

Las "Gillettes" de la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla". Un estudio de caso sobre las distintas versiones de *Gillette de Narbonne* en el fondo Vidal Llimona y Boceta¹.

The "Gillettes" of the Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla". A case study of the various versions of *Gillette de Narbonne* at the Vidal Llimona y Boceta collection

Fernando TAMAYO GOÑI

Recibido: 28 junio 2019

Aceptado: 3 julio 2019

RESUMEN:

La Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" cuenta entre sus depósitos el fondo Vidal Llimona y Boceta. Este archivo está formado por partituras manuscritas e impresas, materiales de orquesta, libretos y documentación que pertenecieron a la casa editorial del mismo nombre. Una de las particularidades del fondo, es que la mayor parte de los volúmenes presentan signos de haber sido utilizados en distintas representaciones. Entre sus volúmenes se pueden encontrar tres versiones de la *opéra-comique Gillette de Narbonne* de Edmond Audran. Esta obra llegó a representarse en Madrid con dos adaptaciones distintas, una española y otra italiana, y más allá de la simple traducción, presentan cambios estructurales, argumentales y por supuesto, musicales. El estudio de estos fondos permite un acercamiento a los distintos procesos de adaptación de la *opéra-comique* en sus representaciones en España en la segunda mitad del siglo XIX.

El objetivo de este artículo es el de contextualizar las representaciones de las distintas versiones de *Gillette de Narbonne* y un primer análisis de las versiones presentes en la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

Palabras clave:

Procesos de adaptación; *opéra-comique*; siglo XIX; *Gillette de Narbonne*; Vidal Llimona y Boceta.

ABSTRACT:

The Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" has among its holdings the Vidal Llimona y Boceta collection, which consists of handwritten and printed scores, orchestral

¹ La presente investigación fue desarrollada en el marco del Trabajo Fin de Máster del Máster en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. La investigación fue tutorizada por la doctora Judith Ortega Rodríguez.

materials, scripts and documentation that belonged to the publishing house of the same name. One of its peculiarities is that most of the volumes show signs of having been used in various performances. Among its volumes, three versions of the *opéra-comique* Gillette de Narbonne by Edmond Audran can be found. This work came to be staged in Madrid with two different adaptations, a Spanish one and an Italian one. Beyond the simple translation, they present structural, argumental and, of course, musical changes. The study of these collections allows an approach to the various processes of adaptation of the *opéra-comique* in its representations in Spain in the second half of the nineteenth century.

The objective of this article is to contextualize the representations of the different versions of Gillette de Narbonne and to make a first analysis of the versions located in the Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla".

Keywords:

Processes of adaptation; *opéra-comique*; 19th century; Gillette de Narbonne; Vidal Llimona and Boceta

INTRODUCCIÓN

La investigación en la que se basa el presente artículo surgió durante el proceso de catalogación de los ejemplares impresos del fondo Vidal Llimona y Boceta.

Este fondo, propiedad del ICCMU y depositado en la Biblioteca Histórica de la UCM, fue creado hacia 1860 en relación con el almacén de música de la familia Vidal y Llimona². Según las investigaciones de Ruth Piquer y Laura de Miguel, Andrés Vidal y Llimona fue el responsable de la creación de la sucursal de la empresa familiar en Madrid y quien trasladó los fondos a esta ciudad³. En 1895, tras la asociación con Antonio Boceta, la compañía pasó a denominarse sociedad Vidal, Llimona y Boceta. Esta sociedad desapareció tras la compra del que fuera su último gerente Idefonso Alier en 1908. El fondo está compuesto por libros de cuentas, en torno a los novecientos ejemplares manuscritos y cerca de dos mil volúmenes impresos. Las partituras manuscritas son en su mayoría versiones orquestales de óperas italianas y un 25% de francesas⁴, mientras que prácticamente todos los ejemplares impresos son reducciones de canto-piano. Estos últimos presentan un amplio abanico de composiciones vocales, sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX, con ejemplares de ediciones rusas, francesas o italianas y autores que van desde Fernández Caballero hasta Berlioz. Llamamos la atención los impresos con traducciones al español de óperas como *Madama Butterfly*⁵ o *Tosca*.

² GONSÁLVEZ LARA, CARLOS JOSÉ: "Vidal y Llimona, Andrés", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares (dir.), vol. 10, Madrid: SGAE, 2002, pp. 859-860.

³ MIGUEL FUERTES, LAURA DE; PIQUER SANCLEMENTE, RUTH; "La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta", *Boletín DM*, 13, 2009, p. 74.

⁴ *Ibidem*. p. 76.

⁵ PUCCINI, GIACOMO; *Madama Butterfly*, G. Ricordi y Comp, 1907, BH MUS VB 2138, PUCCINI, GIACOMO; *Tosca*, G. Ricordi y Comp, 1911, BH MUS VB 2150.

La mayor parte de los ejemplares impresos estaban destinados a su uso en la puesta en escena de distintas producciones, por lo que presentan signos de haber sido utilizados repetidas veces. Las señales más comunes son notaciones manuscritas sobre cuestiones interpretativas o de escena, e indicaciones de partes suprimidas mediante tachones, hojas dobladas o cosidas. Mucho menos frecuentes son las indicaciones de traducciones textuales manuscritas. El texto aparece ocultando el original o como añadido a este, y parten de composiciones en italiano, alemán o francés que son traducidas a distintos idiomas como el



Imagen 1. Detalle de la letra italiana manuscrita en la partitura francesa.

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM. © ICCMU

español o catalán.

El estudio de estas traducciones revela en muchas ocasiones cambios que afectan al argumento de las composiciones. Algunos ejemplares presentan además arreglos y añadidos musicales manuscritos. Las modificaciones se producen en su mayor parte como cadencias. Los fragmentos musicales incorporados son de dos tipos; los extraídos de otras composiciones y los compuestos específicamente para la obra en cuestión. Entre los primeros destacan dos volúmenes de correspondientes a *I Capuleti e i Montecchi*⁶ de Bellini, que tienen insertos números de *Giulietta e Romeo* de Vaccaj⁷.

De los ejemplares catalogados hasta el momento, la *opéra-comique Gillette de Narbonne* de Edmond Audran, refleja prácticamente todos los procesos de modificación señalados anteriormente como ejemplares con el texto en italiano, indicaciones de secciones suprimidas e incluso cuatro números musicales añadidos en varios ejemplares impresos.

En el caso específico de *Gillette de Narbonne* los ejemplares depositados en el fondo Vidal, Llimona y Boceta parecen indicar que la representación de la obra habría incluido

⁶ BELLINI, VINCENZO; *I Capuleti et i Montecchi*, Mme Vve Launer Éditeur, Milan. BH MUS VB 1011, BH MUS VB 1014.

⁷ Estos cambios en la partitura de Bellini son atribuidos a la cantante de origen español María Malibran: "María Malibran, *I Capuleti e i Montecchi*, and a tale of suicide", en PORISS, HILARY; *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford University Press, 2009, pp. 100-134.



Imagen 2. Cubierta Gilleta de Narbona.

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM. © ICCMU

cambios sustanciales en la misma. En la Biblioteca Histórica Marques de Valdecilla se conservan tres ejemplares de la partitura impresa en francés. Dos de estos ejemplares contienen como anotación manuscrita el texto en italiano. Entre sus páginas se pueden encontrar además tres manuscritos musicales añadidos⁸. El tercer volumen no tiene la anotación del texto italiano pero presenta cuatro manuscritos musicales con texto en italiano⁹. En la parte de manuscritos del mismo fondo, se puede encontrar también un ejemplar de *Gillette de Narbona*¹⁰, versión española de *Gillette de Narbonne* con traducción de Julio Nombela y adaptación musical de Andrés Vidal y Llimona, que consta de tres volúmenes manuscritos

Por todo ello, *Gillette de Narbonne* constituye un ejemplo idóneo para un estudio de caso sobre las adaptaciones de *opéra-comique* a la escena española a finales del siglo XIX.

CONTEXTO SOBRE LAS ADAPTACIONES DE *OPÉRA-COMIQUE* EN ESPAÑA

La traducción y adaptación de obras al español fue una práctica ampliamente arraigada en España desde finales del siglo XVIII¹¹. La búsqueda de modelos para la construcción de la ópera nacional en España favoreció un importante intercambio cultural con Francia¹². Dentro de esta relación intercultural entre los dos países, a mediados del siglo XIX comenzaron a

⁸ AUDRAN, EDMOND; *Gillette de Narbonne*, Choudens Père & Fils Editeurs, París. BH MUS VB 985, BH MUS VB 986.

⁹ AUDRAN, EDMOND; *Gillette de Narbonne*, Choudens Père & Fils Editeurs, París. BH MUS VB 984.

¹⁰ AUDRAN, EDMOND; *Gillette de Narbonne*, manuscrito. BH TRPms 338-1, BH TRPms 338-2, BH TRPms 338-3.

¹¹ CASARES RODICIO, EMILIO; "El libreto en la construcción de la ópera nacional", Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925, Editorial Uned, 2017, p. 16.

¹² PORTO SAN MARTIN, ISABELLE; De l'opéra-comique à la zarzuela. Modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène (1849-1856), Tesis, Université François-Rabelais de Tours y Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 11-13.

llegar a Madrid compañías de teatro francés donde en algunas ocasiones, se interpretaba también *opéra-comique* y operetas¹³.

Con el nombre de Teatro Francés se conocen las temporadas de teatro interpretado en francés que ofrecían distintas compañías francesas en Madrid. Las representaciones tuvieron lugar entre 1851-1861, con una breve interrupción por la inestabilidad política el verano de 1854. En 1868 se interpretaron distintas operetas de Offenbach¹⁴. Centradas sobre todo en la interpretación de teatro y algunas funciones de *vaudeville*¹⁵, también se pudieron ver representaciones de *opéra-comique*. El escaso nivel artístico de estas producciones fue criticado en la prensa escrita y no llegó a convencer al público.

La censura isabelina suprimía o vetaba gran cantidad de obras, lo que dificultaba en gran medida la llegada de nuevos estrenos a los escenarios de Madrid¹⁶. A partir de 1868, y gracias a dos decretos reales, se produjo un gran auge de la industria teatral. La Real Orden de 23 de octubre de 1868 reconoció la libertad de imprenta, lo que suponía de facto la supresión de la censura que se ejercía sobre las obras dramáticas. Por otra parte, el Real Decreto de 16 de enero de 1869 estableció la libertad de teatros en España¹⁷.

Este Real Decreto estimuló la industria teatral y a consecuencia, aumentó la demanda de títulos nuevos. Subsanada en parte con la producción de dramaturgos locales, el aumento de la actividad generó la importación masiva de títulos extranjeros, llegando a representar entre un tercio y la mitad de las obras escenificadas en Madrid entre los años 60 y 70¹⁸. Salvo las interpretadas por compañías de teatro extranjeras, la mayoría de la obras eran traducidas o adaptadas siendo Francisco Arderius (1835-1886) uno de los mayores responsables de la introducción de operetas y *opéra-comique* en sus versiones castellanizadas.

Arderius era un habitual de los escenarios de Madrid desde la temporada 1851-1852, cuando comenzó como corista del Teatro del Circo gracias a la intervención de su tía María Bardan. A pesar de su escasa capacidad vocal, comenzó a recibir pequeños papeles y a ser tenido en cuenta como un buen actor¹⁹. Arderius viajó a París en 1866²⁰, donde asistió a las

¹³ Los términos de opereta y *opéra-comique* se usan indistintamente en esta época y se refieren más a un género de proporciones más reducidas que el de la gran ópera. CASARES RODICIO, EMILIO; "El libreto en la construcción ... p. 18.

¹⁴ MEJIAS GARCÍA, ENRIQUE; "Teatro lírico en el Teatro Francés de Madrid (1852-1868): de la ópera cómica a la opereta", *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore Víctor Sánchez (eds), Ediciones del ICCMU, 2014, pp. 170-172.

¹⁵ Género teatral francés cercano a la comedia musical o teatro de variedades que intercala números musicales. BARNES, CLIFFORD; "Vaudeville", Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029082?rskey=qqYyzJ&result=1>.

¹⁶ LALAMA, VICENTE DE; Índice general, por orden alfabético, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de Censura y censores de oficio, para todos los teatros del Reino y de Ultramar, comprendiendo los años de 1850 á 1866, G. Alhambra, 1867.

¹⁷ AYLLÓN SANTIAGO, HÉCTOR SERGIO: El derecho de comunicación pública directa, Editorial Reus, Madrid, 2011, p. 105.

¹⁸ MOISAND, JEANNE; Madrid y Barcelona, capitales de cultura en el mercado internacional del teatro a finales del siglo XIX (1860-1910), *Ayer*, no 79, 2010, pp. 205-206.

¹⁹ BARREIRO SÁNCHEZ, SERGIO; "La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: 1866, el año de los bufos", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, no 23, p. 298.

²⁰ Jeanne Moisan afirma que huyó al exilio por su activismo político en contra de Isabel II, pero no se ha encontrado más información al respecto. MOISAND, JEANNE; Madrid y Barcelona... p. 208.

representaciones de los *Bouffes-Parisiens* de Offenbach. Volvió con la idea de crear una compañía de ópera bufa en Madrid, que se denominó los Bufos Madrileños.

La temporada de 1866-1867 se estaba caracterizando por la escasez de programación de teatro lírico. Arderius cambió esta corriente con una gran cantidad de estrenos esa misma temporada tras su instalación en el Variedades. La llegada de los Bufos tuvo una repercusión inmediata, con una mayor presencia de la comedia²¹, y un aumento de obras nuevas en la cartelera madrileña²². Arderius contó con una gran cantidad de compositores españoles para sus producciones, entre los que se puede nombrar a Arrieta, Barbieri, Gaztambide u Odríd²³. Pese a esto, favoreció la traducción y adaptación de multitud de obras sobre todo de autores franceses, con Offenbach a la cabeza²⁴. Otros empresarios como Francisco Salas se sumaron a la producción de *opéra-comique* y operetas, en este caso, desde el Teatro de la Zarzuela. La competencia entre estos dos teatros, y la necesidad del proceso de transformación a los que se sometían las obras de origen foráneo, llevó a que una misma obra se llegara a representar con distintas adaptaciones al mismo tiempo. El primer paso de las adaptaciones era el de ajustar las composiciones a las orquestas disponibles en cada teatro. Ignacio Jassa defiende además, que estas transformaciones eran una manera de evadir el pago de los derechos de autor, cuestión mucho más controlada en el circuito operístico²⁵.

Los procesos de adaptación no se reducían a las reorquestaciones. La parte más significativa comenzaba con el trabajo sobre el libreto. En palabras de M^a Pilar Espín Templado "es de justicia calibrar la dosis de originalidad que vertieron los mismos traductores o adaptadores en la adecuación de dichos textos a la escena española²⁶". En su mayor parte los encargados de traducir los libretos eran a su vez grandes dramaturgos, lo que puede explicar en parte las aportaciones creativas que se pueden percibir en las adaptaciones. Para M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga "No hay pretexto ya para eludir el aspecto creativo de la traducción. La traducción es re-creación y, por ende, toda traducción es, por definición, una adaptación²⁷".

La traducción del texto escénico lleva implícita una gran dificultad, ya que el destinatario de este proceso no era el público original, el público francés, sino en este caso el espectador español²⁸. En el afán de adecuar los libretos a los espectadores españoles se pueden encontrar ejemplos curiosos como el de la opereta de Offenbach *La Vie parisienne*,

²¹ BARREIRO SÁNCHEZ, SERGIO; "La escena madrileña... pp. 310-319 y 302.

²² MEJIAS GARCÍA, ENRIQUE; "La Correspondencia de los Bufos" (1871). Ideología de un teatro musical divertido en una España en transformación", *Revista de Musicología*, Vol. 31, no 1, 2008, p. 132.

²³ *Ibidem*. p. 129.

²⁴ Consultar la información recogida por Ignacio Jassa en: JASSA HARO, IGNACIO; "Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 20, 2010, pp. 106-128.

²⁵ *Ibidem*. pp. 82-83.

²⁶ ESPÍN TEMPLADO, Ma PILAR; "Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés", Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo, 2006, p. 115.

²⁷ DONAIRE, Ma LUISA; LAFARGA, FRANCISCO; Traducción y adaptación cultural: España-Francia, Universidad de Oviedo Servicio de Publicaciones, 1991, p. 11.

²⁸ ESPÍN TEMPLADO, Ma PILAR; "Inspiración y originalidad... pp. 115-116 y p. 125.

representada en Madrid como zarzuela bufa con el nombre de *La vida madrileña*²⁹. La acción fue trasladada de la capital francesa a la española, se cambiaron los nombres... en definitiva se acercó la acción al público español.

Esto es, en las adaptaciones de los textos teatrales se daba más importancia al valor teatral del mismo, que al literario. En parte por eximir al adaptador de no ser fiel con el texto original, estas adaptaciones fueron denominadas de muy distintas maneras: "traducción", "libremente traducida", "traducida y arreglada", "arreglo del francés", arreglada a la escena española", "imitación o imitada de"³⁰.

Otros cambios que se producían en las obras tenían que ver con la supresión de parte de la música, bien de números completos o de pequeñas secciones. En algunos casos se incluían números nuevos, que sin pretender alterar los acontecimientos representados, daba mayor relevancia a alguno de los personajes o buscaba remarcar alguna de las escenas.

Muy al tanto de las novedades que se producían en París, varios empresarios españoles importaban y adaptaban las obras estrenadas para los teatros de Madrid. Tras Arderius o Francisco Salas, otros de los nombres importantes en la importación de *opéra-comique* y operetas francesas a España fueron Julio Nombela (1836-1919) y Andrés Vidal y Llimona (1844-1912).

²⁹ PINA DOMÍNGUEZ, MARIANO; *La vida madrileña* : zarzuela bufa en un acto y dos cuadros, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1887.

³⁰ ESPÍN TEMPLADO, Ma PILAR; "Inspiración y originalidad ... pp. 118-119.



Imagen 3. Retrato de Julio Nombela, Juliá, Eusebio (1830-1895)

GILLETTE EN ESPAÑA: ADAPTACIONES Y REPRESENTACIONES

Según su biografía, Nombela conoció a Vidal y Llimona el verano de 1882³¹. El encuentro ocurrió habiendo sido Nombela nombrado representante de la *Société de gens de lettres* de París, cuando a su vez Llimona, era el delegado de la Sociedad General de Autores, Compositores y Editores de Música de París³².

³¹ NOMBELA, JULIO; *Impresiones y recuerdos, tomo cuarto*, editorial La Última Moda, Madrid, 1911, p. 398.

³² GONSÁLVEZ LARA, CARLOS JOSÉ: "Vidal y Llimona, Andrés"... p. 860.

La Mascotte de Edmond Audran es sin duda uno de los grandes éxitos de lo Bouffes-Parisiens, con 460 representaciones consecutivas entre finales de 1880 y 1882³³. Precedida por este gran éxito, Vidal fue el responsable de encargar el arreglo de esta opereta para su estreno en España, y tras el gran éxito cosechado por la adaptación en Barcelona, propuso a Nombela la compra de los derechos de la que iba a ser el siguiente estreno de Audran, *Gillette de Narbonne*. Vidal negoció la compra de los derechos de ambas obras para su explotación en España e Hispanoamérica por veinticuatro mil francos, siendo ambos propietarios a partes iguales de música y texto. Nombela compró a su vez los derechos de autor de la traducción de



Imagen 4. Grisier-Montbazou, Morlet y Lamy como Gillette, Roger y Olivier. Foto: Atelier Nadal.
Fuente: Bibliothèque Nationale de France.

*la Mascota*³⁴.

Arderius fue el responsable de la puesta en escena de *Gillette*, que traducida como *Gileta de Narbona*, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 16 de enero de 1883, tan sólo dos meses después de su estreno en París. Con un elenco encabezado por Almerinda Soler Di-Franco como *Gileta*, Enrique Ferrer como el Conde Roger y Gabriela Roca como el príncipe Berenguer. la obra se mantuvo en cartel hasta el 1 de marzo de 1883 de manera no

³³ TRAUBNER, RICHARD; *Operetta: A Theatrical History*, Routledge, 2003, p. 86.

³⁴ NOMBELA, JULIO; *Impresiones y recuerdos...* p. 399

permanente³⁵. La propia compañía de la Zarzuela interpretó desde primeros de Junio en el Teatro Tívoli de Barcelona *Gileta de Narbona* junto a *La Tempestad* de Chapí.

Una particularidad sobre el elenco del Teatro de la Zarzuela es el hecho de que el personaje de Berenguer fuese representado por una mujer, Gabriela Roca, cuando en la versión original el intérprete era un tenor, Charles Lamy. En el personaje de Berenguer-Olivier es patente la tesitura aguda característica del tenor francés. Pese a que no se ha encontrado información al respecto, sí que se pueden encontrar referencias a la falta de tenores para las representaciones de zarzuela:

Tampoco dejarán de admirarse nuestros lectores al saber que en la zarzuela hay 46 primeros tenores.

Si hemos de ser francos, fuera del Sr. Berges y algún otro, los que cantan en zarzuela la parte de tenor no suelen ser tenores, ni mucho menos primeros³⁶.

Tal y como se ha explicado, este repertorio requiere de un tenor de agudo fácil. Dando por buena esta información de *La Epoca*, está podría ser una explicación para el cambio de tenor a soprano. Esto sería una mejor solución que la tomada por ejemplo en las representaciones de *la Mascota*, con la supresión de todas las intervenciones del tenor³⁷.

En Madrid no se ha encontrado ningún registro que confirme la puesta en escena de Gillette en su versión original. En Barcelona sin embargo, se representó en varias ocasiones. La primera de ellas en 1889 interpretada por una compañía de opereta francesa, con el debut Marcelle Ollivier en el papel protagonista³⁸. En 1894 el Gran Teatro del Liceo acogió una gira artística de Marie Montbazon, donde se representaron ocho operetas, en ocho únicas funciones, siendo una de ellas Gillette de Narbonne³⁹.

La tournée de Montbazon es un ejemplo de cómo funcionaban las compañías provenientes de Francia. Estas empresas se centraban en la interpretación de obras francesas en su idioma original. Las compañías italianas, sin embargo, optaban por la escenificación de operetas sin importar la procedencia de las mismas, pero siempre adaptadas al italiano.

Dentro de este contexto, *Gillette de Narbonne* fue otra vez llevada a escena como *Gilda di Guascogna*. Esta nueva adaptación fue representada en Madrid durante cuatro temporadas: 1885-86, 1886-87, 1887-88 y 1896-97. Las tres producciones más antiguas fueron responsabilidad de la compañía italiana de opereta de Raffaele Tomba y la última con la compañía de Bonazzo-Milzi.

³⁵ "Diversiones públicas", *La Iberia*, 01/03/1883, p. 4.

³⁶ "Ecos teatrales", *La Epoca*, 08/11/1882, p. 3.

³⁷ AUDRAN, EDMOND; *La Mascota*. Copia manuscrita, parte de apuntar. MM/5965, archivo de la SGAE.

³⁸ "Teatro Novedades", *La Dinastía*, 22/5/1899, p. 3.

³⁹ "Gran Teatro del Liceo", *La Dinastía*, 14/5/1894, p. 3.

En abril de 1886 la compañía de Tomba estaba instalada en el Teatro de la Comedia. *Gilda di Gascugna* se incluía dentro de su repertorio habitual y se pudo escuchar hasta en ocho representaciones⁴⁰. Trasladada la compañía al Teatro de la Alhambra⁴¹, siguió cosechando el mismo éxito que en la Comedia. La compañía de Tomba volvió a ofrecer nuevas representaciones de la obra en 1887⁴² y 1888⁴³. Por último, el 8 de agosto de 1896 se anunciaba la llegada de la compañía italiana de Bonazzo-Milzi al teatro Moderno, con *Gilda di Guascogna* en su repertorio⁴⁴. Esta fue la última temporada en la que hay constancia de la puesta en escena de las versiones de *Gillette de Narbonne*.

GILLETTE DE NARBONNE

Gillette de Narbonne	Tipo de voz
Gillette	Mezzosoprano
Roger	Barítono
Olivier	Tenor
Rosita	Soprano
Griffardin	Barítono

El argumento de *Gillette de Narbonne* se basa en la novena novela de la tercera jornada del *Decameron* de Boccacio. Gillette es la hija de un gran médico recién fallecido, que como agradecimiento por curar al rey René es desposada con el conde Roger. Este rechaza el matrimonio y tras la ceremonia decide ir a la guerra en Italia, poniendo como condición a su regreso que Gillette tenga un hijo suyo. Esta, ayudada por Rosita, consigue engañar al conde y queda embarazada de Roger. Tras ser tomado como prisionero de guerra, el conde vuelve a su castillo el día en el que se bautiza a su hijo recién nacido. Roger se arrodilla ante su esposa y le jura amor eterno. Chivot y Duru añadieron una trama secundaria donde el príncipe Olivier se enamora de la sobrina de la tabernera Rosita, sin saber que ésta es la esposa de su mentor Griffardin.

⁴⁰ "Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos*, 12/04/1886, 13/04/1886, 15/04/1886, 17/04/1886, 19/04/1886, 23/04/1886, 24/04/1886, 26/04/1886.

⁴¹ "Espectáculos", *Diario oficial de avisos de Madrid*, 11/5/1886, p. 3.

⁴² "Espectáculos", *Diario oficial de avisos de Madrid*, 10/4/1887, p. 3, "Espectáculos para mañana", *La Unión*, 3/6/1887, p. 3.

⁴³ "Espectáculos", *El Pabellón nacional*, Madrid, 27/4/1888, p. 3. "Espectáculos", *Diario oficial de avisos de Madrid*, 28/4/1888, p. 3.

⁴⁴ "Entre bastidores", *El Liberal*, 18/8/1896, p. 3.

LAS ADAPTACIONES DEL FONDO VIDAL LLIMONA Y BOCETA

El estudio de las versiones de *Gillette de Narbonne* que se guardan en el fondo Vidal Llimona y Boceta, pone en relieve los cambios respecto al original sobre todo en cuestiones de estructura de la obra.

Gileta de Narbona.

Cambios en los nombre de los personajes

Gillette de Narbonne	Gileta de Narbona	Tipo de voz
Gillette	Gileta	Mezzosoprano
Roger	Roger	Barítono
Olivier	Berenguer	Soprano
Rosita	Isabel	Soprano
Griffardin	Espiridión	Barítono

Estructura general de cada acto.

Nº	1. Acto	
	Gillette de Narbonne	Gileta de Narbona
1	Couplets « D'abord quel beau commencement » (Olivier)	Couplets: "Qué hermosa Venus" (Berenguer)
2	Choeur « Ah ! quel bonheur » y chanson provençale « Il est un pays où la terre » (Gillette)	Coro: "Ah! Qué placer"-Canción provenzal: "Existe un país en la tierra" (Gileta)
3	Air « A mes egards émus » (Roger)	Air: "Con gozo vuelvo a ver la tierra provenzal" (Roger)
4	Duo « Rappelez-vous nos promenades » (Roger, Gillette) y Couplets « Dans les pays nombreux » (Roger)	Duo "Qué breves horas tan deliciosas" y Couplet "En pos de la ilusión" (Roger)

5	Choeur « Qu'un gai carillon s'élance »	
6	Couplets « Quand on atteint un certain âge » (Gillette)	
7	Choeur « Sautons tous comme des fous » y ronde « Claudine dans notre village » (Rosita)	Coro "Nuestra dicha singular"-Ronda "Habitaba en una aldea" (Isabel)
8	Final « Le Comte et Gillette ont échangé »	Final "Del conde y Gileta se ha celebrado la unión"
2. Acto		
	Gillette de Narbonne	Gilda di Guascogna
9	Ensemble « Ici nous trouvons un asile »	Coro "¿Dónde hallaremos un asilo?"
10	Choeur de soldats « Pendant que l'on chemine »	Coro de soldados "Paraje encantador"
11	Romance « Elle a la figure mutine » (Roger)	
12	Trio « Voyez quelle tournure aimable » (Roger, Olivier, Rosita)	Trio "Mirad que bella es, y qué amable!" (Roger, Isabel, Berenguer)
13	Scène « Puisque notre couvert est mis » y Chanson du sergent Briquet « En avant Briquet » (Gillette)	Scène "Amigos, vamos a comer"-Canción del sargento Relámpago "Sús! Relámpago!" (Gileta)
14	Couplets du Turlututu « Quand un luron me prend la taille » (Rosita)	
15	Sérénade « La lune blafarde (Olivier)	
16	Couplets-duetto « A votre doigt, que vois-je donc » (Gillette, Roger)	Couplets-Duetto "En vuestra mano, qué hay que brilla?" (Gileta, Roger)
17	Final « Ces clameurs lointaines »	Final "El ataque ha empezado ya!"
3. Acto		
	Gillette de Narbonne	Gilda di Guascogna
18	Choeur « Pour le fils de la Comtesse » y Terzetto « D'un bel enfant rose et charmant » (Rosita, Chateanneuf, Boislaurier)	Coro "Para el tierno y bello infante" y Terzetto "Veis mi placer?" (Isabel, Arnoldo, Godofredo)
19	Couplets du dodo « Quel plaisir, quel enivrement » (Rosita)	

20	Couplets du parrain « Permettez-moi ma commère » (Olivier)	
21	Ariette » On m'avait dans une cage » (Gillette)	Ariette "En preciosa jaula de oro"
22	Mélodie « Mon seul bien, désormais, c'est toi » (Roger) y Duetto « Ah ! fuyons au doux pays » (Gillette, Roger)	Mélodie: "Mi esperanza es tu dulce amor" (Roger) -Duetto: "Oh! Sí, huyamos sin tardar"
23	Choeur et scène » La cloche ici nous dit »	Coro "La hora llegó. Repican las campanas"
24	Couplet final «C'est d'un fabliau de Boccace».	Couplet final "Si os ha gustado la opereta Boccacio la inspiro"

En cada acto se eliminan dos números completos. La serenata del segundo acto ya aparece en la partitura original como prescindible, por lo que no es de extrañar que ni siquiera estuviera en el manuscrito de *Gillette*. A esto se debe añadir la supresión de fragmentos musicales. En general, en todos los números con dos letras para la misma música, se elimina una de ellas. Varios personajes secundarios desaparecen o pasan a ser únicamente hablados. Sus intervenciones musicales son habitualmente asumidas por el coro. Por último, la línea melódica de Berenguer es modificada evitando todos los agudos, con un registro mucho más central.

Tanto la supresión de fragmentos musicales como la omisión de números parecen indicar el propósito de agilizar la acción teatral de la *opéra-comique*. El tercer acto es en el que más música es eliminada, seguido del segundo.

Tenemos en resumen una adaptación menos musical que la original, más hablada, pero a cambio con una acción teatral más rápida. El elenco de cantantes es más reducido por la eliminación de personajes secundarios. Como consecuencia hay una menor variedad vocal y menos números de conjunto. Por último, el personaje de Berenguer es mucho menos exigente vocalmente por los cambios en la línea melódica.

Gilda di Guascogna

Cambio de nombre de los personajes.

Gillette de Narbonne	Gilda di Guascogna	Tipo de voz
Gillette	Gilda	Soprano

Gillette de Narbonne	Gilda di Guascogna	Tipo de voz
Roger	Bertarido	Barítono
Olivier	Oliviero	Soprano
Rosita	Rosita	Soprano
Espiridión	Don Chichibio	Barítono

Estructura general de cada acto.

Nº	1. Acto	
	Gillette de Narbonne	Gilda di Guascogna
		Coro d'introduzione
1	Couplets « D'abord quel beau commencement » (Olivier)	Couplets
2	Choeur « Ah ! quel bonheur » y chanson provençale « Il est un pays où la terre » (Gillette)	Coeur-Chanson provençale
3	Air « A mes egards émus » (Roger)	Air
4	Duo « Rappelez-vous nos promenades » (Roger, Gillette) y Couplets « Dans les pays nombreux » (Roger)	Duo-Couplets
5	Choeur « Qu'un gai carillon s'élance »	Choeur
6	Couplets « Quand on atteint un certain âge » (Gillette)	
7	Choeur « Sautons tous comme des fous » y ronde « Claudine dans notre village » (Rosita)	Choeur-Ronde
8	Final « Le Comte et Gillette ont échangé »	Final
		Stretti del finale

Nº	2. Acto	
	Gillette de Narbonne	Gilda di Guascogna
9	Ensemble « Ici nous trouvons un asile »	Ensemble
10	Choeur de soldats « Pendant que l'on chemine »	Choeur de soldats

11	Romance « Elle a la figure mutine » (Roger)	Romance
12	Trio « Voyez quelle tournure aimable » (Roger, Olivier, Rosita)	Trio
13	Scène « Puisque notre couvert est mis » y Chanson du sergent Briquet « En avant Briquet » (Gillette)	Scène-[Terzetto e coro]-Chanson du sergent Briquet
14	Couplets du Turlututu « Quand un luron me prend la taille » (Rosita)	
15	Sérénade « La lune blafarde (Olivier)	
		Serenata
16	Couplets-duetto « A votre doigt, que vois-je donc » (Gillette, Roger)	
17	Final « Ces clameurs lointaines »	Final

	3. Acto	
Nº	Gillette de Narbonne	Gilda di Guascogna
18	Choeur « Pour le fils de la Comtesse » y Terzetto « D'un bel enfant rose et charmant » (Rosita, Chateanneuf, Boislaurier)	Choeur-Terzetto
19	Couplets du dodo « Quel plaisir, quel enivrement » (Rosita)	
20	Couplets du parrain « Permettez-moi ma commère » (Olivier)	
21	Ariette « On m'avait dans une cage » (Gillette)	
22	Mélodie « Mon seul bien, désormais, c'est toi » (Roger) y Duetto « Ah ! fuyons au doux pays » (Gillette, Roger)	Mélodie-Duetto
23	Choeur et scène « La cloche ici nous dit »	Choeur et scène
24	Couplet final « C'est d'un fabliau de Boccace ».	Couplet final

La eliminación de fragmentos es casi inexistente, salvo algún breve pasaje suprimido. En lo referente a la omisión de números, mientras que en el segundo acto se suprimen dos, es el tercer acto donde más omisiones se producen, con tres de los siete números. En general la anulación se produce cuando el texto no aporta nada a la trama teatral.

A cambio de estas supresiones, las tres versiones presentan cuatro números añadidos. Los personajes de Oliviero, Rosita y Gilda presentan líneas melódicas más agudas en estos anexos. En el caso de la protagonista, esto hace que se requiera de una soprano para la interpretación de este personaje y no una mezzo como en la versión original. Los agudos añadidos para Beltrano no son razón para que un tenor asuma el papel, pero requiere un barítono con una tesitura amplia. En resumen, la exigencia técnica de la partitura es mucho mayor con la inclusión de estos manuscritos. Musicalmente, se puede hablar de un segundo efecto, el mayor protagonismo del coro, que toma parte en tres de los cuatro números añadidos.

Los anexos tienen además consecuencias en la dramaturgia. En primer lugar, la trama entre los personajes secundarios, Rosita, Oliviero y Don Chichibio, tiene mucha más relevancia. Dos de los cuatro números añadidos se centran en esta historia. El personaje de Don Chichibio gana además protagonismo con estos añadidos, donde llega a tener una intervención a solo. Se trata además de una canción humorística, por lo que se subraya el carácter cómico del personaje. En contraposición, el personaje principal de Gilda gana en dramatismo con los anexos, con un *stretti* en el final del primer acto y el terceto en el segundo acto.

El rol de Oliviero es asumido también por una soprano, sin que haya ninguna adaptación de la línea vocal, como ocurría en la versión de *Gileta de Narbona*.

En resumen, los añadidos aumentan la cantidad de números concertantes, da más presencia al coro, mayor relevancia a los personajes secundarios y hace más extensos el primer y segundo acto respecto al tercero. Una posible explicación a estos cambios puede ser la voluntad de adaptar la *opéra-comique* original a la ópera bufa italiana.

La *opéra-comique* del XIX se caracterizaba por el empleo de diálogos hablados, estar articulada en tres actos, el uso de canciones estróficas, y duos. Se aleja de la opereta por la temática, que como en el caso de *Gillette de Narbonne*, puede centrarse en argumentos literarios o haciendo referencia a las clases sociales altas. Por el contrario en la ópera bufa italiana hay una preferencia por los personajes populares, mayor número de concertantes y más presencia del coro. Formalmente, el primer y segundo acto tienden a ser más largos que el tercero.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una versión que pretende acercar el género de *opéra-comique*, a la ópera bufa italiana. Esta adecuación se realiza mediante la adhesión de números al manuscrito.

Una segunda lectura sobre los añadidos puede hacer pensar en una adaptación a la compañía que realizaba las representaciones, como el cambio de tesitura del personaje principal de mezzosoprano a soprano o la mayor exigencia vocal para los cantantes.

Por último, la relación entre esta adaptación y la compañía de Raffaele Tomba, se puede establecer gracias a la siguiente crítica: "Son números preciosos, una canción coreada y

un duo entre la Paoli y Tosi del primer acto; un hermoso terceto y la canción del Sargento del acto segundo"⁴⁵. La soprano Isabelle Tosi-Bonazzo era la protagonista de esa producción. Los vínculos entre estas funciones y la adaptación serían por lo tanto el personaje de Gilda interpretada por una soprano, canción del sargento inexistente en el original y el terceto del segundo acto con la participación de la protagonista.

Otras críticas hacen referencia a la interpretación de la serenata del segundo acto: "El público, que era numeroso y brillante, hizo repetir la serenata del segundo acto"⁴⁶. Este número está señalado en la partitura original, para ser omitido en representaciones en teatros. Tiene sentido pensar que la serenata a la que se hace referencia, es la que se encuentra en los manuscritos que se guardan en la Biblioteca Marqués de Valdecilla.

CONCLUSIONES

La *opéra-comique* fue representada en Madrid a mediados del siglo XIX en su versión original sin cosechar grandes éxitos. A partir de 1868 se produjo un gran auge del teatro musical en España, sin que la producción de obras fuera suficiente para abarcar la demanda. Francisco Arderius impulsó la adaptación de *opéra-comique* para la escena madrileña como forma de satisfacer la demanda de nuevas producciones. Otros empresarios como Francisco Salas o Nombela y Vidal y Llimona también fomentaron la adaptación de obras.

Gillette de Narbonne llegó a los escenarios españoles gracias al gran éxito cosechado por Audran y su composición anterior, *la Mascotte*. En la producción de la obra tomaron parte Vidal y Llimona en la parte musical, Nombela en la traducción y Arderius en la parte escénica.

La versión española *Gileta de Narbona* tiene una extensión más reducida que *Gillette de Narbonne*. La supresión de fragmentos y omisión de números hacen esta versión más hablada, más teatral y con mucha menos música que el original. El proceso de adaptación se habría producido para adecuar la obra a los gustos del público madrileño.

Por otro lado, la versión italiana contiene muchos más cambios respecto al original. Los procesos de adaptación no se centran en la omisión y supresión de fragmentos, sino en el añadido de nuevos números musicales. Estos anexos parecen adecuar la *opéra-comique* original a las características de la ópera bufa italiana. Los añadidos musicales parecen haber sido compuestos para unos intérpretes en particular, como indica el cambio de tesitura de los protagonistas, y la mayor participación del coro en la obra.

El estudio de los volúmenes de *Gillette de Narbonne* en la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" revela distintos métodos de adaptación para la *opéra-comique*, que lejos de limitarse a una traducción del texto, afectan también a la estructura y música de la obra, y por lo tanto también a su argumento.

⁴⁵ P. B.; "Revista de Teatros"... 15/04/1886, p. 3.

⁴⁶ "Ecos Teatrales", *La Epoca*, 14/04/1886, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

- AYLLÓN SANTIAGO, HÉCTOR SERGIO: *El derecho de comunicación pública directa*, Editorial Reus, Madrid, 2011.
- BARREIRO SÁNCHEZ, SERGIO; "La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: 1866, el año de los bufos", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, no 23, 2009, pp. 293-322.
- CASARES RODICIO, EMILIO; "El libreto en la construcción de la ópera nacional", *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Editorial Uned, 2017, pp. 8-50.
- ESPÍN TEMPLADO, M^a PILAR; "Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés", *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), Berlín, Peter Lang, 2006, pp. 116-128.
- GONSÁLVEZ LARA, CARLOS JOSÉ: "Vidal y Llimona, Andrés", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares (dir.), vol. 10, Madrid: SGAE, 2002, pp. 259-278.
- JASSA HARO, IGNACIO; "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.
- LALAMA, VICENTE DE; *Índice general, por orden alfabético, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de Censura y censores de oficio, para todos los teatros del Reino y de Ultramar, comprendiendo los años de 1850 á 1866*, G. Alhambra, 1867.
- LAFARGA, FRANCISCO; DONAIRE, MARÍA LUISA (ed.): *Traducción y adaptación cultural : España-Francia*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1991.
- MEJÍAS GARCÍA, ENRIQUE; "Teatro lírico en el Teatro Francés de Madrid (1852-1868): de la ópera cómica a la opereta", *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore Víctor Sánchez (eds), Ediciones del ICCMU, 2014, pp. 169-175.
- MEJÍAS GARCÍA, ENRIQUE; "La Correspondencia de los Bufos" (1871). Ideología de un teatro musical divertido en una España en transformación", *Revista de Musicología*, Vol. 31, no 1, 2008, pp. 125-149.
- MIGUEL FUERTES, LAURA DE; PIQUER SANCLEMENTE, RUTH; "La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta", *Boletín DM*, 13, 2009, pp. 73-78.

- MOISAND, JEANNE; "Madrid y Barcelona, capitales de cultura en el mercado internacional del teatro a finales del siglo XIX (1860-1910)", *Ayer*, no 79, 2010, pp. 201-222.
- NOMBELA, JULIO; *Impresiones y recuerdos*, tomo cuarto, editorial La Última Moda, Madrid, 1911,
- PINA DOMÍNGUEZ, MARIANO; *La vida madrileña : zarzuela bufa en un acto y dos cuadros*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1887.
- PORISS, HILARY; *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford University Press, 2009,
- PORTO SAN MARTIN, ISABELLE; *De l'opéra-comique à la zarzuela. Modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène (1849-1856)*, Tesis, Université François-Rabelais de Tours y Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- TRAUBNER, RICHARD; *Operetta: A Theatrical History*, Routledge, 2003.

FUENTES MUSICALES

- AUDRAN, EDMOND; *Gillette de Narbonne*, Choudens Père & Fils Editeurs, París. BH MUS VB 984, BH MUS VB 985, BH MUS VB 986.
- AUDRAN, EDMOND; *Gillette de Narbonne*, manuscrito. BH TRPms 338-1, BH TRPms 338-2, BH TRPms 338-3.
- BELLINI, VINCENZO; *I Capuletti et i Montecchi*, Mme Vve Launer Éditeur, Milan. BH MUS VB 1011, BH MUS VB 1014.
- PUCCINI, GIACOMO; *Madama Butterfly*, G. Ricordi y Comp, 1907, BH MUS VB 2138.
- PUCCINI, GIACOMO; *Tosca*, G. Ricordi y Comp, 1911, BH MUS VB 2150.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- "Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos*, 12/04/1886.
- "Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos*, 13/04/1886.
- "Espectáculos", *Diario Oficial de Avisos*, 15/04/1886.

- "Espectáculos", Diario Oficial de Avisos, 19/04/1886.
- "Teatro Novedades", *La Dinastía*, 22/5/1899.
- "Ecos teatrales", *La Epoca*, 08/11/1882.
- "Ecos Teatrales", *La Epoca*, 14/04/1886.
- "Diversiones públicas", *La Iberia*, 01/03/1883.
- "Entre bastidores", *El Liberal*, 18/8/1896.
- "Espectáculos", *El Pabellón nacional*, Madrid, 27/4/1888.