

# El problema de la ópera nacional española en 1885

The problem of a Spanish national opera in 1885

Iberni, Luis G. \*

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 219-228]

## RESUMEN

Uno de los problemas que se ha presentado sobre la existencia y periodización del nacionalismo español es la realidad y características de una ópera nacional. La falta de conocimiento de las diversas fuentes ha obligado a lanzar, sin total fundamento, diversas teorías que no se han apoyado documentalmente en un cien por cien. Con este artículo presentamos la situación de la ópera nacional en 1885, en una etapa crucial de la vida lírica española y ante un grupo de protagonistas que, sin duda, tuvo mucho que decir en su momento.

**Palabras clave:** Ópera; Historia de la Música; España; S. 19.

## ABSTRACT

One of the problems involved in an analysis of Spanish nationalism is that of the existence and nature of a national opera. Due to lack of knowledge of the various sources available, various unfounded theories substantiated. In the present paper we give an account of the situation of the national opera in 1885, that is at a crucial moment in the history of Spanish lyrical music and before a group of influential people who doubtless were most influential in their time.

**Key words:** Opera; History of music; Spain; 19th century.

El 2 de febrero de 1885 se estrenaba en el Teatro Real *El príncipe de Viana*, una ópera con música de Tomás Fernández Grajal y libro de Mariano Capdepon, cuyas últimas colaboraciones habían sido *Roger de Flor* de Chapí y *Mitridates*, con música de Emilio Serrano. El estreno de *El príncipe de Viana* resultó particularmente importante porque suscitó un debate, en el que participaron personalidades como Peña y Goñi o Tomás Bretón, relacionado con las características que debía tener el género lírico nacional.

En un artículo aparecido en *El Liberal*, Bretón, tras salir en defensa de Fernández Grajal, que había sido criticado por casi todos los medios de comunicación<sup>1</sup>, apostaba por el apoyo gubernamental a la ópera nacional afirmando que «el autor compositor del *Príncipe de Viana*, en otro país en que no haya tantos políticos como en España quieren hacernos felices; tanto motín y pronunciamiento como dichos señores nos regalan para demostrarnos la bondad de sus ideas, y tanta corrida de toros que consumen la savia del público español, rebajando a los ojos del mundo civilizado nuestro nivel intelectual; en otro país, o en éste, si no pasara tanta desdicha como apuntado dejo, tal vez el maestro Fernández Grajal, a sus cuarenta años

\* Departamento de Historia y Artes. Universidad de Oviedo. 33011 Oviedo.

cumplidos, estrenara no su segunda, sino su décima ópera, y quién sabe, si España podría calificarle de artista insigne»<sup>2</sup>.

Tomás Bretón, procedente de su pensionado que lo había llevado por Italia, Francia y Centroeuropa, venía con ideas muy distintas de lo que debía ser el modelo de ópera nacional. Así afirma que «pretender que Madrid, Metrópoli de menos población que todas las de las naciones citadas, exceptuando Italia, cuya población flotante es nula al de aquellas comparada; cuyo público por consecuencia es corto y el mismo siempre; pretender, repito, que éste sostenga espectáculos tan costosos como los líricos de ópera y zarzuela, sin un auxilio poderoso e inteligente de parte del gobierno, es pretender un imposible, como los sucesos teatrales contemporáneos lo están demostrando». Y añade que «aumentan en Madrid, los templos del arte de Pepe-Hillo, los teatros de a real la pieza llenan sus arcas con obras en que los cuernos y la política son el argumento esencial... en tanto que el regio coliseo lleva vida premiosa, los de zarzuela faltos de ella mueren».

Con gran claridad exponía una realidad cierta. Las comedias de enredo eran parte del juego de los teatros por horas. Igualmente, el papel de las obras con argumentos políticos era cada vez mayor. Un mes más tarde de la carta de Bretón se presentaba en el Apolo *Villa y Palos*, con libro de Perrín y Palacios y música de Nieto, un buen ejemplo de revista política en la que se caricaturizaba a los personajes en auge como Cánovas, Romero Robledo, Sagasta, Villaverde, etc., convirtiéndose en el gran éxito de la temporada. Las revistas, con libretos muy endebles, estaban causando un gran impacto. Del mismo momento eran *Verónica y volapié*, con temática taurina y música de Reig o *Melones y calabazas* de Mariano Gonzalvo y Reig. Todas ellas venían a ser variantes del modelo de Caballero, *Los bandos de Villafrita*, estrenada el año anterior en el Teatro Recoletos. Es el tipo de zarzuela que demandaba el público por encima de composiciones más elaboradas como *El milagro de la Virgen de Chapí*.

*Fernanflor*, ilustre comentarista de *El Liberal*, también reflexionó sobre la ópera en un artículo del máximo interés porque refleja la impresión general de los comentaristas no músicos. En su opinión, «la ópera tiene una verdadera nacionalidad, que es el ser italiana, sin que las demás naciones hayan hecho otra cosa que vestirla, engrandecerla y recargarla con brillantes arreos»<sup>3</sup>. Según *Fernanflor*, la posibilidad de subvencionar implica «imponer un arte, un género que el público no acepta o del cual no gusta... ¿Debe subvencionarse un teatro de zarzuela? Precisamente los autores de música y libretos de zarzuela son los únicos autores que han hecho en Madrid y en España algún dinero». Y culmina su alegato afirmando que «es lástima que no tengamos ópera y grande ópera, y aun ópera grandísima; como es lamentable que no tenga cada español dos perdices por barba diarias y un pavo suplementario los domingos; pero hasta hace pocos meses, los artistas que se suicidaban, vencidos en la lucha del idealismo con la realidad, eran arrojados, como todos los suicidas, en un rincón inmundo, donde un porquero no alojaría una piara. No había ni un depósito judicial... ¿Qué quieren Vds. que haya en Madrid? No sé quién ha dicho que España es una tribu con pretensiones. Se me figura que entre estas pretensiones está la de la ópera española... Para ser original es preciso inventar algo y lo que es la ópera ya está inventada».

Es posible que el olfato de *Fernanflor* estuviera lo suficientemente desarrollado para ser consciente de que el género zarzuela mantenía un potencial importante y que, quizá, la

solución iba por ese camino. La defensa del italianismo no sólo era propia de *Fernanflor*. En una conferencia que Arrieta tuvo ocasión de dar en el Ateneo <sup>4</sup> afirma que «el italianismo es la pesadilla de los que en música enarbolan la bandera nacional al grito de ¡Viva la ópera española! y quisieran que aquí siguiésemos el ejemplo del zar de todas la Rusias publicando sin pérdida de tiempo un *ukase* para la supresión del teatro italiano, como el que hace poco se publicó en San Petersburgo. Y el italianismo, sin embargo, es muy español. Es muy español... y de tiempo inmemorial. Nuestro autores dramáticos y nuestros literatos del siglo XVI padecieron de italianismo a más no poder. Cervantes lo justifica en sus obras inmortales, más que nadie, con italianismos sin cuento».

Y afirma de manera contundente «yo aconsejaría a nuestros jóvenes compositores que, si bien no sea tan distinguido, por ser género español, estudiaran los tesoros musicales que se hallan esparcidos por España, los cuales, explotados con talento, sobriedad y buen gusto, imitando a la industriosa abeja, podrían llegar a elaborar ricos panales de miel hiblea musical, que serían buscados con avidez por los hijos de esos mismos países que hoy nos mandan sus rapsodias de aires nacionales, que no son aires superiores, de ningún modo, a los aires característicos españoles. El italianismo está muy arraigado en nuestro público y sólo podrá sucumbir, y ójala fuera pronto, cuando el españolismo y no un germanismo híbrido se abra camino honroso en medio de la confusión que nos rodea, hija de la vanidad y de la ignorancia supina de aquellos que, a fuerza de osadía y de carecer de todo sentimiento delicado, llegan a creerse genios y dictadores en el arte sin comprenderlo ni sentirlo».

La contestación a los artículos de Bretón y *Fernanflor* vino de todo un folleto de Antonio Peña y Goñi <sup>5</sup> muy extenso en el que se afirma que «afortunadamente, escucharán los gobiernos en estos instantes la voz del maestro español, y le encargarán la hermosa obra de nuestra regeneración artístico-musical. Porque, a todo esto, diríase que en España no han existido músicos españoles hasta que el Sr. Bretón ha vuelto recientemente del extranjero; tal es la incalificable indiferencia con que el joven maestro mira todo cuanto en este país se ha hecho en materia musical, desde mediados del siglo hasta la fecha». La apuesta de Peña y Goñi es muy clara «ya oigo sonar la fatídica palabra: ¡La zarzuela! Pues bien, sí, la zarzuela. Mal que pese al Sr. Bretón y a los pseudomúsicos que como él puedan opinar, la zarzuela, la mal llamada zarzuela, la ópera cómica española, es una gran gloria nacional, y será probablemente la conquista artístico-musical más importante del presente siglo. Y a fe que Gaztambide, Barbieri y Arrieta no tuvieron que pedir nada, que mendigar nada del Gobierno, ni de la opinión pública, para imponer a todos un género que nació viable, vive aún y vivirá siempre a despecho de épocas de transición, de vicisitudes, desfallecimientos y reacciones que forman la odisea de las instituciones todas. Ni la política, ni los toros, impidieron las cien representaciones sucesivas de *El duende*, de Hernando, y ni la política ni los toros impidieron que los nombres de Barbieri y Arrieta fueran populares a las veinticuatro horas de haberse representado las primeras obras de estos dos eminentes maestros: *Gloria y peluca* y *El dominó azul*».

Y añade que «el error del Sr. Bretón y de los que como él opinan, consiste en creer que mientras España no cuente con la ópera nacional, no hay ni puede haber música en este país, digna de consideración y aprecio. Nuestra ópera cómica, indigenizada impropriamente, no sé por quién, con el nombre de zarzuela, es, hoy por hoy, arte lírico dramático español. Es verdad que esa manifestación de nuestro genio artístico no ha traspasado las fronteras; pero también

es cierto que nadie en el extranjero ignora su existencia. Si fuéramos a alambicar las cosas, yo diría al Sr. Bretón que el *Fidelio*, de Beethoven, el *Freyschütz*, de Weber, y el *Fausto*, de Gounod, nacieron zarzuelas».

Viniendo de Peña y Goñi, la referencia a Chapí era obligada. Así escribe que «alguien dirigió a un grupo de abonados, en la noche del estreno de *Baldassarre*, la siguiente pregunta: —Si anunciara la empresa el estreno de una ópera de Chapí, ¿vendría VV. a escucharla con interés? —¿Quién lo duda? —fue la respuesta unánime—. Y hubo quien agregó lo siguiente: Al autor de *La Tempestad*<sup>6</sup> se le escucha con interés y con respeto. ¡Al autor de *La Tempestad*! ¿Sabe el Sr. Bretón lo que esas palabras significan? Pues son el pasaporte dado por la zarzuela a Chapí, para imponer respeto al extranjero... Yo cambiaría cien mil artículos inmejorables por llamarme Ruperto Chapí y haber escrito *La Fantasía morisca*, *La Tempestad*, *Música clásica* y *El Milagro de la Virgen*».

Dejando aparte el entusiasmo chapinista de Peña y Goñi, no dejaba de tener cierta lógica el ataque del musicógrafo vasco al compositor salmantino. Es verdad que la zarzuela se mantuvo durante casi diez años por su propio peso, aunque también es verdad que con la implantación de los bufos de Arderius la zarzuela entró en declive, al menos con el modelo previsto por Barbieri o Arrieta. Bretón, persona polemista por excelencia, siguiendo el esquema de la época, no podía por menos que contestar a Peña y Goñi, cosa que hará ampliamente en un nuevo folleto<sup>7</sup>.

Para Bretón la zarzuela no sirve como modelo de género nacional pues «todo cantante que haya pisado las tablas una vez, dirá, sin el menor esfuerzo, la breve e insignificante parte hablada y en prosa que contienen *Mignon*, *Las bodas de Figaro*, *Fidelio*, *Las alegres comadres de Windsor*, *Carmen* y otras. En cambio, ninguno se encontrará capaz de declamar las importantísimas y extensas escenas dramáticas en toda clase de metros poéticos de *El Molinero de Subiza*, *El Anillo de Hierro*, *La Guerra Santa*, *Las Hijas de Eva* y otras. Este error en la forma, ha sido una de las causas principales que han motivado el decaimiento lógico de la Zarzuela seria. Porque si es difícil llegar a ser un actor excelente; si lo es igualmente llegar a ser cantante notable, ¿cuánto más lo será, lograr un artista en que la excelencia de dichas cualidades se halle unida? ¿Quién que esto lea, no recuerda haber visto tal o cual zarzuela seria principalmente, y echado de menos, en el artista más estimable, una siquiera de las condiciones apuntadas, y esenciales para que un género prevalezca y se imponga al público? Si esto es así, ¿qué vida puede tener un género que no cuenta, ni puede contar, con la exquisita interpretación que toda obra artística requiere, y mucho más en el arte lírico dramático, en el que la buena o mala ejecución es tan decisiva para determinar el éxito, como la bondad absoluta de la obra?».

Bretón se refiere a diferentes elementos. Desde que «en los últimos años se han estrenado zarzuelas de compositores jóvenes, españoles, que acusan un visible adelanto musical sobre las conocidas, no bastan verse forzados a contener sus vuelos, por lo limitado del círculo en que habían de girar» aunque, siempre dependientes del éxito del libreto, hay también una referencia a las carencias de las infraestructuras base, ya que al estar la orquesta y el coro limitados a unos cincuenta componentes por conjunto «ni el número de coristas, ni el de profesores de orquesta es bastante para cantar y ejecutar una Ópera, hecha con la tensión artística que impone la

presente época, a no ser para desacreditarla», con lo que implicaría el aumento de presupuesto de los diferentes empresarios que tendría, obligatoriamente, que recaer sobre el público.

Bretón hace una apuesta de temporada, basada en la traducción de algunas de las más populares obras de repertorio al castellano, añadiendo títulos como *Marina*, *D. Fernando el Emplazado*, *Ledia*, *Roger de Flor*, *Mitridates*, *Príncipe de Viana* y *Baltasar* que se interpretaron en un medio hostil, lo cual es cierto pues, con excepciones, los artistas extranjeros malamente podían interpretar óperas para las que no estaban ni preparados por idioma ni por interés, con la posible excepción de Tamberlick. Junto a ellas se producirían los estrenos «de *Numancia*, del maestro Zabala; *A secreto agravio*, o con otro título, de este asunto, una del maestro Chapí; *Loca de amor*, del maestro Serrano; otra, cuyo título ignoro, del maestro Espino D. F.; y *Los amantes de Teruel* del que suscribe». La apuesta por una compañía formada por intérpretes españoles «que están repartidos en diferentes puntos, cultivando la Ópera cantada en italiano, tales como las Sras. Cepeda, Mantilla, Natividad Martínez, Buireo, Font, Peydro, Ocampo, Tresols, Chini, Incera, Hierro, Compañi, Cabrero y otras; los Sres. Gayarre, Antón, Aramburo, Valero, Abruñedo, Masanet, Laspiur, Padilla, Labán, Aragón, Rovirato, Carbonell, Blanchart, Segura, Arambarri, Uetam, Visconti, Meroles, Mejía, Ulloa, Jordá, Samper, Martí, Valdés, Palau y muchos, muchos más que no cuento».

Culmina su comentario afirmando «no soy enemigo ni de la Zarzuela, tal cual yo la entiendo, ni de los dignos artistas que la cultivan entre los que tengo el honor de contar muchos amigos. Creo que, conteniéndose en sus justos límites, vivirá siempre y vivirá bien sin necesidad siquiera de que nadie la auxilie; así como llega a ser eminentemente ridícula, cuando el Libro pretende escalar las altas regiones de lo trágico y dramático y la Música las de lo serio y sublime, por en la práctica, aunque ambos ideales son nobilísimos, resultan antitéticos y el consorcio naturalmente imposible».

No es fácil, con la distancia del tiempo, ni dar ni quitar la razón a Bretón en sus alegatos. Era obvio que una apuesta por la ópera nacional implicaba algún tipo de apoyo público y un acuerdo general de los compositores, algo más efectivo que las apuestas previas que malamente llevaron a situaciones tristes. Sí que parece que las reflexiones de los medios de comunicación y, sobre todo, los folletos de Peña y Goñi y Bretón movieron a los diferentes autores a reflexionar en conjunto sobre el problema de la ópera nacional.

Ello se llevó a cabo en el marco de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. En las investigaciones realizadas hemos podido encontrar en la Biblioteca Nacional las actas de las sesiones celebradas en mayo y junio de 1885. En cinco sesiones se reflexionó sobre el problema de la ópera nacional (el folleto de Peña tiene fecha de marzo y el de Bretón de abril), auspiciada por tres puntos propuestos por Hernando, primer vicepresidente de dicha Sociedad.

Dichos puntos eran:

- 1.º ¿Es justa, patriótica y artística la aspiración de algunos artistas de que el Teatro lírico español deba completarse con el espectáculo de la ópera toda cantada?
- 2.º *Interin* se llega a poseer un selecto repertorio en que pueda basarse la inauguración de un teatro destinado exclusivamente al cultivo de este espectáculo, ¿qué procedimiento podrá ser más eficaz y conducente a la producción de obras y su representación?

- 3.º Para el carácter propio que pueda alcanzar la ópera española, además de la base fundamental de cantar con verdadera prosodia el idioma, ¿existe alguna otra base artística o científica que pueda y deba fijarse también?

Con gran interés se presentó la primera sesión el 17 de mayo, a la que asistieron la plana mayor de los compositores españoles, incluyendo a Barbieri, Serrano, Chapí, Inzenga, Fernández Grajal, Brull, Hernando, Llanos, Monasterio, Bretón o Zabala. El primer punto era de tal naturaleza, que según Barbieri creía que no existiese «artista español alguno que no considerase justa, patriótica y artística la idea del planteamiento de la ópera española», lo que fue asentido unánimemente.

Más interés presentó el segundo punto que se basaba en la creación de un repertorio de ópera española. Para Barbieri, tan importantes como los compositores eran los artistas cantantes. Hizo una serie de consideraciones sobre la necesidad de mejorar la enseñanza del canto, tanto en los centros oficiales cuanto en la esfera particular, estableciéndola sobre la base del castellano, desterrando el procedimiento de educar al cantante en un repertorio exclusivamente italiano. Afirmó la necesidad de facilitar al alumno compositor el medio de hacer su práctica en el género lírico dramático.

Chapí tomó la palabra y afirmó que la apuesta de Barbieri, así como otras paralelas, era de interés para formar la ópera española en el futuro pero que para enfrentarse al presente la mejor opción era unir la ópera española a la zarzuela, y con los mismos elementos que existen para ésta, toda vez que existían ejemplos como *¡¡Tierra!!* que habían sido del todo válidos.

Inzenga criticó a Barbieri, afirmando que el único canto válido era el italiano y el único repertorio en que el maestro puede encontrar modelos de enseñanza. Añadió que no conocía en el repertorio español obra que pudiera ser útil para la enseñanza. Llanos le rebatió, afirmando que existían más de cuatrocientas piezas válidas para la enseñanza del canto. Barbieri se justificó diciendo que no excluía el repertorio italiano pero sí su exclusividad. Cerró Bretón la sesión incidiendo en el elemento que ya había manifestado en su folleto, que una opción imprescindible era la traducción de óperas extranjeras, al que en un plazo corto se podrían agregar producciones españolas.

La segunda sesión tuvo lugar el 24 de mayo, bajo presidencia de Rafael Hernando. Allí Chapí presentó un proyecto de empresa lírico-dramática, con el correspondiente presupuesto del personal necesario para la explotación del espectáculo Zarzuela, otro para el de Ópera y otro utilizable para ambos a la vez. Entrando en consideraciones sobre la práctica, habló del peligro que tendría la traducción de óperas italianas, tanto por la costumbre que el público tiene de oír las en el idioma extranjero, cuanto porque no sería posible contar con artistas que actuaban habitualmente en el Real, ni con las posibilidades de dicho centro. Indicó el gran riesgo al que se someten las óperas españolas a la escena del Teatro Real, porque no se les concede toda la solicitud y cuidado que eran imprescindibles para una correcta interpretación, como lo desventajosamente que son presentadas al aparecer entre las obras más renombradas de los más célebres maestros. Terminó diciendo que consideraba único procedimiento practicable y de resultados positivos la formación de una empresa que reuniese un personal suficiente para la representación simultánea de zarzuelas y óperas, con la adición de arreglar a óperas las zarzuelas que sus autores considerasen con condiciones a propósito.

Bretón defendió su opinión de traducir óperas italianas, sosteniendo que, si las traducciones estuviesen bien hechas, no podía dudarse que el resultado sería satisfactorio, pues en otras naciones se había puesto en práctica este procedimiento con éxito y que ya se habían visto los éxitos de Auber en el Teatro de la Zarzuela, en traducción al español. Manifestó que con una compañía discreta que ejecutase óperas españolas, ya escritas expresamente, ya arregladas de las zarzuelas que tienen condiciones para ello, y al mismo tiempo, las obras traducidas del repertorio extranjero, podría plantearse el género con base segura. Brull señaló que constase en actas la satisfacción de la Sociedad por la disposición del director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, hacia que la práctica de la enseñanza del canto se hiciera en castellano.

La tercera sesión tuvo lugar el 24 de mayo de 1885, también bajo presidencia de Rafael Hernando. A iniciativa de Alonso se recomendó la admisión de obras sin previo examen, propuesta que a pesar de contar con el apoyo de Chapí, fue objetada por Bretón, que pensaba que no era posible tener una idea completa de una obra con los recursos manifestados por Alonso, que consideraba demasiado escasos. Bretón expuso su oposición a la unión de la ópera y la zarzuela, bajo el punto de vista de los cálculos económicos como por el éxito de vida que podía esperarse de tal amalgama, atendido el estado decadente del espectáculo zarzuela. Consideró más práctico crear un teatro alimentado exclusivamente por ópera, traduciendo las extranjeras y aceptando las que tuviesen condiciones de maestros españoles, y perseguir la idea de que un día, más o menos lejano, pueda llegar a establecerse el espectáculo lírico nacional en el Teatro Real, suplantando la ópera italiana.

Chapí combatió el proyecto de Bretón y, para probar su ineficacia, presentó, entre otros razonamientos, que en Inglaterra, donde empezaron a hacerse traducciones de óperas italianas antes de establecerse en España la zarzuela, aún no poseían una ópera nacional inglesa, y que en otras naciones donde se ha practicado este procedimiento ha dado idénticos resultados. Afirmó que era necesario crear el nuevo espectáculo sobre la base y al abrigo de lo existente, que era la zarzuela, lo cual, dijo, sería más factible, más económico, más artístico y más patriótico.

Barbieri creía indigno de una Sociedad Artístico-musical española pedir protección al Gobierno para poner en escena óperas extranjeras traducidas, lo cual suponía hacer pública manifestación de estos compositores de su incapacidad para el caso, declarando que eran, por lo tanto, inmerecedores de la protección solicitada. Bretón rectificó, protestando de su patriotismo y declarando que él entendía que su proyecto es altamente patriótico, toda vez que podía conducir, con más facilidad que otro cualquiera, al establecimiento del género español y que así lo habían hecho otras naciones sin poner en duda el patriotismo de los que tal hicieron.

La cuarta sesión tuvo lugar el 7 de junio de 1885, de nuevo bajo presidencia de Hernando. Tomando la palabra, Bretón continuó en la línea con la que había cerrado su intervención previa, aduciendo el modelo de la Sociedad de Conciertos de Madrid que empezó su programación sólo con repertorio extranjero, lo que había originado numerosas composiciones españolas y resultaba mucho más patriótico que el modelo del Teatro Real que trataba con desdén las nuevas aportaciones de autores hispanos.

Barbieri contestó a Bretón que no podía establecerse una comparación entre ambos géneros.

La propuesta de Bretón en favor de la traducción de las óperas no conocidas fue duramente criticada por Barbieri, al estar en abierta oposición al dictamen elevado al Gobierno por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en defensa y apoyo del arte lírico español y por Chapí, que consideraba que no se podía admitir el extranjerismo musical en ningún aspecto. Cuando se puso a votación el proyecto un número considerable de socios salió del salón, a lo que Bretón decidió retirar su proyecto.

En la quinta sesión, a la que Bretón, indignado, no asistió, celebrada el 14 de junio, Chapí presentó un proyecto consistente en pedir protección al Gobierno para una Empresa que estableciera, en las mejores condiciones posibles, el espectáculo zarzuela, y que, a la vez, presente un buen cuarteto para ópera, comprometiéndose al cultivo de ambos espectáculos, bajo la denominación genérica de Teatro Lírico Dramático Español. El repertorio que había de servir de base sería, 1.º lo más escogido de la zarzuela, 2.º las óperas españolas escritas hasta la fecha, 3.º las zarzuelas que, teniendo condiciones, sean refundidas en óperas por sus autores, y 4.º las óperas que se escriban al efecto. Chapí creía que éste era el único procedimiento que condujera a un buen término, porque teniendo una base creada, que pudiera ser objeto de explotación de cualquier empresa, como es la zarzuela, podría marchar con vida propia y llegaría progresivamente a la ópera española. El punto fue aprobado por unanimidad.

Hernando, que de nuevo actuaba como presidente, puso a discusión si además del idioma era imprescindible algún otro elemento como definitorio del género. Para Barbieri, el libro debía estar inspirado en el gusto del género típico español, con participación de los elementos cómico y pintoresco. En lo referente a la parte musical, manifestó su opinión de que el compositor debía inspirarse en el sentimiento popular español, tanto pasado como presente. Entró en el análisis de las diferentes escuelas francesa, italiana y alemana, y de la mixta franco-alemana creada por Meyerbeer, afirmando que cada una de ellas está basada en el espíritu popular genuino de su país, lo que las caracteriza de forma distintiva. Terminó diciendo que lo esencial era crear obras que tuvieran verdadero carácter español, haciendo uso de los procedimientos modernos cuando los asuntos los exigían, pero sin tratar de imitar a los maestros que más habían sobresalido en el género extranjero, creándose estilo propio, y siempre inspirándose en los sentimientos de más carácter español.

Chapí se adhirió en su totalidad a lo expuesto por Barbieri. Se nombró una comisión, compuesta por Chapí, Tomás Fernández Grajal y Llanos, para que, en representación de Sociedad, y en defensa de los acuerdos tomados por ésta, gestione cerca del Gobierno y de los elementos más valiosos de la Corte, para llevar a la práctica dichos acuerdos. La sesión se levantó no volviéndose a convocar.

Ésta será posiblemente una de las últimas ocasiones en que los compositores, en bloque y como colectivo, se planteen la constitución de la ópera nacional. Las razones para que no se produjeran nuevas tentativas son resultado de la falta de una dirección clara. Es posible que a la ópera española le faltara en aquel momento un teórico de envergadura o una creación intocable y de éxito que pudiera arrastrar toda una tendencia. Podemos estudiar, pues, dos vías. Una, la expuesta por Chapí, que no es otra que una apuesta sistemática por la zarzuela, con sus consiguientes variantes. Todavía la zarzuela grande no estaba muerta y es posible que Chapí sospechara por dónde tenía que caminar, tal y como se verá en sus futuros éxitos,

especialmente *La bruja, Mujer y reina, El rey que rabió y Curro Vargas*. El género chico aún no se practicaba sistemáticamente en el Apolo, que sería su catedral en poco tiempo. Todavía los teatros importantes apostaban por el modelo de espectáculo único en tres actos, aunque el elemento cómico-satírico revisteril se imponía progresivamente. Las óperas que se habían estrenado en el Real distaban mucho de adaptarse a los patrones a los que el género wagneriano o, incluso, los modelos franceses post-meyerberianos se atenían. De ahí que Chapí apostara por una zarzuela grande renovada. El éxito de *La Tempestad* le había dado una notable confianza en sí mismo, a pesar del relativo fracaso de *El milagro de la Virgen*.

El modelo de Bretón se sustentaba en su apuesta que se realizaría con *Los Amantes de Teruel*. Según se lee en la numerosísima documentación de la época, Tomás Bretón aparece como un iluso terco y un agresivo personaje en contraste con el hábil encantador de serpientes que era Chapí, que además era más moderno en su apuesta por Wagner, elemento que ventiló Peña y Goñi. Sin embargo, Bretón partía de un buen conocimiento de la situación musical y dramática de nuestro país. Por un lado, una persona que había puesto en marcha la Orquesta de la Unión Musical no era precisamente un ignorante del medio, en continua transformación. La apuesta por *Los amantes de Teruel* (apuesta que en su día no se atrevió a realizar Chapí) era más un intento de apuntalar el género lírico nacional en una dramática más actual y segura en su valoración (aunque el modelo de Harztenbusch ya estaba en vías de transformación), sin perder de vista ese aire melodramático del drama histórico que, desde luego, una visión novedosa de lo que debía ser la ópera. Si en algo había supuesto un cambio la personalidad de Wagner era en el acercamiento al modelo dramático, no supeditando, al menos en teoría, en su totalidad a la música. De esto toma nota Bretón cuando presenta la necesidad de que el público entienda lo que se está representando en escena.

Bretón, sin embargo, tenía razón en que en numerosos países se practicaba la traducción con éxito. Sin embargo había que estudiar el porqué y el cómo, muy diferente en cada caso. Es posible que en aquellos países donde el arte dramático tenía un alto poder, caso de Inglaterra, o donde la zarzuela se había impuesto como género alternativo, caso de España, no existiera un modelo operístico nacional. Tampoco se puede olvidar que si bien existieron personalidades que generaron un modelo lírico en Hungría, Ferenc Erkel, o Polonia, Stanislaw Moniuzsko, sus continuadores escasamente aportaron algo que tuviera una identidad. Así sólo el caso de Rusia, que se sustentó en una brillantísima generación de compositores que, por varias vías, tenían un punto de vista común y, en menor medida, Bohemia con Smetana y Dvorak, a las que habrá de añadirse la Moravia de Janacek sería válido para considerar una apuesta similar. La posibilidad de contar con infraestructuras serias pudo ser una de las razones de su éxito, así como la calidad intrínseca de sus propias composiciones.

La falta de una apuesta nueva en bloque hasta el proyecto del Teatro Lírico de Berriatúa y Chapí en 1902 se deberá a varios elementos coyunturales, siempre y cuando no consideremos las tentaciones en pro de un teatro nacional de Felipe Ducazcal que dará a luz *La bruja* un par de años más tarde. El arte de los compositores de la generación de los cincuenta estaba en consumado declive. Arrieta, reducido a su papel como director del Conservatorio, dejó de componer obras de importancia. Barbieri se dedicó a estudiar la música española, apartando la composición lírica a un muy segundo plano. Los demás, de mucho menor peso, fueron desapareciendo de la escena. Solamente Caballero, que era básicamente un conservador,

mantuvo la llama ante el empuje de la nueva generación. De ésta, Giménez será requerido por Chapí para trabajar en sus proyectos, proveniente de París, donde había sido discípulo de Debussy. Bretón, vuelto del pensionado, estaba dispuesto a dar batalla con sus *Amantes de Teruel* y al frente de la Sociedad de Conciertos en pro de su modelo. Emilio Serrano siempre fue una personalidad más oscura, aunque su talento procuró emplearlo en proyectos ambiciosos. No se puede olvidar a los autores menores de la generación, como Llanos, Brull, Nieto, Reig y tantos otros que se dejaban guiar por el camino presentado por los abanderados. Chueca, junto con Valverde, apuesta por el modelo «chico», intrascendente pero que, con el estreno de *La Gran Vía*, se convertirá en referencia absoluta. Pedrell estaba considerado como un teórico y crítico sin ningún tipo de peso en la capital de España. Y por encima de todos Chapí, que recibirá la puntilla del éxito con el estreno de *La bruja*, alabado y admirado por los musicógrafos y críticos del momento, especialmente Peña y Goñi, Pedro Bofill y Esperanza y Sola, de los que dependía, en mayor o menor medida, la referencia crítica. En líneas generales, éste es el panorama operístico que se configurará hasta fin de siglo.

#### NOTAS

1. Tomás Fernández Grajal había sido primer premio de composición de la Escuela Nacional de Música. En 1881 ya había escrito una ópera titulada *Una venganza*, que se estrenó en la malograda temporada del Teatro de Alhambra, también con libreto de Capdepon. En aquel momento era profesor auxiliar de composición, colaborador estrecho de Arrieta. Véase IBERNI, Luis. *Voz Tomás Fernández Grajal*. Diccionario de la Música Hispano-Americana. En prensa.
2. BRETÓN, Tomás. «El príncipe de Viana». *El Liberal*, Madrid, 7-II-1885.
3. FERNANFLOR. «El problema». *El Liberal*, Madrid, 9-II-1884.
4. ARRIETA, Emilio. «La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones». *Conferencias históricas del Ateneo*, Madrid, 1886.
5. PEÑA Y GOÑI, Antonio. *Contra la Ópera Española*. Madrid, 1885.
6. *La Tempestad* se había convertido en la zarzuela más emblemática de Chapí. Estrenada el 11 de marzo del 1882, con libreto de Ramos Carrión, su éxito había sido enorme y había permitido a algunos críticos lanzar las campanas al vuelo sobre la posibilidad de que se estuviera ante el modelo de género lírico nacional.
7. BRETÓN, Tomás. *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid, 1885.