, el sombrero hasta las*

cejas, las manos metidas en los bolsillos y tiritando de frío, atraviesa velozmente el teatro en el momento en que Jeremías está ejecutando el «gua gua» de la última palabra de su canto.

(Sigue soplando el trombón. Este no suena y Jeremías aprieta con toda su fuerza, inflando sus carrillos y apoyando mucho el pie en el suelo para ayudar al ahínco que manifiesta en sacar el tono al trombón) *¡No, pues tú has de sonar mal que te pese!* (Vuelve a soplar con fuerza: el trombón no suena) *Dice que no* (Soltándolo en el suelo. Pausa) *Y el señor del fraque pasó sin...* (El trombón, que está en el suelo, da por sí solo un sonido prolongado. Jeremías se sobresalta y mira al trombón con gran sorpresa) *¡Calle!* (El trombón toca solo) *¡Ah!, ya. Como le he soplado tanto, estará haciendo la digestión. He ahí lo que es tocar un instrumento con los ojos cerrados. Por fuerza tiene que sonar mal... Como que no ve uno las notas* (Exclamando) *¡Quién será la buena alma caritativa...!*

(Dentro la voz de Roberto)
Una limosna por Dios a este pobre ciego...

JEREMÍAS
¿Eh? ¿Otro?



ESCENA II

JEREMÍAS
(Roberto sale con una guitarra y un asiento de tijera)

ROBERTO
Devotos y devotas de la... (Estornuda)

¡Atch! ¡Adiós! Ya cogí una tagarnina! — Devo... ¡atch! y devo... ¡atchs! (El aire se lleva el sombrero, que cae hacia el Campo del Moro) *¡Esta sí que es negra! ¡El viento me deja sin sombrero...* (Abre los ojos y se asoma por la balaustrada) *y se lo lleva rodando al Campo del Moro!* (Gritando) *¡Je, aguador! ¡Je, cójalo usted que es mío! El muy animal se me queda mirando sin entenderme... ¡Y el sombrero sigue rodando hacia el río! ¡Y aquel pillete se lo lleva! ¡Voto a todos los demonios del in...!* (Cierra los ojos y exclama) *Devotos y devotas, una limosna por Dios a este pobre ciego...* (Anda a tientas; mete el palo en el sombrero que Jeremías tiene delante en el suelo para recoger las limosnas, y se lo va llevando)

JEREMÍAS
¡Eh! ¡Mi chapeo! ¡Caramba! (Lo coge)
¡Hase visto imbécil!...

ROBERTO
(Parándose) ¿Qué?

JEREMÍAS
Que mire por dónde va. ¿No ve usted que soy ciego?

ROBERTO
(Aparte) ¡Un colega! ¡También es desgracia la mía! Por huir del tullido que ayer había a mi lado en la Puerta de Recoletos, dejo el oficio de manco; me establezco de ciego; vengo aquí, creyendo ejercer libremente mi profesión, y... nada. Me hallo con este rival. ¡Que el Diablo cargue con él!

JEREMÍAS
(Aparte) ¡Mal haya su estampa! Ayer un manco me quitaba todos los devotos en la Puerta de Recoletos: dejo las maletas; me hago ciego; me instalo en este sitio donde la parroquia puede ser productiva... y

he ahí ese nuevo industrial que viene a perjudicarme. (Roberto se sienta, como Jeremías, junto a la balaustrada, al frente, izquierda, del público) (Aparte y abriendo un ojo para mirar con precaución a Roberto) *¡Y se sienta!* (Cierra el ojo y empieza a moverse impaciente)

ROBERTO

(Aparte y abriendo un ojo para mirar con precaución a Jeremías) *¡Se conoce que le estorbo! ¡Mejor! A ver si lo alejo de aquí.* (Puntea la guitarra)

JEREMÍAS

(Aparte) *¿Eh? ¿Me la quiere echar de plancheta? Pues allá voy yo.* (Se pone a hacer arpeggios con el trombón)

ROBERTO

(Aparte y rasgando con ira la guitarra) *¡Por vida de...! El muy envidioso trata de ahogar mi guitarra con su serpentón. Sí, ¿eh? Aguarda un poco.*



Nº 3. DÚO

ROBERTO

(Cantando y cargando el acento en las sílabas que aquí se marcan)

Cordóba la sultana,
la reina de Andalucía,
su frente de tópacios
vencida humilló
a impétus del cristiano
que con fuerte espada
al moro de Bérberia
de España lanzó.
Al moro, al moro
de España lanzó.

JEREMÍAS

(Que ha estado escuchando, impaciente y asombrado exclama aparte) *¡Jesús! ¡Jesús! ¡Cuantísima barbaridad!* (Pausa. Alto a Roberto y con soflama) *Hermano.*

ROBERTO

(Desde su sitio) *¿Qué se le ofrece a usted?*

JEREMÍAS

(Con soflama) *¿Puede usted decirme quién es el autor de ese romance... morisco?*

ROBERTO

Yo.

JEREMÍAS

Me lo figuré. (Vivamente)

ROBERTO

Y yo mismo lo he puesto en música.

JEREMÍAS

También se conoce. (Vivamente)

ROBERTO

¿Por la melodía?

JEREMÍAS

(Con malicia) *No, por la melodía.* (Aparte) *Ahora verás, jumento.* (Jeremías canta con mucha dulzura y con cierto orgullo de profesor)

JEREMÍAS

Duerme, adorada Filis,
mientras velando yo
débil suspiro lanzo
en torno de tu amor.

¡Chúpate esa!

Duerme, y si te inoportuna

el «ay» de mi pasión, ¡ah!,
yo guardaré silencio,
yo apagaré mi voz.

ROBERTO
¡Huy, qué música tan blanducha!

Ahora Roberto, que se impacienta, vuelve a cantar su romance, tratando de ahogar con su melodía la voz de Jeremías, que por su parte también se impacienta, cantando la segunda mitad de sus versos, a las cuales va dando cada vez más fuerza, hasta que los dos dicen con desesperación y a grito pelado

A UN TIEMPO

JEREMÍAS
Duerme, y si te importuna
el «ay» de mi pasión, ¡ah!,
yo guardaré silencio,
(más fuerte)
yo apagaré mi voz...
(gritando)
Yo guardaré silencio,
yo apagaré mi voz.

ROBERTO
Cordóba la sultana,
la reina de Andalucía,
su frente de tópacios
(más fuerte)
vencida humilló...
(gritando)
Al moro, al moro
de España lanzó.

(Los dos, cansados de gritar y aturdidos, sueltan en el suelo los instrumentos y se tapan los oídos)

ROBERTO
¡Cállese usted o le tiro por la barandilla!

JEREMÍAS
¡Eso no es cantar! ¡Eso es rascarle a uno el estómago!

ROBERTO
Usted es el que grita como si lo estuvieran desollando.

JEREMÍAS
(Aparte) Estoy por arrimarle un trancazo con toda la inocencia del que no ve. (Coge con disimulo el palo que tiene a su izquierda en el suelo)

ROBERTO
¡Cáspita, que coge el palo! Adelantemos el compás. (Sacude como por casualidad a Jeremías, en el momento en que estaba este tomando aire para pegarle)

JEREMÍAS
¡Ay! (Soltando su palo)

ROBERTO
¿Qué es eso? Va usted el cantar otra vez? (Con sencillez)

JEREMÍAS
(Coge su palo y se levanta) ¡Hermano!

ROBERTO
(Se levanta también) Este me quiere coger a tiro por medio del olfato.

JEREMÍAS
Se la olió

ROBERTO
Y su acento no me es desconocido

JEREMÍAS

(Yo recuerdo haber oído ya esa voz... ¡de berraco!) Hermano. (Con cariño y como buscándole)

ROBERTO

(Lo mismo) Hermanito...

Se cruzan y vienen a quedar espalda con espalda. En este momento se saludan, y al hacer la reverencia chocan por detrás y caen de boca al suelo

LOS DOS

¿Puedo saber el quién tengo el gusto...? — ¡Ay!

JEREMÍAS

(Levantándose) Me alegro. (Va a sentarse a su sitio a tuestas y con los ojos cerrados)

ROBERTO

Esto de andar con los ojos cerrados... (Se levanta y se sienta en su sitio. Pausa)

JEREMÍAS

(Levantando la cabeza y con los ojos cerrados) ¡No le oigo! (Pausa)

ROBERTO

(Ídem) ¡A que se ha estrellado contra el pretíl!

JEREMÍAS

(Oliendo) ¡Hum, hum, hum! ¡Bruto de mí! Pues no le quiero olfatear... ¿como si yo estuviera ciego? (Leve pausa)

ROBERTO

Abramos un ojo con precaución...

JEREMÍAS

Veamos con tiento...

Abre Jeremías el ojo derecho y Roberto el izquierdo, se ven, velozmente Jeremías cierra el ojo derecho y abre el izquierdo, y Roberto abre el izquierdo y cierra el derecho

LOS DOS

(¡Uf!)

JEREMÍAS

(Por poco me ve el ojo)

ROBERTO

(¡Cristo! ¡Si no lo cierro pronto!)

JEREMÍAS

¿Se ha hecho usted daño, hermano?

ROBERTO

¿Y usted?

JEREMÍAS

Creo que sí. Pero como no veo, no se dónde me duele.

ROBERTO

Es natural. No había yo caído... ¿Y... nació usted así?

JEREMÍAS

¿Así? No, señor. Yo nací más pequeñito. (Aparte, gesto de burla)

ROBERTO

¿Eh?... (Aparte) ¡Se me figura que es un peje!...

JEREMÍAS

¿Y usted? ¿Puede saberse de qué se ha quedado usted ciego?

ROBERTO

De un puntapié. (Sin titubear)

JEREMÍAS

¡Demonio! Pues no encuentro el punto de contacto... (Asaltado de una idea) ¡Ah! ¡Sí! (Desechándola) No. No lo encuentro.

ROBERTO

Nada más fácil. Al recibir el puntapié caí de boca en un caldero de agua hirviendo.

JEREMÍAS

Bonito pellejo habrá usted echado.

ROBERTO

¿Y usted?

JEREMÍAS

Yo lo mudé cuando niño. (Aparte, gesto de burla)

ROBERTO

No, pregunto cómo se quedó usted ciego.

JEREMÍAS

¡Ah!... (Se levanta) De una manera muy sencilla. Yo fui vista de una aduana...

ROBERTO

¡Hola! (Se levanta) Ha sido usted persona de suposición. Tendrá usted muchas relaciones... (Llegándose a él)

JEREMÍAS

Sí, señor, aquí llevo en el bolsillo la del moro y el cristiano, y la...

ROBERTO

¡Eh! No hablo de ésas; vaya, continúe usted su historia. Usted era vista de la aduana...

JEREMÍAS

Justo. Y de pronto me enamoré ciegamente...

ROBERTO

¿De algún fardo?

JEREMÍAS

De una joven de quince años, ¡imbécil!

ROBERTO

¡Pobrecita! ¡Imbécil a esa edad!

JEREMÍAS

No. (Gritando) ¡El imbécil lo es usted!

ROBERTO

Ya voy entendiendo. Adelante.

JEREMÍAS

Pues bien. Un rival feliz me robó su cariño. Yo quise hacer valer mis derechos.

ROBERTO

¡Bravo!

JEREMÍAS

Caballero, le dije.

ROBERTO

¡Bien!

JEREMÍAS

Discutamos. Y él me dio esta respuesta. (Le da una bofetada a Roberto)

ROBERTO

¡Cáscaras! (Queda a cierta distancia de Jeremías)

JEREMÍAS

¿Usted me ha comprendido?

ROBERTO

¡Perfectamente! (Preparándose a devolvérsela) Y hasta adivino lo que hizo usted.

JEREMÍAS

¿A que no?

ROBERTO

¿A que sí? (Remangándose las bocaman-
gas)

JEREMÍAS

¿Vaya que no? — ¿A que no fue esto? (Le
sacude una segunda bofetada)

ROBERTO

¡Ay! (Llevándose las manos a la mejilla)

JEREMÍAS

*Furioso yo entonces, maldigo a mi rival,
maldigo a la ingrata, hago dimisión... y me
quedé ciego.*

ROBERTO

¿Usted? ¿De qué?

JEREMÍAS

Del hígado.

ROBERTO

¿Ciego del hígado?

JEREMÍAS

*Sí, señor. La bilis me afectó esa parte que
tanto influye en la moral del hombre... y de
la mujer; y sobrevino la hipocondría.*

ROBERTO

¿Pero qué tiene que ver la hipocondría con
los ojos?

JEREMÍAS

*Hombre, es usted el mayor ignorante... No
ha oído usted nunca decir... «¡Qué tristeza
tengo! ¡Todo lo veo negro!»*

ROBERTO

Es verdad.

JEREMÍAS

*Pues bien. Yo a fuerza de ver negro... acabé
por no ver claro.*

ROBERTO

¡Ya!

JEREMÍAS

(Mirando adentro) *Alguien llega.*

ROBERTO

A nuestro puesto. (Corren a sentarse cada
cual en su sitio)



Nº 4. TANGO

ROBERTO

(Cantando)

Un neguito y una nega
se pusieron a jugá,
él haciéndose el tavieso
y ella la disimulá.

Déjame, Panchiquito,
¡guachi!

No te me acerques má,
no.

No, me jagas cosquillas,
¡ca!,

que me voy a enfadá.

LOS DOS

Guachindanguito,
brincando viene,
guachindanghito
brincando va.

¡Jesús, que nego
tan remono!

¡Jesús, que bromas
tan güenas da!

¡Ay, Jesús! ¡Ay, Jesús! ¡Ay, Jesús!
¡Ay, Jesús, que bromas
tan güenas da!

JEREMÍAS
¡Como el nego es porfiao
no la deja sosegá,
y la nega se sonríe
y se pone colorá!
No digas esas cosas,
¡vaya!,
que eso no es rigulá,
no;
a ver si te estás quieto,
¡ea!
Déjame, Pancho, ya...

LOS DOS
Guachindanguito, etc.

JEREMÍAS
Una limosna a este pobre ciego sin vista...

ROBERTO
Quién quiere oír la canción del Guachindanguito...

JEREMÍAS
Devotos y devotas...

Sale por le derecha un caballero muy gordo, saca una moneda y la echa en el suelo al pasar. Jeremías y Roberto se levantan, y con presteza y ansia, se abalanzan a recoger la moneda, se empujan mutuamente y entablan un combate desesperado por cogerla. Por último, Roberto da un furioso empellón a Jeremías, que cae al suelo, en tanto que su adversario se ha apoderado de la moneda y la mira

ROBERTO
(Mirando hacia donde se supone que va el caballero que acaba de pasar) ¡Oiga

usted, don tinaja! ¡Otra vez no dé usted a los pobres ciegos un cuarto borroso! (Se lo guarda)

JEREMÍAS
(Dirigiéndose a Roberto) ¿En dónde está el óbolo?

ROBERTO
¿Quién?

JEREMÍAS
El óbolo.

ROBERTO
¿Es ese señor que acaba de pasar? (Con sencillez)

JEREMÍAS
No, estúpido. Yo pregunto por la limosna, por... por el vil ochavo. Dámelo... o de un salto vas a parar hasta la Moncloa.

ROBERTO
Poco a poco. ¡Respete usted en mí la noble imagen de Belisario!

JEREMÍAS
¡Hola! ¿Tratarías de hacerme creer que Belisario se guardaba los ochavos que no eran suyos? ¿Que era un mendigo de tu jaez? No. Diga la historia lo que quiera... Belisario... ese gran capitán... retirado, solo pedía limosna cuando no andaba muy corriente la paga... cosa que solía suceder. Los griegos y los romanos imitaban mucho nuestras costumbres.

ROBERTO
Sí. Más valía que hablase usted menos y viera más.

JEREMÍAS
Pronto, acabemos. Da su óbolo a Homero. (Cogiendo del brazo a Roberto)

ROBERTO
¿A Homero?

JEREMÍAS
¡Sí, animal, a Homero! Yo supongo que soy él... Aunque si él hubiera sido yo, no habría compuesto la Iliada.

ROBERTO
No es mal lío el que me está usted armando. Déjeme usted, o juro a fe de Roberto...

JEREMÍAS
¿Eh? ¿Tú te llamas Roberto?

ROBERTO
Sí, señor.

JEREMÍAS
¿Roberto el Diablo? ¿El del Teatro Real?

ROBERTO
¿Le gusta a usted esa ópera? (A ver si se olvida...)

JEREMÍAS
Mucho. Sobre todo el final.

ROBERTO
¿El final?

JEREMÍAS
Sí. Porque es cuando se acaba. Conque venga a mosca.

ROBERTO
¡Oh, qué idea me ocurre! ¿Quiere usted que lo juguemos a cara y cruz?

JEREMÍAS
(Aparte) ¡Tate! Eso es que ve y me la quiere pegar creyéndome ciego. Sí. Acepto.

ROBERTO
(Aparte) ¡Calle! Este tuno es un ciego en comisión... y me quiere pegar la tostada. Estamos conformes.

JEREMÍAS
¿Quién tira?

ROBERTO
Yo.

JEREMÍAS
Saca el cobre.

ROBERTO
Aquí está. (Se disponen para el juego)

JEREMÍAS
¿Qué pides tú?

ROBERTO
¿Yo? Cara.

JEREMÍAS
(Vivamente)
¿Cara? Pues, toma la mía (Acercándosela) y dame el cuarto. (Quiere quitárselo)

ROBERTO
(Disputando) ¡Je! Eso no vale. Acabemos. ¡Quiere usted que yo tire?

JEREMÍAS
Sí. De un carro.

ROBERTO
¿Tiro o no?

JEREMÍAS
¡Maldita sea tu!... Tira, condenado.

ROBERTO
Usted cruz y yo cara. A la una, a las dos, a las tres. (Tira la moneda. Los dos abriendo un ojo)

JEREMÍAS

¡Cruz!

ROBERTO

¡Cara!

JEREMÍAS

(Poniendo el pie encima) ¡Yo gané!

ROBERTO

(Poniendo el pie sobre el de Jeremías)

¡Y yo!

JEREMÍAS

(Retirando el pie y dando un quejido)

¡Ay, mi ojo!

ROBERTO

¿Su ojo?

JEREMÍAS

¡El de gallo!

ROBERTO

(Cogiendo el cuarto) *Estamos en paz.*

JEREMÍAS

¡Roberto... Roberto el Diablo! *Transijamos. Dame la mitad de ese cuarto... El señor gordo dijo que era para los dos.*

ROBERTO

No tal. El señor gordo no dijo nada. Además, yo soy más pobre que usted! (Acercándose a él con cierto cariñoso ademán)

JEREMÍAS

¿Más pobre que yo?

ROBERTO

(Tentándole el bolsillo, del chaleco) ¡Aquí tiento un duro!

JEREMÍAS

No hay tal cosa. Es una moneda antigua, un napoleón... del reinado de Cleopatra.

ROBERTO

¡Usted miente; se lo estoy conociendo en la cara!

JEREMÍAS

¡Ah, pilló! ¡Bien dije yo que esos ojos no eran los de un ciego!

ROBERTO

¡Ah, perro! ¿Luego usted ve también?

JEREMÍAS, ROBERTO

¡Aaaaah! (Abre los ojos y furioso cogen los instrumentos y van a sacudirse; de pronto se detienen)

JEREMÍAS

¡Sí! ¡No hay duda! ¡Es el manco de la Puerta de Recoletos!

ROBERTO

¡Qué miro! ¡El tullido de ayer! (Van a sacudirse con los instrumentos)

JEREMÍAS

Propongo. (Acometido de una idea)

ROBERTO

¿Qué?

JEREMÍAS

Una sociedad anónima para pedir limosna.

ROBERTO

¿Y qué es eso?

JEREMÍAS

Eso es... una empresa industrial que vamos a establecer entre los dos a ganancias y a pérdidas.

ROBERTO

¿Y cómo?

JEREMÍAS

Por acciones. Yo pongo la idea y tú, el dinero. Dame la acción.

ROBERTO

No; prefiero que usted ponga el dinero y yo la idea.

JEREMÍAS

Pero si tú no tienes ideas ni yo tengo dinero, animal.

ROBERTO

Eso me convence, pero no doy un cuarto.

JEREMÍAS

Pues bien; unámonos con los vínculos del vil interés. Cantemos juntos, tú con tu guitarra y yo con mi trombón... y partamos lo que nos den.

ROBERTO

¿Y si no hay que partir?

JEREMÍAS

Entonces, aunque te parta un rayo, maldito si me importará tres cominos. Pero no temas; la fortuna es nuestra y solo mi canción sevillana...

ROBERTO

La sé.

JEREMÍAS

¿Sí? *Pues, empecemos con ella nuestra obra.*



Nº 5. FINAL²

JEREMÍAS

A tu ventana,
rosa temprana,
sol da Triana,
muéstrate ya.
El eco suena
de la verbena;
pura y serena
la noche está.

ROBERTO

Curra mía, ponte el mantón.

JEREMÍAS

Curra mía, ponte el mantón.

ROBERTO

¡Alza y olé! Ven tú, Juan.

(A dúo)

Vente, Currilla, ven, ven.
Ponte el mantón, ton, ton, ton,
ton, toron, ton, toron, ton...

*Jeremías con el trombón imita que toca
la guitarra, punteando en las varas de él;
Roberto asimismo puntea la guitarra*

Ding, ding, ding, ding, ding...

A tu ventana,
sol de Triana,
muéstrate ya.

(A dúo)

¡La, la, ra, la, la, ra, la!...

² La melodía de este final, nº 5, es original de [Jacques] Offenbach [*Les deux aveugles*, de 1855, con texto de Jules Moinaux], la armonización, así como el resto total de esta obrilla es composición de Fran[cis]co A[senjo] Barbieri.

JEREMÍAS
Nadie aquí brilla
cual mi Currilla;
no hay en Sevilla
moza mejor.
Vente, lucero,
y el mundo entero
a tu salero
rinda su amor.

ROBERTO
Chacha mía, vámonos ya.

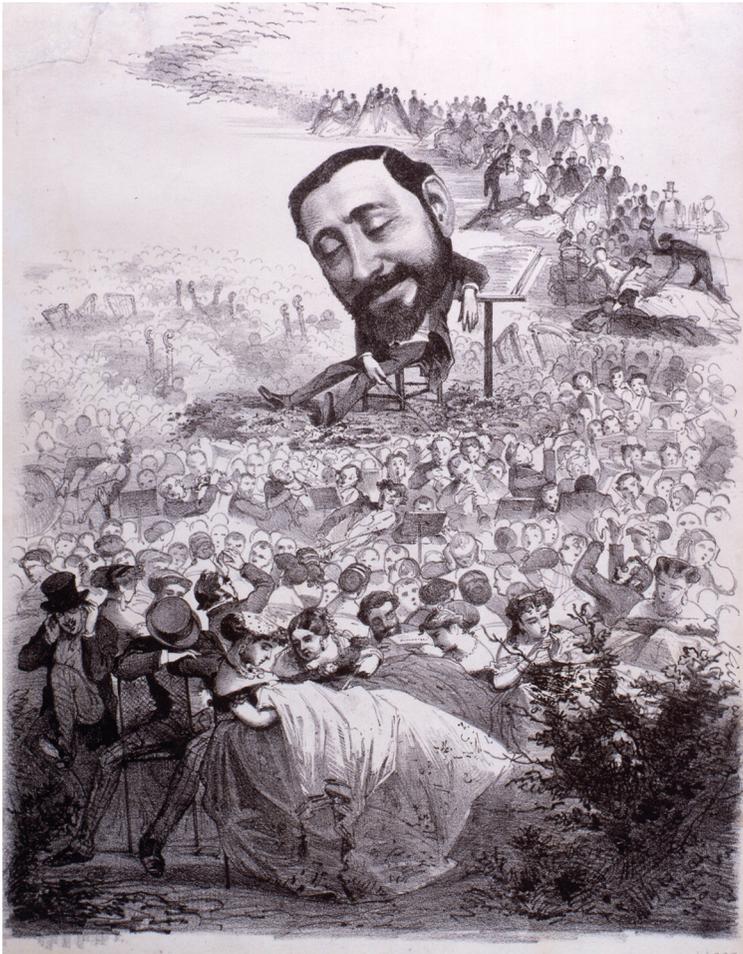
JEREMÍAS
Chacha mía, vámonos ya.

ROBERTO
¡Huy qué garbo! ¡Válgame Dios!

(A dúo)
Vente, Currilla, ven, ven, etc.

(*Cae el telón*)

Fin del entremés



Caricatura de Barbieri

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

[UNA EDUCACIÓN INCOMPLETA]

OPERETA EN UN ACTO

Libreto de Eugène Leterrier y Albert Vanloo

Traducción de **Carmen Torreblanca** y **José Armenta**

PERSONAJES

Gontran de Boismassif, *soprano*

Hélène de la Cerisaie, *soprano*

Maître Pausanias, *barítono*

OUVERTURE

SCÈNE I

GONTRAN, HÉLÈNE

Au lever du rideau, on entend la pluie tomber au dehors. Roulement de voiture; puis Gontran paraît avec Hélène. Costumes de mariés Louis XVI

GONTRAN

Enfin! nous sommes arrivés... Entre, ma petite Hélène...

HÉLÈNE

Quel horrible temps!... Rien que pour descendre de carrosse, me voilà toute trempée...

GONTRAN

Heureusement que maintenant tu n'as plus rien à craindre... Te voilà chez moi... chez nous, veux-je dire, car désormais chez moi, c'est chez toi, n'est-ce pas?

HÉLÈNE

Oui, mon cousin...

GONTRAN

(avec reproche) Mon cousin!

HÉLÈNE

Non! Non! mon mari! mon petit mari!

GONTRAN

(lui prennent les mains) Ma petite femme... Ah! Voilà un mot qui est doux à prononcer!

HÉLÈNE

Je crois bien! Surtout quand c'est la première fois!...

OBERTURA

ESCENA I

GONTRAN, ELENA

Al subir el telón, se escucha la lluvia caer fuera. Sonidos de carroza; más tarde aparece Gontran con Elena. Trajes de boda Luis XVI

GONTRAN

¡Por fin!, hemos llegado... Entra, mi pequeña Elena...

ELENA

¡Qué tiempo tan horrible!... Sólo bajar de la carroza y ya estoy completamente empapada...

GONTRAN

Afortunadamente ya no tienes nada que temer... Ya estás en mi casa... mejor dicho, en nuestra casa, pues desde ahora mi casa es también tu casa, ¿no es así?

ELENA

Sí, primo mío...

GONTRAN

(con reproche) ¡Primo mío!

ELENA

¡No, no! ¡Mi marido! ¡Mi maridito!

GONTRAN

(cogiéndole las manos) ¡Mi mujercita!... ¡Ah, esa sí que es una palabra dulce de pronunciar!

ELENA

¡Ya lo creo, sobre todo la primera vez!...

GONTRAN

Le fait est qu'hier; lorsqu'on est allé nous chercher, toi à ton couvent et moi chez maître Pausanias, mon docte précepteur – Que le diable l'emporte avec son grec et son latin! – nous ne nous doutions guère l'un et l'autre qu'aujourd'hui...

HÉLÈNE

Qu'aujourd'hui, Mademoiselle Hélène de la Cerisaie allait échanger son nom contre celui de son cousin Gontran de Bois-Massif.

GONTRAN

De Bois-Massif!... Te voilà Madame de Bois-Massif! Le regrettes-tu, dis?...

HÉLÈNE

Oh! non! (regardant autour d'elle) Mais...

GONTRAN

Quoi?

HÉLÈNE

Il me semble qu'on nous laisse bien longtemps seuls.

GONTRAN

C'est vrai!... Et moi qui ne m'en apercevais pas...

HÉLÈNE

Ma tante m'avait pourtant dit qu'elle m'accompagnerait jusqu'ici... Il paraît qu'elle a des masses de recommandations à me faire...

GONTRAN

C'est comme grand-père. Il m'avait bien promis d'être là...

HÉLÈNE

(inquiète) Est-ce qu'ils ne viendraient pas?...

GONTRAN

De hecho, ayer cuando nos fueron a buscar, a ti al convento, a mí a casa de maese Pausanias, mi docto preceptor –;Que se vaya al diablo con su griego y su latín!–, ninguno de los dos se podía imaginar que hoy...

ELENA

Que hoy, mademoiselle Elena del Cerezal fuera a cambiar su apellido por el de su primo Gontran del Bosquespeso.

GONTRAN

¡Del Bosquespeso!... ¡Ya eres madame del Bosquespeso! ¿Te arrepientes?...

ELENA

¡Oh, no! (mirando a su alrededor) Pero...

GONTRAN

¿Qué?

ELENA

Me parece que nos dejan mucho tiempo solos.

GONTRAN

¡Es cierto!... Y yo sin darme cuenta...

ELENA

Sin embargo mi tía me había prometido que me acompañaría hasta aquí... parece que tiene un montón de recomendaciones que hacerme.

GONTRAN

Igual que el abuelo. Él me había prometido que estaría aquí...

ELENA

(inquieta) ¿Es que no van a venir?...

GONTRAN
(vivement) *Hein?... Ah! mais non par exemple!... c'est que ça ne serait pas drôle du tout...*

HÉLÈNE
Pourquoi?

GONTRAN
Mais parce que... (à part) Non! Je ne puis pas lui dire que... (haut) Pour rien... Parce que c'est l'habitude... On accompagne toujours les nouveaux mariés... (à part) Heureusement!... (prêtant l'oreille) Ah! J'entends du bruit... On vient... (bruit d'une chute).

HÉLÈNE
Mon Dieu! C'est quelqu'un qui tombe dans l'escalier!

GONTRAN
(qui a ouvert la porte) *Ce n'est rien... Je reconnais cette manière de marcher: c'est mon précepteur maître Pausanias.*



GONTRAN
(agitadamente) *¿Cómo?... ¡Ah, cómo que no!... eso no tendría ninguna gracia...*

ELENA
¿Por qué?

GONTRAN
Porque...(aparte) ¡No! No puedo decirle... (en voz alta) Por nada... Porque es la costumbre... Siempre se acompaña a los recién casados... (aparte) ¡Afortunadamente!... (prestando atención) ¡Ah, oigo ruido!... Alguien viene... (ruido de una caída)

ELENA
¡Dios mío! ¡Alguien se está cayendo por la escalera!

GONTRAN
(que ha abierto la puerta) *No es nada... Reconozco esta manera de andar: es mi preceptor, maese Pausanias.*



SCÈNE II

LES MÊMES, PAUSANIAS

PAUSANIAS

(entrant, il est légèrement gris) *Moi-même, Monsieur le Comte... Dans l'obscurité, j'ai monté deux marches sans m'en apercevoir... Ca m'en a fait redescendre six, et alors... (se frottant) Procumbit humi bos!*

GONTRAN

Mais, Dieu me pardonne! vous êtes gris, maître Pausanias!

PAUSANIAS

(se révoltant) *Gris!*

HÉLÈNE

Oh! oui!... ça se voit...

PAUSANIAS

Par exemple! Moi! un sage! Sapiens!... non... je suis gai – ebrius – Voilà tout... que voulez-vous?... Un jour de noces... pour un homme qui a passé toute sa vie dans l'étude – vir studiosus... – Dame... Sans compter qu'on a fait circuler – inter pocula – un petit vin de Roussillon qui m'a un peu troublé.

N° 1. CHANSON

PAUSANIAS

Ce vin généreux
J'en ai pris d'abord un verre
Après ça j'en ai pris deux
Mais quand je bois, moi, ça m'altère,
Et voilà, je crois, pourquoi
Voilà pourquoi j'ai poussé jusqu'à trois!
Et oui, voilà, je crois, pourquoi

ESCENA II

LOS MISMOS, PAUSANIAS

PAUSANIAS

(entrando, ligeramente borracho) *Soy yo señor conde... En la oscuridad he subido dos peldaños sin darme cuenta... y eso me ha obligado a volver a bajar seis, y así... (frotándose) Procumbit humi bos!*

GONTRAN

¡Por Dios! ¡Estáis bebido, maese Pausanias!

PAUSANIAS

(protestando) *¡Bebido!*

ELENA

¡Oh, sí, se ve...!

PAUSANIAS

¡Cómo! ¡Yo, un sabio! ¡Sapiens!... no... estoy alegre –ebrius– eso es todo... ¿Qué se puede hacer?... Un día de boda... para un hombre que ha dedicado toda su vida al estudio – vir studiosus...– Vaya... Sin tener en cuenta que han servido –inter pocula– un vinito del Rosellón que me ha perturbado.²

N° 1. CANCIÓN

PAUSANIAS

De este vino generoso
primero he tomado una copa
luego han sido dos
pero cuando bebo me altero
¡y es por eso, creo yo,
por eso he tomado tres!
¡y es por eso, creo yo,

1 *¡El buey se cae al suelo!*

2 Sapiens: Sabio; Ebrius: Ebrio; Vir studiosus: Hombre estudioso; Inter pocula: Entre copas.

J'ai poussé jusqu'à trois.
 Eh! Bon, bon, bon, bon, bon, qu'il était bon
 Mon petit Roussillon!
 Qu'il était bon, eh, bon, bon, bon,
 Qu'il était bon,
 Ce petit gueux de Roussillon!
 Mais rester à trois,
 ce n'est vraiment pas un compte
 Il eût été discourtois
 À de si bons vins faire honte!
 Voilà ce qui fait
 Qu'au douzième j'étais complet,
 Et voilà ce qui fait
 Qu'au douzième j'étais complet.
 Eh! Bon, bon, bon, bon, bon, qu'il était bon
 Le petit Roussillon!
 Qu'il était bon! Eh, bon, bon, bon,
 Ce petit gueux de Roussillon!

PAUSANIAS

Mais il n'y paraît pas... je suis ferme comme un roc... (chancelant) Impavidum ferient ruinae!

GONTRAN

Impavidum! Impavidum!... Enfin!... mais que voulez-vous, Monsieur le pédagogue?

PAUSANIAS

Voilà... je suis chargé de vous dire que la tante de Madame la Comtesse l'attend là, dans la chambre...

GONTRAN

(vivement) Ah! va vite, ma petite Hélène, va... Et à tout à l'heure.

HÉLÈNE

À tout à l'heure!... (elle se dirige vers sa chambre)

por eso he tomado tres!
 ¡Ah, qué bueno y requetebueno estaba mi vinito del Rosellón!
 ¡qué bueno, bueno, bueno estaba, qué bueno estaba,
 el pícaro rosellón!
 Pero, ¿por qué quedarse en tres?, esa cuenta no interesa,
 ¡hubiera sido descortés,
 despreciar tan buenos vinos!
 Por eso es,
 que cuando llevaba doce estaba borracho y por eso es,
 que cuando llevaba doce estaba borracho.
 ¡Ah, bueno, bueno, qué bueno estaba el vinito de Rosellón!
 ¡Qué bueno y bueno, estaba, el pícaro rosellón!

PAUSANIAS

Pero no lo parece... estoy firme como una roca...(titubeando) ¡Impavidum ferient ruinae!³

GONTRAN

¡Impavidum! ¡Impavidum!...⁴ ¡Por fin!... ¿qué desea, señor pedagogo?

PAUSANIAS

Claro... tengo el encargo de deciros que la tía de la señora condesa la espera en sus aposentos...

GONTRAN

(resueltamente) ¡Ah! ve rápido, mi querida Elena, ve... y hasta ahora mismo.

ELENA

¡Hasta ahora!... (se dirige a su habitación)

³ ¡las caídas golpearán al intrépido!

⁴ ¡Intrépido! Intrépido!...

PAUSANIAS

(s'inclinant) *Madame la Comtesse!...*

HÉLÈNE

(en s'en allant) *Madame la Comtesse... ça sonne bien tout de même!... (elle sort)*

GONTRAN

(revenant à Pausanias, avec un peu d'inquiétude) *Ah! ça! Et grand-père?*

PAUSANIAS

Monsieur votre grand-père est souffrant... Aegrotat... Il ne peut pas venir et s'est retiré chez lui...

GONTRAN

Comment! Il ne peut pas venir!... mais, moi, je ne peux pas me passer de lui. Allez lui dire que j'ai besoin de le voir, de lui parler... Pas venir! par exemple!... je serais bien!...

PAUSANIAS

Il ne peut pas venir, mais il m'a remis une lettre pour vous... Grandis epistola...

GONTRAN

(rassuré) *Ah! à la bonheur!...*

PAUSANIAS

Oui... Il m'a dit: « Tu lui remettras ceci (avec une petite tape amicale). Ce sont mes recommandations... »

GONTRAN

(froissé) *Hein?*

PAUSANIAS

(s'excusant) *Ce n'est pas moi... c'est votre grand-père qui... en me disant... (nouveau geste)*

PAUSANIAS

(inclinándose) *¡Señora condesa!...*

ELENA

(yéndose) *Señora condesa... incluso suena bien... (sale)*

GONTRAN

(volviéndose hacia Pausanias, un poco impaciente) *¡Ah, claro! ¿Y el abuelo?*

PAUSANIAS

Vuestro señor abuelo está indispuerto... está enfermo... No puede venir, se ha retirado a sus estancias...

GONTRAN

¡Cómo que no puede venir... pues yo no puedo dejar de verlo! ¡Vaya a decirle que necesito verlo, hablarle...! ¡No puede venir!, ¡pues vaya!... Voy a estar bastante...

PAUSANIAS

Él no puede venir, pero me ha entregado una carta para vos... una gran epístola...

GONTRAN

(más tranquilo) *¡Ah... menos mal!...*

PAUSANIAS

Sí... me ha dicho: «Entrega esto (con una amigable palmadita). Estas son mis recomendaciones...»

GONTRAN

(contrariado) *¿Cómo?*

PAUSANIAS

(excusándose) *No soy yo... es vuestro abuelo... que diciéndome... (repite el gesto)*

GONTRAN

C'est bien! donnez!... Et allez-vous en... vous devez avoir besoin de dormir.

PAUSANIAS

Je m'en vais. Monsieur le Comte, (s'arrêtant) mais avant de vous quitter, permettez à votre vieux professeur de vous adresser quelques mots encore... (se campant et avec une émotion que va crescendo) Cher élève, elle va sonner l'heure de la séparation... nous déclinerez plus ensemble Rosa la Rose, Rosae de la Rose, Rosae à la Rose; Templum le Temple, Templi du Temple; Teneo lupum auribus... nous ne conjurerons plus...

GONTRAN

(l'interrompant) Assez... assez!... certainement, Pausanias, je suis touché, mais l'heure que s'avance...

PAUSANIAS

Oui, oui, je comprends... d'autres devoirs vous réclament... (avec la même petite tape que plus haut) Paulo minora canamus! Pardon! Ce n'est pas moi... c'est votre grand-père qui... en me disant... (il sort en fredonnant) Et bon! bon! bon! Le petit Rousillon! Qu'il était bon! qu'il était bon!

(On entend au dehors le bruit d'une nouvelle chute)

PAUSANIAS

*(dans la coulisse)
Sapristi! Huit marches à présent!*



GONTRAN

¡Está bien, dadme!... Retiraos... necesitaréis dormir.

PAUSANIAS

Me voy. Señor conde (parándose), pero antes de abandonaros, permitid que vuestro viejo profesor os dirija todavía unas palabras... (plantándose y con una emoción que va in crescendo). Querido alumno, la hora de la separación va a sonar... ya nunca declinaremos juntos Rosa «la rosa», Rosae «de la rosa», Rosae «a la rosa»; Templum «el templo», Templi «del templo»; Teneo lupum auribus⁵... ya no conjugaremos...

GONTRAN

(interrumpiéndole) ¡Basta, basta!... ciertamente, Pausanias, estoy emocionado, pero se acerca la hora...

PAUSANIAS

Sí, sí, comprendo... otros deberes os reclaman... (con la misma palmadita de antes) ¡Paulo minora canamus!⁶ ¡Perdón! ¡No soy yo... es vuestro abuelo, que al decirme... (sale tarareando) ¡Y bueno, requetebueno! Este vinito del Rosellón! ¡Qué bueno, requetebueno! ¡Qué bueno estaba!

(Se escucha fuera el ruido de una nueva caída)

PAUSANIAS

*(entre bastidores)
¡Caramba! ¡Ahora ocho escalones!*



⁵ Dicho de Terencio que significa «sostengo un lobo por las orejas». Alude a una situación insostenible en la que tan arriesgado es hacer algo como no hacer nada.

⁶ ¡Cantemos asuntos menores!

SCÈNE III

GONTRAN

(seul, regardant la lettre)

Enfin, il est parti! Ce n'est pas malheureux! lisons vite la lettre de grand-père... en voilà une qui arrive à propos... Car enfin, jusqu'à ce soir, ce n'était pas trop difficile: je n'ai pas été un seul instant abandonné à moi-même... On me disait : il faut aller ici : j'y allais. – Il faut répondre ceci je répondais. – Il faut signer ici: je signais... Et ça marchait tout seul... mais à présent... dame!... je ne me doute plus de rien, de rien du tout!... Et sans les recommandations de grand-père, je serais bien, oh! mais là, bien embarrassé... Voyons! Lisons bien vite!... (il ouvre la lettre)

N° 2. LETTRE

PREMIER COUPLET

GONTRAN

Mon enfant, ton vieux grand-père
En ce moment solennel
Aurait dû venir te faire
Son discours officiel.
Hélas, si je reste en route
Il ne faut pas m'en vouloir,
Un vilain accès de goutte
Me retient cloué ce soir.
Ce que je ne puis te dire
Il faut bien, mon cher Gontran,
Me résigner à l'écrire
Lis donc et profiles-en!
Dans la chambre nuptiale
Quand vous serez seuls tous deux...
Mais pas besoin de morale
À de jeunes amoureux.
Ta femme est jolie et tendre

ESCENA III

GONTRAN

(solo, mirando la carta)

¡Por fin, se fue! ¡Y no es de lamentar! Leamos rápido la carta del abuelo... por fin una cosa que llega oportunamente... En fin, hasta esta noche nada ha sido demasiado complicado: no he tenido un solo instante de libertad propia... Me decían: hay que ir allí: yo iba. Hay que responder esto: yo respondía. Hay que firmar esto: yo firmaba... Y todo marchaba solo... pero ahora... ¡vaya!... ¡ya no estoy seguro de nada, de nada en absoluto!... Y sin las recomendaciones del abuelo, ¡me sentiría muy turbado!... ¡Veamos, leamos rápido!... (abre la carta)

N° 2. CARTA

PRIMERA ESTROFA

GONTRAN

Hijo mío, tu anciano abuelo
en este momento solemne
habría debido venir a darte
su discurso oficial.
¡Ay!, si me quedo a medio camino,
no hay que reprochármelo,
un vil ataque de gota
me tiene postrado esta noche.
¡Lo que no puedo decirte,
mi querido Gontran, tengo
que resignarme a escribirte!
¡Léelo, pues, y toma nota!
Cuando estéis solos
en la cámara nupcial...
no hay necesidad de monsergas
a dos jóvenes enamorados...
Tu mujer es bonita y cariñosa

Et je sais bien, petit vaurien,
Que je n'ai rien, rien, rien, rien à
[t'apprendre.

Mais si!... mais si!...
(continuant sa lecture)

DEUXIÈME COUPLET

Quand avec ta grand-maman
Le jour de mon mariage
Je rentrai le cœur tremblant...
Grand Dieu! Comme le temps passe!
Cela me semble d'hier!
Elle avait si bonne grâce
Et moi, j'avais si bon air.
J'étais comme toi, je pense,
Et je ne fus pas peureux
Quand à minuit, en présence
On nous laissa tous deux.
Pour me faire la morale
Je n'avais personne là
La chose me fut égale
Point n'avais besoin de ça.
Ta grande mère était tendre
Et je sais bien, petit vaurien
Que l'on n'eut rien, rien, rien
à m'apprendre!...

GONTRAN

Comment c'est tout!... on n'eut rien à lui apprendre à lui! c'est possible!... mais à moi!... ah! me voilà bien!... mais c'est un tour abominable qu'il me joue là grand-père! oh! il l'a fait exprès... Et Hélène qui va revenir! Je suis perdu, déshonoré!... (pleurant presque de rage) Mon Dieu!... mon Dieu! voilà: on vous farcit la cervelle de grec, de latin, d'un tas de choses inutiles... Et puis les choses importantes, nécessaires même... Ah! maudit Pausanias!... (s'arrêtant) Pausanias!... quelle idée!... C'est le salut!... Après tout, c'est mon précepteur, et il faudra bien qu'il me dise... Ça rentre dans ses attribu-

y bien sé, golfillo,
que no tengo nada, nada, nada que
[enseñarte.

¡Pero claro que sí... claro que sí!...
(continúa leyendo)

SEGUNDA ESTROFA

Cuando volví con tu abuela
el día de mi boda a casa
con el corazón palpitante...
¡Dios mío, qué rápido pasa el tiempo,
me parece que fue ayer!
Ella tenía tanto encanto
y yo era tan distinguido.
Pienso que yo era como tú
y no fui timorato
cuando, a media noche,
nos dejaron a los dos solos.
Yo no tenía a nadie allí
para sermonearme,
pero me dio igual,
pues no lo necesitaba.
Tu abuela era cariñosa,
y bien sé, golfillo,
¡que no tuvieron nada, nada, nada
que enseñarme!...

GONTRAN

¡Cómo, esto es todo!... no tuvieron nada que enseñarle, a él... es posible, ¡pero a mí!... ¡Pues vaya! ¡Menuda faena infame me hace el abuelo!, ¡oh, lo ha hecho a propósito, y Elena que está a punto de regresar!, ¡estoy perdido, deshonrado!... (casi llorando de rabia) ¡Vaya, le llenan a uno el cerebro de griego, de latín, de un montón de cosas inútiles... Y luego las cosas importantes, incluso necesarias... ¡Ah, maldito Pausanias!... (parándose) ¡Qué idea!... ¡Es mi salvación!... De todos modos es mi preceptor, tendrá que explicármelo... Eso entra dentro de sus atribuciones... (escribiendo) Voy a

tions... (écrivant) *Je vais lui faire parvenir ce billet, et mort ou vif, je veux qu'on me l'amène!...* (il sort vivement)



SCÈNE IV

HÉLÈNE, GONTRAN

HÉLÈNE

(sortant de sa chambre) *Oui, ma tante, oui... je me souviendrai bien...*

GONTRAN

(revenant) *Là! j'ai expédié un domestique à Pausanias avec ces mots: « Venez vite urgence » souligné deux fois... Pourvu qu'il ne tarde pas trop!... (apercevant Hélène) Hélène!... (à part) Déjà!*

HÉLÈNE

Ma tante me quitte... Elle m'a fait toutes ses recommandations...

GONTRAN

(avec espoir) *Ah! (à part) Si elle, du moins... (se rapprochant d'elle) Et, dis-moi, ma petite Hélène, qu'est-ce qu'elle t'a dit ma tante?*

HÉLÈNE

Ma tante!... c'est que je ne sais pas si je dois!...

GONTRAN

Si! si! Tu dois... tu dois...

HÉLÈNE

Eh! bien! elle m'a dit que maintenant que me voilà mariée, ce n'est plus la même chose qu'autrefois...

hacerle llegar esta nota y, vivo o muerto, ¡quiero que me lo traigan!... (sale enérgicamente)



ESCENA IV

ELENA, GONTRAN

ELENA

(saliendo de su habitación) *Sí, mi señora tía, lo recordaré bien...*

GONTRAN

(regresando) *Ya he enviado un criado a Pausanias con estas palabras: « Venid rápido, es urgente », subrayado dos veces... ¡Ojalá no tarde demasiado!... (viendo a Elena) ¡Elena!... (aparte) ¡Tan pronto!*

ELENA

Mi tía se marcha... Ella me ha dado todas sus recomendaciones...

GONTRAN

(con esperanza) *¡Ah! (aparte) Si al menos ella... (acercándose a ella) Dime, mi pequeña Elena, ¿qué te ha dicho nuestra señora tía?*

ELENA

¡Mi tía!... ¡No sé si debo!...

GONTRAN

¡Sí, sí! Debes, ... debes...

ELENA

Pues bien, ella me ha dicho que, ahora que ya estoy casada, las cosas no son como antes...

GONTRAN
Je m'en doutais...

HÉLÈNE
Que je ne suis plus une jeune fille...

GONTRAN
Ça, c'est juste... Et ensuite...

HÉLÈNE
Que j'ai un maître...

GONTRAN
Et ensuite...

HÉLÈNE
Que je dois être bien douce avec lui...

GONTRAN
Et?

HÉLÈNE
Et lui obéir en toutes choses...

GONTRAN
Très bien... Et puis?

HÉLÈNE
C'est tout ce qu'elle m'a dit...

GONTRAN
Comment!... (à part) Ah! ça elle ne sait donc rien, cette tante là... Ah! que je suis bête... c'est une vieille demoiselle... j'avais oublié...

HÉLÈNE
(allant à lui) Mon maître, me voici... Je serai bien douce avec vous, et je suis prête à vous obéir en toutes choses...

GONTRAN
(à part) à m'obéir!... à m'obéir!... C'est que je n'ai rien à lui commander, moi!... oh! pourvu que Pausanias ne tarde pas trop!...

GONTRAN
¡Sin duda!

ELENA
Que ya no soy una niña...

GONTRAN
Así es, ¿y qué más?

ELENA
Que tengo un dueño...

GONTRAN
¿Y qué más?

ELENA
Que debo ser muy dulce con él...

GONTRAN
¿Y?

ELENA
Y obedecerle en todo...

GONTRAN
Muy bien..., ¿y qué más?

ELENA
Eso es todo lo que me ha dicho...

GONTRAN
¡Cómo! (aparte) ¡Ah!, así que entonces nuestra tía no sabe nada... ¡Ah!, pero qué tonto soy... es una vieja solterona... lo había olvidado...

ELENA
(yendo hacia él) Mi señor... seré muy dulce con vos y estoy dispuesta a obedeceros en todo...

GONTRAN
(aparte) ¡A obedecerme!... ¡a obedecerme!... ¡Pero sí no yo tengo nada que mandar!... ¡Ay, ojalá que Pausanias no tarde demasiado!

HÉLÈNE
Hé bien?

GONTRAN
Oui, oui!... (à part) Si je pouvais au moins sauver mon prestige, en attendant. Et puis, qui sait! Cela s'apprend peut-être tout seul...

N° 3. DUETTO

GONTRAN
Eh! bien, ma chère à son mari
Une bonne petite femme
Dit gentiment comme ceci:
Mon mari, mon mari, mon mari chéri
Je t'aime de toute mon âme!

HÉLÈNE
Mon mari, mon mari, mon mari chéri
Je t'aime de toute mon âme!

GONTRAN
Oui! Oui! C'est bien gentil
Mais ça n'est que gentil!

HÉLÈNE
Après?

GONTRAN
Eh bien, pour la récompenser
À sa chère petite femme
Le mari donne un bon baiser!
Un baiser, un baiser, un bon gros baiser
Dans lequel il a mis toute son âme.

HÉLÈNE, GONTRAN
Un baiser, un baiser, un bon gros baiser
Dans lequel il a mis toute son âme.
À sa chère petite femme.

GONTRAN
Oui! Oui! C'est bien gentil,
Mais... ça n'est que gentil!

ELENA
¿Y bien?

GONTRAN
¡Sí, sí!... (aparte) Sí, mientras le espero, al menos pudiera salvar mi reputación... Y... además... ¿quién sabe!... quizás eso lo aprenda uno solo...

N° 3. DÚO

GONTRAN
Pues bien, querida mía, a su maridito
una buena mujercita
gentilmente le dice algo así:
¡Maridito mío, mi querido maridito,
te amo con toda mi alma!

ELENA
¡Maridito mío, mi querido maridito,
te amo con toda mi alma!

GONTRAN
¡Sí, sí!, eso es muy gentil,
¡pero solo es gentil!

ELENA
¿Y después?

GONTRAN
Pues bien, para recompensar
a su querida mujercita,
¡el marido le da un beso!
Un beso, un beso, un enorme beso,
en el que él ha puesto toda su alma.

ELENA, GONTRAN
El marido le da un beso, un enorme beso,
en el que él ha puesto toda su alma.
A su querida mujercita.

GONTRAN
¡Sí, sí!, eso es muy gentil,
¡pero solo es gentil!

HÉLÈNE
Ensuite?

GONTRAN
Ah mon Dieu, que j'enrage!
Ensuite! Ensuite! Eh bien. c'est tout!

HÉLÈNE
Eh quoi, c'est tout?

GONTRAN
J'ai beau cherché partout

Oui. c'est bien tout.

HÉLÈNE
Hélas, c'est grand dommage
Que ce soit tout.

HÉLÈNE, GONTRAN
Oui, c'est bien tout.
Oui, c'est bien tout,
Tout, tout, tout, tout.
Non, ce n'est pas tout, je suppose,
Un semblable commencement
Attend un meilleur dénouement.
Je n'en sais rien, et cependant,
Il doit y avoir autre chose!
Non, ce n'est pas tout, je suppose
Il doit y avoir autre chose!

GONTRAN
(prêtant l'oreille) *Ah!...* (il court à la porte)
*Non!... ce n'est pas lui... Il m'avait semblé
entendre monter...*

HÉLÈNE
*Alors, voilà tout ce que c'est d'être mari et
femme?*

GONTRAN
*Mais non... mais non... (à part) Est-ce diffi-
cile de sauver son prestige! (haut) Il y a en-
core bien des petites choses...*

ELENA
¿Y luego?

GONTRAN
¡Ay, Dios mío, qué rabia me da!
¡Luego, luego! ¡Pues bien, eso es todo!

ELENA
¿Cómo, eso es todo?

GONTRAN
Por mucho que haya buscado por todas
[partes
Sí, eso es todo.

ELENA
¡Ay, es una pena
que eso sea todo!

ELENA, GONTRAN
Claro que sí, eso es todo.
Claro que sí, eso es todo,
todo, todo, todo, todo.
No, supongo que eso no es todo,
semejante comienzo
merece un desenlace mejor.
Yo no sé nada y, sin embargo,
¡debe haber algo más!
No, supongo que eso no es todo,
¡debe haber algo más!

GONTRAN
(prestando atención) *¡Ah!...* (corre a la
puerta) *No... no es él... me había parecido
que alguien subía...*

ELENA
*Entonces, ¿eso es todo lo que significa ser
marido y mujer?*

GONTRAN
*No... claro que no... (aparte) ¡Qué difícil es
salvar la reputación! (en voz alta) Hay una
enorme cantidad de pequeños detalles...*

HÉLÈNE
(vivement) *Lesquelles?*

GONTRAN
(à part) *Comme elle est curieuse!... (haut) Il y a énormément de choses... mais nous avons bien le temps... Paris ne s'est pas fait en un jour... Rien ne presse... Puisque nous voilà mariés pour la vie... Eh bien, il faut ménager nos plaisirs: aujourd'hui nous ferons ceci, demain cela... Tiens! Demain nous pourrons faire...*

HÉLÈNE
Quoi?

GONTRAN
Une petite promenade...

HÉLÈNE
Oui... mais ce soir...

GONTRAN
Ce soir... dame... nous pourrions causer.

HÉLÈNE
(mollement) *Causer... je veux bien... (ils s'assoient)*

GONTRAN
(à part) *Cela devient embarrassant... je dois avoir l'air très bête...*

HÉLÈNE
(à part) *C'est tout ce qu'il me dit?*

GONTRAN
(à part) *Allons!... allons!... (haut) Nous disions donc?*

HÉLÈNE
Mais nous ne disions rien...

ELENA
(rápidamente) *¿Cuáles?*

GONTRAN
(aparte) *¿Qué curiosa es! (en voz alta) Hay una enorme cantidad de cosas... pero tenemos mucho tiempo... París no se hizo en un día... nada nos apremia... Ya que estamos casados de por vida... pues bien, hay que dosificar los placeres: hoy haremos esto, mañana aquello... ¡Claro! mañana podríamos darnos...*

ELENA
¿Qué?

GONTRAN
Darnos un paseo...

ELENA
Sí... pero esta noche...

GONTRAN
Esta noche... ¡cáspita!... podríamos charlar.

ELENA
(con cansancio) *Charlar... me parece bien... (se sientan)*

GONTRAN
(aparte) *Esto se está poniendo embarazoso... Debo parecer un poco estúpido...*

ELENA
(aparte) *¿Eso es todo lo que tiene que [decirme?*

GONTRAN
(aparte) *¡Vamos..., ánimo!... (en voz alta) ¿Qué estábamos diciendo?*

ELENA
Pero si no estábamos diciendo nada...

GONTRAN

C'est vrai!... (à part) Ah! mais! ah! mais... il se fait bien attendre... Pausanias... (prêtant l'oreille) Ah! cette fois!... (il court à la porte) Non! Je me suis encore trompé. C'est le vent!...

HÉLÈNE

(qui commence à s'assoupir) Qu'avez-vous donc à regarder ainsi de tous les côtés?

GONTRAN

Rien, rien... c'est une habitude... Tous les soirs après mon dîner, je me promène comme ça de long en large en faisant de grands pas, (il arpente le théâtre) pendant une bonne heure: ça précipite la digestion.

HÉLÈNE

Ah!

GONTRAN

Mais du moment que cela t'ennuie... (il se rassied) Nous disions donc?

HÉLÈNE

Mais nous ne disions encore rien...

GONTRAN

(à part) Ô Pausanias! Pausanias!

HÉLÈNE

(avec un soupir) Ah!

GONTRAN

Qu'as-tu donc?

HÉLÈNE

Rien, rien... c'est une habitude. Tous les soirs à cette heure-ci, le sommeil me prend, et l'on me fait coucher... Mon ami je vais vous demander la permission de me retirer dans ma chambre...

GONTRAN

¡Es verdad!... (aparte) ¡Ay!... ¡Pues sí que se está retrasando Pausanias!.. (escuchando con atención) ¡Ah, parece que ahora!... (corre hasta la puerta) ¡No, me he vuelto a equivocar! ¡Es el viento!...

ELENA

(que empieza a adormilarse) ¿Qué estás mirando por todos lados?

GONTRAN

Nada, nada... es una costumbre..., todas las noches después de cenar, de acá para allá con pasos largos (se dirige al público) durante más de una hora: así facilito la digestión.

ELENA

¡Ah!

GONTRAN

Pero si eso te molesta... (se vuelve a sentar) ¿Qué estábamos diciendo?

ELENA

*Pero si todavía no estábamos diciendo
[nada...]*

GONTRAN

(aparte) ¡Oh, Pausanias, Pausanias!

ELENA

(con un suspiro) ¡Ah!

GONTRAN

¿Qué te pasa?

ELENA

Nada, nada... es una costumbre. Todas las noches a esta hora, me entra sueño y me mandan que me acueste... Amigo mío, voy a pedirlos permiso para retirarme a mi habitación.

GONTRAN
Dans ta chambre!

HÉLÈNE
À moins que vous n'ayez encore quelque chose à me dire...

GONTRAN
(tristement) *Non... je ne vois plus rien. Va! va! (à part) Ah! bien! s'il croit que c'est drôle ce qu'il a fait là, grand-père!...*

HÉLÈNE
(qui a fait lentement quelques pas) *Alors, bonsoir Gontran...*

GONTRAN
(sans bouger) *Bonsoir Hélène...*

HÉLÈNE
(à la porte) *Dites donc... si vous avez du nouveau, vous me préviendrez... (elle disparaît)*



SCÈNE V

GONTRAN

(seul)

Si j'ai du nouveau!... Ah! ça, mais elle se moque de moi... elle me nargue!... Au fait elle a raison... c'est moi qui suis dans mon tort, absolument dans mon tort... je suis sûr qu'en ce moment, elle fait des réflexions peu à mon avantage!... Et tout cela par la faute de Pausanias... Voyez un peu s'il arrivera, ce cuistre, cet ivrogne... ce sac à vin!... On n'aura pas pu le réveiller... (à ce moment un frappe doucement à la porte) Ah! on a frappé... c'est lui!...

GONTRAN
¡A tus aposentos!

ELENA
A menos que tengáis todavía algo que decirme...

GONTRAN
(tristemente) *¡No... yo no veo que haya nada más! (aparte) ¡Ah! ¡Ve, ve! ¡Si el abuelo cree que es divertido el lío en el que me ha metido!...*

ELENA
(que ya ha dado algunos pasos) *Entonces, buenas noches Gontran...*

GONTRAN
(sin moverse) *Buenas noches Elena...*

ELENA
(desde la puerta) *Decidme... si tenéis alguna novedad, me tendréis al corriente... (desaparece)*



ESCENA V

GONTRAN

(solo)

¡Si tengo alguna novedad!... ¡Pero si se está burlando de mí... me está ridiculizando!... ¡En el fondo ella tiene razón... soy yo quien se equivoca totalmente... estoy seguro de que en estos momentos se está haciendo algunas reflexiones que no me dejan muy bien parado!... ¡Y todo por culpa de Pausanias... ¡Veamos si por fin llega ese pedante, ese borracho... ese pellejo de vino! No habrán podido despertarlo... (en ese momento llaman suavemente a la puerta) ¡Ah, están llamando!... ¡Es él!...

SCÈNE VI

GONTRAN, PAUSANIAS

PAUSANIAS

(entrouvrant discrètement la porte et avec timidité) *Est-ce qu'on peut entrer?*

GONTRAN

Belle question! puisque c'est moi qui...

PAUSANIAS

(faisant un pas) *Je ne suis pas indiscret...*

GONTRAN

Mais non!... mais non!...

PAUSANIAS

Parce-que si je vous dérangeais... Souvent la présence d'un tiers... (fausse sortie)

GONTRAN

(le tirant de force) *Voyons! Entreras-tu?*

PAUSANIAS

Voilà! Voilà!... (regardant autour de lui avec étonnement) Tiens! Vous êtes seul?

GONTRAN

Oui!

PAUSANIAS

Ah!

GONTRAN

(vexé) *Quoi! ah!*

PAUSANIAS

Rien... rien... (à part) qu'est-ce qu'il a donc fait de sa femme? (il regarde de tous côtés)

GONTRAN

(sèverement) *Mr. Pausanias je suis très mécontent de vous.*

ESCENA VI

GONTRAN, PAUSANIAS

PAUSANIAS

(entreabriendo discretamente la puerta y tímidamente) *¿Se puede entrar?*

GONTRAN

¡Bonita pregunta! Si soy yo quien...

PAUSANIAS

(dando un paso) *¿No soy inoportuno...?*

GONTRAN

¡No, claro que no!...

PAUSANIAS

Por si acaso os molestará... A menudo la presencia de un tercero... (simulando salir)

GONTRAN

(tirando de él a la fuerza) *¡Vamos! ¿Vas a entrar de una vez?*

PAUSANIAS

¡Aquí estoy!... (mirando a su alrededor) ¡Vaya! ¿Estáis solo?

GONTRAN

¡Sí!

PAUSANIAS

¡Ah!

GONTRAN

(ofendido) *¡Cómo, ah!*

PAUSANIAS

Nada... nada... (aparte), ¿qué ha hecho con su esposa? (mira por todas partes)

GONTRAN

(con severidad) *Sr. Pausanias, estoy muy descontento de vos.*

PAUSANIAS

(surpris) *De moi, monsieur le Compte?*

GONTRAN

Oui... Lorsque ma famille vous chargea de mon éducation, vous vous êtes engagé, si je ne me trompe, à m'apprendre tout ce qu'un homme doit connaître dans la vie...

PAUSANIAS

Oui, monsieur le Comte, et je me flatte d'avoir tenu mes engagements jusqu'au bout...

GONTRAN

Erreur, monsieur, erreur!...

PAUSANIAS

Comment!

GONTRAN

(gravement) *Mon éducation n'est pas complète.*

PAUSANIAS

(sursautant) *Par exemple!... Pas complète, votre éducation...*

GONTRAN

Non, monsieur... Pas complète du tout...

PAUSANIAS

Monsieur le Comte m'étonne... je suis à peu près certain d'avoir tout enseigné à monsieur le Comte... À moins qu'il ne s'agisse d'un tout petit détail...

GONTRAN

Ce n'est pas un détail... au contraire...

PAUSANIAS

Vous m'étonnez... récapitulons...

GONTRAN

Oui... Récapitulons.

PAUSANIAS

(sorprenido) *¿De mí, señor conde?*

GONTRAN

Sí... Cuando mi familia os encomendó mi educación, vos os comprometisteis, si no me equivoco, a enseñarme todo lo que un hombre debe saber en la vida...

PAUSANIAS

Sí, señor conde, y me jacto de haber cumplido dicho compromiso totalmente...

GONTRAN

¡Error, señor, error!...

PAUSANIAS

¡Cómo!

GONTRAN

(con gravedad) *Mi educación no es completa.*

PAUSANIAS

(sobresaltándose) *¡Cómo!... No es completa vuestra educación...*

GONTRAN

No, señor... no es en absoluto completa...

PAUSANIAS

El señor conde me asombra... estoy más o menos seguro de haberle enseñado todo al señor conde... A menos que se trate de un pequeño detalle...

GONTRAN

No es un pequeño detalle... al contrario...

PAUSANIAS

Me asombráis... recapitulemos...

GONTRAN

Sí, recapitulemos.

N° 4. DUETTO BOUFFE

PAUSANIAS

Après vous avoir saturé d'hébreu
D'hindou, d'algèbre, de chimie
Très à fond je vous ai bourré
De grec, de trigonométrie.
Vous traduisez à livre ouvert
Lucain, Virgile, Ovide, Horace,
Juvénal qui n'est pas très clair,
Valerius Flaccus, Valerius et Stace
Valerius Fiaccus, Valerius et Stace.

GONTRAN

Je n'vous dis pas, Pausanias
Mais... ça ne suffit pas!

PAUSANIAS

Alors j'entamai la métaphysique,
La thérapeutique, et la mécanique,
Que je panachai de dialectique,
D'un peu d'esthétique et de statistique!

GONTRAN

Je n'vous dis pas, Pausanias!

PAUSANIAS

Eh bien?

GONTRAN

Mais ca ne suffit pas!

GONTRAN, PAUSANIAS

La métaphysique, la thérapeutique
La dialectique et la mécanique.
Non, non ça ne suffit pas!
Eh quoi ça ne suffit pas? (bis)

PAUSANIAS

Plus tard j'abordai la mythologie,
La métallurgie...

N° 4. DÚO BUFO

PAUSANIAS

Tras haberos saturado de hebreo,
de hindú, de álgebra, de química
os he atiborrado profusamente
de griego, de trigonometría.
Vos traducís de corrido
Lucano, Virgilio, Ovidio, Horacio,
Juvenal, que no es muy claro,
Valerio Flaco, Valerio y Estacio,
Valerio Flaco, Valerio y Estacio.

GONTRAN

No digo que no, Pausanias,
pero... ¡eso no basta!

PAUSANIAS

¡Entonces empecé con la metafísica,
la terapéutica y la mecánica
que combiné con dialéctica,
con un poco de estética y de estadística!

GONTRAN

¡No os digo que no, Pausanias!

PAUSANIAS

¿Y bien?

GONTRAN

¡Pero eso no basta!

GONTRAN, PAUSANIAS

La metafísica, la terapéutica,
la dialéctica y la mecánica.
¡No, no, eso no basta!
¿Cómo que eso no basta? (bis)

PAUSANIAS

Más tarde abordé la mitología,
la metalurgia...

GONTRAN
(parlé) *La métallurgie!*

PAUSANIAS
Et j'y fauflai la pathologie
Et l'agronomie!

GONTRAN
(parlé) *Et l'agronomie!*

PAUSANIAS
Je continuai par l'astronomie
Et l'héliographie!

GONTRAN
(parlé) *L'héliographie!*

PAUSANIAS
Puis je terminai par l'orthopédie.

GONTRAN
(parlé) *Par l'orthopédie!*

PAUSANIAS
L'iconographie, l'hydrothérapie,
La mythologie, la métallurgie,
La pathologie et l'agronomie,
L'héliographie, l'orthopédie,
L'iconographie, l'hy...

GONTRAN
Je n'vous dis pas, Pausanias!
Mais non! Mille fois non!
Ça ne suffit pas!

GONTRAN, PAUSANIAS
La mythologie, la métallurgie
La chronologie, la pathologie
Non, non, ça ne suffit pas!
Eh quoi? Ça ne suffit pas?
La technologie, l'héliographie,
L'iconographie, l'hydrothérapie,

GONTRAN
(hablado) *¡La metalurgia!*

PAUSANIAS
¡Enlazándola con la patología
y la agronomía!

GONTRAN
(hablado) *¡Y la agronomía!*

PAUSANIAS
¡Continué por la astronomía
y la heliografía!

GONTRAN
(hablado) *¡La heliografía!*

PAUSANIAS
Luego terminé con la ortopedia.

GONTRAN
(hablado) *¡Con la ortopedia!*

PAUSANIAS
La iconografía, la hidroterapia,
la mitología, la metalurgia,
la patología y la agronomía,
la heliografía, la ortopedia,
la iconografía, la hi...

GONTRAN
¡No digo que no, Pausanias!
¡Pero no, mil veces no!,
¡eso no basta!

GONTRAN, PAUSANIAS
¡La mitología, la metalurgia,
la cronología, la patología,
no, no, eso no basta!
¿Cómo que eso no basta?
La tecnología, la heliografía,
la iconografía, la hidroterapia,

Non, non, ça ne suffit pas!
Eh quoi? Ça ne suffit pas? (bis)
La mythologie, la métallurgie,
La chronologie, la pathologie,
La technologie, l'héliographie,
L'iconographie, l'hydrothérapie,
Ça n' suffit pas, Pausanias!
Eh quoi, ça ne suffit pas?
Ça n'suffit pas, ça n'suffit pas, Pausanias.

PAUSANIAS

*Comment! ça ne suffit pas... vous trouvez
qu'il n'y en a pas assez!*

GONTRAN

*Non, monsieur, il n'y en a pas assez.
Il y a encore autre chose.*

PAUSANIAS

Autre chose!

GONTRAN

Cherchez!

PAUSANIAS

*Mais, je ne vois plus rien. (poussant
un cri) Ah!*

GONTRAN

Vous avez trouvé?

PAUSANIAS

Oui... la Géodésie!

GONTRAN

La Géo... vous êtes fou!

PAUSANIAS

La Chorégraphie?

GONTRAN

Non! non! non! mille fois non!

¡no, no, eso no basta!
¿Cómo que eso no basta? (bis)
¡La mitología, la metalurgia,
la cronología, la patología,
la tecnología, la heliografía,
la iconografía, la hidroterapia,
¡Eso no basta, Pausanias!
¿Cómo que eso no basta?
¡Eso no basta, eso no basta, Pausanias!

PAUSANIAS

*¿Cómo que eso no basta?... ¡os parece que
no es suficiente!*

GONTRAN

*No, señor, no es bastante.
Hay todavía algo más.*

PAUSANIAS

¡Algo más!

GONTRAN

¡Pensad!

PAUSANIAS

*¡Pero no se me ocurre nada más. (dando
un grito) ¡Ah!*

GONTRAN

¿Lo habéis encontrado?

PAUSANIAS

¡Sí... la geodesia!

GONTRAN

La geo... ¡Estáis loco!

PAUSANIAS

¿La coreografía?

GONTRAN

¡No! ¡no! ¡no! ¡mil veces no!

PAUSANIAS

Alors, monsieur le Comte, je donne ma langue aux chiens.

GONTRAN

Eh bien, approchez ici et je vais vous dire, moi, la chose très importante que vous ne m'avez pas apprise... (il s'approche de lui) Vous ne m'avez pas appris... (il lui parle bas)

PAUSANIAS

Ah! c'est vrai!

GONTRAN

Vous voyez bien!

PAUSANIAS

C'est vrai, mais je ne croyais pas monsieur le Comte, que ce fût de ma compétence.

GONTRAN

Assez! ne vous défendez pas, vous êtes inexcusable! Enfin puisque vous voilà, je vous somme de combler cette lacune.

PAUSANIAS

Moi!

GONTRAN

Vous! allons... je vous écoute.

PAUSANIAS

(balbutiant) Mon Dieu, monsieur le Comte... que... c'est que... (prenant son parti, mais d'un ton piteux) Je ne sais pas...

GONTRAN

(avec éclat) Vous ne savez pas...

PAUSANIAS

(timidement) Non, monsieur le Comte.

PAUSANIAS

Entonces, señor conde, renuncio.

GONTRAN

Pues, bien, acercaos aquí que os lo voy a decir yo, lo más importante no me lo habéis enseñado (se acerca a él) no me lo habéis enseñado... (le habla en voz baja)

PAUSANIAS

¡Ah!, es verdad!

GONTRAN

¡Lo veis!

PAUSANIAS

Es verdad, pero yo no creía, señor conde, que eso fuera de mi competencia.

GONTRAN

¡Basta, no os pongáis a la defensiva, no tenéis excusa! En fin puesto que estáis aquí, os invito a rellenar esa laguna.

PAUSANIAS

¡Yo!

GONTRAN

¡Vos! vamos... os escucho.

PAUSANIAS

(balbuceando) Por Dios, señor conde... es que... (decidiéndose, pero con un tono penoso) No lo sé...

GONTRAN

(estallando) No lo sabéis...

PAUSANIAS

(tímidamente) No, señor conde.

GONTRAN
À votre âge!

PAUSANIAS
Que voulez-vous? je suis si occupé... et comme ce n'est pas sur le programme des études...

GONTRAN
(lui prenant son parapluie et le levant sur lui) *Imbécile!*

PAUSANIAS
(s'échappant) *Mais, je vais m'informer.*

GONTRAN
(le poursuivant) *Buse!*

PAUSANIAS
Auprès d'un confrère!... je reviens!... je reviens! (il sort précipitamment)

ESCÈNE VII

GONTRAN

(seul)
Quel âne! Moi encore... ça se comprend à la rigueur... Mais lui... un professeur, un homme de science! Oh! c'est honteux! Honteux! (avec un soupir) *Allons! c'est fini bien fini! cette fois... Il faut attendre à demain. Allons nous coucher...* (il se dirige vers sa chambre puis il s'arrête) *C'est singulier... je ne sais ce que j'éprouve... sans doute la contrariété... Il fait ici une chaleur... on étouffe...* (il ouvre la fenêtre) *Oh! ça ne m'étonne plus... il tombe de grosses gouttes de pluie... et il y a là-haut un gros nuage... je connais maintenant la raison de mon malaise...*



GONTRAN
¡A vuestra edad!

PAUSANIAS
¿Qué queréis que haga?, estoy tan ocupado y como eso no está en el programa de estudios...

GONTRAN
(quitándole el paraguas y levantándolo sobre él) ¡Imbécil!

PAUSANIAS
(escapándose) ¡Pero voy a preguntárselo...!

GONTRAN
(persiguiéndole) ¡Cernícalo!

PAUSANIAS
... a un colega!, ¡ya vuelvo!... ¡ya vuelvo! (sale precipitadamente)

ESCENA VII

GONTRAN

(solo)
¡Qué asno! Todavía en mi caso... se puede comprender... ¡Pero él... un profesor, un hombre de ciencia! ¡Oh, es una vergüenza, una vergüenza! (con un suspiro) ¡Bueno... ya está bien... por hoy se ha terminado! Ya veremos mañana! Vamos a acostarnos... (se dirige a su habitación, se para) *Qué curioso... no sé lo que me ocurre... será sin duda la contrariedad... qué calor hace aquí... qué sensación de ahogo...* (abre la ventana) ¡Oh!, no me extraña, están cayendo goterones y por allí se ven nubarrones... *ya comprendo la razón de mi desazón...*



N° 5. COUPLETS

PREMIER COUPLET

GONTRAN

Lorsque le ciel se couvre ainsi
J'éprouve une langueur extrême
Je sens un trouble indéfini
Enfin, je ne suis plus moi-même.
Cela me rend tout inquiet.
J'ai froid, et puis je suis en nage;

Bref, j'ai mes nerfs; voilà l'effet
Que me produit un temps d'orage. (bis)

DEUXIÈME COUPLET

La jardinière à grand papa
M'a t on dit, était vertueuse,
Quand l'autre jour elle oublia
Tous ses devoirs, la malheureuse!
Il faisait un gros ouragan
Lorsqu'elle cessa d'être sage
N'est-ce vraiment pas désolant
Ce que peut faire un temps d'orage? (bis)

GONTRAN

Brrr! on dirait que ça se gâte (bruit de tonnerre) Diable de tonnerre... décidément c'est le moment d'aller nous coucher... (il prend son bougeoir et jette un dernier regard sur la chambre d'Hélène. Deuxième coup de tonnerre)

HÉLÈNE

(en dehors) *Gontran! Gontran!*

GONTRAN

La voix d'Hélène!



N° 5. ESTROFAS

PRIMERA ESTROFA

GONTRAN

Cuando el cielo se cubre así
experimento una extrema languidez
siento una confusión infinita
en fin, ya no soy yo mismo.
Eso me produce una gran inquietud.
Tengo frío y al poco estoy sudando.

Resumiendo, me pongo nervioso; ese efecto me producen las tormentas. (bis)

SEGUNDA ESTROFA

Me han dicho que la jardinera
del abuelo era virtuosa,
cuando el otro día, ¡la pobre olvidó
todas sus obligaciones!
Había un gran huracán
cuando ella cesó de ser sensata,
¿no son desoladoras
las consecuencias de una tormenta? (bis)

GONTRAN

¡Brrr!, parece que el tiempo empeora (ruido de truenos) Maldito trueno... desde luego que ha llegado el momento de irse a la cama (coge la palmatoria y dirige una última mirada a los aposentos de Elena. Segundo trueno)

ELENA

(fuera) *¡Gontran!, ¡Gontran!*

GONTRAN

¡Es la voz de Elena!



ESCÈNE VIII

GONTRAN, HÉLÈNE

HÉLÈNE

(en dehors) *Gontran!* (Nouveau coup de tonnerre. La porte s'ouvre. Hélène paraît en peignoir décolleté, les bras nus; un fichu jeté au hasard couvre mal ses épaules. Elle est toute bouleversée, elle court vers Gontran et se précipite dans ses bras) *Gontran! j'ai peur!... j'ai peur!...*

GONTRAN

(poussant un cri) *Ah! qu'elle est jolie comme cela!*

HÉLÈNE

(tout émue) *Gontran, il y a une chose que je voulais vous dire avant le mariage, mais je n'ai pas osé...*

GONTRAN

Quoi donc?

HÉLÈNE

Je ne suis pas très brave.

GONTRAN

Chère petite! (à part) *Ah! mais... mon Dieu qu'elle est donc jolie!*

HÉLÈNE

J'ai horriblement peur du tonnerre!

GONTRAN

(distrain par tout ce qu'il regarde) *Ah! tant mieux!* (à part) *C'est étrange... je...* (haut, ne sachant plus ce qu'il dit) *Tant mieux!*

HÉLÈNE

Comment, tan mieux! mais vous avez l'air de ne pas m'écouter...

ESCÈNE VIII

GONTRAN, ELENA

ELENA

(desde fuera) *¡Gontran!* (Suena otro trueno. La puerta se abre. Elena aparece con una bata escotada, con los brazos desnudos; una toquilla, colocada al azar, cubre mal sus hombros. Ella está completamente conmocionada, corre hacia Gontran y se precipita a sus brazos) *¡Gontran, tengo miedo, tengo miedo!*

GONTRAN

(dando un grito) *¡Ah, qué guapa está!*

ELENA

(conmocionada) *Gontran, hay algo que quería decirnos antes de la boda, pero no me he atrevido...*

GONTRAN

¿De qué se trata?

ELENA

Yo no soy muy valiente.

GONTRAN

¡Criatura! (aparte) *¡Ah, pero... Dios mío, qué guapa está!*

ELENA

¡Me asustan mucho los truenos!

GONTRAN

(distraindo por todo lo que está viendo) *¡Ah!, ¡estupendo!* (aparte) *Qué extraño... yo...* (en voz alta, sin saber ya lo que dice) *¡Estupendo!*

ELENA

¡Cómo que estupendo! Pero parece que no me escucháis...

GONTRAN

Où!... parce que je te regarde...

HÉLÈNE

(s'apercevant de son désordre) Oh! mon Dieu! Non, non... je vous en prie, Gontran... ne me regardez pas... j'ai perdu la tête et je suis venue sans penser...

GONTRAN

(la regardant de plus en plus) Je vois bien, je vois bien... (à part) Oh! je suis comme grisé!

HÉLÈNE

Gontran, si vous me regardez, je m'en vais. (elle s'éloigne de lui)

GONTRAN

(à part) Nous allons bien voir... (simulant la peur) Ah!

HÉLÈNE

Quoi?

GONTRAN

Tu n'as pas vu? Un éclair épouvantable... le coup de tonnerre n'est pas loin.

HÉLÈNE

(revenant à lui) Mon Dieu! mon Dieu!

GONTRAN

Avec ça que moi, je ne suis pas très rassuré non plus... en principe...

HÉLÈNE

Comment! vous avez peur du tonnerre... vous, un homme?

GONTRAN

J'en ai peur et je n'en ai pas peur... j'en ai peur quand je suis seul... (tendrement) mais pas quand je suis deux...

GONTRAN

Sí... porque os estoy mirando...

ELENA

(dándose cuenta de su desarreglo) ¡Oh! ¡Dios mío! No, no... os lo ruego, Gontran... no me miréis... he perdido la cabeza y he venido sin pensarlo...

GONTRAN

(mirando cada vez más) Ya lo veo, ya lo veo... (aparte) ¡Oh, me siento como embriagado!

ELENA

Gontran, si continuáis mirándome, me voy (se aleja de él)

GONTRAN

(aparte) Vamos a ver... (simulando miedo) ¡Ah!

ELENA

¿Qué?

GONTRAN

¿No lo has visto? Un terrible relámpago... el trueno no debe estar muy lejos.

ELENA

(volviendo a acercarse a él) ¡Dios mío, [Dios mío!

GONTRAN

Claro que... en principio... tampoco yo estoy muy tranquilo...

ELENA

¡Cómo!, tenéis miedo de los truenos... ¡Vos, un hombre!

GONTRAN

Tengo miedo y no tengo miedo... tengo miedo cuando soy uno (con ternura), pero no lo tengo cuando soy dos...

HÉLÈNE

Ah! quand vous êtes deux...

GONTRAN

Je suis tranquille...

HÉLÈNE

Pourquoi?

GONTRAN

Parce qu'alors on n'a qu'à faire un chose: On s'approche... on s'approche l'un de l'autre... on se prend les mains en se regardant avec affection... avec beaucoup d'affection. Et alors, ça neutralise les effets de la foudre.

HÉLÈNE

(incrédule) Oh!

GONTRAN

C'est Pausanias qui me l'a dit... ainsi!... Il sait tout...

HÉLÈNE

(persuadée) Ah! alors... essayons.

GONTRAN

Essayons!

N° 6. DUETTO

HÉLÈNE, GONTRAN

Faisons-nous petits, tout petits,
Comme des oiseaux dans leur nid
L'un vers l'autre restons blottis,
Oui, l'un vers l'autre restons blottis
Faisons nous petits, tout petits! (bis)

GONTRAN

Tu vois, ma mignonne, ça cesse
Le ciel semble moins en courroux
En faveur de ta gentillesse
Le tonnerre a pitié de nous.

ELENA

¡Ah! Cuando sois dos...

GONTRAN

Estoy tranquilo...

ELENA

¿Por qué?

GONTRAN

Porque solo se puede hacer una cosa: acercarse... acercarse el uno al otro... cogerse de las manos y mirarse con afecto... con mucho afecto. Y entonces, eso neutraliza los efectos del rayo.

ELENA

(incrédula) ¡Oh!

GONTRAN

Es Pausanias quien me lo ha dicho... así... él lo sabe todo...

ELENA

(convencida) ¡Ah! Entonces... lo intentamos...

GONTRAN

¡Lo intentamos!

N° 6. DÚO

ELENA, GONTRAN

¡Hagámonos pequeños, pequeñitos,
como los pájaros en su nido
uno contra otro acurruquémonos,
sí, uno contra otro acurruquémonos,
hagámonos pequeños, pequeñitos! (bis)

GONTRAN

Ves, bonita, ya escampa,
el cielo parece menos enfurecido
en consideración a tu gentileza
los truenos se han apiadado de nosotros.

HÉLÈNE

Ah grands dieux, cela recommence!

GONTRAN

C'est que tu t'éloignes de moi.
Approche toi, ma chérie, approche toi!

HÉLÈNE

Je meurs d'effroi!

GONTRAN

Approche toi! Viens sur mon cœur
Et reprends confiance.

HÉLÈNE, GONTRAN

Faisons nous petits, tout petits
Faisons nous petits, tout petits,
Petits, tout petits.

GONTRAN

Qu'elle est jolie ainsi, dans mes bras
[palpitante!
La peur à sa beauté donne un je ne sais
[quoi.
Tout près de mes baisers, que sa joue est
[tentante!
Si j'essayais? Bah! Risquons nous, ma foi
(il l'embrasse) Grands dieux!

HÉLÈNE

Qu'avez vous?

GONTRAN

Il me semble
Que ce baiser point ne ressemble
À ceux de tout à l'heure!
Il est Beaucoup plus doux.

HÉLÈNE

Que dites vous?

GONTRAN

Beaucoup, beaucoup plus doux!
Je recommence!

ELENA

¡Ah, dioses, ya vuelve a empezar!

GONTRAN

Es que te apartas de mí.
¡Acércate, querida, acércate!

ELENA

¡Me muero de miedo!

GONTRAN

¡Acércate! Recuéstate sobre mi pecho
y recobra la confianza.

ELENA, GONTRAN

Hagámonos pequeños, pequeñitos,
hagámonos pequeños, pequeñitos,
pequeños, pequeñitos.

GONTRAN

¡Qué bonita está así, estremeciéndose
[entre mis brazos,
el miedo le da un no sé qué a su belleza.
¡Qué tentadora es su mejilla tan al
[alcance de mis besos!,
¿y si lo intentara? ¡Bah!
(la besa) ¡Por todos los dioses!

ELENA

¿Qué os ocurre?

GONTRAN

¡Me parece
que este beso no es igual
a los de antes!,
que es mucho más dulce.

ELENA

¿Qué decís?

GONTRAN

¡Mucho más dulce, más dulce!
¡Vuelvo a empezar!

HÉLÈNE

Non, non, Monsieur!
Non, non, Monsieur!

GONTRAN

Quelle imprudence!
Le tonnerre va revenir!

HÉLÈNE, GONTRAN

Le tonnerre, il va revenir! Il va revenir!

GONTRAN

Alors, il me faut obéir!
J'en prends un..., j'en prends deux,
J'en prends trois, j'en prends quatre!

HÉLÈNE

À mo i! J'en prends un..., j'en prends deux!
J'en prends trois, j'en prends quatre!

HÉLÈNE, GONTRAN

À moi, à moi!
À toi, à toi!
Le joli jeu que celui là!
Dieu, qu'ils sont doux, ces baisers là!
(bis)

GONTRAN

Mon pauvre cœur, l'entends tu battre?

HÉLÈNE

Et le mien! Vois, il bat, il bat!

HÉLÈNE, GONTRAN

C'est l'amour qui le fait battre!
Oui, dans notre âme il se fait jour!
L'amour, c'est lui l'amour!
Nous connaissons l'amour. Ah!
J'en prends un, j'en prends deux,
J'en prends trois, j'en prends quatre!
À toi! À toi! À moi! À moi!
Le joli jeu que celui là!
Dieu qu'ils sont doux ces baisers là!

ELENA

¡No, no, señor!
¡No, no, señor!

GONTRAN

¡Qué imprudencia!
¡Va a volver a tronar!

ELENA, GONTRAN

¡Va a volver a tronar! ¡Va a tronar!

GONTRAN

¡Pues tienes que obedecerme!
¡Te doy uno..., te doy dos,
te doy tres, te doy cuatro!

ELENA

¡A mí! Te doy uno..., te doy dos,
te doy tres, te doy cuatro!

ELENA, GONTRAN

¡A mí, a mí!
¡A ti, a ti!
¡Qué juego tan bonito!
¡Dios, qué dulces son estos besos!
(bis)

GONTRAN

¿Escuchas palpar mi pobre corazón?

ELENA

¡Y el mío, mira cómo palpita, cómo palpita!

ELENA, GONTRAN

¡El amor lo hace palpar!
¡Sí, en nuestra alma!
¡El amor, es el amor!
Ya sabemos lo que es el amor. ¡Ah!
Te doy uno..., te doy dos,
te doy tres, te doy cuatro!
¡A mí, a mí! ¡A ti, a ti!
Qué juego tan bonito!
¡Dios, qué dulces son estos besos!

GONTRAN
(la faisant asseoir et se mettant à genoux
devant elle)
Ma chère Hélène!

HÉLÈNE
Mon cher Gontran.

GONTRAN
(à part) *Ah! mon grand papa avait raison,
cela s'apprend tout seul!...*

VOIX DE PAUSANIAS
Monsieur le Comte!...
Monsieur le Comte!...

GONTRAN
(se levant) *Pausanias! Le diable
l'emporte!... qu'est-ce qu'il y a?*



ESCÈNE IX

LES MÊMES, PAUSANIAS

PAUSANIAS
(entr'ouvrant la porte) *Je viens de voir un
collègue...*

GONTRAN
Va-t'en, je n'ai plus besoin de toi.

PAUSANIAS
Mais...

GONTRAN
(le repoussant) *Veux-tu t'en aller!... (à Hé-
lène) N'est-ce pas?... nous n'avons pas be-
soin de lui...*

GONTRAN
(haciendo que se siente y arrodillándose
ante ella)
¡Mi querida Elena!

ELENA
Mi querido Gontran.

GONTRAN
(aparte) *¡Ah, mi abuelo tenía razón, esto se
aprende solo!...*

VOZ DE PAUSANIAS
¡Señor conde!...
¡Señor conde!...

GONTRAN
(se levanta) *¡Pausanias! ¡Que se vaya al dia-
blo!... ¿Qué ocurre?*



ESCENA IX

LOS MISMOS, PAUSANIAS

PAUSANIAS
(entreabriendo la puerta) *Acabo de ver a
un colega...*

GONTRAN
Vete, ya no te necesito.

PAUSANIAS
Pero...

GONTRAN
(empujándolo) *¿Quieres irte?...
(a Elena) ¿No es así?... no te
necesitamos...*

HÉLÈNE

(baisant les yeux) *Je crois que non, mon ami...*

PAUSANIAS

Je vois bien... (à Gontran) Mais il y a une chose dont nous avons besoin...

GONTRAN

Oui... l'indulgence de ces dames et de ces messieurs... Eh bien pour l'obtenir:



N°6 BIS. FINAL

HÉLÈNE, GONTRAN, PAUSANIAS

Faisons-nous petits, tout petits!
Faisons-nous petits, tout petits!...

ELENA

(bajando los ojos) *Creo que no, esposo mío...*

PAUSANIAS

Ya lo veo... (a Gontran) Pero sí hay algo que necesitamos...

GONTRAN

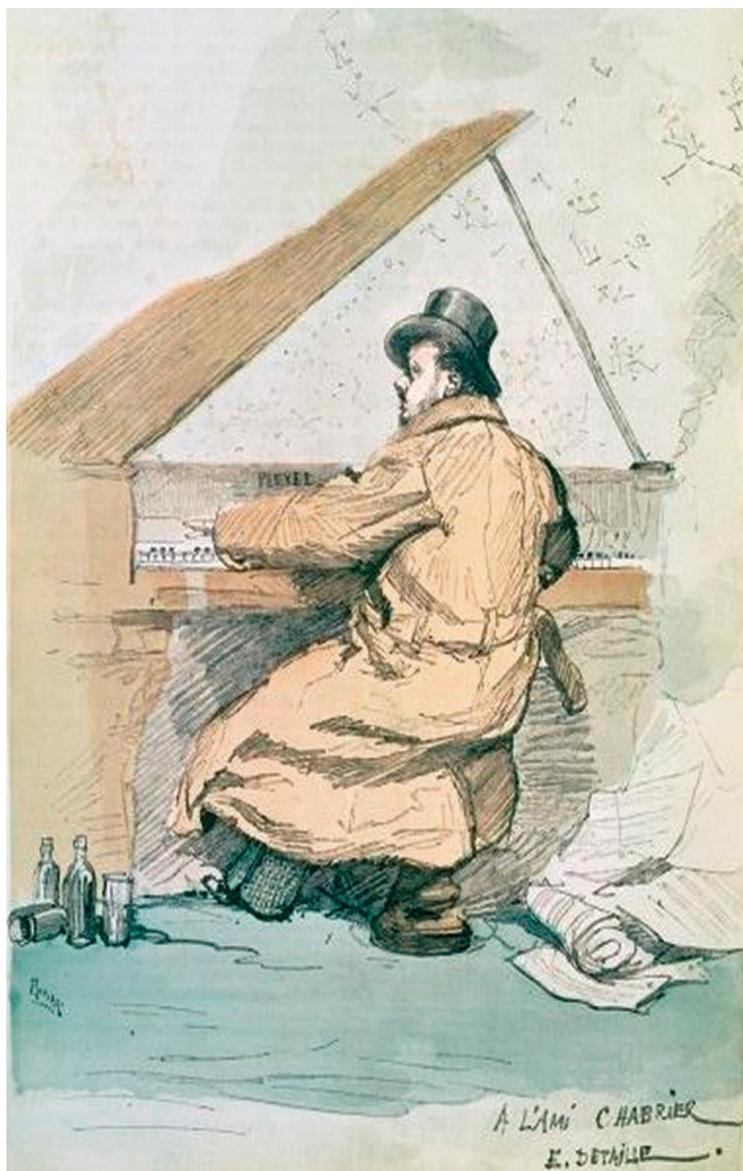
Sí... la indulgencia de estas damas y de estos caballeros... y para obtenerla:



N°6 BIS. FINAL

ELENA, GONTRAN, PAUSANIAS

¡Hagámonos pequeños, pequeñitos,
hagámonos pequeños, pequeñitos!...



Caricatura de Chabrier

[7]

De la ceguera a la luz

PABLO VIAR

Estas dos piezas –La conferencia de los pájaros y Los huesos– presentadas siempre en «programa doble», nos ofrecían la posibilidad de iniciar la velada de una manera accesible, para después desplazarnos hacia algo más profundo. A la vez, ambas piezas se mantenían como entidades independientes [...] tratando de combinar lo cómico con lo serio.

Peter Brook, *Más allá del espacio vacío* (1987)

La veterana pareja de músicos ambulantes que protagoniza *Los dos ciegos*, entremés cómico-lírico con música de Francisco Asenjo Barbieri estrenado en Madrid en 1855, desciende directamente de la rica tradición de la picaresca española inaugurada en el Siglo de Oro. Una tradición rebosante de humor y de ironía en su afilada visión de una sociedad repleta de ingeniosos supervivientes y pícaros impostores, entre cuyos tipos característicos abundan, además, los personajes ciegos. Ciego era el primer amo y maestro del Lazarillo de Tormes; ciegos y tinieblas poblarán, más tarde, las pinturas y los grabados de Francisco de Goya; y ciego será también, ya en el siglo XX, el infortunado Max Estrella, poeta vagabundo entre las esperpénticas *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, por citar algunos ejemplos. Al igual que ellos, Roberto y Jeremías¹, dos pícaros tan pobres en lo material como ricos en experiencia, habitan un oscuro submundo donde los ciegos pueden ver, sin embargo, con transparente lucidez, la cruda realidad que los rodea.

La joven pareja que protagoniza *Une éducation manquée*, luminosa opereta de Emmanuel Chabrier estrenada en París en 1879, pertenece por su parte a una tradición como la francesa que, desde la Ilustración hasta nuestros días, ha tratado con frecuencia el tema de la educación de los afectos. Ante su gran noche de bodas, los ingenuos recién casados lamentan su falta de sabiduría en materia de amor y la atribuyen a una educación incompleta. Su entrañable preceptor, Pausanias², cegado temporalmente por una indisimulable borrachera, responde a sus reproches con una encendida defensa de su labor pedagógica. Tras repasar una por una las diversas disciplinas impartidas, confiesa, sin embargo, ser inca-

1 El nombre Jeremías procede del profeta hebreo, autor del *Libro de las Lamentaciones*, cuya vida se caracterizó por soportar duros ataques y acusaciones y que apoyó la liberación de los esclavos como muestra de conversión.

2 Pausanias es un nombre griego de varios personajes destacados de la Antigüedad: un personaje de *El banquete* de Platón, un viajero, geógrafo, e historiador griego del siglo II a. C., un general espartano del siglo V a. C. y un rey de Macedonia del siglo IV a. C., entre otros.

paz de transmitirles el aprendizaje que ahora necesitan. Finalmente, como tan a menudo sucede en la escuela de la vida del universo de la picaresca, Gontran y Hélène deberán encontrar por sí mismos la manera de completar su formación, a través de su propia experiencia.

Las dos piezas que componen este atractivo programa aparecen aquí reunidas en un espectáculo teatral unitario con la esperanza de que su fusión pueda ofrecer algo más que la simple suma de ambas.

El libreto original de Luis de Olona sitúa la acción de *Los dos ciegos* en la madrileña Cuesta de la Vega, un espacio al aire libre de carácter público. El argumento de *Une éducation manquée*, obra de Leterrier y Vanloo, transcurre, por su parte, en la residencia de sus protagonistas, un espacio interior estrictamente privado. Para lograr generar la ilusión de la convivencia espacio-temporal de ambas piezas, Ricardo Sánchez Cuerda ha diseñado un evocador espacio de paredes de azulejo blanco y aroma industrial. Su detallista escenografía multifuncional nos permite, por un lado, trasladar la acción del sainete de Barbieri a una vieja estación de metro. Un espacio *underground* que conserva, de algún modo, su naturaleza pública. Por otro, hace posible situar las peripecias de *Une éducation manquée* en el aula de una vieja escuela, un espacio privado que puede adoptar un carácter público y que ayuda a subrayar el carácter pedagógico del proyecto.

La sugerente iniciativa de representar estas dos piezas en un programa doble nos ofrece, así pues, la posibilidad de compartir, a través del viaje iniciático de sus respectivos personajes, un trayecto lírico desde lo subterráneo hasta la superficie. Un recorrido desde las profundidades de la necesidad hasta las cumbres del amor. Un tránsito de la ceguera a la luz.



GIRAFFIER

(BERTHELIER)

PATACHON

(PRADEAU)

La música, una escuela de la vida

ISABELLE PORTO

Es posible imaginar que Barbieri y Chabrier llegaran a cruzarse en la galería de un teatro parisino o en una cena con invitados selectos. El músico español no solo viajó muy a menudo a la capital francesa, sino que estableció relaciones con muchos actores de la vida musical parisina de la segunda mitad del siglo XIX. De manera recíproca, Chabrier viajó a España en 1882, y de este viaje nació la inspiración para una de sus partituras más famosas para orquesta: *España*, que contribuyó de una forma notable a su reputación.

Después de estrenar en 1877 la *opéra-bouffe* en tres actos *L'étoile*, con libreto de Eugène Leterrier y Albert Vanloo, Chabrier inició una nueva colaboración con estos mismos libretistas para crear otra obra lírica de dimensiones más modestas: la opereta *Une éducation manquée*. El estreno de la obra, en su versión original para piano, tuvo lugar el primero de mayo de 1879 en una velada privada celebrada en el Cercle de France International, situado en el animado Boulevard des Capucines. Chabrier ejecutó la parte de piano en esta representación, y fue preciso esperar hasta enero de 1913 para poder escuchar la versión orquestal de la obra. El estreno se produjo en el Théâtre des Arts de París gracias a Jacques Rouché, conocido por sus elecciones audaces, y que el año siguiente sería nombrado director de la Opéra de París. Hasta ese momento, los directores teatrales habían rechazado la obra debido a la sutilidad de la partitura que, según ellos, no se correspondía con el carácter del libreto. El propio Ravel, de quien Rouché había programado *Ma mère l'Oye* en 1912, señaló entonces la gran calidad de la obra. Chabrier había fallecido en 1894, el mismo año que Barbieri, figura clave de la escena lírica madrileña y autor del entremés lírico-dramático *Los dos ciegos* estrenado en 1855. Ambas obras dicen mucho de la vida musical tanto de 1855 como de 1879, una época condicionada simultáneamente por la ligereza de un Offenbach y por la solemnidad de un Wagner. Las dos, además, ponen a prueba sus protagonistas: los dos ciegos tendrán que aprender a convivir mientras que los dos jóvenes recién casados conseguirán triunfar sobre la ignorancia a través de la experiencia.

LOS DOS CIEGOS

El origen de *Los dos ciegos* es francés. A la vuelta de su estancia en París durante el verano de 1855, Barbieri emprende la composición de esta obra, y para ello se sirve de un libreto de Luis de Olona que es, en realidad, un arreglo traducido de *Les deux aveugles, bouffonnerie musicale* de Jacques Offenbach con texto de Jules Moinaux. Este título no solo resultó importante para la carrera de Offenbach, sino que marcó el desarrollo de un nuevo género lírico francés: el género bufo. No era la primera vez que Barbieri miraba hacia Francia. Desde los años cincuenta, su papel en las tablas del teatro lírico español se había vuelto esencial: frente a los partidarios de una ópera española inspirada en el modelo italiano, el compositor defendía la restauración de un género típicamente español como era la zarzuela. Para «recuperar» este género, Barbieri se apoyará en la ópera cómica francesa, género exitoso con el que la zarzuela compartía algunas características como la dimensión cómica de los libretos o la alternancia entre partes



Partitura de *Les deux aveugles*

[9]

la inauguración del teatro de los *Bouffes Parisiens*. Offenbach acababa de obtener el privilegio de dirigir esta institución con la condición de representar exclusivamente obras en un acto con tres personajes como máximo. Esto explica las reducidas dimensiones tanto de *Les deux aveugles*, como de las otras obras representadas aquella noche.

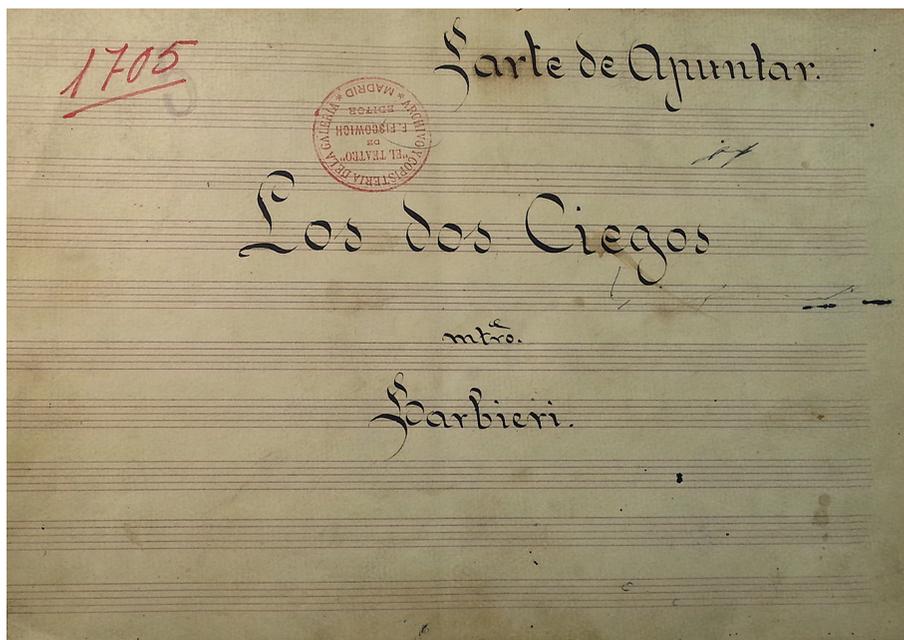
Aunque el Teatro del Circo no sufría entonces estas restricciones, Barbieri y Olona conservaron las proporciones francesas. Es cierto que muchos títulos de zarzuela que florecían en este teatro estaban inspirados en óperas cómicas francesas. Sin embargo, lo que Gaztambide y Olona ofrecen al público en *El valle de Andorra* (que se basa en *Le Val d'Andorre* de Halévy y Saint-Georges, opereta estrenada en París cuatro años antes) es una obra original. Es decir, la música es de nueva creación, mientras que el libreto es fruto de una traducción y adaptación severa. Pasa lo mismo con *Los diamantes de la corona* (zarzuela del propio Barbieri con libreto de Camprodón estrenada en 1854), que propone una versión nueva de la ópera cómica del mismo título de Auber y Scribe que había triunfado en 1841. El hilo del drama, el papel de los personajes,

habladas y cantadas. A través de la Sociedad del Teatro del Circo, Barbieri proporcionó a la zarzuela muchos títulos prestigiosos, empezando por *Jugar con fuego* (1851). Y estas creaciones, unidas a las de otros compositores como Gaztambide, Oudrid o Hernando, justificarían en 1856 la creación de una institución exclusivamente dedicada a la promoción del género: el Teatro de la Zarzuela.

Poco antes, en plena expansión de esta nueva zarzuela, y precisamente en el Teatro del Circo, se representan por primera vez *Los dos ciegos*. Movidio por un fuerte instinto promocional, Barbieri quiere trasladar al repertorio español el éxito que su modelo francés había conocido pocos meses antes: *Les deux aveugles* se había estrenado el 5 de julio de 1855 con motivo de

su caracterización musical, las estructuras de los números o la orquestación forman una materia nueva para que los autores españoles puedan lucir su talento. El caso de *Los dos ciegos* es muy distinto. A diferencia de las obras citadas, *Los dos ciegos* muestra la voluntad de Olona y Barbieri de no transformar tanto el original francés. Eso sí, los dos falsos ciegos son auténticos españoles, y las calles son las de Madrid. Patachon y Giraffier, los protagonistas de Moinaux, han cambiado sus nombres por los de Jeremías y Roberto, pero han conservado su sentido del humor, su mala fe y su poco talento para el arte de tocar respectivamente el trombón y la guitarra. Las dos obras constan de cuatro números cantados: un número solista y tres dúos, a los cuales Barbieri añade un preludio instrumental. La referencia a Offenbach se escucha apenas empieza este último, ya que Barbieri cita literalmente la melodía de una pieza de Offenbach: un bolero caricaturizado, típica expresión del gusto francés por la *es-pagnolade* que reinaba entonces.

Pero volvamos al principio. Un primer ciego sube al escenario y se presenta cantando un lamento de melodía «ridículamente patética», según indica la partitura. Dirigiéndose a un «generoso transeúnte», Jeremías concluye su queja con las palabras «a mi



Parte de apuntar de *Los dos ciegos*

[10]

mal nada igualará», ejecutando una cadencia sobre la sílaba «gua», poco propicia para la poesía que pretende expresar nuestro aprendiz cantante. Patachon hacía lo mismo sobre las palabras «faux nécessaires», repitiendo furiosamente «ne». De las numerosas bromas gastadas en la versión francesa que Olona adapta al español, se ha conservado la del trombón que toca solo. La llegada del segundo ciego provoca una competición sin piedad. Jeremías no ve con buenos ojos la instalación de Roberto en su territorio después de que este último le intentara robar su sombrero. «¿No ve usted que soy ciego?», le grita. Si el público puede identificar en el primer número –tanto en la versión francesa como en la española– la voluntad de parodiar los códigos operísticos, Barbieri lleva a cabo un proceso análogo en el romance siguiente entonado por Roberto y luego por Jeremías. En efecto, la melodía de la primera parte, «Córdoba la sultana» es un claro guiño a Verdi, con su analogía a la célebre aria «La donna è mobile», cantada en *Rigoletto* (1851). Para exagerar la deformación de la prosodia natural del idioma, Barbieri indica en la parte vocal de Roberto: «Cantando y cargando el acento en las sílabas que aquí se marcan», lo que produce un efecto cómico. El efecto es aún más claro cuando los dos cantan a un tiempo: cada uno quiere dejar al otro sin voz después de sobreponer las dos partes del número hasta lograr una cacofonía muy bien orquestada. Pero hay que destacar algo que, sin duda, hace de Barbieri un compositor de primera categoría: incluso en este momento de la partitura, que es uno de los más cómicos, la belleza de la música es innegable.

Es interesante comprobar que, aunque Olona tenga que alejarse del texto francés en los cantables porque la música está construida sobre materiales y estructuras distintos, mantiene la referencia a la Antigüedad que aparecía en el texto de Moinaux (que luego se repetirá en obras como *La Belle Hélène* u *Orphée aux enfers*): Patachon canta el romance de Belisario mientras Jeremías celebra a Filis. Cada réplica de la parte hablada es un pretexto para crear retruécanos y disparates, hasta llegar a uno de los números de más éxito: el tango «Un neguito y una nega». En ese momento, Jeremías y Roberto unen sus fuerzas para entregarse cuerpo y alma a lo que parece ser un placer compartido: burlarse de todo. El meneo característico del número aporta un color exótico a la obra que, sin duda, fue la forma en que Olona y Barbieri adaptaron al contexto español lo que el bolero significaba en la opereta francesa. De hecho, al conservar la música de dicho bolero, cambiando algunos parámetros, Barbieri consigue rizar el rizo: a partir de la obra de Offenbach, Barbieri concluye su obra convocando otra vez la figura del compositor alemán que saltaba a los titulares de la prensa francesa.

Al haber elegido como inspiración la obra que abría el camino a los bufos franceses, Barbieri demuestra su intuición genial. Once años más tarde, impulsados por Francisco Arderius, los bufos madrileños harían su aparición en Madrid. Barbieri colaborará con la empresa y, mientras tanto, seguirá escribiendo nuevos capítulos de la historia de la zarzuela decimonónica.



Figurín de Juan Gris para *Une éducation manquée* [11]

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Pasamos de la calle al salón. Un salón donde se hallan Gontran de Boismassif y Hélène de la Cerisaie, dos jóvenes aristócratas. Para acompañar la entrada de esas figuras dignas de un cuadro de Fragonard por su candidez, su ingenuidad y sus buenos modales, Chabrier escribe una delicada obertura. Las melodías son simples, de corte clásico, e instalan un espíritu galante dieciochesco. El color modal de ciertas armonías, que confiere a la pieza un cierto aire antiguo, podría estar inspirado en la música de Auvernia, región de la que era oriundo el compositor y donde aún se conservaba el gusto por las músicas y danzas tradicionales. Al mismo tiempo, da la impresión de que bajo estos

acordes se adivinan los futuros sonidos de Ravel, para quien Chabrier fue un modelo extremadamente respetado y del que confesó haber aprendido mucho. Todo un mundo musical se construye en los compases de esta obertura; un mundo arrollador, lleno de esta ternura con la cual acabaran mirándose los protagonistas.

Pero por ahora se enfrentan a un problema muy serio relacionado con su juventud: la falta de experiencia. A pesar de la inmensa cultura que le ha proporcionado su preceptor Pausanias, Gontran tiene que resolver un enigma: ¿cómo actuar la noche de bodas? Por desgracia para él, la canción de Pausanias revela la embriaguez del profesor, y en cada *couplet* que canta aumenta el número de copas de vino que ha tomado durante el banquete. Su alegría se manifiesta a través de las notas repetidas, del juego sobre la sílaba «bon», y de los acentos del acompañamiento, que sugieren su dificultad para andar. Ante la imposibilidad de extraer consejos útiles de su preceptor, Gontran confía en que podrá obtenerlos de una carta que ha escrito su abuelo. La lectura de esta carta da lugar al segundo número cantado, en el cual se vuelve a escuchar el color modal ya expuesto en la obertura. Sin embargo, tampoco la epístola del abuelo revela lo que, según él, no es necesario aprender. La tensión aumenta para Gontran, que intenta averiguar lo que su esposa sabe en un «Duetto moderato con grazia» en ritmo ternario que recuerda a algún minuetto antiguo y envuelve al espectador en un lenguaje mucho

más expresivo, con una armonía más cargada a medida que se acercan los personajes para besarse. Los cambios en la estructura reflejan los cambios de humor de Hélène y Gontran, con los nervios a flor de piel. Es la hora de pedir cuentas a Pausanias, cuyo nombre griego parece garantizar la más grande sabiduría. Un «Duetto bouffe» ofrece la ocasión de enumerar la lista infinita de todas las materias estudiadas; un recurso que recuerda al inexistente currículo de los dos falsos ciegos de Barbieri que comparten este programa, y que remite en última instancia a la célebre aria del catálogo de *Don Giovanni* de Mozart. El esfuerzo de cada uno por quitar la razón al otro es otro punto en común con la obra de Barbieri: Gontran y Pausanias, como Jeremías y Roberto, cantan hasta que les falta el aire. Frente a la determinación de su alumno, Pausanias se retira para obtener, consultando a otro colega erudito, la tan ansiada respuesta. Pero mientras tanto se acerca una tormenta que hace aflorar emociones diversas en Gontran. La melodía, a veces tierna, otras más nerviosa, sintoniza con la evolución del personaje y su reflexión sobre la naturaleza. En ese momento, Hélène irrumpe en los aposentos de Gontran, a quien confiesa que teme a la tormenta. El joven esposo intenta calmarla, abrazándola y, como resultado de la agradable sensación que produce esta situación, Gontran y Hélène expresan su placer en un último dúo amable («Faisons-nous petits»), que desemboca en un vals apasionado. Los dos jóvenes acabarán afirmando, sobre un motivo ascendente, luminoso y con acentos marcados: al fin «conocemos el amor». La obra ya puede concluir.

El pianista Alfred Cortot, citado por Alfred Bruneau en una conferencia de 1932 en homenaje a Chabrier, caracterizaba con mucho acierto la música del compositor francés con estas palabras: «Es, al mismo tiempo, breve y generosa, espontánea y refinada, la deliciosa familiaridad de la risa que la llena no impide su sensibilidad. Realiza esa paradoja de traducir frecuentemente en un lenguaje de una gran sensualidad, ideas musicales deliberadamente ingenuas y de asociar, en una mezcla inesperada, la inspiración popular y el impulso dionisiaco». La impresión que deja la audición de *Une éducation manquée* podría perfectamente describirse con estas mismas palabras. Es probable que Serguei Diaghilev compartiera el juicio de Cortot. No en vano, repuso la opereta de Chabrier en Montecarlo en enero de 1924, en un proyecto en el que colaboraron Darius Milhaud, que transformó los diálogos en recitativos, y Juan Gris, quien dibujó los trajes y el decorado (véase ilustración en p. 75).

En las dos obras de este programa, Barbieri y Chabrier ponen en música la falta de experiencia (musical o sentimental) a través de una escritura que muestra una profesionalidad y un conocimiento profundos, no solo de la composición, sino también del teatro. Detrás de una estructura tan simplificada como la del *couplet*, tanto Barbieri como Chabrier han sabido encontrar el equilibrio entre un estilo propio y las exigencias de un lenguaje teatral cómico codificado, para mayor placer del público. En ambos casos la música permite que todos abran los ojos, lo que confirma que una educación sin música ¡sí que sería un fracaso!

LA VIE POPULAIRE

Abonnements : } PARIS ET DÉPART^{ts} : 6 m. 9 fr. — Un an 16 fr.
UNION POSTALE : " 11 fr. — " 20 "

Le Numéro : 15 centimes.

Direction : 18, rue d'Enghien, PARIS

Année 1891. — N° 32
Dimanche 19 Avril 1891



EMMANUEL CHABRIER

La recepción de Offenbach en Madrid

ENRIQUE MEJÍAS GARCÍA

El 12 de octubre de 1870, a las ocho y media de la noche, «todo Madrid» concurría al Teatro de la Zarzuela. El mismísimo Jacques Offenbach en persona dirigía la que era por entonces su última obra de éxito en París: *Los brigantes*. Desde la esposa de Prim al marqués de Salamanca, de José de Echegaray –por entonces ministro de Fomento–, al poeta e intelectual Aureliano Fernández-Guerra, nadie quería dejar de admirar en el podio al compositor de moda en el mundo entero¹. El célebre barítono Francisco Salas, a la sazón empresario del teatro, no cabía en sí de satisfacción; bajo la dirección de Offenbach *Los brigantes* hizo época y no tardaron en resonar por las calles de Madrid las irresistibles melodías de aquella *opéra-bouffe* traducida ahora como zarzuela. Aquella noche se obsequió al artista con una «bellísima corona con que la galantería española quiso demostrar al maestro lo mucho en que tiene sus altas dotes de compositor y caballero» (*La Iberia*, 16 de octubre de 1870). El broche de oro a tres semanas de estancia madrileña vino dado con el nombramiento de «Don Santiago Offenbach» como comendador ordinario de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, la condecoración civil más notoria que puede ser otorgada en España².

Más allá de fastos y oropeles, aquellos días de septiembre y octubre de 1870, Salas preparaba un negocio mucho más jugoso en sus «cocinas» de la calle Jovellanos. Como se anunciaría en prensa, «en virtud de un contrato celebrado con el Teatro de la Zarzuela, solo este podrá representar las composiciones que Offenbach escriba en lo sucesivo» (Asmodeo [=Ramón de Navarrete], «Ecos de Madrid», *La Época*, 27 de septiembre de 1870). Este privilegio situaba en posición de clara desventaja y hasta cierto punto desautorizaba a la empresa rival del Teatro de la Zarzuela, la de los Bufos Arderíus, sita en el Teatro del Circo de la Plaza del Rey. Sabemos que Offenbach al llegar a Madrid deambuló entre la Zarzuela y los Bufos asistiendo a algunas funciones de zarzuela española y de su regocijante *Genoveva de Brabante*. ¿Quizás no fue de su agrado cómo interpretaba la compañía de Arderíus su *opéra-bouffe*? Lo cierto es que tampoco debió

El presente texto se ha extraído, parcialmente y con modificaciones, de mi ensayo «La gran duquesa de Madrid: el regreso de Offenbach al Teatro de la Zarzuela», en *La gran duquesa de Gerolstein* (programa de mano-libreto), Madrid, Teatro de la Zarzuela-INAEM, 2015, pp. 22-36.

1 Los nombres más señalados entre los abonados al Teatro de la Zarzuela de aquella temporada nos la transmite Asmodeo [Ramón de Navarrete]: «Ecos de Madrid», *La Época*, 27 de septiembre de 1870. En relación a la pasión internacional por las operetas y óperas cómicas de Offenbach, pueden verse las numerosas referencias en Jean-Claude Yon (dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, París, Nouveau Monde, 2008.

2 Un relato más detallado del periplo madrileño de Offenbach puede leerse en la autoedición de Jacobo Kaufmann: *Jacques Offenbach en España, Italia y Portugal*. Zaragoza, Libros Certeza, 2007.



[13]

Caricatura de Offenbach

quedar satisfecho con *Los brigantes* que vio al llegar a la calle Jovellanos, pues días antes de la función dirigida por él mismo se retiró la obra de cartel y supervisó personalmente varios ensayos.

La explicación de este favoritismo por la Zarzuela frente a los Bufos Arderius tal vez sea de cariz menos estético, y es que la recepción de la opereta en España, y muy singularmente de Offenbach, es la historia de un importante y pujante negocio teatral³. La confianza ciega en el éxito comercial de estas obras la atestigua el hecho de que Francisco Salas, incluso antes de que se estrenasen en París, ya había adquirido los derechos de representación para el Teatro de la Zarzuela y

³ Ignacio Jassa Haro, «Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 20 (2010), pp. 69-128.

encargado la traducción de *Los brigantes* y *La princesa de Trebisonda* (*La Iberia*, 4 de diciembre de 1869). ¿Necesitaba mejores razones Offenbach para otorgar el citado privilegio? Cuatro años después, en 1874, se anunciaría que el compositor había recibido, por la propiedad de sus tres últimas óperas bufas, la suma de ¡ocho millones de reales!, una auténtica fortuna para la época (*La correspondencia de España*, 23 de noviembre de 1874).

La pasión de los madrileños por Offenbach había comenzado años antes, en 1855, desde la primerísima temporada en que Offenbach fundase su célebre compañía de los Bouffes-Parisiens. Aquel verano, Barbieri regresó de la Exposición Universal de París con su partitura de *Los dos ciegos*, un entremés con libreto fusilado por Luis de Olona del de *Les deux aveugles*, una de las primeras operetas de Offenbach. Como novedad, Barbieri había conservado un número completo de la partitura original, el «Boléro», convertido ahora en la canción final de la zarzuela, hecho absolutamente excepcional en compositores españoles acostumbrados a trabajar con libretos traducidos de óperas cómicas francesas. En otras palabras: si Barbieri al componer la partitura de *Los diamantes de la corona* había intentado distanciarse deliberadamente del modelo original de la *opéra-comique* de Auber, para sus *Dos ciegos* no evitaría la referencia a Offenbach y, muy al contrario, lo haría «sonar» en un número completo de su partitura reconociéndolo debidamente tanto en el manuscrito como en la edición para piano. Barbieri, de finísima intuición teatral, entendía que el público zarzuelístico que acudía a solazarse con *Gloria y peluca* o *Jugar con fuego* estaría predispuesto para recibir positivamente la música inmediata y regocijante de Offenbach. En cierto modo era «inevitable» que el Madrid de la zarzuela fuese, junto con Viena, la capital europea que más rápida y masivamente se dedicase a estrenar operetas de Offenbach.

Ya durante el reinado de Isabel II son varias las compañías líricas francesas que sientan sus reales en el Teatro Francés de Madrid donde estrenan, junto con puntuales operetas de otros autores, títulos tan importantes como *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*, *Orphée aux Enfers* o *La vie parisienne*⁴. Proviencialmente, la primera opereta de Offenbach representada íntegramente en Madrid fue *Les deux aveugles*, a cargo de la compañía francesa de *monsieur* Coutourier sita en el Teatro Lope de Rueda. Su estreno fue el 12 de marzo de 1856, apenas una semana después de la colocación de la primera piedra del Teatro de la Zarzuela. Es interesante el hecho de que se conociese en Madrid, tan próxima

4 Enrique Mejías García, «Teatro lírico en el Teatro Francés de Madrid (1852-1868): de la ópera cómica a la opereta», María Nagore, Víctor Sánchez (eds.). *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2015, pp. 169-175.

en el tiempo, la adaptación «castiza» de Olona y Barbieri (octubre de 1855). No debe extrañarnos que tras el exitoso estreno de la *bouffonnerie musicale* no se pasase por alto la referencia a la zarzuela de Barbieri. Sobre la compañía francesa se señaló:

Su mejor elección de estos días ha sido sin disputa *La dame aux camélias* y después de esta *Les deux aveugles*, original de la zarzuela *Los dos ciegos* que apareció y desapareció en una noche en el Teatro del Circo entre los silbidos de la concurrencia. *Les deux aveugles* es una pieza que alborotó en París y que ha gustado mucho en el calle del Desengaño. ¿Por qué desagradó tanto en la Plazuela del Rey? La contestación a esta pregunta nos llevaría demasiado lejos. (*La Época*, 22 de abril de 1856).

Pero la genuina recepción de las operetas de Offenbach en Madrid, desde que en 1864 se estrenase en el Teatro de la Zarzuela *Orphée aux Enfers* como *Los dioses del Olimpo*, pasó inexcusablemente por el filtro de la traducción. Más que de traducciones, podría hablarse en muchos casos de auténticas nuevas versiones o arreglos en los que se implicaban autores españoles, libretistas y compositores que inevitablemente procedían del contexto creativo de la zarzuela. Así, no debe extrañarnos que obras como los citados *Brigantes* o *La bella Elena* se estrenasen en España como indiscutibles zarzuelas, ni que en infinidad de ediciones de libretos leamos, junto al apellido de Offenbach, el indispensable «traducida» o «arreglada» por Luis Mariano de Larra, Mariano Pina (padre e hijo), Rafael María Liern o Salvador María Granés. Tan es así que el propio Benito Pérez Galdós al hablar de *Barba Azul* de Offenbach, la opereta con más versiones castellanas de dicho compositor, se referiría a ella como «el famoso zarzuelón»⁵, todo un testimonio de hasta qué punto fue asimilado el repertorio de opereta por el entorno empresarial y creativo de la zarzuela.

Desde los pioneros *Dioses del Olimpo* de 1864 a *Luisita* y *Federiquito* de 1923 (estrenada en la temporada de ópera de cámara del Teatro de la Comedia en que Conrado del Campo presentase sus *Fantochines*), las operetas y las grandes óperas bufas de Jacques Offenbach no dejaron de representarse en los teatros de Madrid. La recepción de estas obras señalaría –junto al auge del teatro por horas o del incipiente café cantante– un hito de indiscutible trascendencia en lo que atañe al desarrollo en España de las primeras industrias de ocio masificado en el sentido contemporáneo del término. La cantidad de traducciones castellanas de títulos de Offenbach estrenadas supera la cincuentena, lo que quiere decir que casi la mitad de la obra escénica del autor de *Los cuentos de Hoffmann* fue disfru-

5 Benito Pérez Galdós, *Amadeo I*, Madrid, Alianza Editorial y Librería y Casa Editorial Hernando, col. «Episodios Nacionales», n° 43, 1980, p. 175.

tada por el público madrileño o, en otras palabras, el público de la zarzuela. Signo de esta auténtica asimilación lo hallamos en el hecho de que hacia finales del siglo XIX, como norma general, los adaptadores se veían obligados a arreglar o refundir multitud de operetas al formato y los desenfadados códigos del género chico, obteniendo algunas de estas «zarzuelitas francesas» resonantes éxitos en cartel junto a los títulos más aplaudidos de Chueca, Chapí o Giménez: *La diva*, *El señor de Barba Azul*, *La vida madrileña...* o una nueva versión del *Orphée aux Enfers* con el inefable título de *¡Anda la diosa!*.



Luis de Olona

[14]

Título	Estreno (Madrid)	Adaptador/es	Teatro	Obra original	Estreno
<i>Los dioses del Olimpo</i>	1864	Mariano Pina Bohigas	Zarzuela	<i>Orphée aux enfers</i>	1858
<i>La gran duquesa de Gerolstein</i>	1868	Julio Monreal	Circo (Bufos Arderius)	<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i>	1867
<i>Genoveva de Brabante</i>	1869	Manuel Godino y Federico Bardán	Circo (Bufos Arderius)	<i>Geneviève de Bravant</i>	1859
<i>La canción de Fortunio</i>	1869	Salvador María Granés y Angel Povedano	Zarzuela	<i>La Chanson de Fortunio</i>	1861
<i>D. Galo-Pin se queda en casa</i>	1869	Miguel Pastorfido	Circo (Bufos Arderius)	<i>M Choufleri restera chez lui le...</i>	1861
<i>La soirée de Cachupin</i>	1869	Ramón de Navarrete	Zarzuela	<i>M Choufleri restera chez lui le...</i>	1861
<i>Las georgianas</i>	1869	Mariano Pina Bohigas	Zarzuela	<i>Les Géorgiennes</i>	1864
<i>El robo de Elena</i>	1869	Tomás Fortún y Miguel Pastorfido	Zarzuela	<i>La Belle Hélène</i>	1864
<i>Barba Azul</i>	1869	Antonio Hurtado y Francisco Luis de Retes	Zarzuela	<i>Barbe-Bleue</i>	1866
<i>Barba Azul</i>	1869	Miguel Pastorfido y Salvador María Granés	Novedades - Circo (Bufos Arderius)	<i>Barbe-Bleue</i>	1866
<i>La vida parisienne</i>	1869	Luis Rivera	Zarzuela	<i>La Vie parisienne</i>	1866
<i>El castillo de Totó</i>	1869	Ricardo Puente y Brañas	Circo (Bufos Arderius)	<i>Le Château à Toto</i>	1868
<i>Secretos de estado</i>	1869	Ricardo Puente y Brañas y Saturnino Collantes (trad.)	Circo (Bufos Arderius)	<i>L'Île de Tulipatan</i>	1868
<i>El violinista</i>	1870	Mariano Pina Bohigas y Federico Jacques	Zarzuela	<i>Le Violoneux</i>	1855
<i>Crispin y Don Crispinazo</i>	1870	Juan José Jiménez Delgado	Zarzuela	<i>Le Financier et le savetier</i>	1856
<i>Matar dos pájaros</i>	1870	Luis Pacheco	Zarzuela	<i>Les Deus Pêcheurs</i>	1857
<i>La bella Elena</i>	1870	Ricardo Puente y Brañas y Miguel Pastorfido	Circo (Bufos Arderius)	<i>La Belle Hélène</i>	1864
<i>La vida madrileña</i>	1870	Mariano Pina Bohigas	Circo (Bufos Arderius)	<i>La Vie parisienne</i>	1866
<i>La favorita</i>	1870	Miguel Pastorfido	Circo (Bufos Arderius)	<i>La Périchole</i>	1868
<i>La princesa de Trebisonda</i>	1870	Salvador María Granés	Zarzuela	<i>La Princesse de Trébizonde</i>	1869
<i>Los brigantes</i>	1870	Salvador María Granés	Zarzuela	<i>Les Brigands</i>	1869
<i>La primer noche de novios</i>	1871	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Zarzuela	<i>Une nuit blanche</i>	1855
<i>¡Me cayó la lotería!</i>	1871	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Zarzuela	<i>Le 66</i>	1856
<i>El caballero feudal/ El último paladín</i>	1871	Salvador María Granés	Circo (Bufos Arderius)	<i>Croquefer, ou le dernier des Paladins</i>	1857

<i>Una señorita en rifa</i>	1871	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Zarzuela	<i>Une demoiselle en loterie</i>	1857
<i>La gata mujer</i>	1871	Isidoro Hernández	Recreo	<i>La Chatte metamorphosée en femme</i>	1858
<i>La mujer en casa y el marido a la puerta</i>	1871	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Zarzuela	<i>Un mari à la porte</i>	1859
<i>Jóvenes y viejos</i>	1871	Ramón de Navarrete	Zarzuela	<i>Monsieur et Madame Denis</i>	1862
<i>Los rayos del sol</i>	1871	Mariano Pina Bohigas	Circo (Bufos Arderius)	<i>Il Signor Fagotto</i>	1863
<i>Se rifa una señorita / La rifa de una señorita</i>	1872	Miguel Ramos Carrión	Circo (Bufos Arderius)	<i>Une demoiselle en loterie</i>	1859
<i>¡Por subir al piso cuarto!</i>	1872	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Zarzuela	<i>Un mari à la porte</i>	1863
<i>Los habladores</i>	1872	Salvador María Granés	Circo (Bufos Arderius)	<i>Les Bavards</i>	1864
<i>Los pífanos de la guardia</i>	1873	Salvador María Granés y Vicente de Lalama	Zarzuela	<i>Le Fifre enchanté (Le soldat magicien)</i>	1856
<i>Tromb-Al-Ca-Zar</i>	1874	Desconocido	Prado	<i>Tromb-al-ca-zar, ou Les Criminels dramatiques</i>	1856
<i>El guapo Francisco Esteban</i>	1876	Desconocido	Jardín del Buen Retiro	<i>Tromb-al-ca-zar, ou Les Criminels dramatiques</i>	1856
<i>Los contrabandistas</i>	1876	Miguel Pastorfido	Apolo	<i>Les Braconniers</i>	1873
<i>La panadera del Campillo</i>	1877	Carlos Núñez y Salvador María Granés	Apolo	<i>La Boulangère a des écus</i>	1875
<i>El doctor Ox</i>	1877	Mariano Pina Domínguez	Príncipe Alfonso	<i>Le Docteur Ox</i>	1877
<i>En las Batuecas</i>	1885	Manuel Arenas	Martín	<i>L'Île de Tulipatan</i>	1868
<i>La diva</i>	1885	Mariano Pina Domínguez	Eslava	<i>La Diva</i>	1869
<i>La vida madrileña</i>	1886	Mariano Pina Domínguez	Eslava	<i>La Vie parisienne</i>	1866
<i>Barba Azul</i>	1886	Desconocido	Eslava	<i>Barbe-Bleue</i>	1866
<i>Las bodas de Jeromo</i>	1887	Mariano Pina Domínguez y Julián García Parra	Eslava	<i>Les Braconniers</i>	1873
<i>Barba Azul petit</i>	1887	Desconocido	Martín	<i>Barbe-Bleue</i>	1866
<i>La duquesita</i>	1888	Desconocido	Maravillas	<i>Madame l'Archiduc</i>	1874
<i>La gran duquesa de Gerolstein</i>	1889	Desconocido	Eslava	<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i>	1867
<i>La gran duquesa de Gerolstein</i>	1890	Emilio Álvarez	Apolo	<i>La Grande-Duchesse de Gérolstein</i>	1867
<i>Retolondrón</i>	1892	Mariano Pina Domínguez	Tívoli	<i>Les Géorgiennes</i>	1864
<i>El señor de Barba Azul</i>	1903	Salvador María Granés	Cómico	<i>Barbe-Bleue</i>	1866
<i>¡Anda la diosa!</i>	1907	Antonio Asenjo	Eslava	<i>Orphée aux enfers</i>	1858
<i>Federiquito y Luisita</i>	1923	Desconocido	Comedia	<i>Lischen et Fritzchen</i>	1863

Plano de teatros madrileños en los que se interpretaron operetas de Jacques Offenbach (1864-1923)

Se recogen en este plano los teatros madrileños en los que se interpretaron operetas de Jacques Offenbach, ordenados por orden cronológico.

1-Teatro de la Zarzuela (1856 -). Calle de Jovellanos, nº 4

2-Teatro del Circo (1834-1970), Plaza del Rey

3-Teatro Novedades (1857-1928). Calle de Toledo, nº 83

4-Café del Recreo (1866-¿?). Calle de la Flor baja, nº 1

5-Teatro del Prado (1873-1878). Plaza del Dos de mayo

6-Jardín del Buen Retiro. Jardines del Buen Retiro

7-Teatro Apolo (1873-1929). Calle de Alcalá, nº 45

8-Teatro Príncipe Alfonso (1863-1929). Paseo de Recoletos

9-Teatro Martín (1874-1993). Calle de Santa Brígida, nº 3

10-Teatro Eslava (1871-1981). Calle Arenal, nº 11

11-Teatro Tívoli (1891-1909). Paseo del Prado

12-Teatro Maravillas (1886-). Calle de Malasaña

13-Teatro Cómico (1852-1969). Calle Tomás Luis de Victoria

14-Teatro de la Comedia (1875 -). Calle del Príncipe, nº 14

Una versión interactiva de este mapa puede verse en:

<http://www.march.es/musica/teatros-madrid/>

0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

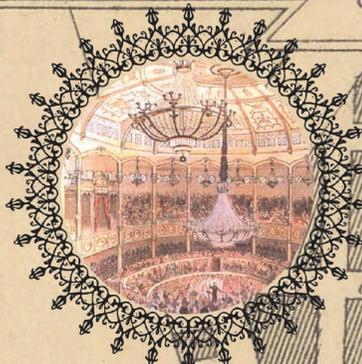
PLANO DE MADRID.

FOR
I. PALOUZIE

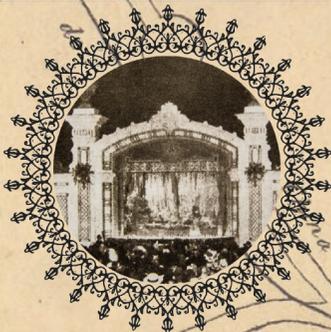
CON PATENTE DE INVENCION



**TEATRO
DE NOVEDADES**



**TEATRO PRÍNCIPE
ALFONSO**



**JARDÍN DEL BUEN
RETIRO**



**TEATRO
DE LA COMEDIA**

Escuela
Agrícola

Carr. de la
Tranvía

Calle

Calle

Calle

Calle

Calle

del

Estacion 1.^a del Norte

Foso

Cu

Vereda

Paseo

Camiso

Calle

Calle

Torifo

Bucue

Ranero

Calle - Hormero 2.^a

de Nava

de

Cabarrus

Inocencia

Inocencia

TEATRO MARTIN

Julian



TEATRO FELIPE



TEATRO MARAVILLAS

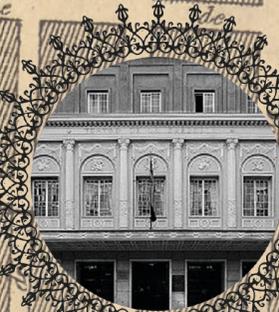
Lucio

del

Guzman

lea

Bermudez



TEATRO DE LA ZARZUELA



TEATRO CÓMICO

Joaquin

Lopez

Donoso

Cortés



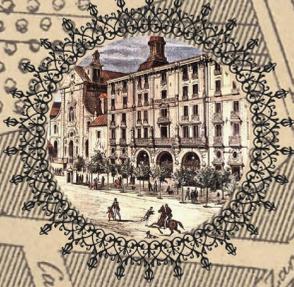
TEATRO PRICE



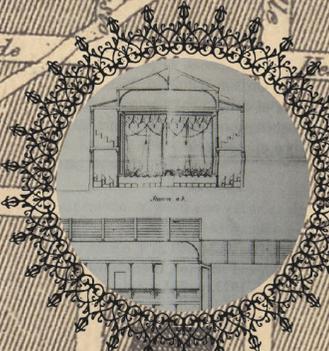
TEATRO ESLAVA



TEATRO TIVOLI



TEATRO APOLO



TEATRO CAFÉ DEL RECREO

Fuentes textuales y musicales

FUNDACIÓN JUAN MARCH

LOS DOS CIEGOS

El libreto editado en este programa de mano se basa en el texto que aparece en la reducción para canto y piano realizada por Florencio Lahoz y publicada por Casimiro Martín (Madrid, 1867). Para la edición del libreto se han seguido los siguientes criterios: se han actualizado la ortografía y la acentuación, acomodándolas a las últimas recomendaciones de la Real Academia Española de la Lengua, se ha normalizado la puntuación y se han corregido los errores tipográficos, manteniendo la sintaxis original. Las partes declamadas se mantienen en cursiva y las cantadas se señalan en letra redonda. Se ha mantenido la nota a pie que introduce Barbieri al final de la obra, en la que señala que la música del último número es de Jacques Offenbach.

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Para esta producción se ha partido de la versión para canto y piano del propio Chabrier publicada por Enoch (París, 1890). En este caso, y para facilitar la fluidez dramática, se han traducido las partes declamadas (en cursiva en este libreto), manteniendo en el francés original las partes cantadas (en letra redonda). Se han traducido, así mismo, los nombres de los protagonistas: Elena por Hélène y Maese Pausanias por Maître Pausanias (ante la imposibilidad de traducir el nombre de Gontran, este se ha mantenido igual). Igualmente, se han mantenido las palabras y sentencias en latín macarrónico que intercala Pausanias en algunos de sus parlamentos, ofreciendo su traducción en notas a pie de página.

Fuentes literarias

- Luis de Olona, *Los dos ciegos*, Madrid, José Rodríguez, 1855.
- Emmanuel Chabrier, Eugène Leterrier y Albert Vanloo, *Une éducation manquée: opérette en un acte. Partition piano et chant réduite par l'auteur*, París, Enoch, 1890.

Fuentes musicales

- Francisco Asenjo Barbieri y Luis de Olona, *Los dos ciegos. Entremés lírico-dramático arreglado a la escena española por D. Luis de Olona. Reducción de Florencio Lahoz*, Madrid, Casimiro Martín, 1867.
- Emmanuel Chabrier, Eugène Leterrier y Albert Vanloo, *Une éducation manquée: opérette en un acte. Partition piano et chant réduite par l'auteur*, París, Enoch, 1890.

Biografias



RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE

dirección musical y piano

Nace en Barakaldo (Vizcaya) en 1974. Se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena con D. Lutz y en Múnich con D. Sulzen. Recibe además los consejos de F. Lavilla, M. Zanetti y W. Rieger. Repertorista en cursos y clases magistrales de R. Scotto, J. Aragall, I. Cotrubas, S. Estes, A. L. Chova, E. Viana y E. Sagi, ha sido pianista oficial del Concurso Operalia 2006 y maestro correpetidor en los teatros Real de Madrid y de la Maestranza de Sevilla.

Es pianista habitual de Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Ismael Jordi, Nancy-Fabiola Herrera, José Manuel Zapata, María Bayo, Elena de la Merced, José Ferrero, Mariola Cantarero, David Menéndez, Isabel Monar, Gabriel Bermúdez y José Antonio López. También ha actuado con Mariella Devia, Celso Albelo, Leontina Vaduva, Cristina Gallardo-Domàs, Eglise

Gutiérrez, Dante Alcalá, Anna Chierichetti, Christopher Robertson, Isabel Rey, Simón Orfila, Manuela Custer y Ofelia Sala.

Actúa con regularidad en la mayoría de teatros y festivales españoles, así como en importantes escenarios internacionales: Musikverein de Viena, Teatro de La Monnaie de Bruselas, Rossini Opera Festival de Pésaro, Carnegie Hall de Nueva York, Auditorio Nacional de Montevideo, MNA de México D. F., así como en ciudades como Argel, Bremen, Damasco, Budapest, Bratislava y Graz.

En 2010 recibió el premio Ópera Actual «por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo».



PABLO VIAR

dirección de escena

Es licenciado en Historia por la Universidad de Deusto, especializado en Historia Antigua y Medieval, y diplomado en Música y Artes Escénicas por la London Academy of Music and Dramatic Art (UK). A su regreso de Londres, formó parte del equipo técnico de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO).

Desde 2000, trabaja como ayudante de directores de escena de gran prestigio internacional como Robert Wilson (*La Dama del Mar*), Emilio Sagi (*Erwartung*, *Salome*, *Lucia di Lammermoor*), y Tomaz Pandur (*Hamlet*, *Medea*, *Fausto*), entre otros.

Entre sus trabajos como director de escena destacan *El Caserío* de Jesús Guridi, en una nueva producción del Teatro Arriaga de Bilbao y el Teatro Campoamor de Oviedo, y la traducción,

versión y puesta en escena del largo poema narrativo, *Venus y Adonis*, de William Shakespeare. En 2014, realizó el diseño y dirección del espectáculo *Pasión por Cano*, de Pasión Vega, en el Teatro Real de Madrid. Fue ayudante de Graham Vick en el Teatro de la Zarzuela en la aclamada producción *Curro Vargas*, de Ruperto Chapí.

En 2011 recibió el Premio Revelación de Artes Escénicas - Escena Siglo XXI.



RICARDO MUÑIZ

tenor (Jeremías «Narigudo»)

Nace en Madrid y estudia en el Real Conservatorio y en la Escuela Superior de Canto de la misma ciudad. Como profesional amplía sus estudios con el tenor Alfredo Kraus.

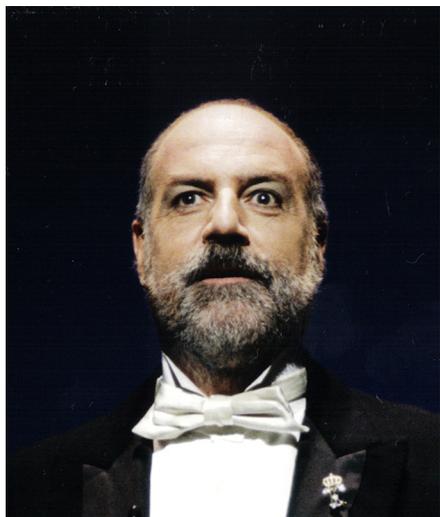
Primer tenor de la *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo, debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con *La Dolorosa*; desde ese momento es invitado a participar con asiduidad en las temporadas de zarzuela y ópera del citado coliseo. Realizó el estreno mundial de *Fuenteovejuna*, varias de cuyas actuaciones han sido grabadas para TVE.

Participó en el Encuentro Iberoamericano entre Madrid y Bogotá. Canta *El gato montés* en Caracas título que repite con enorme éxito en Japón y en el Teatro Campoamor de Oviedo. Entre sus actuaciones más importantes cabe destacar

Doña Francisquita en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y en París, Edimburgo, México, Caracas y Japón. Ha cantado en los principales teatros españoles, al lado de figuras como Montserrat Caballé, Shirley Verret, Mariella Devia, Joan Sutherland, Teresa Berganza, Fiorenza Cossotto, Luciana D'Intino, Plácido Domingo, Carlos Álvarez, Sesto Bruscantini, Vicente Sardinero, Renato Bruson, Michele Pertusi o Justino Díaz, entre otros.

Recientemente ha obtenido un gran éxito con *Carmen*, *La Dolorosa* y *La del Soto del Parral* con la Fundación Arte Lírico de Colombia en Bogotá y Cartagena de Indias, así como *La leyenda del beso* en el Teatro Segura de Lima.

Está en posesión del premio Federico Romero que concede la SGAE al mejor intérprete de zarzuela.



LUIS ÁLVAREZ

barítono (Roberto «Chato»)

Estudió en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Teresa Tourné, Valentín Elcoro, Miguel Zanetti y José Luis Alonso. Paralelamente amplió su formación en canto barroco con William Christie, René Jacobs y Nigel Rogers. Solista habitual en la mayoría de las temporadas de concierto y líricas del país, su repertorio abarca desde Monteverdi a Webern u Ohana, de Bach a Stravinski, Wolf-Ferrari, Nino Rota o Leonardo Balada. Ha cantado en el Mozarteum de Salzburgo y con las orquestas de la RAI Italiana, Radio Holandesa, Suisse Romande o el Ensemble Baroque de Limoges.

Estudioso de la música escénica española, ha contribuido a la recuperación de partituras como *Clementina* de Boccherini, *Las labradoras de Murcia* de Rodríguez de Hita, *Las foncarraleras* de Ventura Galbán, *Robinson* de Asenjo Bar-

bieri, *Charlot* de Bacarisse, *La Celestina* de Pedrell o *El duende* de Hernando. Ha estrenado *Sin demonio no hay fortuna* de Fernández Guerra, *Fígaro* de Encinar, *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer* de Luis de Pablo y, en el Festival de Alicante, *La profesión* de Igoa.

En el Teatro de la Zarzuela ha cantado el personaje titular de *La boda y el baile de Luis Alonso* de Giménez, el General de *El rey que rabió* de Chapí, el Rey Cirilo II de *La Generala* de Vives y el papel de Wamba en *El bateo* de Chueca. entre otros muchos personajes.

Es licenciado en Filología Hispánica por la Complutense de Madrid y ha impartido clases, seminarios y jornadas de formación. Cuenta con numerosas grabaciones discográficas y para radio y televisión.



BELÉN LÓPEZ

soprano (*Gontran de Boissmassif*)

Nacida en Madrid, se licencia en Barcelona con Enedina Lloris y perfecciona su técnica con Teresa Berganza. En la actualidad estudia con Vincenzo Spatola. Ganadora de varios concursos líricos internacionales, cabe destacar su clasificación para la final del certamen Operalia, y los primeros premios en Elda y Logroño.

Debuta en Italia con el papel de Donna Elvira de *Don Giovanni* (Cattolica) y posteriormente incorpora a su repertorio, entre otros, los personajes de Il musico de *Manon Lescaut* en la ópera de Montpellier; Gretel de *Hänsel und Gretel*, en una producción del Liceu de Barcelona, representada también en el Real de Madrid, Sevilla, Bilbao y Barcelona; Rowan de *Little sweep* (Britten) en la Maestranza; Clorinda de *La Cenerentola* en el Liceu de Barcelona (versión Petit Liceu);

Einst Knabe de *Die Zauberflöte* en el Festival Mozart de La Coruña; y Sophie de *Werther*, en versión concierto en L'Auditori de Barcelona. En el ámbito de la zarzuela, ha cantado los roles principales de *La del manojo de rosas* (Teatro de la Zarzuela, 2013), *Luisa Fernanda*, *Los clavetes*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La verbena de la Paloma*.

Asimismo, ha realizado diversos conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid, entre los que destaca su participación en una gala lírica con la orquesta Santa Cecilia, bajo la dirección musical del maestro Cristóbal Soler (diciembre de 2012), y Grosse Messe de Mozart en los Teatros del Canal (febrero de 2013). Entre sus próximos compromisos destaca su debut del papel de Desdemona de *Otello* en Palma de Mallorca.



RUTH GONZÁLEZ

soprano (*Hélène de la Cerisaie*)

Nacida en Tenerife, debuta en la zarzuela con *Doña Francisquita*, cantando desde entonces todo el repertorio español para voz lírico ligera. Afianza su carrera en las temporadas de Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Tenerife, Oviedo, Valencia, Pamplona, Las Palmas, San Sebastián, Costa Rica Puerto Rico.

Actúa por primera vez en el Teatro Real con *Macbeth* de Verdi, bajo la dirección de López Cobos, seguida por *Little sweep* de Britten, *Diálogos de Carmelitas* de Poulenc y *Lulu* de Berg, entre otras. Participa en el Festival Rossiniano de Wildbad (Alemania) en el papel de Elvira de *L'italiana in Algeri*, grabando el título para el sello Naxos con Alberto Zedda. Su repertorio también incluye personajes como Zerlina (*Don Giovanni*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Maire de *La fille du régiment*, Gil

da de *Rigoletto* y Musseta de *La bohème*. Cantante polifacética, su interés por la música contemporánea le lleva a participar en el estreno del espectáculo *Bestiari* de Miquel Ortega, coproducción de los teatros Real, Liceu, Arriaga y Campoamor de Oviedo, y *Con los pies en la Luna* de Parera, proyecto del Liceu, Maestranza, Arriaga y Real. También participa en el espectáculo *Sweeney Todd*, dirigido por Mario Gas, por el que recibe el premio a la mejor actriz de reparto en los premios Gran Vía de Teatro.

Debuta en el Teatro de la Zarzuela con *Reina Mora*, seguida de *Viento es la dicha de amor*, estrena el montaje de *Tres desechos en forma de ópera* del compositor Fernández Guerra en Madrid y protagoniza el cortometraje *Sirena negra*, dirigido por Elio Quiroga.



ELÍAS BENITO-ARRANZ

barítono (*Maitre Pausanias*)

Realizó sus estudios superiores de canto en la prestigiosa Royal Academy of Music de Londres, y se perfecciona en el Opera Studio del Real Teatro de La Monnaie - CMRE en Bruselas con José van Dam, y graduándose en el Máster en Interpretación Operística de España bajo la dirección de Ana Luisa Chova.

Ha actuado en el Gran Teatre del Liceu como Papageno en *La petita Flauta Màgica* con dirección de Els Comediants, así como en los papeles de Marcello en *La Bohème* para Opera on the Avalon (Canadá); I Nazarene en *Salomé* (Festival de Mérida) dirigido por Paco Azorín; en el Théâtre des Champs Élysées de París interpretando Lesbo (Händel, *Agrippina*) con Al Ayre Español y Eduardo López-Banzo.

También ha interpretado los roles de Conte d'Almaviva en *Le nozze di Figaro*, Papageno en *Die Zauberflöte*, Uberto en *La Serva Padrona*, Leporello en *Don Giovanni*, y cubrió English Clerk y Restaurant waiter en *Death in Venice* en La Monnaie.

Como liederista, destacan sus recitales en el MIM de Bruselas, la embajada mexicana de Washington, Virginia Arts Festival (Estados Unidos) y en la Quincena Musical de San Sebastián, en el marco de su jornada inaugural, así como el recital ofrecido en Bilbao interpretando *Die schöne Müllerin* junto a Rubén Fernández Aguirre, la temporada pasada.

Esta temporada 2014-2015 interpreta *Die Schöpfung* de Haydn y será de nuevo Papageno en el Teatro Arriaga de Bilbao.



Índice de ilustraciones

- [1] [Jean Laurent], *Retrato de Francisco Asenjo Barbieri*, fotografía (c. 1855). Biblioteca Nacional de España, Madrid (pág.2).
- [2] Henri Fantin-Latour, *Autour du piano* (1885). Musée d'Orsay, París. En el óleo aparecen representado Emmanuel Chabrier tocando el piano. En torno a él: el escultor y sacerdote Adolphe Julien, el violinista Arthur Boisseau, el compositor y musicógrafo Camille Benoît, el músico y coleccionista Edmond Maitre, el magistrado y admirador wagneriano Antoine Lascoux, el compositor Vincent d'Indy y el poeta Amédée Pigeon. Tanto el pintor como los personajes representados en el cuadro eran fervientes admiradores de la música de Wagner (pág.4).
- [3], [4] y [5] Imágenes del montaje de *Los dos ciegos – Une éducation manquée*. Fundación Juan March, Madrid (2015). Diseño de Ricardo Sánchez Cuerda (págs. 13 a 17).
- [6] *Caricatura de Francisco Asenjo Barbieri*, litografía (fecha desconocida). Museo de Historia de Madrid (pág. 31).
- [7] Jean-Baptiste Edouard Detaille (dibujo) y Florian (grabado), *Emmanuel Chabrier. Portada de La Revue Illustrée*. Litografía en color (1887). Biblioteca Nacional de Francia, París (pág. 65).
- [8] Draner (Jules Jean Georges Renard), *Los intérpretes de Les deux aveugles*, acuarela (1855). Biblioteca Nacional de Francia, París. En el estreno, el papel de Giraffier fue interpretado por Jean-François Berthelier y el de Patachon por Étienne Pradeau (pág. 69).
- [9] Loire (dibujo), *Portada de la partitura para voz y piano de Les deux aveugles de Offenbach*. París, Brandus Dufour & Cie B. et Cle. (1855). Biblioteca Nacional de Francia, París (pág. 72).
- [10] Parte de apuntar de *Los dos ciegos* de Barbieri. Archivo SGAE (MMO/1705), Madrid (pág. 73).
- [11] Juan Gris, *Figurín para la producción de Une éducation manquée en Montecarlo* (1924). Colección privada (pág. 75).
- [12] *Emmanuel Chabrier. Portada de La Vie Populaire*, nº 32, litografía (1891). Biblioteca Nacional de Francia, París (pág. 77).
- [13] Édouard Riou (dibujo) y Nadar (grabado), *Caricatura de Jacques Offenbach*, litografía (1858). Biblioteca Nacional de Francia, París (pág. 80).
- [14] *Retrato de Luis de Olona*, fotografía (c. 1855). Biblioteca Nacional de España, Madrid (pág. 83).
- [15] Imágenes del montaje de *Los dos ciegos – Une éducation manquée*. Fundación Juan March, Madrid (2015). Diseño de Ricardo Sánchez Cuerda (págs. 102-103).

Teatro Musical de Cámara en la Fundación Juan March

[1] **Cendrillon** · Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director de escena **Tomás Muñoz**

Director musical **Aurelio Viribay**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

[2] **Fantochines** · Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director de escena **Tomás Muñoz**

Director musical **José Antonio Montaña**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

[Programa doble]

[3] **Los dos ciegos** · Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri**
y libreto de **Antonio Romero**

[4] **Une éducation manquée** · Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier**
y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director de escena **Pablo Viar**

Director musical **Rubén Fernández Aguirre**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015

Teatro musical de cámara, mayo 2015 [textos de Pablo Viar, Isabelle Porto, Enrique Mejías García y Dpto. Actividades Culturales de la Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2015. 100 p.; 21 cm.

Teatro musical de cámara (III), ISSN: 2341-0787.

Programa: Los dos ciegos, entremés lírico-dramático, música de Francisco Asenjo Barbieri y libreto de Luis de Olona. Une éducation manquéé, opereta en un acto, música de Emmanuel Chabrier y libreto de Eugène Leterrier y Albert Vanloo, traducción del francés de Carmen Torreblanca y José Armenta. Pablo Viar, director de escena, Rubén Fernández Aguirre, Dirección musical y piano; Ricardo Muñoz, tenor y Luis Álvarez barítono. Belén López, soprano, Ruth González, soprano y Elías Benito Arranz, barítono; Rubén Fernández Aguirre, piano; celebrados en la Fundación Juan March el 6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Óperas de cámara - Programas de mano - S. XX.- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

Participa: Radio Clásica de **rne**

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Pablo Viar
© Isabelle Porto
© Enrique Mejías García
© Carmen Torreblanca y José Armenta (traducción de los textos en francés)
© Fundación Juan March
© Teatro de la Zarzuela
Departamento de Actividades Culturales
ISSN: 2341-0787

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

the \mathbb{R}^n space. The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

The \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers, and the \mathbb{R}^n space is a vector space over the real numbers.

PRÓXIMOS CICLOS

LISZT EN ESPAÑA (1844-1845)

Introducción y notas de Antonio Simón

- 13 de mayo Sergei Yerokin, piano.
- 20 de mayo Leslie Howard, piano
(con la colaboración de **Laia Falcón**, soprano)
- 27 de mayo Nino Kereselidze, piano

ZARZUELA CÓMICA

- 16 de mayo Antología de la zarzuela.
Homenaje a Guillermo Fernández-Shaw.
- 23 de mayo *La salsa de Aniceta*. Zarzuela en un acto de Angel Rubio
con libreto de Rafael María Liern.
- 30 de mayo *La Golfemia* y *La Fosca*. Parodias de ópera de Luis Arnedo
con libreto de Salvador María Granés

Coproducción con:



Temporada 2014-2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/



