

“COMO SI LOS AMANTES Y GARÍN FUERAN RUSOS”: LOS MOTIVOS DEL FRACASO DE LA ÓPERA NACIONAL EN ESPAÑA

“AS IF LOS AMANTES AND GARÍN WERE RUSSIANS”: REASONS FOR THE FAILURE OF NATIONAL OPERA IN SPAIN

Francisco Manuel López Gómez

Universidad de Castilla-La Mancha

franmalogo@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2988-2700>

Resumen

Las recientes investigaciones, a través del análisis de partituras del siglo XIX hasta hoy olvidadas, han puesto en valor algunos de los trabajos operísticos de los compositores españoles más destacados, lo cual no ha hecho más que sorprender a la comunidad musicológica, que no termina de comprender por qué estas obras nunca llegaron a implantarse dentro del repertorio canónico operístico nacional. En este artículo, partiremos de los análisis existentes de las óperas, reflexionaremos sobre el contexto en que se crearon y tomaremos en consideración las fuentes escritas coetáneas, para conocer la opinión de la crítica y el público y llegar a conclusiones factibles sobre la recepción de este género, lo cual nos permitirá establecer los motivos que impidieron el desarrollo de la ópera en España.

Palabras clave

Ópera española, ópera nacional en España, nacionalismos, música del siglo XIX.

INTRODUCCIÓN

La ópera nacional española es un asunto que ha suscitado numerosos debates, disputas y, finalmente, ideas estéticas encontradas desde antes de la mitad del siglo XIX hasta la actualidad. A pesar del desconocimiento generalizado que se observa sobre la existencia de compositores españoles dedicados a la ópera y, más aún, escrita en castellano, la cuestión de si existió o no ópera española ha quedado ya completamente zanjada. Los cerca de tres centenares de trabajos operísticos compuestos entre la década de 1870 y las primeras del siglo XX son reflejo de una actividad productiva surgida, en la mayor parte de los casos,

Abstract

Recent research on Spanish 19th-century opera scores that have been hitherto ignored has recognised the value of some of the works written by the most notable Spanish composers. This fact has surprised the musicological community that does not fully understand why these works have never been included in the regular national repertory of opera. In this paper, we will start with some recent opera analysis, and then, the contemporary written sources will enable us to assess public and critic opinion about these works. A reception study of these works will lead to the main causes that prevented Spanish composers from developing a national opera.

Key words

Spanish opera, national opera in Spain, nationalisms, Nineteenth-Century Music.

de los compositores españoles más destacados y, por tanto, constituyen, algunos de ellos, trabajos artísticos de inestimable calidad. Como tendremos ocasión de analizar, el fracaso del género operístico como producto nacional no se debió en ningún caso a su valor artístico, sino a las circunstancias derivadas de la existencia de una red lírica completamente italiana, así como a la indiferencia e, incluso, desprestigio infundado de los compositores autóctonos a ojos del público burgués y aristócrata español.

Hablar sobre ópera en España supone abarcar un género que ha estado en constante transformación, de manera que conviene acotar el término de ópera nacional española. Si nos at-

nemos al ámbito puramente estético, las óperas creadas en España con carácter previo a la década de 1870 estuvieron todas cortadas por el patrón de las escritas en Italia y en el que el italiano se consideraba el idioma natural y propio del género, de manera que la ópera española constituía, en realidad, un episodio más de la historia de la ópera italiana.¹ No fue hasta la década de 1830 cuando surgieron las primeras reacciones a ese italianismo y rossinismo que imperaba en las producciones operísticas nacionales, si bien se mantuvieron, durante décadas, casi exclusivamente en el terreno teórico. Así, tras la actuación aislada de Carlos IV con el cambio de siglo, que promulgó una orden que prohibía la representación de obras en idiomas distintos al castellano,² destacaron numerosos debates sobre: la idoneidad del castellano como idioma apto para el teatro lírico;³ las críticas al culto del italianismo (desde la propia formación de los compositores españoles en el conservatorio hasta las preferencias filarmónicas del público español por la ópera italiana);⁴ el estilo musical que debía predominar (desde el inspirado en los cantos y bailes de carácter hispano hasta el cultivado en Europa); el género literario que debía servir de inspiración para la concepción del libreto; la forma de financiar cualquier proyecto destinado a la fundación del género (tanto de manos del gobierno como a partir de iniciativa privada); la conveniencia o no de presentarlo alternado con la zarzuela; la emisión de concursos para premiar dramas líricos escritos en castellano;⁵ y la fundación de empresas dedicadas a la causa de la ópera nacional, de resultados infructuosos en todos los casos.⁶

De este modo, no podemos hablar de ópera nacional propiamente dicha hasta las postrimerías de la década de 1860, con motivo de una actuación precursora y hasta entonces la de resultados más fructíferos para la implantación del género en España: el concurso convocado por iniciativa privada para premiar óperas en castellano de nueva creación y que dio como resultado la composición de ocho obras.⁷ La consecuencia más inmediata sería el estreno de dos de las óperas premiadas en el concurso, *Don Fernando el Emplazado* de Valentín M^a de Zubiaurre y *Una Venganza* de los hermanos Tomás y Manuel Fernández Grajal.⁸ También se produjo la completa ruptura estilística con la tradición anterior y, por tanto, la apertura de un nuevo camino: el del género operístico nacional, al que las nuevas generaciones de compositores españoles, en mayor o menor medida, acabarían dedicando una parte de su producción lírica.⁹

A pesar de todo, los centenares de óperas compuestas en España y los estrenos aparentemente exitosos de algunas de ellas en los dos principales teatros dedicados al género (el Real y el Liceo),¹⁰ no fueron suficientes para crear una verdadera escuela operística nacional, ni para asentarlas entre el repertorio operístico canónico. Esto ocurrió ya con *Don Fernando el Emplazado*, y a ella le siguieron los triunfos de algunas óperas de Chapí (*La hija de Jefe*, 1876; *Roger de Flor*, 1878), Bretón (*Guzmán el Bueno*, 1876; *Los amantes de Teruel*, 1889; *Garín*, 1892; *La Dolores*, 1895), Serrano (*Mitridates*, 1882; *Juana la loca*, 1890; *Gonzalo de Córdoba*, 1898) y Pedrell (*L'ultimo*

¹ Emilio Casares Rodicio, "Ópera", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 8, pp. 89-90.

² Real Orden del 28 de diciembre de 1799, Ley XII: *Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas fuera de la Corte*.

³ El primer escrito que trató el tema fue el opúsculo anónimo *Origen y procesos de las óperas o sea Noticias filarmónicas*, publicado en 1828. Véase Casares Rodicio, "Ópera", p. 88.

⁴ Casares Rodicio, "Ópera", pp. 89-90. Destacan al respecto los análisis y ensayos de Espín y Guillén, en los que critica la invasión italiana y propone algunas vías para el planteamiento de la ópera nacional. Pueden consultarse en Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo, "Joaquín Espín y Guillén (1812- 1882): una vida en torno a la ópera española", *Cuadernos de música Iberoamericana*, 12 (2006), pp. 63-88.

⁵ Destaca el publicado por la Real Academia Española a finales de 1857 (cuando aún no se había constituido la sección de música de la Academia —no se fundaría hasta 1873—), que desembocó en un absoluto fracaso al no merecer premio ninguno de los libretos presentados.

⁶ Nos referimos a la fundación en 1845 de la primera empresa constituida con el objetivo de crear y ofrecer ópera nacional, con el apoyo directo de la reina Isabel II; la constitución, al año siguiente, de la sociedad denominada "La España Musical"; la fundación, en 1855, de la Sociedad del "Orfeo Español", que pretendía formar una empresa dedicada a la gran ópera española con carácter independiente al recién fundado Teatro de la Zarzuela; la sociedad creada, paralelamente, por Dionisio Scarlatti para formar una compañía de ópera española en el Teatro Real,

que fracasó estrepitosamente; y la fundación de la Sociedad homónima del "Orfeo Español" a comienzos de la década de los 60.

⁷ *Revista y Gaceta musical* (8 de diciembre de 1867), pp. 262-263. Al parecer, al concurso se presentaron: *El secreto de un monarca* (en cuatro actos, cuyo autor se desconoce), *Atahualpa* (en cuatro actos, de Enrique Barrera), *Luis Camoens* (en tres actos, de Zubiaurre), *Don Fernando el Emplazado* (en tres actos, del mismo compositor), *Atala y Chactas* (en tres actos, también de autor desconocido), *El abencerraje* (en cuatro actos, de Pedrell), *El puñal de misericordia* (en tres, actos de Rafael Aceves y Antonio Llanos), y *Una Venganza* (en tres actos, de los hermanos Manuel y Tomás Fernández Grajal). La relación de obras presentadas se conoce gracias al listado realizado por uno de los miembros del tribunal, Jesús de Monasterio, [*Informe del concurso de ópera española de 1867*], Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

⁸ Ambas estrenadas en mayo de 1871 en el recién fundado Teatro de la Alhambra de Madrid.

⁹ Frente a composiciones como *Una Venganza*, fuertemente anclada a la tradición operística italiana de las décadas de los 40-50, encontramos las primeras nuevas soluciones en óperas como *Don Fernando el Emplazado*, que toma elementos de la tradición francesa (presentes especialmente en las obras historicistas de Meyerbeer) e incorpora soluciones más personales, como la adopción de una sonoridad ligada a los géneros litúrgicos y al estilo de órgano neobarroco. Sobre el estilo de las óperas españolas de la década de 1870, véase Francisco M. López Gómez, *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*, tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2016, vol. 1.

¹⁰ Paradójicamente, los éxitos unánimes, con gran eco en la prensa coetánea, se sucedieron desde la década de 1870.

abenzerraggio, 1874; *Cleopatra*, 1878), por citar algunos. Surgen, entonces, la cuestión de por qué fracasa en España la implantación de una verdadera ópera nacional. ¿Fueron los compositores incapaces de producir trabajos que pudieran competir con las óperas de éxito creadas por italianos, franceses y alemanes? ¿Se debió, por contra, a los libretos, de insuficiente interés como para triunfar entre el público? ¿Se trató de un problema institucional, de los empresarios y cantantes? ¿Fue determinante el público, a pesar de los supuestos éxitos experimentados por algunas de las óperas? Seguidamente haremos una revisión de estas cuestiones, y para ello partiremos del análisis de fuentes primarias de diversa índole que nos llevarán a una profunda reflexión para establecer las conclusiones oportunas.

1. LA ETERNA INCÓGNITA EN TORNO AL FRACASO DE LA ÓPERA ESPAÑOLA

El tema en torno al fracaso de la ópera nacional ha sido una constante en nuestra historiografía ya desde la década de 1830,¹¹ y las conclusiones se repiten, pero no ofrecen soluciones plausibles que indaguen en la verdadera causa del problema, hasta tal punto que, como afirmaba Julio Gómez, el tema “va tomando el legendario carácter de la cuadratura del círculo o la piedra filosofal”.¹²

Como hemos ya comentado, el fracaso del género no se debió a la calidad de las partituras. Para comprender los hechos acaecidos es necesario tener presente, en primer lugar, las dos corrientes estéticas existentes ya desde los primeros estrenos operísticos en castellano: la cosmopolita o europea y la populista o nacional. A la primera pertenecieron obras que, en muy distinta medida y variedad, se basaron en el lenguaje operístico italiano de Rossini, Bellini y Donizetti (como fue el caso de los hermanos Fernández Grajal, con sus óperas *Una Venganza* y *El príncipe de Viana*),¹³ italo-francés también de este último junto con Meyerbeer, Verdi y Gounod (destacan las óperas escritas

por Zubiaurre y Bretón),¹⁴ y/o alemán (a él tendieron, especialmente, Chapí y Pedrell),¹⁵ sin menoscabo del uso de determinadas sonoridades hispanas y moriscas en algunos momentos puntuales. A la segunda tendencia, nacional, se adscribieron obras inspiradas en gran medida en la música popular urbana y el folclore hispano,¹⁶ con una concepción que partía fundamentalmente de la *opéra comique*. Se trataba de trabajos tanto de nueva creación (podríamos citar, por ejemplo, *¡Tierra!* de Llanos Berete, *La Dolores* y *Garín* de Bretón o *Gonzalo de Córdoba* de Serrano), como adaptaciones de zarzuelas que, con la sustitución de las correspondientes partes declamadas por otras en estilo recitativo, se transformaron en óperas; es el caso, por ejemplo, de *Marina* de Arrieta. Se trataba, en definitiva, de la materialización de la dialéctica de los dos extremos a los que alude Carreras: la “modernidad técnica asumida como extranjera”, pero percibida por muchos como la única capaz de conducir al progreso, frente a “una indeleble tradición autóctona imaginada en el pasado histórico o en la música popular”, para muchos, no obstante, la única garante de la nacionalidad.¹⁷ Estas dos corrientes convergerían, ya en los últimos años de siglo, y especialmente a raíz del estreno de *Pepita Jiménez* de Albéniz en 1896, en el esencialismo, es decir, la reinención de la música considerada española —ahora con el punto de mira en el flamenco y el cante jondo en lugar de los cantos y bailes populares castellanos y del norte de España— mediante la fusión con el lenguaje de la música culta, principalmente inspirada en el modernismo francés.¹⁸

¹⁴ En estas obras son características la expansión y adaptación de la estructuración por números, especialmente de las secciones cinéticas o en estilo *recitativo*, la concisión lírico-dramática, la preferencia por la forma romanza, el estilo vocal completamente silábico, la importancia concedida a la orquesta (dotada de un gran simbolismo) y el uso de un lenguaje tonal más complejo, monumentalidad y polivalencia, historicismo e importancia concedida a los elementos visuales.

¹⁵ Se caracterizan por el uso de una técnica a medio camino entre los motivos recurrentes y los *leitmotive* (algunos de marcado cromatismo), la expansión de la estructuración por números o renuncia en algunos casos a esta división, la búsqueda de una línea melódica próxima al lenguaje declamado, orquesta con un verdadero papel dramático y simbólico y la expansión de la armonía a los límites tonales, entre otros aspectos. No obstante, en muchos casos sirvieron más de inspiración las óperas románticas de Richard Wagner que las consideradas propiamente dentro de su *Gesamtkunstwerk*.

¹⁶ A tal fin, hacían uso de los tópicos asociados a la sonoridad hispana, como la ligereza y sencillez melódica, que domina en todo momento, ritmos derivados de bailes populares (jota, seguidilla, chotis, zortzico), notas de adorno, intervalos de segunda aumentada y ambigüedad modal mayor-menor, entre otros.

¹⁷ Juan José Carreras, “La invención de la música española”, en *La música en España en el siglo XIX*, ed. Juan José Carreras, Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8 vols., dir. Juan Ángel Vela del Campo (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), vol. 5, p. 161.

¹⁸ Una visión global sobre la evolución estilística y estética de las óperas compuestas en España a finales del siglo XIX y principios del XX puede consultarse en Francisco M. López Gómez, “Corrientes esté-

¹¹ Véase al respecto la reflexión de Santiago de Masarnau, “Los dos fígaros”, *El Artista* (1835), tomo I, p. 65: “Sabemos que en España sólo en las catedrales se ha dado una educación musical fundamental, por consiguiente los que entre nosotros se han dedicado a ese arte han tenido que acudir a ellas. [...] Nuestro teatro músico ha tenido que ser por precisión pobre, pobrísimo, o nulo enteramente. [...] ¿No es vergonzoso que tengan una ópera nacional los italianos, los alemanes, los franceses, los ingleses y hasta los rusos y que nosotros carezcamos de ella con la lengua de un Fr. Luis de León, un Rioja [...]?”.

¹² Julio Gómez, *Los problemas de la ópera española: discurso del Académico electo D. Julio Gómez García en el acto de su recepción pública el 17 de junio de 1956* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956), p. 10.

¹³ Estas obras se caracterizan por una estructura basada en números cerrados que atendía a las convenciones formales establecidas por Rossini (la denominada *solita forma*, en este caso, con *andanti* y *cabaletta da capo* simétricas), el dominio constante de la voz sobre la orquesta y, por tanto, de la melodía sobre el ritmo y la armonía.

La reciente aparición de análisis rigurosos de estas y otras óperas ha demostrado que se trata, en algunos casos e independientemente de la corriente a la que se aferraron, de obras de gran valor artístico, no siendo inferiores a otras óperas del panorama internacional que aún siguen perteneciendo al repertorio común de las distintas redes teatrales.¹⁹ A pesar de ello, atendiendo al estilo musical de las óperas españolas, es interesante constatar el hecho de que fueran casi exclusivamente aquellas pertenecientes a la corriente populista o nacional las que alcanzaron un éxito rotundo. Algunas de ellas, además, son las únicas que han sido puestas en escena de forma casi ininterrumpida desde el día de su estreno; es el caso, por ejemplo, de *Marina o La Dolores*. Sin embargo, no se trata de ejemplos aislados, sino que el hecho se puede extrapolar a obras actualmente desconocidas, pero que en su momento superaron considerablemente en número de representaciones al resto de las óperas españolas, que no solían sobrepasar las tres o cuatro noches. Podríamos citar casos como *Garín de Bretón*,²⁰ *Gonzalo de Córdoba* de Serrano²¹ y *¡Tierra!* de Llanos.²² Esta última está escrita con un lenguaje musical sencillo e inspirado en el folclore hispano, lo cual contrasta con el carácter del libreto —que trata un asunto serio centrado en las dificultades e intento de rebelión que tuvieron lugar durante la travesía de Colón que finaliza en el descu-

ticas en torno a la ópera española (1868-1913)”, *Cuadernos de Investigación Musical*, 6 (Número extraordinario: Estudios sobre el Patrimonio Musical Hispánico, 2018), pp. 256-292.

¹⁹ Un análisis músico-dramático, estilístico, estético e histórico de las obras creadas en el contexto de Madrid en la década de 1870 puede consultarse en López Gómez, *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*, vol. 1. Respecto al resto de las óperas de Bretón, Chapí, Pedrell y Serrano, véase, respectivamente: Víctor Sánchez, *Tomás Bretón: un músico de la restauración* (Madrid: ICCMU, 2002); Luis G. Iberní, *Ruperto Chapí* (Madrid: ICCMU, 2009); Emilio Casares Rodicio, “Chapí y la ópera”, en *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, coordinado por Víctor Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012); Francesc Cortés, “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 187-216; y Emilio Fernández Álvarez, *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

²⁰ Representada en más de una veintena de ocasiones en la década de 1890 entre los teatros del Liceo y el Tívoli de Barcelona, el Real de Madrid, el Teatro Imperial de Praga y el Teatro San João de Oporto. Véase Francisco M. López Gómez, “El valor documental y musicológico de los fondos de ópera del Museo Nacional del Teatro”, en *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha: nuevas perspectivas*, coordinado por Paulino Capdepón y Juan José Pastor (Madrid: Alpuerto, 2015).

²¹ Puesta en escena también en más de veinte ocasiones entre el Real de Madrid y Bilbao.

²² La ópera fue ofrecida durante más de veinte noches la temporada de su estreno en 1879, alcanzando, asimismo, el beneplácito de la reposición a lo largo de los años que restaban de siglo en el Teatro Apolo de Madrid, en el Alhambra y el de la Zarzuela y en el Novedades de Barcelona. Véase López Gómez, *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*, vol. 1, pp. 489-512.

brimiento de América —, de forma que la música actúa en muchos lugares en detrimento de la verosimilitud dramática. Como tendremos ocasión de analizar más adelante, este último caso es un ejemplo paradigmático que nos ayudará a comprender cómo el éxito de una ópera no dependía en absoluto de su calidad artística y/o dramática, sino de otros factores intrínsecos, como son su estilo popular y su marcada orientación nacionalista, y extrínsecos, como fue el público al que iba destinada.²³

Dado el olvido de las obras y, posteriormente, la ausencia de ediciones modernas o grabaciones y la dispersión o, en ocasiones, deslocalización de las partituras, los críticos y público del siglo XX han negado la existencia de la ópera española. Respecto a los estudiosos modernos, a falta de análisis y estudios rigurosos de las obras, algunos han achacado su fracaso a cuestiones puramente artísticas o estéticas, sin conocimiento alguno del material primario. Otros, como Julio Gómez, han tratado de aportar razonamientos a partir del análisis de otros muchos factores, entre ellos los libreto.²⁴ En el caso español es cierto que, a pesar de la existencia de literatos de gran renombre que escribieron poesía destinada a algunas zarzuelas, muy pocos se embarcaron en la invención de un libreto de ópera, y una buena muestra de ello es el hecho de que algunos de nuestros compositores se vieran obligados a escribirlos ellos mismos dada su insatisfacción al no encontrar ninguno que tuviera algún interés dramático; pensemos, por ejemplo, en *Los amantes de Teruel* de Bretón o *Garín* de Serrano. Los compositores españoles del último tercio del siglo XIX se tuvieron que atener, inicialmente, a los trabajos de Antonio Arnao, casi todos en un acto y sin posibilidad de desarrollo lírico-dramático, o a los de Mariano Capdepón, capitán del ejército cuya formación en letras fue autodidacta.²⁵ Así se lamentaba el crítico Peña y Goñi, con una sorprendente apreciación visionaria, de la situación a la que debían enfrentarse los compositores españoles en la lucha por fundar la ópera nacional:

La música puede encubrir, y suele muchas veces encubrir, los defectos de la poesía, convirtiéndose por sí sola en dueña y señora del sufragio público, cuestión es esta que no admite dudas, desde el momento en que la situación más que los detalles poéticos de forma, sirve de norte al espectador. Pero téngase en cuenta que tal circunstancia, sólo admisible tratándose de óperas cantadas en idioma extranjero, no tiene razón de ser desde el momento en que se trata de la ópera nacional. He aquí el escollo de los libretistas; he aquí la razón de la carencia de

²³ Algunos fracasos de zarzuelas fueron propiciados por la excesiva ambición de su partitura, como *San Antonio de la Florida* de Albéniz (1894). Véase Juan José Carreras, “La consolidación de una cultura musical (1860-1890)”, en *La música en España en el siglo XIX*, ed. Juan José Carreras, Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8 vols., dir. Juan Ángel Vela del Campo (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018), vol. 5, p. 518.

²⁴ Gómez, *Los problemas de la ópera española*.

²⁵ Mariano Capdepón, “La vejez militante: Don Mariano Capdepón”, *Gente Vieja* (15 de abril de 1905), pp. 9-10.

buenos poemas españoles de ópera; he aquí los tres concursos declarados desiertos por la Sección de Música de la Academia de San Fernando; he aquí, en fin, lo que, teniendo en cuenta el estado actual del arte, causará, durante mucho tiempo, la desesperación de los compositores españoles.²⁶

A pesar de todo, era acertada la observación de Julio Gómez cuando reflexionaba sobre el hecho de que se trataba de un mal general que aquejaba a todo el mundo operístico, y no por ello determinadas óperas, independientemente de la calidad de sus libretos, dejaron de triunfar y trascender las fronteras de su país de origen.²⁷ Así, tras examinar detenidamente los libretos compuestos en nuestra etapa postromántica, desde los compuestos por Arnao y Capdepón a los concebidos a comienzos del XX por Fernández Shaw, Cesare Fereal y José Echegaray, pasando por los creados por los propios compositores, como Bretón, Serano y Pedrell, concluía:

[...] De la visión de conjunto que esa obra nos proporciona, sacamos la consecuencia de que los trabajos de nuestros autores de libretos para música no son desdeñables en comparación de los franceses e italianos, si no por la cantidad, incomparablemente menor, por la calidad, que alcanza en los españoles muy digno nivel.²⁸

Un aspecto importante a tener en cuenta y que contribuyó, sin duda, al fracaso de la ópera nacional en España fue la existencia de una infraestructura que privilegiaba el teatro operístico extranjero por encima del nacional, permitiendo únicamente la supervivencia del que se consideró el género lírico autóctono por antonomasia: la zarzuela.²⁹ Esto no significa que el género pensado para disfrute de las clases populares impidiera la aclimatación de la ópera nacional española, sino que, como veremos más adelante en profundidad, fueron las clases aristocrática y burguesa las que tuvieron en estima antes la ópera extranjera —en especial, la italiana— que la nacional.

A lo largo del primer tercio del siglo, el fervor rossiniano no fue desconocido en el resto de los países europeos. Sin embargo, fueron introduciéndose con éxito las producciones nacionales cantadas en el lenguaje autóctono, como fue el caso de Alemania con algunas óperas de Mozart y después Weber y Wagner. En los teatros de los principados alemanes, además, se representaron traducidas a la lengua natal, ya desde comienzos

de siglo, muchas de las óperas italianas,³⁰ y en Francia se intentó llegar a la *opéra sérieux* por el camino de la transformación de la *opéra comique*. En España, con el monopolio ejercido por la ópera escrita en italiano, el único camino viable en el terreno puramente artístico no llegó hasta la década de los años 40 del siglo XIX con la renovación de la zarzuela, y sólo con el advenimiento de una época de verdadera crisis productiva y de resultados artísticos en el género a finales de la década de los años 60 los compositores comenzaron a involucrarse de lleno en la composición de óperas en castellano con la idea de fundar la ópera nacional. Sin embargo, el mercado ya estaba abastecido y el repertorio se hacía progresivamente inamovible. Se trataba de un mercado monopolizado por las editoriales italianas, sobre todo Ricordi y Sonzogno, y también por los intérpretes, casi todos extranjeros y que, por un lado, no estaban dispuestos a aprender títulos en castellano que sólo iban a interpretarse en Madrid,³¹ menos aún si añadimos el costoso esfuerzo que ello les suponía —todos iban acompañados de una buena formación vocal, pero adolecían muchos de estudios musicales básicos—,³² y, por el otro, ejercían un poder de influencia determinante por cuanto a la elección de repertorio se refiere.³³ Incluso, la tradición del italiano como idioma operístico oficial fue perpetuada por la principal institución de enseñanza: el Conservatorio o Escuela de Canto y Declamación de Madrid, donde los cantantes españoles aprendían a cantar en italiano, y nunca en su idioma natal.

En el caso de Madrid, el principal y único teatro dotado de la infraestructura y los elementos artísticos suficientes como para albergar la ópera nacional era el Teatro Real, cuya compañía de cantantes solistas fue siempre inestable, con lo cual sus empresarios se vieron obligados a contratar cantantes extranjeros, en su gran mayoría italianos. Sin embargo, la mayor frustración para los compositores españoles la constituyó el repertorio que se ofreció en este espacio desde su fundación en 1850 hasta su cierre en 1925, restringido, casi en su totalidad, a títulos operísticos extranjeros, casi todos italianos. De las 190 óperas que se ofrecieron, sólo 35 constituyeron trabajos nacionales (un 18%), lo cual supone, a su vez, menos de un 15% de las óperas que se calcula que fueron creadas por compositores españoles.³⁴ Con lo cual, no se trataba de un problema de ausencia de trabajos dedicados al género operístico, sino de accesibilidad.

²⁶ Antonio Peña y Goñi, “Una ópera española”, *La Ilustración Española y Americana* (8 de diciembre de 1876), p. 355.

²⁷ Gómez, *Los problemas de la ópera española*, p. 12.

²⁸ Gómez, *Los problemas de la ópera española*, p. 40.

²⁹ Esto no es de extrañar teniendo en cuenta la larga tradición anterior de teatro que mezclaba el canto y la declamación, si bien la zarzuela isabelina renovada de la década de los 40 distaba mucho de la dieciochesca. Ello se debió a la importancia que adquirió durante el XIX el recurso a la historia (en este caso, cultural) como garante de unos rasgos propios y diferenciadores y, en definitiva, de la nacionalidad. Véase Carreras, “La invención de la música española”, pp. 170-171.

³⁰ Carreras, “La invención de la música española”, p. 238.

³¹ Luis G. Iberni, *Ruperto Chapí: memorias y escritos* (Madrid: ICCMU, 1995), p. 20.

³² Iberni, *Ruperto Chapí: memorias y escritos*, p. 29.

³³ Clinton D. Young, “Why did Spain fail to develop Nationalist Opera?”, *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 38 (2013), p. 120.

³⁴ Datos calculados a partir del contraste de dos fuentes principales: José Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real* (Madrid: Plus Ultra, 1949); y Joaquín Turina, *Historia del Teatro Real* (Madrid: Alianza Editorial, 1997).

A pesar de todo, los títulos españoles se fueron sucediendo en el Real casi con carácter anual, si bien lo hacían más por obligación que por interés. Ya desde la década de los 70 del siglo XIX, y a lo largo de su más de medio siglo de actividad que le restaría, existió una cláusula de arrendamiento que obligaba al empresario a estrenar, cada temporada, al menos una ópera escrita por autor español, cláusula que, por otro lado, no siempre era respetada. Esta obligación quedó reflejada en la programación del teatro, aunque, desde su fundación, la casi totalidad de las óperas españolas, independientemente del número de funciones que consiguieron permanecer en escena, no sobrevivieron más de una temporada y fueron en todos los casos olvidadas; las únicas excepciones que obtuvieron el privilegio de la reposición durante, al menos, dos temporadas más fueron: *Los amantes de Teruel* y *La Dolores* de Bretón, *Margarita la Tornera* de Chapí y *Maruxa* de Vives. Estos datos contrastan con los de óperas extranjeras hoy día poco representadas y casi desconocidas, entre otras, la *Ninna, pazza per amore* (Pietro Antonio Coppola), *Marco Visconti* (Errico Perella), *Il saltimbanco* (Giovanni Pacini), *Le tre nozze* (Giulio Alary), *Giuditta* y *Vittore Pisani* (Achille Peri), *Pietro di Medici* (J. M. Poniatowski), *Le donne curiose* (Emilio Usigli), *Il papa Martin* (Antonio Cagnoni) o *Il gladiatore* (Giacomo Orefice), algunas de las cuales sí que alcanzaron el privilegio de la reposición. De este modo, las producciones españolas, independientemente de su calidad artística, eran vistas desde la misma óptica que las óperas de segunda y tercera fila venidas de fuera, o con menos estima aún, pues, como subrayamos, muchas de ellas se estrenaron por obligación contractual. Esto vino agravado por un factor más, que no fue sino la omnipresencia, una temporada tras otra, de los mayores éxitos a nivel mundial, con óperas como *Il barbiere di Siviglia*, *La favorita*, *La sonnambula*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Aida*, *Les Huguenots*, *L'Africaine* y *Faust*, que se ofrecieron, en todos los casos, en alrededor de 40 temporadas a lo largo de los 75 años de actividad del Teatro Real.³⁵ por no hablar de otras que superaron la veintena, como *Guglielmo Tell*, *I Puritani*, *Norma*, *Linda di Chamounix*, *Poliuto*, *Robert le diable*, *Le prophète*, *Ernani*, *Un ballo in maschera*, *Carmen*, *Lohengrin*, *Mefistofele*, *Manon*, *La Gioconda* y *Tosca*. En términos absolutos, esto supuso que el número de representaciones de ópera foránea fue de unas 7850, frente a las 200 puestas en escena, aproximadamente, de ópera española (un 2,5%).³⁶ Este fue, en esencia, el repertorio ofrecido por el Real o “Teatro Nacional de la Ópera Italiana”, como fue ya catalogado por la crítica musical, representativamente, durante el Sexenio Democrático (1868-1874), cuando pasó a denominarse oficialmente Teatro Nacional

³⁵ *Il barbiere di Siviglia* y *Lucia di Lammermoor* superaron las 50 temporadas y *Rigoletto* se pudo escuchar en más de 60 temporadas.

³⁶ Datos calculados a partir del contraste de dos fuentes principales: Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, y Turina, *Historia del Teatro Real*.

de la Ópera.³⁷ Así lo hacía notar Chapí, en sus últimos años de vida, ante la política aún más conservadora del nuevo empresario del Real, José Arana:

[La ópera nueva], si es extranjera, viene ya sancionada y puede considerarse como de repertorio futuro. Su éxito está casi asegurado y su estudio y estreno interesa a artistas y empresas. Hasta la misma crítica se encuentra el trabajo hecho. ¡Pero la ópera española!

¿Se canta en italiano? Pues será una ópera italiana más, aunque sin Ricordi ni Sonzogno que es como decir ¡Tiempo perdido! ¿Se canta en español? ¿A qué artista italiano puede interesar? ¿Para qué le va a servir en ninguna otra parte? [...]

Y, sin embargo, allá va un ejemplo, entre varios que pudieran citarse. Se estrenó *La Gioconda* en Madrid con un éxito glacial, pero *Gioconda* siguió en los carteles uno y otro día y una y otra temporada, y ha llegado a aplaudirse hasta con entusiasmo. ¿Por qué? Porque ahí está Ricordi para imponerla a artistas y empresas. De autor español ¿Hubiera sido alcanzada la tercera representación después de su glacial estreno? No, seguramente. ¿Se acordaría nadie en el mundo de la ópera de *La Gioconda*? Ni pensarlo.³⁸

Esta reacción atípica de Chapí —por cuanto son escasos sus escritos sobre la cuestión de la ópera nacional, a diferencia de otros compositores realmente activistas al respecto, como Bretón o Pedrell—, se debe probablemente al desprecio con que se le trató al preferirse representar el *Don Giovanni* de Mozart en lugar de su ópera recién compuesta, *Circe*, para la función de gala organizada en el Real en 1902 con motivo de la mayoría de edad del rey Alfonso XIII. Se trató, no obstante, de una función de engrandecimiento nacional, pero con omnipresencia italiana: interpretada por un elenco italiano y dirigida por Mascagni, quien ni tan siquiera conocía la ópera, hasta tal punto que el propio Emilio Serrano hubo de facilitarle la reducción para piano y canto.³⁹

Sin embargo, paradójicamente, el Real era el lugar más indicado para la implantación de la ópera nacional, por contar con los elementos necesarios para su sustento y su buena puesta en escena. El problema residía en la desconfianza en el éxito económico de las producciones españolas, que se esperaba que, como había sucedido con el género de la zarzuela, fueran autosuficientes sustentándose por sí solas con las entradas pagadas

³⁷ Véase, por ejemplo, “Revista musical”, *La Iberia* (22 de abril de 1869), p. 4.

³⁸ Ruperto Chapí, “El Teatro Real y los compositores españoles”, *El Imparcial* (31 de agosto de 1903), p. 5.

³⁹ Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, p. 538. Véase también, Francisco M. López Gómez, “Recepción de la obra lírica de Mozart en Madrid en la segunda mitad del s. XIX”, en *Mozart y España: estudios y recepción musical*, ed. Paulino Capdepón y Juan José Pastor (Vigo: Academia del Hispanismo, 2016).

por el público.⁴⁰ Pero la ópera española no podría sobrevivir por sí sola comercialmente hablando, a menos que contara con subvenciones de los poderes públicos, como quedó demostrado con el fracaso de las distintas empresas que intentaron constituir el género, entre las que destacan por su relevancia la del Apolo en 1881 y la del Lírico en 1905. La solución financiera pasaba, inevitablemente, por las subvenciones estatales, pero, en el caso español, la inversión en ópera fue menor que en cualquier otro país europeo. A pesar de ello, la del Teatro Real fue la única empresa privilegiada en este sentido, si bien la orientación proteccionista no fue dirigida en ningún momento al desarrollo de la ópera nacional, sino al mantenimiento de un espacio cuya función era la reunión de las clases aristócrata y burguesa, sirviendo así para la perpetuación de sus valores.

¿Significa esto que no hubo óperas españolas que alcanzaran éxitos en taquilla? Afirmarlo sería un error, como quedó demostrado por algunas de las obras de éxito ya mencionadas. El propio Bretón intentó concienciar de ello, en vano, cuando analizó en términos financieros el estreno de su ópera *Garín* en el Real, comparándola con otras producciones ofrecidas a lo largo de la temporada de 1892-93:

Siete representaciones de *Garín* dieron más miles de pesetas que siete representaciones de *Tannhäuser*; seis de aquella, más que seis de *Guillermo Tell*, cantada por Tamagno, que cobraba, según se decía, seis mil pesetas por función; seis de la misma, más que seis de *La fuerza del destino*; [...] cuatro de *Garín*, más que cuatro de *Otelo*; [...] tres de *Garín*, más que tres de *Hugonotes*; [...] tres de *Garín*, más que tres de *Los maestros cantores* [...]. No temáis deduzca de estos hechos que *Garín* es superior a *Maestros*, *Hugonotes*, *Fuerza* [...] y todas las demás que en aquella temporada se ejecutaron [...], pero ¿Qué más, señor, puede exigirse a una obra española para ser considerada de repertorio, que cumplir en taquilla tan bien, y en este caso mejor, que cumplieron las que más? Porque es de toda evidencia que cuando una obra da tan excelente resultado, es porque el público la oye con gusto; de lo contrario, no iría.⁴¹

Como puede observarse, la situación de los compositores españoles en el terreno operístico era más que delicada, y existen otras motivaciones de mayor peso que explican esa indiferencia con la que fueron recibidas las producciones nacionales, y que pasaremos a analizar con profundidad y con el apoyo de diversas y variadas fuentes.

2. EL COMPOSITOR ESPAÑOL: ABOCADO A LA ZARZUELA, INCAPAZ PARA LA ÓPERA

El espectáculo de ópera estuvo siempre ligado a la clase aristócrata, cuyos referentes culturales comenzaron a estar pasados de moda a finales del s. XIX. No obstante, se trataba de una experiencia estética con una raigambre marcadamente tradicionalista que no aceptaba fácilmente las novedades, y esto se hizo especialmente patente en España. Aquí la cuestión trascendía al género en sí mismo, para extenderse a planteamientos de carácter estético: la ópera era un producto puramente italiano, y en ese idioma debía ser cantada; los franceses y alemanes habían desarrollado sus propias óperas, pero estarían siempre en deuda con el país que engendró el género; finalmente, en España nunca había existido ópera —hecho que no era cierto—, sino un género cómico en esencia que fusiona el teatro hablado y cantado, la zarzuela.

Partiendo de estas ideas básicas, podemos comprender la buena acogida experimentada especialmente por la zarzuela y, en segundo término, por la ópera española adscrita a la corriente nacional. Las discusiones sobre la conveniencia de utilizar los cantos y sonoridades nacionales —sobre una base proporcionada por la zarzuela isabelina— o, por el contrario, de dotar a las óperas de un carácter más internacional, fueron constantes desde mediados de siglo, adquiriendo en aquella época más peso que el propio hecho creativo.⁴² Especialmente patente quedó la polémica en las reuniones que celebró la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en la década de 1880, en las que se discutieron cuestiones relativas a: si convenía implantar un teatro lírico exclusivamente de ópera en español o podía alternarse con la zarzuela; la conveniencia de centrar las enseñanzas del canto en el repertorio español en lugar de sólo el italiano; la traducción de las óperas más exitosas del repertorio internacional al castellano para acostumar al público a escuchar ópera en el idioma propio, propuesta defendida por Bretón y contrariada por Chapí; y a los rasgos que debían caracterizar al género operístico español, postulándose que debía inspirarse en lo cómico y pintoresco, algo propio del carácter hispano.⁴³

Para el público español la cuestión estaba bien clara: la ópera española debía inspirarse en el carácter de la música hispana o evolucionar desde la zarzuela;⁴⁴ de lo contrario, no sería más que ópera italiana, y para ello el oyente disponía de las consumadas obras que habían triunfado en Europa. Este pensamiento fue acorde al de otros muchos compositores españoles,

⁴⁰ Young, “Why did Spain fail to develop Nationalist Opera?”, pp. 135-136.

⁴¹ Tomás Bretón, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid. Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 5 de febrero de 1904* (Madrid: Casa Dotesio, 1904), pp. 26-27.

⁴² López Gómez, *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*, vol. 1, pp. 29-42.

⁴³ Luis G. Iberní, “El problema de la ópera nacional española en 1885”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 223-226.

⁴⁴ Para otros, la ópera española consistía precisamente en la zarzuela, como siempre había defendido Peña y Goñi y como seguirá opinando parte del público y la crítica aun a finales del siglo XIX. Véase, por ejemplo, Allegro [pseudónimo], *El País* (18 de febrero de 1891).

gran parte de los cuales se dedicaron a la composición de zarzuelas y después al género chico y otros derivados del mismo —donde experimentaron enormes éxitos—, o, en algunas ocasiones, a la composición de óperas adscritas a la corriente nacionalista. Pensemos, por ejemplo, en el caso de Chapí, que comenzó y finalizó su carrera escribiendo ópera (*Las naves de Cortés*, 1874, *La hija de Jefté*, 1876, *La muerte de Garcilaso*, 1877, *Roger de Flor*, 1878, y después *Circe*, 1902, y *Margarita la Tornera*, 1909, sin tener en cuenta sus óperas cómicas, como *La Tempestad*, *La Bruja* y *El rey que rabió*, entre otras), pero cuya celebridad se debe, por encima de todo, a su sainete lírico *La Revoltosa* (1897);⁴⁵ más adelante haremos mención al caso similar de Bretón con *La verbena de la Paloma* (1894). Ello se debe a que, en estos casos, el público recibía lo que esperaba de una producción española: una obra no pretenciosa, fácil de entender, melodiosa, construida con un lenguaje musical de carácter hispano y familiar a todos. Por poner un ejemplo, se trata de rasgos que esperaban encontrar los oyentes mientras aguardaban el estreno de la ópera *Gonzalo de Córdoba* de Serrano, la cual, al hallarlos, recibieron con verdadero agrado y furor.⁴⁶

En definitiva, la ópera española fue mayormente acogida en la medida en que su estética se acercó a la del género lírico considerado como nacional: la zarzuela. En esta misma línea, igual despropósito para el grueso del público hubiera sido escuchar una zarzuela en italiano que lo que se pretendía con la ópera para la audiencia aristócrata, es decir, ofrecérsela en castellano. Así lo hacía notar la crítica tras el estreno, ya a la altura de 1891, de la ópera *Irene de Otranto* de Serrano, cuando comentaba que el público aún reía cuando escuchaba en español “frases que en italiano de seguro nos deleitarían”.⁴⁷ Esto mismo sucedió con el estreno de *Raquel* de Bretón, cuyo libreto (al igual que *Los Amantes* y *Garín*) debió escribir él mismo: “varias frases del libro, de forma poco o nada poéticas, hieren mal el oído del espectador, provocan la sonrisa y distraen su atención haciéndolo olvidar o pasar inadvertidas las bellezas de la música, matando el efecto por completo”.⁴⁸

Esta situación dificultó enormemente el trabajo de los compositores, quienes debieron embarcarse en algunas ocasiones en la creación de libretos ante la ausencia de los mismos; podemos citar, entre otros, a Bretón, Serrano y Pedrell, figuras clave en la historia de la ópera romántica española. Se trata de una carencia ocasionada no sólo por las bajas expectativas existentes en cuanto al éxito económico de cualquier producción operística, sino, especialmente, por el descrédito y el desprecio con que se trataba al propio idioma cuando se traducían las obras al italiano, lo cual sucedió continuamente en el Teatro

Real; esa práctica, por cierto, es insólita respecto a otras naciones que produjeron y estrenaron óperas en su propio idioma.⁴⁹ Así lo expresó Mariano Capdepón, uno de los primeros y más destacados autores de libretos en castellano, como consecuencia de la traducción de *Roger de Flor* cuando fue estrenada en el Real en 1878:

En uso de mi derecho, *prohibía* la representación. La autoricé después, a ruegos de Arrieta y por no perjudicar al joven compositor... Desde aquella época no he vuelto a escribir libretos originales. Encuentro ridículo escribir en castellano una obra y traducirla al italiano para que la oigan los españoles. Ruego a los que opinan que es indiferente que una obra se cante en italiano o en castellano, *porque con la música la letra no se entiende*, que contesten a estas preguntas. Si la letra no se entiende, ¿Para qué se escribe? Y si se entiende, ¿Cómo es indiferente?⁵⁰

Especialmente activista respecto a esta situación fue Bretón, quien expresó con indignación cómo era “denigrada, ridiculizada y escarnecida” la lengua española utilizada para una composición seria;⁵¹ por supuesto, no era el caso de la zarzuela, donde cualquier licencia o impropiedad no sólo era aceptada,

⁴⁹ Carreras, “La invención de la música española”, pp. 244-251, concede a la cuestión de la lengua una importancia relevante en el fracaso del desarrollo de la ópera nacional en España. Efectivamente, se trata de un hecho que no debemos ignorar, pero no es sino un síntoma más de la indiferencia que existió hacia los trabajos operísticos de los compositores españoles, así como de la asimilación del adjetivo “italiano” como algo intrínseco e inamovible respecto al género de la ópera. No debemos olvidar que los estrenos de óperas en castellano fueron continuos, tantos como, no obstante, las versiones traducidas al italiano. Asimismo, si hubiera sido tan determinante el idioma para su implantación, por una parte, el público habría proclamado unánimemente como nacionales algunas obras paradigmáticas estrenadas en castellano, como *Don Fernando el Emplazado* —la primera estrenada en castellano, aunque en el Teatro de la Alhambra (1871) y aclamada por la crítica como la primera ópera española— o, mucho después, *Gonzalo de Córdoba* —1898, etiquetada por la prensa como la ópera con el mayor carácter hispano escuchada hasta el momento—. Por la otra, las óperas españolas “de gran éxito” traducidas y estrenadas en italiano —como, por ejemplo, *Los amantes de Teruel*, 1889)—, de haberse recibido como cualquier otro estreno exitoso de una obra de compositor no español, deberían haber entrado a formar parte del canon de óperas “foráneas” puestas en escena en el Real. En cualquier caso, si en España se hubiera implantado un teatro de ópera cantada en castellano a imitación de los teatros alemanes, los poetas habrían tenido mayores motivaciones para escribir libretos y los compositores habrían tenido un verdadero mercado al que dedicar los titánicos esfuerzos que ya emplearon sin disponer de él. En cuanto al público, no obstante, sería aventurado sacar conclusiones sobre su receptividad hacia las obras de los compositores españoles, pero es cierto que en sus oídos no habrían disonado las palabras de su idioma natal cantadas en la ópera.

⁵⁰ Capdepón, “La vejez militante: Don Mariano Capdepón”, p. 10.

⁵¹ Bretón, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid. Conferencia*, p. 6.

⁴⁵ Véase al respecto la reflexión realizada por Carreras, “La consolidación de una cultura musical (1860-1890)”, p. 518.

⁴⁶ Véase la crítica de N. Auriolles, *El Correo* (7 de febrero de 1898).

⁴⁷ “Ecos madrileños”, *La Época* (6 de abril de 1891), p. 2.

⁴⁸ Eduardo González, “Teatro Real: *Raquel*, drama lírico en cuatro actos, letra y música del maestro Bretón”, *La Correspondencia de España* (21 de enero de 1900), p. 3.

sino aplaudida. Se trataba, pues, de una cuestión de clase, de “buen gusto”, de moda: lo italo-europeo frente a lo español; la ópera frente a la zarzuela; lo cómico frente a lo serio. Sólo ello explica que la misma expresión no fuera recibida igual por el público en castellano que en italiano, ni en una ópera que en una zarzuela:

En la ópera *La Dolores*, [...] se reía el público como un bendito, cuando el tenor pronunciaba la frase «¡Qué siento!» ¡Che sento! Le hubiera parecido de perlas. [...] Recuerdo que hace bastantes años el público madrileño se rió de igual manera, porque en otra ópera española de autores de gran mérito, cantaba un artista la palabra *bribón*...; [...] que las óperas bufas están llenas de apóstrofes más groseros; [...] que en la tan aplaudida *Bohemia*, sin ir más lejos, se oyen las expresiones: *vipera*, *strega*, *rospo*, o sea, *víbora*, *bruja*, *sapo*...⁵²

El propio Bretón fue consciente del problema que conllevaba esta mentalidad del público, y que él atribuía a su ingenuidad, pues, de hecho, muchos miembros de la aristocracia creían que en los países europeos, incluida la propia Francia, todavía a comienzos del siglo XX el Estado velaba más por la ópera italiana que por el arte nacional, de ahí que, a su juicio, fuese lógico ofrecer, como se hacía en Madrid, óperas francesas, como *Roméo et Juliette* de Gounod, en italiano.⁵³

Por tanto, la solución para algunos como Bretón, apoyado por compositores como Saint-Saëns,⁵⁴ estaba en que el Estado obligase a traducir todas las óperas al castellano, para así acostumbrar al público a escuchar cantar este género en su idioma natal.⁵⁵ La propuesta tenía cierta lógica, pero los resultados, a nuestro juicio, no habrían sido satisfactorios, ya que, si el problema era el idioma, habrían tenido mucho mayor éxito del que experimentaron las óperas españolas escritas en italiano, o traducidas a dicho idioma, que alcanzaron los elogios del público. Sin embargo, en ningún momento pasaron a formar parte del repertorio de los teatros españoles.

Las razones que determinaron el fracaso de la ópera nacional en España hay que buscarlas, llegados a este punto, en cuestiones de índole social, pero no directamente relacionadas con el gusto por lo italiano —cuya solución hubiera residido en acciones como las planteadas por Bretón—, sino con la existen-

cia de una ideología clasista que se identificaba con unos gustos artísticos arcaizantes ligados a la ópera italiana y a todo lo que venía asociado a la misma. Se trataba de un público que sólo acudía al Real como un espacio más de encuentro social y como medio de ostentación, totalmente despreocupado del repertorio que allí se ofrecía siempre y cuando fuera un espejo de lo que sucedía en Europa, a diferencia de lo que esperaba el público de zarzuela, que acudiría al teatro con el único incentivo del gozo artístico:

Mientras éstos [los “pretendidos inteligentes de frac y corbata blanca” que frecuentan el Real] van a oír a un cantante, aquéllos [el público de “chaqueta y gorra”] van a oír una obra. Los unos van impulsados por la moda; los otros por la afición. Pregúntese a todos los músicos del mundo cuál de los dos públicos prefieren y la contestación será unánime: el segundo.

Pues bien: de este segundo público ha vivido siempre la zarzuela y no necesita de otro, para cumplir sus fines y avanzar hasta convertirse en ópera española.⁵⁶

Este ideal, que generaba una total indiferencia hacia los temas relacionados con la ópera nacional, reflejaba la existencia de lo que algunos autores han calificado de “diglosia musical”;⁵⁷ es decir, que la ópera italiana gozaba de similar prestigio del que disfrutaba una lengua de uso oficial, mientras que la ópera española quedaba relegada a un segundo plano. No se trataba de cuestiones de estilo ni idiomáticas, sino de una mentalidad subconsciente de las clases dominantes que atribuían a la ópera significados ligados al poder económico y político, una imaginada hegemonía social que quedaba “alojada como una molécula de ADN en cada nota, en cada acorde y en cada molde formal italiano”.⁵⁸

El público, cuando asistía al estreno de una ópera española, lo hacía consciente de que se trataba de un producto que evocaba los mismos valores que el género lírico nacional por excelencia, la zarzuela, destinada a las masas y, por ello, espejo de las costumbres de las clases menos favorecidas y de la España rural. Este es el principal motivo por el que triunfaron casi exclusivamente las óperas españolas pertenecientes a la corriente nacionalista, como *Marina*, *¡Tierra!*, *Garín*, *La Dolores*, *Gonzalo de Córdoba* y otras, impregnadas de la música popular, vínculo irremediable de los compositores nacionales con lo español a ojos del público.⁵⁹ En el otro extremo, eran recibidas con

⁵² Bretón, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid. Conferencia*, pp. 12-23.

⁵³ Bretón, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid. Conferencia*, pp. 18-19.

⁵⁴ Camille Saint-Saëns, “La música y los músicos españoles”, *Música* (Valencia, 15 de mayo de 1917), citado por Iberní, *Ruperto Chapí: memorias y escritos*, p. 20.

⁵⁵ Saint-Saëns, “La música y los músicos españoles”, citado por Iberní, *Ruperto Chapí: memorias y escritos: memorias y escritos*, p. 37. Véase también Tomás Bretón, *La Ópera Nacional. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 14 de Mayo de 1896* (Madrid: Música Mundana, 1985).

⁵⁶ Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (Madrid: Impresión y Esterotipia de ‘El Liberal’, 1881), p. 654.

⁵⁷ Fernández Álvarez, *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española*, pp. 31-34.

⁵⁸ Fernández Álvarez, *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española*, p. 34.

⁵⁹ Esclarecedora, en este sentido, es la crítica de Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática*, pp. 661-662, al estreno de la ópera *¡Tierra!* de Antonio Llanos: “Otros compositores de talento han

recelo y pronto olvidadas las óperas ligadas a la corriente euro-peísta, como las compuestas en los años 70 o, por citar otras de finales de siglo, *Circe* de Chapí —en una línea claramente wagneriana y también con influencia de Saint-Saëns y Massenet—⁶⁰ y las últimas óperas de Pedrell, incluyendo la trilogía *Els Pirineus*.⁶¹ El principal motivo fue que, desde mediados de siglo y sobre todo a raíz del concurso de 1867, las expectativas de la crítica y el público respecto a la ópera española iban orientadas a que se construyese sobre la base del folclore nacional:

Hicimos observar que no existía el verdadero carácter de la música española, puesto que se había tomado en su lugar el carácter de los cantos populares, como sabor propio y único de la música de zarzuela, tomándose sin duda este último espectáculo como el núcleo o el *non plus ultra* del arte musical español. Error que demostramos entonces, y que hoy nos servirá de punto de partida para indicar someramente las bases sobre las cuales ha de descansar necesariamente la música española el día que tengamos una ópera nacional...⁶²

dado en estos últimos años pruebas de su maestría en óperas en un acto representadas con aplauso. ¡Tierra! del Sr. Llanos, *Guzmán el Bueno*, del señor Bretón, y *Guldnara*, de Brull, han demostrado que cuadros reducidos y ejecutados en casa [se refiere a la empresa de ópera española independiente del Apolo], y en el idioma patrio, convencen al público más que las óperas en tres actos, cantadas en italiano y de limosna, o poco menos, en el teatro Real... Representadas en condiciones deplorables y ante la indiferencia de abonados poco dispuestos a los puntos de vista relativos, el *Mitrídates* del Sr. Serrano y *El príncipe de Viana* de D. Tomás Fernández Grajal han tenido en el regio coliseo existencia pasajera”.

⁶⁰ Sobre el estilo de la ópera *Circe*, véase Iberní, *Ruperto Chapí*, pp. 347-352.

⁶¹ Tras el estreno de *Los amantes de Teruel* de Bretón, la ópera de mayor corte europeo creada por el compositor —junto a *Raquel*, si bien recurre en algunos momentos a una sonoridad hispana—, la polémica volvió a surgir, de manera que la crítica la calificó de ópera extranjera, al no tener nada con la que se la pudiera calificar de española. Véase P. *El Imparcial* (13 de febrero de 1889), citado por Sánchez, *Tomás Bretón, un músico de la Restauración*, p. 151. Por contra, los grandes elogios que recibió su ópera *Garín* —la prensa habla, incluso, de “delirio”—, tanto de parte de la crítica como del público, se concentraron unánimemente en los números en los que recurrió a la música popular catalana, en especial la sardana del cuarto acto. Tras subrayar el éxito de este número, así concluía su escrito el crítico J. Roca y Roca, “La semana en Barcelona”, *La Vanguardia* (22 de mayo de 1892): “¿Puede indicarse de un modo más patente el camino que han de seguir nuestros compositores si aspiran a componer música que tenga el mérito de la individualización nacional?”. Véase Sánchez, *Tomás Bretón, un músico de la Restauración*, p. 199.

⁶² J. V. R. [José Parada y Barreto], “Del carácter venidero de la ópera española”, *Revista y Gaceta Musical*, (22 de junio de 1868), p. 111, citado por Ramón Sobrino, “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Actas del Congreso Internacional ‘La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia’, 2 vols., ed. Emilio Casares y Álvaro Torrente (Madrid: ICCMU, 2002), vol. 2, p. 119.

Estas expectativas eran compartidas por los críticos de los países de la Europa central, influidos, sin duda, por la visión idealizada de una España exótica, con una enorme riqueza en cuanto a folclore musical se refiere. Así, tras el estreno de *Los Amantes* de Bretón en Praga y Viena (1890-91, respectivamente), Hanslick se lamentaba del estilo adoptado por el compositor hispano, exento del “carácter nacional” que todos anhelaban.⁶³

El éxito aparentemente definitivo alcanzado por Bretón con *La Dolores* tanto dentro como fuera de las fronteras españolas, junto con la opinión pública derivada del mismo, es paradigmático de la situación a la que se enfrentaban los compositores en España.⁶⁴ El conde de Morphy, que apreció enormemente la belleza y las “finuras artísticas de la obra, que son muchas”, se lamentaba al ver cómo el público expresaba su entusiasmo frenético únicamente al contemplar la jota del final del Acto I.⁶⁵ De hecho, como bien subraya el mismo crítico, si a algo debió Bretón la tan acalorada acogida de su ópera, fue sin duda —dejando a un lado su indudable calidad artística— al acierto de haberla confiado a un circuito lírico-teatral distinto al del Teatro Real, donde hubiera pasado “después de seis u ocho representaciones al archivo del teatro para que al cabo de un siglo viniera a sacarla del polvo y del olvido algún erudito investigador”.⁶⁶ Al destinarla, por contra, al de la Zarzuela, pudo ser verdaderamente apreciada por sus bellezas internas. Ello suponía, lógicamente, la adopción de un estilo fundado en el lenguaje del folclore hispano —jotas, seguidillas, fandangos— y/o de la música popular urbana —habaneras, mazurcas, valeses, chotis, pasodobles—, requisito previo y fundamental que cumplieron las óperas-zarzuela *Marina* y *¡Tierra!*, cuyas resonancias fueron similares.

Por otro lado, no deja de ser representativo el hecho de que la fama alcanzada por Bretón no se debiera tanto a sus ocho óperas, a las que dedicó gran parte de sus esfuerzos compositivos, sino, especialmente, a su sainete lírico *La verbena de la Paloma*, con el que obtuvo gran éxito y popularidad (recorremos el caso similar de Chapí). No en vano, esta obra cumplía a la perfección con el imaginario colectivo creado en torno al género del sainete, espejo madrileño de una pactada sociedad equilibrada que satisfacía las necesidades tanto de la clase bur-

⁶³ La crítica de Eduard Hanslick puede consultarse en Sánchez, *Tomás Bretón, un músico de la Restauración*, p. 157.

⁶⁴ El año de su estreno, *La Dolores* se mantuvo en el Teatro de la Zarzuela en sesiones diarias ininterrumpidamente hasta el final de la temporada, así como en el teatro Tívoli de Barcelona durante 112 noches seguidas. Pronto pasaría a formar parte del repertorio común de todos los principales teatros españoles y, después, de América. Posteriormente, se llevó a la escena con una brillante acogida en Milán, Praga (traducida al alemán) y, probablemente, Reino Unido. Véase Sánchez, *Tomás Bretón, un músico de la Restauración*, pp. 247-248.

⁶⁵ Guillermo Morphy, “*La Dolores*, de Bretón, en el teatro de la Zarzuela”, *La Correspondencia de España* (17 de marzo de 1895), p. 1.

⁶⁶ Morphy, “*La Dolores*, de Bretón, en el teatro de la Zarzuela”, p. 1. De hecho, nuevamente esclarecedor es el hecho de que se llevara a la escena del Real sólo después de su estreno en Milán y en Praga.

guesa adinerada como del proletariado.⁶⁷ En este sentido, debemos tener en cuenta que la época “dorada” de la ópera española (1880-1915) coincidió con la del triunfo completo del género chico —en especial, del sainete lírico— y, en la década de los 90, con los movimientos reivindicativos de este último como símbolo nacional, pues para muchos supuso la verdadera música nacional.⁶⁸

Nada pudieron hacer los compositores españoles para ver derribado ese muro que les impidió el acceso al mercado operístico “nacional”. Independientemente de la corriente a la que se aferraron, del carácter de los libretos y del cumplimiento de las expectativas que el público y la crítica esperaba de la ópera española, sus creaciones fueron pronto olvidadas. Como hemos subrayado, para las clases sociales privilegiadas se trataba de una cuestión de prestigio, basado en unas convenciones que seguían las modas venidas de Italia y París. Esto explica que el acontecimiento que más expectación generaba era siempre el debut de un cantante, calificado como solemnidad musical, y dicha expectación aumentaba de forma directamente proporcional a sus honorarios. En definitiva, en el Real “vestía mucho oír a un tenor que costaba por función 5.000 francos”, aunque sus “medios vocales no correspondieran ya a su voluntad, fama ni precio”.⁶⁹

Bajo esta ideología subyacía una concepción totalmente pesimista ante el producto artístico español y, más concretamente, ante el compositor español, una figura a la que se consideraba naturalmente inferior a cualquiera de los compositores italianos y centro-europeos. Esta concepción estaba arraigada en un verdadero pesimismo surgido a comienzos del siglo XIX,⁷⁰ que se extendió tanto a los compositores como a sus obras y que sólo fue diluido, ligeramente, en la mente del oyente español con los éxitos venidos de la renovación de la zarzuela en la década de los 40.⁷¹ Sin embargo, hechos como el estrepitoso fracaso de

uno de los primeros intentos serios de implantación de la ópera española, protagonizado por Scarlatti a mediados de siglo, ratificarían para muchos la incapacidad española de desarrollar una ópera nacional y alimentarían un escepticismo que dio lugar a comentarios del tipo:

“¿De cuándo acá voy yo a ese teatro? — Me acuerdo verte allí cuando se estrenó las *Cruces y medias lunas*. — Pues yo mismo no vuelvo más. — ¿Por qué? — No soy hombre que se deja engañar dos veces”.⁷²

“Se ensaya la ópera *Blanca de Lara*”, que no se sabe cuándo se ejecutará; el público no tiene prisa, de manera que pueden ponerla lo más tarde que les sea posible, con lo que todos ganaremos mucho”.⁷³

Desde una óptica retrospectiva, es interesante observar la visión de futuro que el maestro de la Capilla Real José Trespuentes mostró cuando escribió desde La Habana en una fecha tan temprana como 1856, respondiendo a las quejas expresadas por el compositor Inzenga ante el desprecio con que fueron tratados los trabajos operísticos en España: “tal vez no era tiempo todavía, puesto que era preciso combatir antes poco a poco y por todos los medios posibles las preocupaciones de nuestro público con respecto a esta clase de espectáculos”.⁷⁴ Además, hacía notar cómo el público tenía preferencia o por la ópera italiana, por un lado, o por esas obras “mezcladas de verso, [...] graciosas, ligeras”, por el otro, motivo por el cual triunfó la idea de reformar la zarzuela.

El público español en general ha sido siempre muy sensato y apegado a todo lo suyo, y no podía menos de serlo en este asunto. Convendremos en que cierta clase de personas, ya sea por moda, por buen tono, por capricho o por otras causas, asistiese en un principio a la ópera italiana, a la cual fuera quizá opuesta, y que la costumbre de oír esta música le llegara a despertar el gusto y la afición, y que por último la apreciara, porque ya encontraba verdaderos goces. Nada extraño [sic] sería que luego no pensase favorablemente de la española, puesto que, ya por el distinto carácter de la música, por la aspereza

⁶⁷ Agnes Model, “¿Una copia exacta de la vida? Las estructuras sociales y su función en el sainete lírico de la Restauración”, en *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*, ed. Max Doppelbauer y Kathrin Satingen (Munich: Martin Meidenbauer, 2010), pp. 11-26.

⁶⁸ Carreras, “La consolidación de una cultura musical (1860-1890)”, pp. 538-546.

⁶⁹ Bretón, *La Ópera Nacional. Discursos leídos* [...] día 14 de Mayo de 1896, pp. 33-34.

⁷⁰ Emilio Casares Rodicio, “La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales”, en *La música española en el siglo XIX*, ed. Emilio Casares y Celsa Alonso (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), pp. 18-27. Véase también: Carreras, “La invención de la música española”, pp. 159-161.

⁷¹ Como señala Cortizo, son “lugares comunes” en la crítica a las óperas compuestas por españoles durante la primera mitad de siglo expresiones como “fue arrojado el pensamiento del señor Basili escribir con los aires nacionales una ópera entera [...]” [se refiere a la reposición de la obra de Francisco Porcell *El Trovador* en Santiago en 1843], “Crónica nacional”, *La Iberia Musical y Literaria* (9 de abril de 1843), p. 120; u otras como “Este drama lírico ha sido muy bien recibido del público,

a pesar de estar prevenido contra las producciones lírico-españolas” [Se refiere a la obra de Basili *El Contrabandista*, que incluía piezas inspiradas en el folclore español, como unas cañas andaluzas], “Suplemento de la Revista de Teatros. Teatro del Circo”, *Revista de Teatros* (20 de junio de 1841), p. 97. Véase M^o Encina Cortizo, “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”, en *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional ‘La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia’*, 2 vols., ed. Emilio Casares y Álvaro Torrente (Madrid: ICCMU, 2002), vol. 2, p. 46.

⁷² “Apuntes de Madrid”, *El Consueta* (14 de febrero de 1856), p. 28. Acerca del estreno y estrepitoso fracaso de *Cruces y medias lunas* de Scarlatti, véase Sobrino, “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica”, p. 100.

⁷³ *El Consueta* (21 de febrero de 1856), p. 31.

⁷⁴ José Trespuentes, “Ópera española (II)”, *Gaceta Musical de Madrid* (6 de abril de 1856), p. 106.

que supondría en el lenguaje, o bien porque no creyese en la posibilidad de poderse reunir los elementos necesarios para ese espectáculo, no esperaba tener los mismos goces.⁷⁵

No es de extrañar que, a la altura de 1860, al pequeño Chapí de apenas diez años de edad le respondieran, cuando se preguntaba indignado por qué no existían creaciones en castellano de esas arias y romanzas que tanto le gustaban, que se trataba de “una cosa muy gordá”, que “apenas si es seria la ópera...”, que “hacer óperas ¡sólo es dado a muy pocos!”, que “sólo tienen genio para eso los italianos”.⁷⁶

Pero los estrenos en la década de los 70 de óperas de estilos diversos —desde las inspiradas en las creaciones de Bellini y Donizetti de los años 30-40 hasta las más vanguardistas, cercanas al Wagner previo al *Ring des Nibelungen*, pasando por otras adscritas al estilo franco-italiano imperante en Europa desde mediados de siglo—,⁷⁷ que bien podían parangonarse en calidad a muchas de las ofrecidas en el mismo Teatro Real, fueron todos en vano a los ojos de la audiencia española. La polémica desatada en torno al fiasco protagonizado por Tomás Fernández Grajal con su ópera *El Príncipe de Viana*, estrenada en el Real en 1885, será plenamente reveladora de la opinión pública acerca de las producciones españolas y, especialmente, de sus compositores.⁷⁸ Las discusiones enfrentaron, por un lado, a Bretón, defensor de la ópera nacional, y, por el otro, a Fernán Flórez y después Peña y Goñi, en apoyo de la zarzuela. El primero, indignado por el poco apoyo que recibían los compositores españoles que intentaban iniciarse en el género operístico —desde las instituciones gubernamentales hasta la propia prensa, pasando por la infraestructura operística nacional—, concluyó criticando la cultura artística de un “país de pandereta”, amante de los toros y la política.⁷⁹ Esto desencadenó la reacción del crítico Fernán Flórez, cuya postura fue vista por muchos como un puro reflejo del abonado al Real. Flórez consideraba “ambiciosos en extremo” los propósitos de fundar la ópera nacional en España, en especial por la preferencia del público por la ópera italiana y su actitud reacia hacia lo nacional en materia operística.⁸⁰ No obstante, lo más destacable es que su razón de mayor peso para pensar que la ópera nacional nunca se implantaría la atribuía a cuestiones de raza: al igual que la escuela italiana

es más melodiosa o “aristocrática” y la alemana más “filosófica”, por el carácter de sus respectivos pueblos, la escuela española no podría tener jamás actitudes para la ópera, pues sus mejores resultados vendrían del género popular.⁸¹ No se trataba de un pensamiento aislado, sino que era compartido por un sector importante de la crítica y el público. Las observaciones de Joaquín Arimón, enmarcadas también en el contexto del fiasco de *El príncipe de Viana*, iban inclinadas en el mismo sentido: “La música, en su forma lírico-dramática, no ha pasado en España de la zarzuela, y fuera de este género no nos es posible levantar los vuelos ni hender las alturas a que han llegado los grandes compositores del presente siglo”.⁸²

Idéntica concepción se tenía en el país vecino desde la primera mitad de siglo, como muestran las ideas del hispanista Henri Collet, quien aconsejaba a los compositores españoles, en su célebre *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, que evolucionasen a partir del estudio del folclore nacional para llegar a una “expresión fugaz de lo universal”, puesto que serían siempre incapaces de dominar la música culta representada por el sinfonismo francés o alemán.⁸³

Con estas perspectivas, los compositores españoles lucharían no sólo contracorriente, sino contra su naturaleza, a ojos de un público que debía ser reflejo del arte por el que pagaba, el arte más elevado cuya reputación venía ya garantizada desde Europa. Así lo expresaba, de nuevo, Fernán Flórez:

El público no da grande importancia a los trabajos nacionales de la ópera y casi tiene razón; sospecha que la ópera española, por excelente que sea, no será mejor que la italiana y la alemana; *de las cuales ampliamente disfruta cuando tiene dinero y voluntad de gastarlo* [el subrayado es siempre nuestro]. Puede, por lo tanto, esperar tranquilamente la solución del problema. Y espera con tanta más tranquilidad cuanto que no tiene fe ninguna en la realidad de ese porvenir de la ópera propia, auténtica, genuina y purísima.

[...] Hay quien se nos adelantó ya en este arte de la ópera; quien ha sabido expresar la vida del hombre mejor que nosotros, sin dejarnos más que la expresión de sentimientos personalísimos, en los cuales hemos hecho lo que hemos sabido. Por ejemplo, esa afición a los toros que el maestro Bretón censura —sin motivo— ha producido y produce constantemente mucha música, verdaderamente nacional; *que si no es mejor todavía, el no serlo consiste en que de hacerla mejor no gustaría a los aficionados.*

[...] Hoy por hoy, juzgo que son ambiciosos en extremo los propósitos de instituir la ópera española... Creo posible que un compositor español realice uno de esos grandes poemas dramático-musicales, tan excelente como los mejores de los compositores extranjeros; pero esta creación sería una gloria

⁷⁵ Trespuentes, “Ópera española (II)”, p. 106.

⁷⁶ Citas tomadas de Iberní, *Ruperto Chapí: memorias y escritos*, p. 42.

⁷⁷ Sobre el estilo de las óperas compuestas en el círculo de Madrid en la década de los 70, véase López Gómez, *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*, vol. 1.

⁷⁸ *El Príncipe de Viana* es una ópera anclada en el estilo adoptado por los compositores en Italia en las décadas centrales del siglo y distanciada, por tanto, de las últimas tendencias dominantes en el panorama europeo. Véase López Gómez, *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*, vol. I, pp. 166-224.

⁷⁹ Tomás Bretón, “*El príncipe de Viana*”, *El Liberal* (7 de febrero de 1885), p. 2.

⁸⁰ Isidoro Fernán Flór[ez], “El problema”, *El Liberal* (9 de febrero de 1885), p. 2.

⁸¹ Isidoro Fernán Flór[ez], “El libro del año”, *La Ilustración Ibérica* (14 de febrero de 1885), p. 2.

⁸² J. A. [Joaquín Arimón], “Ópera: *El Príncipe de Viana*”, *El Globo* (3 de febrero de 1885), p. 4.

⁸³ Carreras, “La invención de la música española”, p. 156.

personal, aislada. Ese compositor haría entonces muy bien en componer música para libretos y cantantes italianos, con emigrar de su patria *buscando la patria natural de su genio*... [...] Mucho más ganaría nuestra patria con que un maestro español se enseñorease del arte italiano, que no en que se esterilizase aquí, trabajando desesperadamente en el vacío.

No sé quién ha dicho que España es una tribu con pretensiones [se refiere a Bretón, en su artículo escrito en defensa de la ópera española con motivo de las críticas a *El príncipe de Viana*]. Se me figura que entre estas pretensiones está la de la ópera española.⁸⁴

[En definitiva], en Madrid, supongo que en toda España igualmente, no hay fe en la ópera nacional. [...] Para el poema épico y para un drama musical se necesita genio. Ese feliz equilibrio del saber técnico y de la inspiración grandiosa parece haber sido negado a los españoles, que no tenemos ni un verdadero poema ni una verdadera ópera.⁸⁵

Aún a finales del siglo XIX y a pesar de haber tenido la ocasión de presenciar el estreno de algunas de las mejores creaciones musicales a nivel nacional, venidas muchas del terreno de la ópera, en la mente del público español — más aún, en la del oyente adinerado — seguía inmutable la idea de que el compositor español debía triunfar en el terreno de la zarzuela y en el del género chico y sus derivados; no debemos olvidar el enorme éxito comercial que este último alcanzó, del que gustaban ampliamente no sólo las clases medias, sino también la aristocracia y la alta burguesía.⁸⁶ Reveladoras son las amargas palabras pronunciadas por Bretón, habiendo experimentado el triunfo de sus *Amantes* y *Garín*:

Después de componer bien o mal aconsejado, con más o menos acierto, dos óperas de asunto español, a cuya música, di todo el carácter nacional que yo podía y consentían sus situaciones [...] quiso el azar que mi antiguo y querido amigo, el famoso sainetero D. Ricardo de la Vega me buscara, para poner en música uno de sus más celebrados sainetes [se refiere a *La verbena de la Paloma*]. No poco preocupado y agradecido al par, acepté el encargo... y aquí entra lo bueno. En cuanto el caso se hizo público, fueron de ver y oír el sin número de plácemes y felicitaciones que recibí *a priori*, de todos los que en estas cosas se preocupan; desde el modesto acomodador hasta el aristócrata más linajudo, desde el pacientísimo copista al autor más celebrado: “cuánto me alegro, decían; ese es el camino... por ahí, por ahí...”.

Yo había compuesto mis pobres óperas con la mejor intención y el ideal que me ha animado siempre, tal vez equivocando, ¡Pero artístico y nacional hasta más no poder!... ¡Pues en el concepto general, todo eso no eran más que libros de caballería, sueños, nonadas!... Llegóse a escribir que yo entraba por fin en un terreno verdaderamente español — como si *los*

Amantes y *Garín* fueran rusos — y a repetir en diversas formas, las frases antes transcritas. ¡Quedé anonadado, al ver materialmente que todas las simpatías, todas las aspiraciones e ideales de la numerosa e inteligente clase que alimenta el Teatro y de él vive, exceptuadas contadísimas personas, se limita, cifra y ciñe casi exclusivamente al cultivo del sainete, de la pieza en un acto!”⁸⁷

Todo lo expresado demuestra la frialdad con la que fueron acogidas obras cumbre de la lírica española, como *Margarita la Tornera* de Chapí, que obtuvo un gran éxito desde la noche de su estreno pero que no recibió a cambio unas muestras de verdadero y sincero entusiasmo de parte del público.⁸⁸ Asimismo, explica en parte el fracaso de la quizá mayor empresa constituida en favor de la ópera nacional, la del Teatro Lírico de 1902, sin tener en cuenta que, de haber triunfado, habría constituido una excepción sin parangón en Europa, pues habría supuesto mantener un teatro de ópera de forma autónoma económicamente hablando. De igual modo, explica la paradoja que nos encontramos ante el olvido de unas obras sobre las que comúnmente había existido una gran expectación del público ante su estreno; incluso, el de algunas de ellas, como *Los amantes de Teruel* o *Gonzalo de Córdoba*, que incitaron a los críticos a calificarlas como la mejor ópera española escrita hasta entonces — caso de la de Bretón —⁸⁹ o la primera verdadera ópera española por su estilo — caso de la de Serrano —.⁹⁰ No es de extrañar, por otro lado, el hecho de que las óperas de Albéniz, y sobre todo de Falla, triunfasen fuera de nuestras fronteras mientras aquí eran totalmente ignoradas, tal como se lamentaba Adolfo Salazar.⁹¹

CONCLUSIONES

El casi completo olvido de un rico y variado repertorio de ópera concebido por los compositores más reconocidos del mundo hispano a finales del siglo XIX y comienzos del XX —

⁸⁷ Bretón, *La Ópera Nacional. Discursos leídos [...] el día 14 de Mayo de 1896*, pp. 38-39.

⁸⁸ Véanse las críticas de A. Larrubiera, “Estreno de *Margarita la Tornera*”, *La Ilustración Española y Americana* (28 de febrero de 1909), pp. 119-126; y Cecilio de Roda, “*Margarita la Tornera*”, *La Lectura* (marzo de 1909).

⁸⁹ Para el caso de *Los Amantes*, en vista del enorme éxito alcanzado, el empresario del Real decidió ofrecer seis funciones más — hecho insólito hasta entonces —, “siempre a teatro lleno.... Al finalizar el estreno, pese a ser ya la una de la madrugada, el público permaneció en el teatro aplaudiendo con pasión, obligando al autor a salir repetidas veces al escenario”, lo que supuso a Bretón presentarse ante el público en una veintena de ocasiones, un público que acompañó al compositor a hombros hasta su domicilio. Véase Sánchez, *Tomás Bretón, un músico de la Restauración*, p. 153.

⁹⁰ Alejandro Saint-Aubin, “Gonzalo de Córdoba”, *El Heraldo de Madrid* (7 de diciembre de 1898), p. 1.

⁹¹ Adela Presas, “La cuadratura del círculo: la ópera nacional española a través de la crítica de Adolfo Salazar”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 87-88 (2012), p. 134.

⁸⁴ Fernán Flór[ez], “El problema”, p. 2.

⁸⁵ Fernán Flór[ez], “El libro del año”, p. 2.

⁸⁶ Véase al respecto Carreras, “La consolidación de una cultura musical (1860-1890)”, pp. 540-541.

entre los que cabe citar algunos como Pedrell, Giró, Bretón, Chapí, Serrano, Albéniz y Granados — ha llevado a muchos críticos, estudiosos y académicos desde tiempos coetáneos hasta la actualidad a plantearse las razones que motivaron la indiferencia con que fue recibido para, después, caer en el olvido. Probablemente no exista ningún criterio absoluto que permita decantarse por un hecho en concreto, puesto que entran en juego una serie de factores que, combinados, hicieron de la incansable lucha por la fundación de la ópera nacional una enorme quimera. No obstante, todos estos factores emanan de una serie de prejuicios relacionados con la música y los compositores españoles, por un lado, y con la cultura musical europea, por el otro.

Descartada la calidad artística intrínseca de muchos de estos trabajos nacionales, cabe plantearse motivos de otra naturaleza. Si bien la ópera italiana se hizo con el monopolio del mercado operístico e, incluso, con el de las enseñanzas musicales en el Conservatorio madrileño, especialmente desde el estallido del fervor rossiniano, esta no supuso un obstáculo directo, puesto que no impidió la creación de un repertorio operístico, eso sí, escrito en italiano y construido sobre las bases de ese mismo modelo. Sin embargo, la época dorada de la ópera en España, motivada por una verdadera preocupación de cariz nacionalista, no comenzó hasta un momento tan tardío como 1870, principalmente porque desde hacía tres décadas hasta ese momento la zarzuela había constituido para muchos el género lírico nacional. Para entonces, la disociación de los géneros ya estaba arraigada en el imaginario de la sociedad española. La ópera era, por definición, universalmente italiana, incluso la proveniente directamente de París, y presentada siempre en dicho idioma; esta se concibió, además, como el género de mayor elevación artística al que se podía aspirar, con lo que cumplía las exigencias de prestigio requeridas para un teatro como el Real, que se convirtió en el templo de la ópera italiana. La zarzuela, por su parte, era el género lírico típicamente español, puesto que participaba del carácter hispano, desde la trama hasta la música, de modo que satisfacía las necesidades de un público que asistía a las representaciones por mero disfrute.

Cuando comenzaron a estrenarse óperas en el Real escritas en castellano se multiplicaron expresamente las actitudes de rechazo hacia un género cantado en un idioma que resultaba extraño al oído, un factor importante del que nos habla Carreras, como ya hemos comentado. De este modo, muchas de las óperas españolas tuvieron que traducirse al italiano para poder acceder a este espacio, el único en la capital dedicado al género. La aversión hacia el propio idioma ocasionó que los poetas fueran reacios a escribir libretos de ópera, hasta el punto de que muchos compositores españoles debieron escribirlos ellos mismos, una situación que se agravó por cuestiones como la completa falta de apoyo estatal; de hecho, las únicas subvenciones de que gozó el arte lírico fueron dirigidas exclusivamente hacia la financiación de la ópera foránea en el Real. Todo ello no impidió, no obstante, el estreno exitoso —al menos a ojos del sector “intelectual” de la prensa— de algunos trabajos de gran mérito, tanto en castellano como en italiano, de modo que podrían haber pasado a formar parte del repertorio operístico hispano

—ya fueran considerados modelos nacionales o trabajos extranjerizantes—, pero no fue así.

A nuestro juicio, el problema de base al que se enfrentaron los cultivadores de la ópera en España residió en los prejuicios existentes hacia el compositor español —tanto dentro como fuera de las fronteras— ya desde principios de siglo, al que juzgaron incapaz para el género operístico, prejuicios que fueron “confirmados” una y otra vez tras el fracaso de las empresas que intentaron dedicarse a la causa de la ópera nacional, la ausencia en los circuitos teatrales de cualquier ópera escrita por un compositor español, y, aunque parezca un hecho no relacionado, el enorme éxito experimentado en el género cómico que alternaba canto y declamación: la zarzuela y, después, el género chico. Por tanto, para la mayor parte del público, en especial el burgués adinerado y el aristócrata, el compositor español podía dominar únicamente el lenguaje derivado de los cantos y bailes populares autóctonos —también los adoptados como tal—, a la vez que era incapaz de realizar ninguna aportación notable si partía del lenguaje de la música culta europea. De la ópera española en potencia se esperaba algo original que la diferenciase de la italiana y francesa, para lo que debía estar inspirada en los cantos y bailes populares españoles; de hecho, tuvo mayor aceptación y éxito en la medida en que se acercó estéticamente hablando al género de la zarzuela. Se encontraba el compositor, por tanto, en un círculo vicioso, pues la ópera española fundada sobre las bases de la zarzuela retroalimentaría inevitablemente el juicio existente acerca del compositor español como artista únicamente capaz en el terreno de la música popular. En definitiva, la aceptación sin tapujos de la ópera foránea obedeció a una cuestión de prestigio o de etiqueta, al arte aristocrático venido de Italia y París —tanto la obra como los *divos* que la interpretaban, cuya popularidad era pareja a su remuneración económica— frente al arte popular creado por la España decadente de finales de siglo. Como llegaría a ser consciente el propio Bretón, la ópera española sólo habría sido aceptada si hubiera venido ya encumbrada por los principales teatros europeos, lo que supondría haber conseguido fundar una ópera nacional, la española, fuera de sus propias fronteras.⁹²

⁹² Bretón, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid. Conferencia*, pp. 28-29: “Sólo [el público y la crítica españoles] despertarían de su tranquila indiferencia, por un milagro...; cuando un compositor español produjese una obra que causase asombro, estupor, que materialmente dejase atónito a *todo el mundo musical* [el subrayado es nuestro]. ¿Es esto lo que se pide y espera —escribía yo no hace muchos meses a mi amigo el Sr. Saint-Aubin? Pues ya puede esperarse sentado; porque no va a hacer España, sin ambiente favorable, lo que no ha hecho ningún país. Wagner en el suyo impresionó con sus primeras obras, sin vencer, ni mucho menos; el ideal patriótico y el ambiente artístico de Alemania le ayudaron y dieron la victoria. Si Wagner se hubiese producido en España, es muy posible que después de componer *Tannhäuser* y *Lohengrin*, hubiera tenido que dedicarse al *género chico*. ¿Habrá quien dude de que si aquí nos envolviese el ambiente artístico de otros países más cultos, no produciríamos obras dignas de alternar con las mejores y de recorrer el mundo...? Yo declaro [...] que lo tengo por indudable”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allegro [pseudónimo]. *El País* (18 de febrero de 1891).
- “Apuntes de Madrid”. *El Consueta* (14 de febrero de 1856), p. 28.
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.
- Arimón, Joaquín [J. A.]. “Ópera: *El Príncipe de Viana*”. *El Globo* (3 de febrero de 1885), p. 4.
- Auriolles, N. *El Correo* (7 de diciembre de 1898).
- Bretón, Tomás. *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid. Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 5 de febrero de 1904*. Madrid: Casa Dotesio, 1904, pp. 26-27.
- . *La Ópera Nacional. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 14 de mayo de 1896*. Madrid: Música Mundana, 1985.
- . “*El príncipe de Viana*”. *El Liberal* (7 de febrero de 1885), p. 2.
- Capdepón, Mariano. “La vejez militante: Don Mariano Capdepón”. *Gente Vieja* (15 de abril de 1905), pp. 9-10.
- Carreras, Juan José. “La invención de la música española”. En *La música en España en el siglo XIX*, editado por Juan José Carreras. Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8 vols., dirigida por Juan Ángel Vela del Campo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018, vol. 5, pp. 151-283.
- Carreras, Juan José, Teresa Cascudo, Celsa Alonso y Cristina Bordas. “La consolidación de una cultura musical (1860-1890)”. En *La música en España en el siglo XIX*, editado por Juan José Carreras. Historia de la música en España e Hispanoamérica, 8 vols., dirigida por Juan Ángel Vela del Campo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018, vol. 5, pp. 479-658.
- Casares Rodicio, Emilio. “La música del siglo XIX español: conceptos fundamentales”. En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares y Celsa Alonso. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.
- . “Ópera”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 78-124.
- . “Chapí y la ópera”. En *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, coordinado por Víctor Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2012.
- Chapí, Ruperto. “El Teatro Real y los compositores españoles”. *El Imparcial* (31 de agosto de 1903), p. 5.
- Cortés, Francisc. “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 187-216.
- Cortizo, M^a Encina. “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”. En *La ópera en España e Hispanoamérica*, Actas del Congreso Internacional ‘La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia’, editado por Emilio Casares y Álvaro Torrente, 2 vols. Madrid: ICCMU, 2002, vol. 2, pp. 7-62.
- “Crónica nacional”. *La Iberia Musical y Literaria* (9 de abril de 1843), p. 120.
- “Ecos madrileños”. *La Época* (6 de abril de 1891), p. 2.
- El Consueta* (21 de febrero de 1856), p. 31.
- Fernández Álvarez, Emilio. *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Fernán Flór[ez], Isidoro. “El problema”. *El Liberal* (9 de febrero de 1885), p. 2.
- Fernán Flór[ez], Isidoro. “El libro del año”. *La Ilustración Ibérica* (14 de febrero de 1885), p. 2.
- Gómez, Julio. *Los problemas de la ópera española: discurso del Académico electo D. Julio Gómez García en el acto de su recepción pública el 17 de junio de 1956*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956.
- González, Eduardo. “Teatro Real: *Raquel*, drama lírico en cuatro actos, letra y música del maestro Bretón”. *La Correspondencia de España* (21 de enero de 1900), p. 3.
- Iberrri, Luis G. “El problema de la ópera nacional española en 1885”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 219-228.
- . *Ruperto Chapí: memorias y escritos*. Madrid: ICCMU, 1995.
- . *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 2009.
- Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas fuera de la Corte*. Real Orden (28 de diciembre de 1799), Ley XII.
- J. A. [véase Arimón, Joaquín].
- J. V. R. [véase Parada y Barreto, José].
- Larrubiera, A. “Estreno de *Margarita la Tornera*”. *La Ilustración Española y Americana* (28 de febrero de 1909), pp. 119-126.
- López Gómez, Francisco M. “El valor documental y musicológico de los fondos de ópera del Museo Nacional del Teatro”. En *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha: nuevas perspectivas*, coordinado por Paulino Capdepón y Juan José Pastor. Madrid: Alpuerto, 2015, pp. 175-196.
- . “Recepción de la obra lírica de Mozart en Madrid en la segunda mitad del s. XIX”. En *Mozart y España: estudios y recepción musical*, editado por Paulino Capdepón y Juan José Pastor. Vigo: Academia del Hispanismo, 2016.
- . *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2016.
- . “Corrientes estéticas en torno a la ópera española (1868-1913)”. *Cuadernos de Investigación Musical*, 6 (Número extraordinario: Estudios sobre el Patrimonio Musical Hispánico, 2018), pp. 256-292.
- Masarnau, Santiago de. “Los dos fígaros”. *El Artista*, 1835 (Tomo I).
- Model, Agnes. “¿Una copia exacta de la vida? Las estructuras sociales y su función en el sainete lírico de la Restauración”. En *De la zarzuela al cine. Los medios de comuni-*

- cación populares y su traducción de la voz marginal*, editado por Max Doppelbauer y Kathrin Saringen. Munich: Martin Meidenbauer, 2010, pp. 11-26.
- Monasterio, Jesús de. [Informe del concurso de ópera española de 1867]. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.
- Morphy, Guillermo. “La Dolores, de Bretón, en el teatro de la Zarzuela”. *La Correspondencia de España* (17 de marzo de 1895), p. 1.
- P. *El Imparcial* (13 de febrero de 1889).
- Parada y Barreto, José [J. V. R.]. “Del carácter venidero de la ópera española”. *Revista y Gaceta Musical* (22 de junio de 1868), p. 111.
- Peña y Goñi, Antonio. “Una ópera española”. *La Ilustración Española y Americana* (8 de diciembre de 1876), p. 355.
- . *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Impresión y Esterotipia de ‘El Liberal’, 1881.
- Presas, Adela. “La cuadratura del círculo: la ópera nacional española a través de la crítica de Adolfo Salazar”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 87-88 (2012), pp. 121-142.
- “Revista musical”. *La Iberia* (22 de abril de 1869), p. 4.
- Revista y Gaceta musical* (8 de diciembre de 1867).
- Roca y Roca, J. “La semana en Barcelona”. *La Vanguardia* (22 de mayo de 1892).
- Roda, Cecilio de. “Margarita la Tornera”. *La Lectura* (marzo de 1909).
- Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli. “Joaquín Espín y Guillén (1812- 1882): una vida en torno a la ópera española”. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 12 (2006), pp. 63-88.
- Saint-Aubin, Alejandro. “Gonzalo de Córdoba”. *El Heraldo de Madrid* (7 de diciembre de 1898), p. 1.
- Saint-Saëns, Camile. “La música y los músicos españoles”. *Música* (Valencia, 15 de mayo de 1917).
- Sánchez, Víctor. *Tomás Bretón: un músico de la restauración*. Madrid: ICCMU, 2002.
- Sobrino, Ramón. “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica”. En *La ópera en España e Hispanoamérica*, Actas del Congreso Internacional ‘La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia’, 2 vols., editado por Emilio Casares y Álvaro Torrente. Madrid: ICCMU, 2002, vol. 2, pp. 77-142.
- Subirá, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra, 1949.
- “Suplemento de la Revista de Teatros. Teatro del Circo”. *Revista de Teatros* (20 de junio de 1841), p. 97.
- Trespuentes, José. “Ópera española (II)”. *Gaceta Musical de Madrid* (6 de abril de 1856), p. 106.
- Turina, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Young, Clinton D. “Why did Spain fail to develop Nationalist Opera?”. *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 38 (2013), pp. 116-137.

Recibido: 06.06.2017
 Aceptado: 07.09.2019