

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	7
1. HACIA UNA POÉTICA DEL GÉNERO GRANDE	11
Emilio Casares Rodicio: El libreto en la construcción de la ópera nacional	13
M. Pilar Espín Templado: El texto dramático literario fuente de inspiración del teatro musical: una aproximación panorámica en la creación española	57
Ramón Sobrino Sánchez: Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración	85
Víctor Sánchez Sánchez: <i>Prima la musica e poi le parole?</i> El libreto musical en la ópera española: una difícil colaboración entre libretistas y compositores	123
Manuel Lagos Gismero: El humor, instrumento del lenguaje a disposición de la ópera y la zarzuela grande	143
Alberto Romero Ferrer: La escenografía teatral del costumbrismo, el romanticismo y el naturalismo en la zarzuela grande y la ópera española	163
José Romera Castillo: Datos sobre puestas en escena de teatro lírico español	195

2. AUTORES Y TÍTULOS DE REFERENCIA 213

María Encina Cortizo Rodríguez:

La comedia barroca en el origen del drama lírico:

de *El lego del Carmen* (1652) de Moreto a *San Franco de Sena* (1883)

de Estremera y Arrieta 215

Ana M.^a Freire López: *Juan José*: del drama de Dicenta a la ópera

de Sorozábal 245

Nancy J. Membrez: De la ópera bufa a la zarzuela grande:

Los barberos Fígaro y Lamparilla 265

María del Mar Mañas Martínez: Sainetismo y cosmopolitismo en

la zarzuela de la Edad de Plata: Estremera y Paso como libretistas

entre el género chico y el género grande 289

Elena Torres Clemente: Lo que la música esconde: estrategias

narrativas en la obra escénica de Manuel de Falla 313

Pilar de Vega Martínez: De la novela al drama lírico:

de *El niño de la bola* a *Curro Vargas*. El lenguaje popular en la zarzuela .. 333

Bárbara Guirao Carreño: Coloquialismos y vulgarismos

en *La del Soto del Parral* 373

INFLUENCIAS DEL EXTERIOR 405

Alicia Mariño Espuelas: *La tempestad*, texto dramático

de M. Ramos Carrión, y su fuente francesa 407

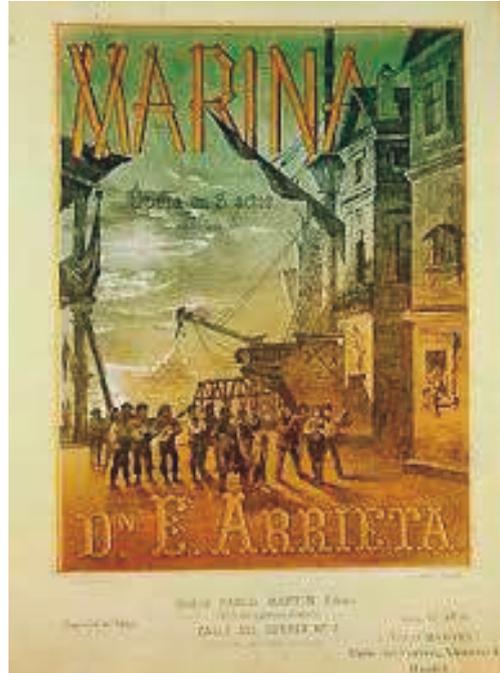
Andrea García Torres: Franz von Suppé en España:

la recepción de su obra lírica en el contexto de

adaptación de la opereta vienesa 427

Enrique Mejías García: Una zarzuela de éxito en 1869:

Barba Azul de Offenbach 453



Emilio Casares Rodicio

Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)
Universidad Complutense de Madrid (UCM)

EL LIBRETO EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LA ÓPERA NACIONAL

RESUMEN

Se presenta un primer panorama del libreto y el uso del castellano como lengua operística desde finales del XVIII hasta la Restauración Alfonsina en 1875. Se estudian las primeras defensas del castellano y la evolución del tema hasta el reinado de Fernando VII y la posterior invasión del italianismo con la llegada de Rossini en 1815. Se pasa a la regencia de María Cristina donde la defensa del castellano se hace definitivamente presente. Se concluye con el cisma de la zarzuela y los cambios que llevan a la entronización del libreto en castellano a partir de la revolución de 1868. Se ofrece un catálogo de las obras estrenadas en castellano dentro de cada periodo.

PALABRAS CLAVE

Libreto. Castellano. Libretistas. Ópera en castellano.

ABSTRACT

It presents a first overview of the libretto and the use of castilian as an operatic language from the end of the XVIII to the Alfonsina Restoration in 1875. The first defenses of castilian and the evolution of the subject until the reign of Fernando VII and the later invasion of Italianism. When the arrival of Rossini in 1815. It is passed to the regency of Maria Cristina where the defense of castilian becomes definitely present. It concludes with the schism of the zarzuela and the changes that lead to the enthronement of the libretto in castilian from the revolution of 1868. It offers a catalog of the works released in castilian within each period.

KEYWORDS

Libretto. Spanish. Dramatic writers. Opera in spanish.

ESCRIBIR UN ARTÍCULO sobre este tema es sin duda un acto de valentía. El estudio del libreto en la ópera española apenas ha interesado a nadie. Hay que añadir además que lo publicado sobre la propia música operística del mismo periodo es igualmente escaso.

No se ha tenido en cuenta el consejo de Lorenzo Bianconi en su ya famoso artículo «Perché la storia dell'opera italiana?», en el que fijaba los nuevos criterios de acercamiento a la ópera. Proponía, entre otros, realizar el estudio de «los componentes de espectáculo, visualidad, gestualidad, la estructuración dramática de la ópera en su relación dialéctica con la dramaturgia del teatro literario», y «la necesidad de hacer una historia del libreto» (Bianconi, 1985: 33-34).

Parece necesario comenzar señalando por qué nos circunscribimos al periodo que va desde 1787 hasta 1874.

En enero de 1787 se publicaba en el *Diario de Madrid el Reglamento para el mejor orden y policía del Teatro de la Ópera [...]*¹, un nuevo ordenamiento de la vida operística aprobado por Carlos III en diciembre del año anterior. Con él se iniciaba la moderna historia de la ópera en España con temporadas regulares, ya fuera de los teatros reales.

Solo unos días después, el 27 de enero de 1787 y en el Teatro de los Caños del Peral, se producía el estreno de la ópera *Medonte* de Giuseppe Sarti y Pietro Metastasio, con la que se iniciaba lo que hemos denominado «la moderna historia

¹ Cotarelo y Mori (2004: 411-418) recoge el *Reglamento para el mejor orden y policía del Teatro de la Ópera, cuyo privilegio se ha servido conceder el Rey a los Reales Hospitales, aprobado por S. M. y comunicado a la Sala de Alcaldes para su publicación, en virtud de Real Orden de 11 de diciembre de mil setecientos ochenta y seis*, aparecido en el *Diario de Madrid* del 19 de enero de 1787.

de la ópera en España», una historia que, en lo que consideramos su primer periodo de su desarrollo, nos conduce hasta la Restauración Alfonsina. En efecto, a partir de 1875 se producen una serie de cambios políticos, sociales, artísticos y generacionales que nos llevan a iniciar la segunda gran época de nuestra creación operística, que ya no es objeto de nuestro estudio.

Durante los años que van desde el 1787 hasta 1875, se estrenaron en España, —o en el extranjero por autores españoles—, 234 óperas. De ellas solo cincuenta y cuatro fueron en castellano, a las que habría que añadir tres en ruso, once en francés, y el resto, ciento sesenta y seis, en italiano.

La mera cita de estos dígitos nos define una situación singular, máxime si tenemos presente que uno de los dogmas sagrados de la ópera romántica fue el uso del idioma propio como imprescindible a la hora de construir una lírica nacional.

Escribí hace muchos años que lo que sucede en España desde el año 1787 hasta al menos la década de los sesenta constituye un «capítulo de la historia de la ópera italiana fabricado en España» (Casares Rodicio, 2001: 30). Con esta frase pretendía describir no solo lo que sucede en el campo de la música, sino más aún en el del libreto. Desde Martín y Soler y Manuel García, y hasta la década de los sesenta del siglo XIX, la mayoría de las obras firmadas por músicos españoles se basan en libretos de escritores italianos: Da Ponte, Sografi, Moretti, Tottola, Peracchi, Romanelli, Bassi, Foppa, Regaldi, Romani, Bernardoni, Passini, Perini, Palagi, Marini, Bertocchi, Pellico, Meucci, Cammarano, Castelvechchio, Paterni, Badioli, Solera, etc.

Este hecho significa que en buena deducción histórica, durante décadas el hecho literario en la ópera hispana apenas tuvo sentido propio, desde el momento en que se parte de textos prestados de autores italianos y por ello sin ninguna significación para nuestra cultura. Son años en que componer una ópera en castellano era casi una quimera, y por ello esa parte esencial del drama lírico apenas asume un interés.

Esta realidad dificultará el nacimiento de una escuela lírica propia. Los compositores españoles tendrán una práctica imposibilidad de penetrar en este coto cerrado que es la gran lírica del XIX, y cuando lo conseguían era a base de integrarse en él componiendo obras musicalmente italianas, sobre libretos italianos

de autores del mismo país, lo que conllevaba la asunción de todas las estrategias de esta escuela. Tal es el caso de Martín y Soler, Fernando Sor, Hilarión Eslava, Ramón Carnicer, Mariano Obiols o Arrieta, seis compositores destacados de la época. Fuera de esta organización, el compositor español solo generará obras marginales, como le sucede al primer Manuel García, o los últimos compositores de tonadilla.

Estas premisas explican nuestra creación lírica desde finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, abocada a seguir la escuela italiana. Nuestros músicos aceptarán como suyos los credos estéticos que imponía Italia, es decir, esa especie de lenguaje musical paneuropeo, de lengua franca que lo invadió todo, incluso géneros tan nacionales como la tonadilla. Hemos escrito:

El italianismo musical se convierte en una especie de koiné que extenderá su influencia por toda Europa, y en España de manera determinante. En estos años se produjo una recepción masiva de la ópera italiana, y esta realidad será una parte focal de nuestra propia historia que ha de ser analizada como tal, de lo contrario no se entendería el desenvolvimiento de la ópera en la España durante los años que historiamos. (Casares Rodicio, e. p.).

El asunto es tan importante que explica el mundo de tensiones en que se convierte la historia de nuestra ópera durante estos ochenta años, porque desde los primeros artículos escritos entre 1787 y 1790 en el *Diario de Madrid* o en *El Memorial Literario*, aparecerá esa dualidad del respeto hacia Italia, o la defensa de lo hispano, que se irá haciendo cada vez más determinante.

El primer artículo en que aparece este tema es el publicado en *Diario de Madrid* generado por el estreno de *Medonte*, primera ópera representada en Madrid. El autor, después de hacer un recorrido por la historia de la ópera francesa, destacaba las cualidades específicas del castellano para la música, con una cita del Canto V de *La música* de Iriarte:

Todas las lenguas septentrionales están igualmente enemistadas con la encantadora Euterpe, y solo la española le merece buena acogida, de suerte que si nuestros tiempos hubieran reproducido algunos Garcilasos, Argensolas y otros, acaso llegaran ya al grado de dulzura y perfección que se necesita para la bella unión de la música y poesía, que con tan ventaja goza el idioma italiano. (Anónimo, 18-I-1787: 74).

Este canto al castellano no impedía que en el mismo artículo se considerase Italia como síntesis de todas las perfecciones y ejemplo a seguir: «Es, pues, la ópera italiana entre las representaciones teatrales la más sublime, noble y decorosa...». En parecidos términos hablaba *El Memorial Literario*: «Los italianos parece que se han arrogado el imperio en este género» (Anónimo, II-1787: 259-270).

Pero la imposición de lo italiano determinó la aparición de otro tipo de literatura, como el *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (1788), ocupándose del nacional «desprecio a lo propio»:

[...] pero no omitiré el afán con que los cómicos españoles suspiran por desempeñar su obligación, aplicándose a todo género de representación: ópera española, ópera italiana, tragedias, comedias en prosa, comedias..., que los pobres cómicos españoles ejecutan, trabajando más que ninguna otra nación, y mereciendo menos, a causa de que los malos compatriotas nada estiman de su país, y les parece mejor todo lo extranjero. (García de Villanueva y otros, 1788: 2-3).

En sentido contrario opinaba el compositor Antonio Rosales, en un artículo publicado en 1789, con un título significativo, «Elogio a los Autores, Actrices, Bailarines, ornato y orquesta de la Ópera italiana»:

En todo país culto tienen los extranjeros un derecho absoluto de hospitalidad. Por este principio debemos estimar a los actores de la ópera con acción a nuestros elogios, y no puede llevarse a mal que me tome este encargo [...] Lo que no puedo omitir es el tributo de gracias y honor a los Sres. que han facilitado y sostienen una diversión tan grata, tan honesta, y tan necesaria en un pueblo, que sirve de domicilio al mayor de los monarcas, y cuyos sabios ministros procuran decorarle y mantener en él la más fina y exacta política. (Rosales, 26-VII-1789: 825).

El primer fruto de estas búsquedas y reflexiones sucede con el estreno, el 24 de enero de 1792, en el Teatro Príncipe y por la compañía de Ribera de una ópera simbólica en nuestra historia, el *Drama heroico en verso castellano, intitulado Glaura y Cariolano del organista principal y vicemaestro de la Real Capilla de su majestad don Joseph Lidón*².

² La partitura se conserva en la Biblioteca Nacional bajo el título *Sinfonía/ Drama eroycó en un acto/ en verso castellano/*. Puesto en música por Dn. Josef Lidón/ (rubricado) Año 1891. M-1734.

Glaura y Cariolano aparece como una obra singular en el catálogo de Lidón, y ha de ser relacionada con el interés de la casa de Osuna por el teatro. ¿Hasta qué punto la obra fue, además, un hecho más en la línea de las protestas antes analizadas? Llama la atención que se estrene en el segundo año de la primera sociedad promovida por la nobleza en defensa de la ópera, nacida «para la representación de óperas italianas», todo un símbolo del nulo peso que la creación española tenía en aquellos momentos. Su destino, como el de tantas óperas española ha sido el olvido, hasta su reciente puesta de relieve con dos artículos de García Fraile.

Lo cierto es que más allá de la música que ofrece *Glaura y Cariolano*, quizás el aspecto más importante es constatar que Lidón hace en el prólogo a la obra una de las primeras defensas del castellano como lengua operística. Hay en ello algo de manifiesto y, desde luego, se adelanta a lo que será el decreto de 1799 prohibiendo cantar en italiano, y seguirá a Tomás de Iriarte, que fue el primero en clamar por el uso del castellano en su poema *La música*. Lidón no solo lega una ópera de interés, sino una introducción en la que, una vez que nos advierte del carácter experimental de su proyecto, reconoce la intencionalidad que hay detrás de él, abriendo con ello lo que será un largo y virulento debate sobre la adecuación del castellano como lengua operística que se extiende en el XIX, detrás del que escondía evidentemente un respeto hacia Italia, que admite como modelo, pero también la necesidad de liberarse de ella:

Esta piecécita es solamente un ensayo en nuestro idioma Castellano de la grande Ópera seria italiana: su argumento está tomado de un pasaje de *La Araucana* de D. Alonso de Ercilla, diversificando los lances según se ha creído más verosímil y necesario para hacer una acción completa y de algún interés, y limitándola todo lo posible para que fuese corta, y pudiese cantarse por pocas personas, a fin de no fastidiar a los espectadores, y únicamente con el objeto de demostrar que nuestra lengua es capaz de las modulaciones de la música, y que podemos aspirar a formar con el tiempo un Teatro Lírico, imitando a los italianos, como han procurado hacerlo los franceses, no obstante que su lenguaje no es tan numeroso ni armonioso como el nuestro. (García Fraile, 1996).

Realizada sobre un libreto del escritor Ignacio García Malo (1760-1812), está rodeada de varias circunstancias dignas de mención. El pensamiento central del escrito que precede a la obra, la defensa del castellano como lengua operística, nos pone ante un tema basilar en nuestra historia que tendrá continuación

inmediata en Manuel García y en muchos autores del XIX, Joaquín Espín y Guillen, Baltasar Saldoni, Hilarión Eslava, Francisco Asenjo Barbieri, Valentín María Zubiaurre, Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Felipe Pedrell, por citar solo a algunos, y numerosos teóricos. Todos defendieron la necesidad perentoria de crear un teatro propio basado en el uso de la lengua castellana, y el tema está en el fondo de la eclosión de la zarzuela romántica de mediados del siglo XIX.

Sin embargo, el método no es aún aquel por el que clamaron todos los españoles del ochocientos, sino: «imitando a los italianos, como han procurado hacerlo los franceses», dice Lidón. Esta afirmación indica, antes de nada, el peso de Italia. No olvidemos que era «maestro de estilo italiano» en la Real Capilla, estilo, que, en consecuencia, debía dominar. Por otra parte, es evidente que no tenía un conocimiento preciso de lo que sucedía en Francia —aunque su familia era francesa—, desde el momento que la ruta operística gala era distinta de la italiana y de alguna manera opuesta, pero, sobre todo, porque desde Manuel García la salida a la lírica hispana se buscará siempre en el valor de lo propio, nunca en la «imitación».

El segundo párrafo de su texto tiene un interés añadido. En él se reconoce que detrás de su intento existen personas que le han animado, «su fin ha sido agradar a varias personas amantes y protectoras de las buenas artes, que han manifestado los mayores deseos de que se hiciese un ensayo de esta naturaleza». Ignoramos quiénes eran, pero es cierto que esta preocupación se respiraba en el ambiente del momento, como acabamos de ver con los Osuna.

Otro tema de interés, desde el punto de vista literario, es cuánto hay de novedad en *Glaura y Cariolano* por el hecho de basar su ópera en un capítulo de nuestra historia sacada del clásico de Alonso de Ercilla, *La Araucana*, en la que narra la conquista de Chile por los españoles; de hecho el *Diario de Madrid* anunció la obra con tal nombre.

Sobre el libro de Ercilla realizó el libreto el dramaturgo Ignacio García Malo, uno de los muchos escritores de finales del siglo XVIII que compartieron su actividad literaria con otras funciones. Secretario del cardenal Patriarca de las Indias, empleado de la Real Biblioteca y amigo de Moratín y Quintana, pertenecía al partido liberal y se unió a la resistencia durante la invasión francesa, viviendo en Palma a partir de 1810, donde desempeñó la Intendencia del ejército de Ba-

leares. Destacará en su producción literaria la colección de novelas, *Voz de la naturaleza*, dos tragedias, *Guillermo de Hanau* y *Doña María Pacheco*, pero sobre todo, fue famoso por su traducción de Homero.

El libreto, que guarda las tres unidades aristotélicas de acción, lugar y tiempo, sitúa la obra en «una selva umbrosa, adornada de árboles frondosos, robustas encinas, enmarañados sauces... peñascos verdes y floridas plantas».

Durante el año 1793-94, se producen unos primeros síntomas de nacionalismo en artículos como el de Francisco Pérez Gaya, que clama en defensa de los autores españoles y del castellano (Pérez Gaya, 1793: 951). En este contexto, es necesario recordar que durante el año se estrenaron tres obras españolas denominadas «óperas», *El tirano de Ormuz*, *Los esclavos felices* y *La Isabela*. No podemos afirmar que lo sean, a pesar de ser consideradas como tal por la prensa, pero su espíritu era claramente operístico.

Destacada fue también la presencia de óperas italianas traducidas al castellano en el Teatro Príncipe durante el año 1798-99, como *El matrimonio secreto*, *La escuela de los celosos* y *El avaro*, presentadas por la compañía de Luis Ramos y traducidas por Luciano Comella, que las transformó al cambiar los recitativos por declamados. Ello habla de una mayor presencia del castellano, como era comentado por *El Memorial Literario*: «Este drama en música y traducción de una ópera es a manera de nuestras zarzuelas, que constan de diálogos declamados o representados con algunas arias y cantinelas a trechos para explicar en música los afectos de las personas dramáticas» (Anónimo, VIII-1797: 202-209).

De más interés fue el estreno realizado por Melchor Ronzi, definitivamente afincado en Madrid. El 25 de agosto de 1797 se interpretaba su ópera bufa, *La fingida enferma por amor* con texto de Comella que mereció diez funciones. El hecho era especialmente significativo: un autor italiano componiendo en castellano.

1. LA DEFENSA DEL CASTELLANO

O LA REAL ORDEN DE 1799 Y SUS CONSECUENCIAS

El peso del tema del uso del castellano y la presión de los autores españoles se fue haciendo más presente y desembocó en un hecho simbólico. El 28 de di-

ciembre de 1799 se publicaba la famosa Real Orden comunicada a los Consejos y autoridades, en la que se prohibía cantar en italiano y a artistas italianos: «En ningún Teatro de España se podrán representar, cantar, ni baylar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos Reynos»³.

Esta Real Orden ha tenido una fuerte carga simbólica en nuestra historiografía. Se ha considerado como el inicio del intento de construir un camino operístico propio que se debía fundamentar en acabar con el poder que imposibilitaba nuestro crecimiento: la ópera italiana. Es cierto que no se ha encontrado la orden, como ya señaló Peña y Goñi por primera vez en la *Imprenta y Estereotipia de El Liberal* en 1881:

Todas mis pesquisas para hallar la citada Real Orden han sido hasta ahora inútiles... El reglamento de teatros dice además que la determinación oficial prohibiendo representar, cantar u baylar exclusivamente en español es de 11 de marzo de 1801 y ni en ese día hubo Gazeta ni hay rastro de tal orden en las de fecha posterior. (Peña y Goñi, 2004: 72).

Peña y Goñi se confunde en la fecha, dado que sin duda existió, como se puede ver en la «Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías Cómicas de estos Reynos fuera de la Corte» de 2 de marzo de 1801 —no del 11—, en la que precisamente se hacía extensiva al resto de España, y en el que a la orden citada se añadía textualmente la prohibición y se añadía: «...así como está mandado para los de Madrid en Real Orden de 28 de Diciembre de 1799».

La Orden marcó de manera definitiva la vida lírica española y es un auténtico prólogo al siglo XIX, con unas consecuencias inmediatas que se van a unir pronto a las fatales circunstancias políticas que se derivan de la invasión francesa. En consecuencia, España vive una de las mayores crisis operísticas de su historia, que llega prácticamente hasta el año teatral 1815-16, una crisis que impondrá cambios musicales, en cuanto desmantela por un tiempo el dominio italiano e introduce la alternativa lírica francesa.

³ Emilio Cotarelo y Mori (1904: 691) señala sobre este decreto: «No hemos podido hallar el texto de esta Real orden cuya existencia consta por multitud de referencias y documentos oficiales».

Las consecuencias de esta Orden fueron claras. Con ella se establecía una cesura en la vida de la ópera, y comenzaba algo nuevo. Los cantantes italianos tuvieron que abandonar Madrid, y cuando el 16 de diciembre de 1800 se daba la última ópera del año, *La vendetta di Nino* de Bianchi, los cantantes eran ya todos españoles. Habrá que esperar a mayo de 1808, con la llegada de José I, formado musicalmente en Nápoles, para volver a oír óperas en italiano en Madrid, y solo mientras permaneció en España. Será en 1815, con la llegada de Rossini, cuando se vuelva a cantar en italiano, aunque la prohibición y su contrario tendrán una larga historia que llegará hasta la muerte de Fernando VII. Lo cierto es que con el decreto comenzaba una nueva historia, porque la ópera italiana vivirá por años, como recuerda Cotarelo: «cantada en castellano, reducida a zarzuela, en compendio, fragmentariamente o en cambios de unas en otras piezas; en serenatas, cantadas, oratorios...» (Cotarelo y Mori, 2004: 402-403).

La Orden tendrá consecuencias directas en Madrid porque se aplicó de manera inmediata, lo que no sucedió en Barcelona. Esta importante Real Orden tendrá un largo camino de vigencias y derogaciones, hasta el 1826, en que desaparece definitivamente⁴.

La Orden dismanteló el sistema operístico. Existen numerosos documentos que demuestran el cambio de mentalidad que se operó contribuyendo al afrancesamiento de nuestro teatro promovido por Fernández Moratín y otros, pero también, en paralelo, hizo renacer el espíritu nacional que dio alas a los músicos españoles simbolizados en Manuel García, o en escritores como Iza, quien siguió atacando con vehemencia a la música extranjera en numerosos artículos. Zamácola envió un proyecto en marzo de 1805, «Advertencias que se han de tener presentes para formar un nuevo plan de Dirección de Teatros para el año cómico inmediato de 1805 a 1806»⁵, en el que atacaba con ahínco a la ópera italiana, acusaba a la nobleza de ser causa de este desvarío «entregada ciegamente al gusto extranjero... con la demasiada adhesión que ha mostrado a la italiana», y reclamaba para España la creación de un «Teatro de música nacional», que según Ro-

⁴ Las vicisitudes de la Orden las resumimos aquí: José I la deroga en 1808; volverá la prohibición con Fernando VII en 1815; este mismo rey la vuelve a derogar en 1820, la impone de nuevo en 1824, y finalmente se hace la definitiva derogación en junio de 1826 con la llegada de Mercadante.

⁵ Conservado en AMM, Sección Corregimiento, Legajo 1-245-14.

mero Peña iba encaminado a «desterrar de nuestros escenarios la música italiana, a la que culpa de la afeminación de los españoles». (Romero Peña, 2004: 39).

En el año 1800 el Marqués de Astorga intentó reabrir el Teatro de los Caños del Peral con el fin de dar ópera, noticia que llegó a Manuel García, encarcelado en Málaga. El sevillano escribirá un documento que demuestra la singularidad del personaje, muy consciente ya de sus metas, que van más allá de las que podría tener cualquier compositor del momento. Recuperamos hace años la famosa carta a la que hemos denominado «el primer manifiesto a favor de la ópera española». (Casares Rodicio, 2001: 29).

Dirigida al Marqués de Astorga, en ella se adivina su interés por desarrollar una auténtica ópera española, interés que mantuvo toda su vida:

Exmo. Sr.: A pesar de lo favorecido que estoy en este pueblo, en qto. he sabido que V. E. protegiendo la cultura nacional, piensa fomentar el ramo de óperas en el idioma castellano, he entrado en deseos de servir de instrumento a tan loable objeto, aspirando más bien a la honra de ocuparme bajo los auspicios de V. E. que a mi utilidad y conveniencia propia. Y me encamino a la grandeza suya a hacerle presente esta mi disposición, rogándole interponga su mucho valimiento con SSMM para disponer a su arbitrio de mis cortos alcances [...]. Málaga, 29 de noviembre de 1800⁶.

Pero los acontecimientos del año tienen otras lecturas. La primera, la citada recuperación del protagonismo de los Caños del Peral como teatro de ópera, aunque por pocos años, pero, sobre todo, la entrada masiva del sistema de la *opéra comique* francesa, con consecuencias para nuestra futura lírica. La zarzuela romántica no se podrá entender sin ella. Esta «invasión» supondrá la presencia de numerosas obras en un acto, y por ello la pérdida del gran formato, lo que implica un cambio en la concepción del espectáculo, reflejado incluso en el uso del término *opereta*, con el que se denomina a algunas de ellas.

Opereta no significa en estos momentos el género que llevó a su cumbre Offenbach, sino que es un diminutivo con el que se definirán las «pequeñas» obras que abundan en estos momentos, que superan ya a la tonadilla, con texto hablado, y muy unidas al *vaudeville* y la citada *opéra comique*. Este cambio supo-

⁶ Se encuentra en la Biblioteca Nacional en los *Papeles Barbieri*, MS. 14.054-4 (46).

ne, y de ahí su importancia, el paso del gran espectáculo burgués de la ópera italiana, que llenaba un acto teatral, a una diversión más intrascendente, en la que es necesario programar varias obras para llenar una sesión.

La lectura de las obras de R. Andioc/M. Coulon: *Cartelera teatral del siglo XVIII (1708-1808)*, y de Francisco Lafarga: *Las traducciones españolas del teatro Francés*, sitúan en su verdadero lugar esta «invasión teatral francesa».

Los modelos franceses que se ofrecían en los tres teatros de Madrid supusieron la llegada de una propuesta nueva, en los antípodas de la escuela italiana, tanto más poderosa cuanto que fue acompañada de una aún más potente de teatro hablado. La entrada *opéra comique* traía modelos musicales nuevos, comenzando por la negación del recitativo, y con ello la sustitución de un modelo solo cantado por otro en el que alternaban partes habladas y cantadas, y en el que se valoraba en mayor manera el texto como conductor de la obra. En este nuevo sistema era dogma el uso de la lengua propia, lo que llevó a la caída del italiano como lengua operística. En consecuencia, por primera vez los músicos acuden a los poetas de su generación, y usan el castellano como idioma operístico.

Los cambios que ello entrañaba son conocidos: la exigencia de un cantante/actor que acaba con la necesidad del divo que no existe durante estos años en Madrid. Como consecuencia, cambiará el perfil canoro de las obras reflejado en las formas específicas que usará la *opéra comique*: los *petits airs*, *cuplets*, *ariettes*, transformadas en España en canciones, tiranas, boleros, etc. Pero además se incrementará la presencia del baile y de los valores puramente teatrales, como son los valores escénicos y los *divertissements*.

Una buena parte de las obras que hemos estudiado se definen por su corta extensión. Hay un predominio de las de un acto, que reciben títulos como «opereta» y «ópera cómica», que más allá de su inconcreción, descubren su proximidad a modelos franceses. Los diecinueve títulos compuestos por los autores españoles en estos años son en un acto, lo que impone esa estrategia de brevedad que define a las obras del momento y que permitieron la presencia de sencillas músicas nacionales, que en muchos casos demanda la propia naturaleza del texto.

España apenas hubo de hacer esfuerzo para seguir el nuevo sistema, porque nuestros ya viejos géneros líricos, la tonadilla, en su etapa final, y nuestra vieja

zarzuela, pertenecían a la misma familia lírica que la *opéra comique*. Cotarelo resume así la situación: «muchas de estas obras, al pasar a nuestro idioma, dejaron de ser verdaderas óperas, para convertirse en zarzuelas, suprimiéndose los recitados, y limitándose la música a seis u ocho números, entre arias, rondós, dúos y concertantes. En algunas es muy circunscrita la parte lírica». (Cotarelo y Mori, 1902: 175-176).

Es en este mundo en el que surgirá la creación operística autóctona que, durante los doce primeros años del siglo XIX, si excluimos a Manuel García, fue muy pobre. Surgen una serie de obras, todas en castellano, muchas realizadas por autores italianos afincados en España: Esteban Cristiani, José María Francisconi, Francesco Federici, Melchor Ronzi, que son los que componen el núcleo fundamental de las óperas además de García, Narciso Sort y Narciso Paz, que colaboraron con escritores como Diego del Castillo, Torres Villaroel, Manuel de Copons, L. M. Bravo, Francisco Comella, Ramón de la Cruz, con obras muy inspiradas en la literatura francesa, que están en los antípodas de la escuela italiana. Todos, no obstante, aceptaron ciertas maneras hispanas, y, sobre todo, el idioma castellano.

Nuestras investigaciones nos dan una lista de diecinueve óperas nuevas, que citamos a continuación —con fecha de estreno, autor de música y de libreto, número de actos y teatro en que se estrenaron—, aunque varias de ellas es arriesgado definir las como tales, tanto más cuanto nos faltan las fuentes musicales, o solo se conservan los materiales de orquesta, lo que dificulta su análisis:

- 1800/00/00. *El sesentón burlado*, 1, Narciso Sort.
- 1801/00/00. *Narciso y Leandro*, Antonio Font, Op, 2 act, J. Ezquerria, s/e.
- 1802/02/15. *La melomanía burlada*, F. Federici, Op. co, 2 act, 1, L. Grenier, Caños.
- 1802/11/12. *Quien porfia mucho alcanza*, M. García, Opt, 1 act, Caños.
- 1803/08/09. *El criado de dos amos*, E. Cristiani, Op. 2 act, 1. J. François Roger, Caños.
- 1803/08/25. *El eclipse de luna*, Narciso Sort, Opt. 1 act, 1. La Chebaussiere, Caños.
- 1803/10/21. *Ramona y Rogelio*, E. Cristiani, Co. 2 act, 1. M. de Copons, Caños.

- 1803/11/12. *La biblioteca de los zapatos*, E. Cristiani, Co, 2 act, 1. F. Enciso Castrillón, Caños.
- 1804/02/02. *El criado fingido*, Manuel García, Opt, 1 act, Caños.
- 1804/05/16. *La Amalia* o, *La ilustre camarerita*. J. Francesconi, Op, 2 act, Caños.
- 1804/07/21. *El padrastro* o, *Quien a hierro mata a yerro muere*, M. García. Op. 2 act, Caños.
- 1805/04/28. *El poeta calculista*. M. García. Unipersonal. 1 act, 1, Diego de Castillo, Caños.
- 1805/07/30. *El hospital del amor*. E. Cristiani. Op. 3 act. 1, Torres de Vallaroel, Cruz.
- 1805/08/25. *Finura astucia y embrolla* o *La Posadera sutil*, Op. 2 act, 1, J. M. Francesconi, Cruz.
- 1806/01/01. *El preso*, Manuel García, Op/Unip. 1 act. 1. M. Bravo, Caños.
- 1807/09/03. *El tío y la tía*. E. Cristiani. Opt. 2 act, Cruz.
- 1810/03/03. *El barón fingido*, N. Paz, Op. esp. 1 act. Cruz.
- 1810/06/16. *Quien la hace la paga*. E. Cristiani, Op. 2 act, Caños.
- 1811/01/30. *La siciliana*. N. Paz, Op. 2 act, Príncipe.

2. LA LLEGADA DEL ROSSINISMO, EL MAGISTERIO DE RAMÓN CARNICER Y LOS PRIMEROS INTENTOS DE ÓPERA ESPAÑOLA

Lo que sucedió en España desde el 1800 se puede considerar un auténtico paréntesis que desembocará en una época dramática para nuestros libretistas debido a la «invasión» del rossinismo en el año 1815.

La llegada de Rossini a Barcelona en 1815, e inmediatamente a Madrid, tendrá una enorme carga simbólica, y a partir de ella se iniciará una nueva historia. Señalábamos en nuestro artículo sobre Rossini y España:

La llegada de Rossini fue una especie de «parusía» de un dios ante el que todo el mundo se inclinará. Los datos son concluyentes: desde 1815 a 1834 se estrenaron en Barcelona 27 de las 38 obras del catálogo lírico de este autor, alguna como *Il barbiere di Siviglia* en 1818, primera representación de la obra fuera de Italia. (Casares Rodicio, 2007: 41).

El impacto fue tan fuerte que desde la óptica nacionalista ochocentista se consideró inicialmente como uno de los males de la música española. Según ellos el rossinismo maniató nuestra música e impidió su crecimiento. Ya Mesonero Romanos denominó «furor filarmónico» (Mesonero Romanos, 1915: 295) a la pasión que produjo la obra de Rossini —parodiando la sátira de Bretón de los Herreros *Contra el furor filarmónico*—, y Peña y Goñi fue igual de contundente denominándola «locura filarmónica» (Peña y Goñi, 2004: 92).

Pero son más numerosos los textos que hacen una valoración positiva. Así el del famoso historiador catalán Virella i Cassañes:

Favorecida por estas circunstancias la obra de Rossini, y auxiliado el general deseo de reforma merced a su genio incomparable, la verdad es que la aparición de sus primeras obras bastó para echar por tierra las convenciones del gusto antiguo, avasallando de igual manera a todos los públicos y haciendo imposible, sin el repertorio de sus óperas, la existencia de ningún teatro. (Virella i Cassañes, 1888: 100).

La invasión rossiniana supuso la entrada sistemática en España de esa colección de libretistas que citamos al comienzo de este trabajo, pero también, y eso fue importante, la primera gran respuesta a esta invasión a partir de la década de los treinta por varios autores hispanos, como veremos de inmediato.

En efecto, la música y el texto de casi todo lo que escribieron nuestros nuevos músicos, capitaneados por el gran Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855), siguieron un modelo musical italiano y partieron de libretos de autores italianos, lo que implicó la total aceptación de un pensamiento estético y social, trascendental desde el punto de vista sociológico.

Nos encontramos ante unas obras, en las que ni el significante, ni la funcionalidad, opera como elemento propio de nuestra cultura, y tienen una difícil explicación en cualquier intento de ‘historia cultural hispana’. El uso de libretos italianos implica construir un sistema operístico al margen de nuestros poetas, contraviniendo una exigencia básica del romanticismo, y lo que es más grave, de nuestra lengua —uso del castellano era casi una quimera—, nuestra historia, personajes, paisaje, y nuestro entorno social. Surgía así un arte cuyo fondo es difícil de explicar como hecho hispano. No solo ello; ni siquiera conocemos, salvo en casos contados, los motivos de la elección de un libreto u otro. No obstante, es preciso recordar que, durante esta época, la realidad fundamental en la ópera, en España como en Italia, será la música

a la que estaba sujeto el drama. No en vano estamos llegando a la cúspide del belcantismo. (Casares Rodicio, e. p.).

Ramón Carnicer acudió al escritor al que iban todos, el gran Felice Romani (1788-1865), y haciéndolo, introdujo la ópera española en la historia de la lírica italiana. Nuestros libretistas fueron los citados Da Ponte, Sografi, Moretti, Tottola, etc.

Carnicer plantea casi todas sus obras dentro del sistema de ópera semiseria; un género que se movía entre la ópera seria y la cómica, con una fuerte inclinación a lo sentimental y a lo romántico. Derivada de la ópera sentimental italiana y de la *pièce larmoyante* francesa, dio lugar a esa tipología, donde vicisitudes serias o pavorosas (sufridas por los dos jóvenes protagonistas), se mezclaban con personajes cómicos y, más importante aún, con obligado final feliz. La ópera semiseria derivaba por lo tanto del viejo mundo de la comedia pero aceptaba elementos patéticos y dramáticos, como puede verse ya en *Le due duchesse* de Mayr, o en *Camilla* de Paër, por citar dos modelos famosos.

La llegada y estancia de Saverio Mercadante (1795-1879) a Cádiz y Madrid durante el año 1826-27 reforzó la situación contribuyendo a la modernización de nuestra vida operística en Madrid, Cádiz y Barcelona sobre todo, pero también a imponer más el modelo. Surge entonces uno de los periodos más activos de nuestra historia operística que conforma un período con personalidad propia y una animación sin precedentes en el campo de nuestra lírica, pero de una lírica totalmente italianizada.

Desde la llegada de Rossini en 1815 hasta la muerte de Fernando VII, en 1833, se estrenaron 59 óperas firmadas por autores españoles, pero de ellas solo siete fueron en castellano: dos de Manuel García en México, *Los maridos solteros*, en 1818, y *El gitano por amor*, en 1819, *El presumido burlado* de Juan Munné, Cádiz 1821, *La huérfana de Rosellón* de Sixto Pérez y libreto M. Hernando Pizarro, Cádiz 1822, *El triunfo del amor* de Saldoni con libreto de J. Alegret, Cádiz, 1826, *Los enredos de un curioso* de Saldoni, Piermarini, Albéniz y Carnicer con texto de F. Enciso, en 1832 y *El rapto* de Tomás Genovés, en 1832, con libreto de Mariano José de Larra.

Justamente los dos últimos títulos tendrán un significado especial al que acabamos de aludir. Serán los dos primeros intentos de sacudirse el yugo italiano y generar una ópera española.

*Los enredos de un curioso. Melodrama original en dos actos*⁷, con letra de Félix Enciso Castrillón y música de Pedro Albéniz, Carnicer, Piermarini y Saldoni, se estrenó el 6 de marzo de 1832. Era el fruto de la colaboración de cuatro importantes maestros, que partían de un texto de Félix Enciso Castrillón, entonces profesor de literatura del recién creado Conservatorio de Música de Madrid. Recordemos que el decreto fundacional del Conservatorio decía: «La Italia moderna domina [...] la música en Europa. España [...] está llamada [...] a ocupar el asiento inmediato [...]. El gobierno abre esta nueva carrera a los españoles y [...] trata sabiamente de unir la utilidad nacional».

La obra, con partes cantadas y declamadas, está falta de coherencia debido al número de autores, pero es ya plenamente hispana, partiendo de la propia escena que acontece «en una villa de La Mancha», del uso del castellano y, sobre todo, de los personajes, tipos populares incluidos dos toreros: Don Manuel, Don Simón, Don Luis, Dña. Juana, Pedro, Curro, Lucía...

En los diez números se confrontan dos mundos distintos, España e Italia, como estudia Cortizo. Pérez Albéniz será el autor de la breve obertura y el final del Acto I y Saldoni realizará un dúo en el Acto I y una canción en el segundo. Carnicer es el autor más destacado:

Carnicer es el autor que más música aporta a la obra y el que incluye formas españolas: un polo en el primer acto y una canción con guitarra en el segundo, reflejando las numerosas microformas que para voz y guitarra se publicaban en la época y que constituían la literatura «romántica» que consumía la naciente burguesía decimonónica de nuestro país (pensemos en polos, tiranas, seguidillas, boleros, etc). (Cortizo. 1993: 258).

⁷ *Los enredos de un curioso, melodrama original en dos actos, cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de M.^a Cristina a la augusta presencia de SS. MM. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina Nuestra Señora, nuestra excelsa protectora, y nacimiento de la Serma. Sra. Infanta Doña M.^a Luisa Fernanda. Compuesto por Don Félix Enciso Castrillón...* La partitura se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, 1/6705. El libreto fue editado en la Imprenta Repullés de Madrid, en 1832.