

Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela (a propósito de *El equipaje del rey José*)

Ana María Freire

La presencia de la Guerra de la Independencia en la literatura española, y concretamente en el teatro, es una constante a lo largo del siglo XIX, a partir de la muerte de Fernando VII en 1833. Durante la propia guerra, la actividad teatral de contenido patriótico y político fue muy abundante, pero se sumergió en el silencio durante el largo reinado absolutista de Fernando, y en el Trienio Liberal si el tema de la Guerra de la Independencia se asomó a los escenarios fue más por ser el contexto en que se fraguó la Constitución de 1812 –o sea, su vertiente política– que por el interés que suscitara el conflicto armado.

El despertar del teatro lírico español a mediados de siglo lo llevó de nuevo a la escena y más tarde, entre 1871 y 1914, se estrenaron más de veinte zarzuelas, grandes y chicas, que contribuyeron a recordar aquellos acontecimientos a las sucesivas generaciones y a popularizar a sus héroes. Los sucesos del Dos de Mayo o de Zaragoza, la batalla de Bailén, las hazañas de tal o cual personaje o las de los guerrilleros en conjunto fueron llevadas a las tablas y aplaudidas en los teatros de la península, muchos de ellos construidos en la segunda mitad del siglo en la mayor parte de las capitales de provincia.¹

El tema de la Guerra de la Independencia estaba, pues, en el ambiente cuando Pedro Antonio de Alarcón escribió sus primeras *Historietas nacionales*, en la década de los años cincuenta.

Chapí y la Guerra de la Independencia

Precisamente fue un texto de Alarcón el que despertó en Ruperto Chapí, cuando todavía era un niño, la idea de escribir algo sobre aquellos sucesos, como él mismo relata en sus memorias:

En tiempos de Marín y por la ejecución de su *Batalla de Castillejos*, concebí mis primeras ideas de música descriptiva a que siempre he conservado grande inclinación, y el no saber por entonces

1 Sobre el tema de la Guerra de la Independencia en el teatro español del siglo XIX véase: Ana M.^a FREIRE: «La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español [1814-1914]», en *Guerra, sociedad y política [1808-1814]*, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2008, tomo I, pp. 283-304, y Ana M.^a FREIRE: «El conflicto de 1808 en el teatro declamado español», en *El nacimiento de la España contemporánea*, Madrid: Actas Editorial, 2008, pp. 449-471.

instrumentar para banda completa me hizo desistir de mi intento en este género, cuyo asunto tomé de un artículo literario de D. P[edro] A[ntonio] de Alarcón que se titulaba El alcalde carbonero o El alcalde leñador, memorias o episodios de la Guerra de la Independencia.²

En efecto, Chapí pudo leer «El carbonero alcalde», que es el verdadero título del relato de Alarcón, en *La Época*, donde se publicó el 29 de septiembre de 1859. Pero no fue hasta bastantes años después cuando el maestro se vio involucrado en la composición de una zarzuela ambientada en la Guerra de la Independencia titulada *El guerrillero*. Es una obra en tres actos, de los años en que la zarzuela grande ya se encontraba en declive, que se estrenó en Apolo el 9 de enero de 1885, y en la que intervinieron tantas manos que difícilmente se pueden achacar a Chapí las deficiencias del resultado. Como autor del texto figura un desconocido Federico Muñoz, nombre que, como ya apuntó Iberní, ocultaba al grupo de libretistas de la «casa»,³ y como autores de la partitura, que solo se conserva incompleta, constan nada menos que cinco músicos: Emilio Arrieta, Manuel Fernández Caballero, Ruperto Chapí, Antonio Llanos y Apolinar Brull.

La segunda vez que Chapí compuso una zarzuela con esta temática se trató ya de una obra del género chico, en la época de verdadero apogeo del teatro por horas. *El tambor de granaderos*, estrenada el 16 de noviembre de 1894, fue desde el primer momento un éxito, que pasó a formar parte del repertorio de las compañías hasta bien entrado el siglo xx. La obra se estrenó en el Teatro Eslava, por desavenencias que son bien conocidas entre Chapí y la empresa de Apolo, y tuvo como libretista a Emilio Sánchez Pastor, que fue uno de los pocos que en aquellas circunstancias permaneció al lado del maestro.

El triunfo no se repitió dos años después cuando, el 21 de noviembre de 1896, estrenó de nuevo en Apolo, adonde Chapí había regresado por los buenos oficios de Sinesio Delgado, *Los guerrilleros*, una zarzuela chica que pasó sin pena ni gloria.

Pero de todas estas obras se han ocupado otros antes que yo, y en cambio, hasta donde he podido averiguar, apenas se ha dicho algo de la zarzuela hacia la que voy a encauzar mi ponencia, que para mí ha resultado una sorpresa con la que no contaba cuando anuncié su título,⁴ y que ha sido el hilo conductor para reconstruir un desconocido proyecto de Benito Pérez Galdós y de Ruperto Chapí para llevar al teatro lírico los *Episodios nacionales*.

La zarzuela en cuestión es *El equipaje del rey José*, que se estrenó en Apolo el 14 de julio de 1903 y que no llegó a editarse por razones fáciles de comprender a la vista de lo que expondré.

Luis G. Iberní planea por encima de esta obra como sobre ascuas; Ángel Berenguer ni siquiera la menciona en su extenso trabajo sobre *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su*

2 Luis G. IBERNÍ (ed.): *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*, Madrid: ICCMU, 1995, p. 48.

3 Aunque el propio LUIS G. IBERNÍ, en el «Catálogo cronológico de la obra de Chapí» incluido en su monografía *Ruperto Chapí* (Madrid: ICCMU, 1995) afirma que es «original de Mariano de Larra».

4 El título que había dado en un primer momento para esta ponencia era «Las zarzuelas de Chapí sobre la Guerra de la Independencia».

tiempo;⁵ y tampoco lo hace Manuel Alvar en sus trabajos «Novela y teatro en Galdós»⁶ e «Historia y olvido de la *Zaragoza* galdosiana (comentarios y documentos sobre la ópera)».⁷ Sí que alude a *El equipaje del rey José* Sebastián de la Nuez, quien transcribe parte de la correspondencia del novelista con una serie de personajes con quienes tuvo relación, a fin de convertir en zarzuelas algunas de sus novelas.⁸ Pero de forma aparentemente incomprensible De la Nuez no parece haber conocido la correspondencia entre Chapí y don Benito, que también se encuentra en el archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas, y que tan decisiva ha resultado en el curso de este trabajo.⁹

El proyecto de llevar los Episodios nacionales al teatro lírico

La idea de llevar al teatro lírico los *Episodios nacionales* no era nueva cuando se pensó en *El equipaje del rey José*. El aprecio de Galdós por la zarzuela, y concretamente por el género chico, cuyas piezas pensaba que podían llegar a ser pequeñas obras maestras, si se cuidaba la calidad de libretos y partituras, era bien conocido.¹⁰

Por otra parte, hacía tiempo que algunos libretistas habían puesto sus ojos en los *Episodios nacionales* como posible fuente de inspiración, por lo atractivo de tramas y personajes, por la propia virtualidad teatral de la narrativa galdosiana, por el ideario liberal de don Benito y por el patriotismo sin patriotería con que había sabido ganarse a un amplio público.

Es necesario, sin embargo, hacer algunas precisiones. Algunos autores se refieren a la zarzuela *Cádiz*, estrenada en 1886, como adaptación del episodio nacional homónimo, ateniéndose únicamente al título y quizá a que cuando se editó al año siguiente rezaba la portada:

Cádiz, episodio nacional, cómico-lírico, dramático, en dos actos, dividido en nueve cuadros, en verso, original de D. Javier de Burgos, música de los maestros don Federico Chueca y don Joaquín Valverde. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de Apolo el 20 de noviembre de 1886,

sin tener en cuenta que si los de don Benito son los *Episodios nacionales* por antonomasia para el lector actual, no fueron los únicos que se publicaron en su tiempo. Por otra parte, bastaría con que quienes eso afirman hubieran leído el *Cádiz* de Galdós y el libreto de Javier de Burgos, para saber que la zarzuela no está inspirada en el episodio, sino, como el propio

5 Ángel BERENGUER: *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura, 1988.

6 Manuel ALVAR: «Novela y teatro en Galdós», *Prohemio*, 12-IX-1970, pp. 157-202.

7 Trabajo recogido en Manuel ALVAR: *De Galdós a Miguel Ángel Asturias*, Madrid: Cátedra, 1976, pp. 229-277.

8 Sebastián DE LA NUEZ: «Historia y testimonio epistolar de unas zarzuelas basadas en obras de Pérez Galdós», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27 (1981), pp. 487-558.

9 Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a mi colega Yolanda Arencibia, que buscó, escaneó y me envió en brevísimo plazo las cartas a las que me refiero. En el momento en que envíé este texto para su publicación, todo el epistolario de Galdós está accesible al público en <www.lascartasdeperezgaldos.es>.

10 Véase «Chronique theatrale. Le théâtre en Espagne», *Le Temps*, 15-VIII-1904.

Burgos hace constar en la primera página del libreto, «en los escritos de Adolfo de Castro (*Cádiz en la Guerra de la Independencia*, 1862) y de Francisco Flores Arenas», a quien Burgos tuvo por maestro.

Tampoco *Trafalgar*, estrenada en el Teatro Principal de Barcelona el 20 de diciembre de 1890, con libreto, también en este caso, de Javier de Burgos y música de Gerónimo Giménez, es adaptación del episodio nacional que con el mismo título escribió Galdós. Solo coinciden en evocar un mismo momento histórico.

La ópera *Zaragoza* fue el primer proyecto de adaptación de un episodio nacional de Galdós, y por iniciativa del propio novelista, al teatro lírico. De forma incompleta ha contado su génesis Manuel Alvar. Pero si en el estudio de Alvar los primeros testimonios epistolares de este proyecto datan de 1899 es porque don Manuel solo tuvo en cuenta la correspondencia de Galdós con Arturo Lapuerta, que fue quien finalmente compuso la partitura, sin que Alvar llegara a conocer las cartas de Chapí a Galdós en las que ya en 1893 se hablaba del asunto.¹¹ Y es que la ópera *Zaragoza* tuvo una accidentada y muy larga historia hasta que se estrenó, en la ciudad de la que toma su título, el 5 de junio de 1908, cuando se conmemoraba el centenario del primero de los célebres sitios. Desde 1893 el proyecto fue pasando por diversas manos. En el caso del libreto derivado de la novela se pensó en Carlos Fernández Shaw, colaborador de Chapí durante los doce últimos años de su vida, que, como veremos, no llegó a emprenderlo; después en Eugenio Sellés, que dilató demasiado el encargo; para terminar haciéndolo el propio Galdós.

En cuanto a los músicos, después de haber puesto sus manos en el proyecto Ruperto Chapí, y de haberse tanteado en 1900¹² la colaboración de Amadeo Vives, por entonces muy atareado, acabó componiendo la música Arturo Lapuerta, que aceptó la contrapropuesta de Galdós cuando lo que Lapuerta quería era musicar *Marianela*. De hecho, en 1900, Lapuerta esperaba el texto dramático de *Marianela*, que Galdós había encargado a Carlos Fernández Shaw, sin que este se decidiera a enviarle el trabajo. Precisamente por esa dilación, Galdós no se decidió a enviar a Fernández Shaw «el borrón de *Zaragoza*, porque si tan perezoso está usted ante una sola obra, ¿qué será si dos solicitan su atención?».¹³

Y fue en agosto de ese año cuando Carlos Fernández Shaw, después de haber estudiado la posibilidad de que Amadeo Vives compusiera la partitura de *Zaragoza*, le comunicó a Gal-

11 La primera de las cartas en que Chapí se refiere a este asunto es de ese año, el mismo en que Galdós llevó al teatro —en este caso declamado, no lírico— otro de los *Episodios Nacionales*, *Gerona*, que se estrenó con poco éxito en el Teatro Español el 3 de febrero, y que se editó y se repuso en 1908, con motivo del primer centenario del comienzo de la Guerra de la Independencia.

12 En el verano de ese año Chapí visitó a Galdós en San Quintín, la finca del novelista en Santander: véase Carta de Carlos Fernández Shaw a Galdós, fechada en Madrid el 29-IX-1900, en DE LA NUEZ: «Historia y testimonio epistolar...», p. 503.

13 Sobre este asunto cfr. carta de Galdós a Fernández Shaw fechada en Santander el 3-VII-1900, en DE LA NUEZ: «Historia y testimonio epistolar...», p. 495. *Marianela* no se llevaría al teatro hasta 1916, en adaptación de los hermanos Álvarez Quintero, con música de Jaime Pahissa.

dós que Vives prefería musicalizar otro de los *Episodios nacionales*, *Un voluntario realista*,¹⁴ y le transmitía la sugerencia de que *Zaragoza* fuera, no una zarzuela, sino «un drama con acompañamiento e intermedios musicales por el estilo de *Peer Gynt*, con música de Grieg, o *L'Arlessienne* de Daudet, música de Bizet para estrenarlo en el Español». ¹⁵ En ese caso, de la música de *Zaragoza* podría continuar ocupándose Lapuerta, a quien la empresa aceptaría sin dificultad, si era presentado por Galdós.

La respuesta del novelista a la idea de «hacer un drama con música, es decir, con orquesta y sin canto», fue entusiasta... pero no para *Zaragoza*, donde «los sentimientos y las pasiones son tan externos que la orquesta sola me parece que, aun dando mucho, no habría de dar toda la experiencia lírica que el asunto pide al pasar de las manos de Melpómene a las de Euterpe». La idea, sin embargo, podía ser excelente para el episodio que Amadeo Vives acababa de sugerir, *Un voluntario realista*, «por el carácter sombrío, misterioso y psicológico que hay en él». ¹⁶ En todo caso, Galdós dejó el asunto en manos de Fernández Shaw, insistiéndole en que lo que debía hacer cuanto antes era «darle a Lapuerta la letra de *Marianela* para que la trabaje», ¹⁷ pues hasta ese momento no pensaba enviarle «el borrón de *Zaragoza*». Finalmente, el 30 de septiembre, Galdós acabó relevando a Fernández Shaw del compromiso de hacer la adaptación de *Zaragoza*, porque a aquellas alturas todavía no había entregado a Lapuerta el libreto de *Marianela*. El libretista respiró aliviado, agradeció el gesto de Galdós y desde entonces no existen más testimonios de este asunto en la correspondencia entre ambos, aunque sí los hay en la de Lapuerta, que no deja de referirse a ello en sus cartas a Galdós, hasta que la ópera acaba estrenándose, quince años después de haber sido proyectada.

En el intervalo entre la idea de llevar *Zaragoza* al teatro lírico y el estreno de la ópera resultante, se proyectó llevar a la zarzuela otros *Episodios nacionales*. Acabamos de ver que, cuando a Amadeo Vives se le propuso componer la partitura de *Zaragoza*, sin dejar de gustarle este episodio, manifestó su preferencia por *Un voluntario realista*. ¹⁸ Y aunque no se llevó a cabo, porque Galdós no estaba dispuesto a que un nuevo episodio nacional se llevase al teatro musical antes que *Marianela*, el novelista no abandonó la idea de convertir ese episodio en zarzuela, y pasado el tiempo encargó la adaptación a Eugenio Sellés. Este no se dio demasiada prisa en la tarea y pasados los años Galdós se desahogaba con Enrique López Alarcón, diciéndole que Sellés, después de «la friolera de diez años aún no ha hecho nada», y que por ese motivo ha-

14 Cfr. Carta de Carlos Fernández Shaw a Galdós, fechada en Madrid el 6-VIII-1900, en DE LA NUEZ: «Historia y testimonio epistolar...», p. 499.

15 *Ibíd.*, p. 500.

16 Carta de Galdós Carlos Fernández Shaw (que hace extensiva a Lapuerta), fechada en Santander el 27-VIII-1900, en DE LA NUEZ: «Historia y testimonio epistolar...», p. 502.

17 *Ibíd.*

18 Véase Carta de Carlos Fernández Shaw a Galdós, fechada en Madrid el 6-VIII-1900, en DE LA NUEZ: «Historia y testimonio epistolar...», p. 500.

bía decidido retirarle el permiso para hacer la adaptación e iba a concedérselo a José Montero Iglesias, que ya la tenía empezada.¹⁹

La colaboración de Chapí con Galdós

Y así, cronológicamente, llegamos a la zarzuela *El equipaje del rey José*, compuesta en el período que media entre el proyecto de la ópera *Zaragoza* y su estreno. *El equipaje* fue el único fruto visible –y tardío– del proyecto de colaboración entre Chapí y Galdós, que data de 1886 y en el que es necesario detenerse antes de ocuparnos de *El equipaje del rey José*.

El 12 de abril de 1886, Chapí concluía una carta a Galdós, breve y muy expresiva, anunciándole: «Mañana sábado iré a ver a V., pues está deseando ver ese *plan*²⁰ su admirador y compañero (¡quién me lo había de decir!) q. b. s. m. Ruperto Chapí».

Aunque no dice cuál es el plan, no cabe duda de que la carta sirve para fechar el momento en que por primera vez ambos maestros pensaron en un trabajo en colaboración. Siete años después, los testimonios ya son precisos. El 18 de octubre de 1893, Chapí escribía a Galdós con brevedad, lamentando no poder hacerlo con la extensión que hubiera deseado, y le acompañaba «el plan de los 3 actos de *Zaragoza*», asegurándole que, en cuanto pudiera liberarse de los apremiantes trabajos que le entretenían, le escribiría «con toda la extensión que requieren las diversas consideraciones que V. me hace en las tuyas».

Al año siguiente, el 11 de abril de 1894, volvía Chapí sobre el tema en carta a Galdós para tratar de «nuestro asunto». El asunto era, de nuevo, llevar a la zarzuela los *Episodios nacionales*. Si el año anterior habían hablado de *Zaragoza*, ahora Chapí le dice que ha leído «*Los Arapiles...* vamos al decir, y *La corte de Carlos IV*». El análisis que el maestro hace de ambas novelas pone de manifiesto su buen conocimiento del mundo de la escena, no solo desde el punto de vista lírico, sino estrictamente teatral, y merece transcribirse:

Prefiero lo primero, por ahora. Creo que hay elementos para hacer una zarzuela pintoresca e interesante. La inglesa es un tipo teatral del que V. podrá sacar mucho partido. Gabriel, haciendo heroicidades por sugestión (perdóneme V. el terminillo), también resulta con cierta novedad. Éste sería un tenor... ¡Naturalmente! Santorcaz (barítono) con la chica, también pueden dar juego. En cuanto a personajes secundarios pero de mucha importancia, sobre todo (me parece a mí), los bribonzos aquellos en cuyas manos anda Gabriel en Salamanca, tanto los franchutes como los masones, pero principalmente los primeros, tienen buen reparto entre tenor cómico, bajos serio y cómico y segundas partes en general [...].

Yo veo muchas cosas, como veo también algunas dificultades. La primera y principal de éstas creo que ha de ser la de presentar los amores de Gabriel e Inés con todo el interés que en los

19 López Alarcón había hecho previamente un «proyecto o resumen del episodio». En todo caso, no hay noticia de que se hubiera llevado a cabo: véase Carta de Galdós a Enrique López Alarcón, fechada en Madrid el 12-XII-1917, en DE LA NUEZ: «Historia y testimonio epistolar...», p. 554. De la Nuez, sin embargo, afirma (p. 492) que fue López Alarcón el que realizó una adaptación para el teatro.

20 El subrayado es de Chapí.

Episodios viene ya de atrás. Algo de esto sucede, a mi pobre juicio, con la causa primordial del entusiasmo de la inglesa por Gabriel, fundado en la aventura, mejor dicho en haber dado muerte a aquel lord no recuerdo cuantos... pero esto creo que puede tener más fácil solución porque importa menos y es menos fundamental para la acción. También el Santorcaz necesita presentación y no floja. Y, en fin, que me estoy metiendo en lo que no me importa, pues demasiado sabe V. lo que es vencer dificultades. Conste solamente que la cosa me gusta mucho y que estoy impaciente por empezar a hacer la música. Para el papel de la inglesa tendremos una actriz muy a propósito y muy mona y muy diva, que será la Pretel. No tendremos la *barriga* de [Eduardo García] Bergés que tiro ha [sic] que sea sustituido con ventaja. [Baltasar] Banquells es un bajo cómico de verdadera gracia y de gran ascendiente sobre el público. Todo se arreglará *pour le mieux*. Con que ánimo, mi querido maestro, pues podemos armar una que sea sonada, tan sonada como aquella que se armó.

El 21 de abril de 1894 Chapí escribía de nuevo a Galdós, en esta ocasión de forma apresurada, pues deseaba llegar a tiempo de

evitarle una molestia, si como ahora yo desearía no se hubiese metido todavía en harina con el asunto de *Arapiles*.

Es el caso, mi querido maestro, que ayer tarde vino Ramos Carrión a leerme la zarzuela que estaba haciendo para la próxima temporada y de cuyo asunto no me había dicho ni una palabra, hasta el punto de que yo había llegado a dudar de que fuera cierta la existencia de la tal obra. Pero con la satisfacción de la certeza me encontré con el disgusto de que por coincidencia fastidiosa ha elegido un asunto que hace imposible o inconveniente por lo menos el pensar por ahora y para la misma temporada en *Arapiles*. Claro está que nada tienen de común ambas obras en cuanto al argumento, pero la época y la índole de la obra perjudicaría sobremanera a la que fuera segunda. La de Ramos (y sólo rompo la reserva autorizada por él para con V.) es *Pepe Botellas*. La escena pasa en Vitoria y con elementos pintorescos muy semejantes por fuerza y por la índole, como ya he dicho, de la obra, a la de *Arapiles*. Creo que estará V. conforme en que convendría pensar en otra cosa por ahora, y si es así, lo que yo deseo es que no haya V. empezado todavía, pues en ese caso todo quedaría reducido a pensar en *La corte de Carlos IV*, por ejemplo. Por cierto que al decirle a Ramos que habíamos pensado también en ese asunto le gustó muchísimo.

V. dirá, y quiera Dios que esta contrariedad no le desanime a V., si tenía decidido el propósito de *lírico-dramatizar*.

Y todavía en 1899 continuaba Chapí vinculado al proyecto de llevar al teatro musical *Zaragoza*, con el texto entonces ya en manos de Eugenio Sellés, al que don Ruperto escribía desde Barcelona, en papel timbrado del Hotel Gran Continental, el 6 de julio:

[...] el asunto [componer *Zaragoza*] a mí siempre me ha gustado, y Galdós sabe que fue de lo que primeramente le hablé hace años, solamente que siempre pensé en que fuese una ópera. Después de leer el plan de V. sigo creyendo lo mismo, sino que en tal caso habría que reducir cuanto fuera posible los cuadros, concretando mucho.

No es que yo me atreva a asegurar que una zarzuela sin parte cómica no pueda tener resultado, pero tengo un escarmiento muy reciente con la partitura de *Las hijas del batallón* y dudo y me falta valor para acometer otra en que todavía el asunto es más sombrío y hay mayor ausencia de ese elemento a que el público está tan acostumbrado.

Por eso, y sin perjuicio de que haga, como quiero, el estudio con atención reconcentradísima de la obra como V. la ha planeado (y esto lo haré cuanto antes) le adelanto la opinión mía. Creo que esto es una ópera. Ya en ese terreno, yo, sobre el plan de V. le propondría el mío, y si llegáramos a estar conformes, yo, modificando con mucho gusto las disposiciones del Reg.^{to} para el caso, cedería a VV. la parte de diferencia que aquel señala en las óperas como derechos de cada autor.

Comprendo que a VV. no les ha de halagar mucho la proposición, pues han de renunciar a las satisfacciones literarias que seguramente habría de proporcionarles su labor, pero no sería sensible también que, a pesar de todo y con eso, la cosa no diera el resultado debido.

No obstante, existía un problema para poder estrenarla y Chapí se lo exponía a Sellés:

Yo tengo que hacer *La cortijera* de Dicenta y Paso antes que nada. Ni por conveniencia mía, ni por la de la Empresa, que ha de atender otros compromisos, puedo ni debo dar más de una obra por temporada, siendo ésta tan fatalmente limitada como la de Parish, y por tanto no podría la obra hacerse en la próxima. Si decidiéramos hacer la ópera, ya cambiaba la cuestión, pues en tal caso yo podría hacer un esfuerzo y disponerla para el Teatro Real si es que nos conveníamos con aquella empresa, lo cual juzgo muy hacedero.

En vista de todo ello, V. me dirá lo que piense.

En lo que no debe dudar ni un momento es en que yo *estoy decidido* a colaborar con VV. y muy honrado (como es natural) y agradeciéndoles mucho su atención.

Y en espera de sus órdenes, queda siempre suyo afmo. amigo y admirador que le quiere

Ruperto Chapí²¹

Sin que sirva de eximente a Sellés por la poca diligencia que demostró en todo el asunto de *Zaragoza*, es posible que en sus retrasos y falta de entusiasmo por el proyecto influyeran hechos como este.

La génesis de *El equipaje del rey José* (1903)

Cuatro años después, el 14 de julio de 1903, subía por fin al escenario de Apolo el primer fruto de aquel proyecto tan largamente acariciado, *El equipaje del rey José*, basado en el primero de los *Episodios nacionales* de la segunda serie, al que estaba previsto que siguieran los demás. A ello se refería *El Heraldo* del 2 de abril, con información facilitada muy probablemente por los adaptadores:

A partir de esta obra, por la serie, escogida con verdadero acierto, y por el propósito de los autores, no serán de temer las evocaciones de las escenas, tan medianamente pintadas como el cuadro de *El hambre*, que figuran en nuestro Museo, y salvo alguna breve aparición de *los cien mil hijos de san Luis*, acaudillados por Angulema, no andarán, teatralmente, a la greña españoles y franceses, limitándose las otras a la dramática descripción de las luchas con los *apostólicos* y entre blancos y negros o realistas y liberales.

21 Carta inédita en el archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós, en Las Palmas de Gran Canaria. El hecho de que se encuentre allí esta carta dirigida a Eugenio Sellés indica que «ustedes» eran Eugenio Sellés y Benito Pérez Galdós.

¡Ya tienen tela Castro y Catarineu! Llevar a cabo la empresa es hacer todo un Teatro y que entren por los ojos de alguna parte del público enseñanzas que la letra no pudo hacer pasar!

Adelante, el autor de *Electra* es buen guión.

La adaptación de *El equipaje del rey José* la realizaron Ricardo Catarineu (1868-1915) y Cristóbal de Castro (1874-1953), dos jóvenes periodistas de *La Correspondencia de España*, mientras Galdós se encontraba inmerso en la creación de su obra dramática *Mariucha*²² y todavía trabajaba en la cuarta serie de los *Episodios nacionales*.

El primer testimonio sobre la adaptación es una carta que el 1 de abril de 1903 envió Cristóbal de Castro a Galdós, en papel timbrado de *La Correspondencia de España*, anunciándole que «ya está Chapí con la música de *El equipaje*» y que en el próximo número de *El Heraldo* se daría noticia de la obra y de su próximo estreno. Castro, al parecer temeroso de que les pisaran el terreno, rogaba a don Benito que «si alguien va a pedirle permiso para arreglar obras suyas, no lo conceda usted hasta que hablemos».

Un mes después, el 5 de mayo,²³ Catarineu y Castro firmaban otra carta dirigida a Galdós en la que citaban al novelista a un almuerzo que tendría lugar dos días después en el Café Inglés, y al que también asistiría Chapí, «para reformar el libro de *El equipaje del rey José*», y encajaban su presencia, que «nos convendría muchísimo». Se trataba, por tanto, de reformar un libreto ya esbozado, y de hecho se reformó. La zarzuela, inicialmente dividida en cuatro cuadros,²⁴ se redujo a tres después de esa reunión y también debió de ser entonces cuando se decidió variar el desenlace.²⁵

El 20 de mayo la obra, en versión definitiva, había sido leída y admitida en Apolo y *El Imparcial* anunciaba su próximo estreno:

Ya ha sido leída y admitida en Apolo, y se estrenará en breve, la zarzuela en un acto *El equipaje del rey José*, que basada en el episodio nacional del mismo título han escrito nuestros queridos compañeros de *La Correspondencia de España* Ricardo Catarineu y Cristóbal de Castro.

Chapí acogió desde el primer momento la obra con gran entusiasmo.

De acuerdo con Galdós, se ha variado el final, y para el desarrollo de la acción teatral se ha consultado escena por escena con el ilustre novelista y el insigne maestro compositor, prestando así ambos su valiosa colaboración.

22 *Mariucha* se estrenó el jueves 16 de julio de 1903 en el Teatro Eldorado de Barcelona, con asistencia del propio Galdós.

23 Sebastián de la Nuez añade a la fecha de esta carta, que es únicamente «Hoy 5», el año 1902 entre paréntesis e interrogaciones, y por tanto la antepone a la de abril de 1903, pero por el contenido se deduce que se trata del 5 de mayo de 1903.

24 *El Heraldo* del 2 de abril anunciaba que «La zarzuela que pronto se representará está dividida en cuatro cuadros: el primero, en los alrededores del Palacio Real de Madrid; el segundo, en una plaza de la Puebla de Arganzón; el tercero, en un camino donde aparece detenido el equipaje del rey, y el último, en el campo de Vitoria, donde triunfaron los guerrilleros contra las huestes del gran capitán del siglo XIX».

25 La continuidad de los *Episodios nacionales* requería que los protagonistas reaparecieran en las sucesivas novelas; esta zarzuela, sin embargo, por su propia dinámica dramática, concluye con la trágica muerte de ambos.

La zarzuela tiene tres cuadros: el 1º en Madrid, Cuesta de San Vicente; el 2º en la Puebla de Arganzón, y el 3º en el campo de Vitoria.

De los versos de Catarineu y Castro se habla con encomio, lo cual no es extraño, porque los dos tienen bien ganada su reputación de inspirados poetas.

También *El País* del 21 de mayo subrayaba que todo se había hecho siguiendo los consejos de Galdós.

Además, en esos mismos días se ponía a la venta una nueva edición de la novela, agotada desde hacía tiempo, y de ello se hacían eco *La Correspondencia de España*, *El País* y *La Época*, que destacaban que de *El equipaje del rey José* se habían vendido hasta aquel momento 35.000 ejemplares de los 37.000 que se habían impreso en siete ediciones.

Y el 19 de junio *ABC* filtraba alguna noticia más sobre la zarzuela que se estaba ensayando:

En Apolo se activan los ensayos de *El equipaje del rey José*, que lleva diez números de Chapí, de los que ya se conocen algunos lindísimos, especialmente una romanza de barítono que el maestro ha escrito con mucho cariño para que la cante Pinedo.

Al cabo de un mes escaso tuvo lugar el estreno.

Los juicios de la crítica

Si nos atuviéramos únicamente a las opiniones de la crítica para juzgar aquel estreno lo tendríamos muy difícil, porque una parte de ella, prevenida en contra y mediatizada por un conflicto precedente, no fue imparcial.

Más de un cuarto de siglo después, lo recordaba así Cristóbal de Castro en una agradecida semblanza de Ruperto Chapí:

Ha cinco lustros, el malogrado Catarineu y yo propusimos al genial músico llevar al teatro los *Episodios* de Galdós. Chapí aceptó, encantado. Y comenzamos inmediatamente con *El equipaje del rey José*.

A poco de entregarle el libreto, en dos o tres semanas, terminó él la partitura. Leímos la obra a Arregui y Aruej, empresarios de Apolo. Y comenzaron los ensayos.

Pero un buen día el presidente de la Sociedad de Autores, Vital Aza, planteó el conflicto. O se retiraba la obra, o la Sociedad retiraba todo el repertorio. ¿Por qué? Porque uno de los autores –yo, pecador de mí– estaba haciendo una campaña contra la Sociedad.

Yo, con mis veinticuatro años agresivos, afronté el conflicto. Fui, furioso, a ver a don Ruperto. Me escuchó tranquilo, sonriente.

— ¡Ah! No sabía, ¡Vaya, vaya! ¿De manera que retirar el repertorio?

— Sí, señor. Y como no hay otra solución, retiro la obra –rugí, aullé.

Con aquel gesto suyo, entre burlón y desdeñoso, dijo, quitándose los quevedos, pasándose la mano por los ojos:

— Usted irá «donde o leven», como el portugués del cuento. Y eso de retirar, veremos quién retira a quién...

—Pero, don Ruperto. ¿Va usted a indisponerse con la Sociedad de Autores por mí? ¿Por un novel? Una risita.

—Vamos, hombre. Pues naturalmente que sí.

El maestro arriesgó el todo por el todo. O se estrenaba *El equipaje del rey José*, o no se volvía a hacer una obra suya en Apolo. La Empresa, entre Chapí y la Sociedad, optó por Chapí, que le entraba el dinero a espuestas. Bien que la Sociedad era Chapí. Él la fundó; él combatió contra las Galerías de Fiscowich e Hidalgo; él se expuso a la ruina por emancipar a los autores. Y, con la ayuda de Sinesio Delgado, él la sacó a flote. Así, la Sociedad hubo de envainársela. Y *El equipaje del rey José* se estrenó en Apolo. Contra la Sociedad de Autores, contra la Empresa, contra los autores de la casa, contra todo bicho viviente. Porque todo bicho viviente echaba los bofes contra mí por la campaña que, con el seudónimo de *El Bachiller Canta-Claro* les hacía en el inolvidable semanario *El Evangelio*.

En tan desventajosas condiciones, el estreno fue «la batalla del novel». Desde el prelude se notaron los siseos. El teatro estaba imponente.

—Hay «lechuzas» —decía Chapí, entre bastidores.

Todos los vapuleados por *El Bachiller* —que eran muchísimos, así músicos como danzantes— recibieron la obra de uñas. Y aunque el público, ajeno a la batalla, hizo repetir varios números, al final estalló la bomba. Entre aplausos al maestro y furiosas diatribas contra mí, salimos a escena. Mi exaltada juventud me hizo gritar: «¡Gentuza! ¡A tragar la obra!» Y, naturalmente, el teatro se vino abajo. Y la obra con él.²⁶

Poco de esto podríamos adivinar por las numerosas críticas de la prensa, aunque es muy revelador el artículo que, bajo seudónimo, publicó Cristóbal de Castro el día 17, en el mismo número de *La Correspondencia de España* en que se dedicaba buena parte de la primera plana a *Mariucha*, recién estrenada en Barcelona. El suelto de Cristóbal de Castro, titulado «¡Qué amigos tienes, Benito!», era un desahogo irónico y dolorido ante el fallido estreno de *El equipaje del rey José*. Los críticos amigos, que estaban enterados de que con el proyecto de llevar al teatro lírico los *Episodios nacionales* se buscaba dignificar, con libretos de calidad, el género chico, no dejaron de hacer alusión a ello. *El Herald*, *El Imparcial*, *La Época*, *La Correspondencia Militar* del día siguiente al del estreno, hablaban del deseo de elevar el nivel del teatro por horas, tan bajo en aquellos momentos, salvo honrosas excepciones, y *El Herald* añadía que cuando Chapí conoció el libreto exclamó: «¡Ésta es obra de cultura y civilización!... ¡He de hacer cuanto pueda!». Y que cumplió su palabra. Haciendo balance de lo positivo y de lo negativo que contienen las críticas es, sin duda, mucho más lo primero, a pesar de lo cual no se puede decir que el estreno fuera un éxito. Coinciden los críticos en destacar el acierto de la colaboración de dos grandes maestros como Ruperto Chapí y Benito Pérez Galdós, quien además con esta obra entraba por primera vez en el Teatro Apolo. En cuanto a la obra elegida, se la considera «de primer orden»²⁷ y «uno de los *Episodios nacionales* más interesantes de Galdós».²⁸

26 Cristóbal de CASTRO: «Chapí o el numen», *Blanco y Negro*, 23-III-1930.

27 SAINT AUBIN en *El Herald*.

28 CH. en *El Imparcial*.

Todavía más elogios recibe la concienzuda adaptación del texto por buena parte de los críticos, aun de los reticentes. Se pondera la fidelidad de los autores al texto de Galdós, las «bellezas del diálogo, galas literarias y encantos de la versificación» (*El Heraldo*), una «versificación rotunda y castiza» (*El Imparcial*); se afirma que es una obra «muy bien dialogada» (Do de Lara en *El Correo Militar*), de «diálogo bien cuidado [y] versificación fluida y castiza» (X. en *La Época*), irreprochable en la forma (*La Dinastía*), y se alaba su «lenguaje fluido, elegante, culto, gramatical», que tanto contrasta con otras piezas del momento (*El Correo Militar*).

De la partitura, calificada «de mucho carácter» por *La Dinastía*, coinciden en destacar los demás periódicos la romanza de Monsalud (*El Correo Militar* y *Los Estrenos*), la de Jenara (*Los Estrenos*) y el «hermoso dúo del cuadro segundo» (*El Imparcial*), pero la síntesis más rica la hace *El Heraldo*:

En una obertura y dos romanzas Chapí ha escrito las páginas de más robusta inspiración que salieron de su pluma. Desde los primeros compases se diseña el anuncio de luchas y situaciones trágicas.

Son principales motivos de composición para la obertura un zorzico y los ecos de una ronda francesa, enlazándose, rompiendo el ritmo, peleando, en fin, con acentos de fiereza y energías de encarnizado combatiente.

Nunca, en obra de Chapí, me ha parecido más rica la armonización, mayor la variedad de timbres y más brioso el empleo de los elementos orquestales.

Es originalísimo el diálogo del cuadro primero, constantemente cortado por efectos musicales de encerrada, toques de clarín, seguidillas y pasos de marcha.

Las romanzas de Monsalud y Jenara son de admirable, elegante melodía, y formadas con arte amplio y serio, propio de obras grandes.

Para una obra que no llegó a triunfar no está nada mal, si además consideramos que la orquesta estuvo «bien y perfectamente dirigida» (*Los Estrenos*), que también lo estuvieron «los coros y el maestro Narciso López» (*El Heraldo*), y que tanto *El Heraldo* como *El Imparcial* ponderan lo bien que lo hicieron la tiple Joaquina Pino y el barítono Bonifacio Pinedo en sus respectivos papeles de Jenara y Salvador Monsalud, a pesar de la dificultad que implicaban.

Más discutida resulta entre los críticos la puesta en escena —que se hizo con verdadero lujo y con vestuario adecuado según *La Dinastía*—, pues lo que para unos es un defecto, resulta un acierto para otros. Es el caso de la espectacularidad que echa de menos *El Heraldo*, achacándola a «reparos de economía (que la opulenta empresa de Apolo no suele escatimar)». Lamenta el crítico que la encerrada con que Madrid despidió a la guarnición francesa se hizo «a cencerros tapados», que «de la famosa batalla de Vitoria sólo da idea el poco afortunado desfile de los vencidos por la cresta de un monte», y que «el desastre del famoso equipaje queda oculto tras los bastidores y los telones».

Todo ello es, sin embargo, digno de elogio para *La Correspondencia Militar*:

Los autores de *El equipaje del rey José* han tenido muy buen cuidado de que no se vea lo que quizá otro autor menos conocedor del teatro hubiera sacado a escena, creyendo en el éxito seguro de un cuadro más o menos plástico; las batallas en escena son siempre bufas, porque aun estando muy bien ensayadas no puede dárseles todo el aspecto de verdad que necesitan, y esto se lo digo a un amigo mío que anoche me aseguraba su creencia de que si la batalla se hubiera dado a la vista del público, la impresión hubiese sido intensa y provocado un éxito colosal.

Si pasamos por alto juicios tan sumarios como el de Alejandro Miquis en *Nuevo Mundo*, en un artículo que trasluce su enfrentamiento personal con Cristóbal de Castro, en el que opina que «la obra es rematadamente mala», o el de *Figarillo* en *Los Estrenos*, que sostiene que «la interpretación de la obra fue detestable, tal como suena», sin coincidir en esta opinión con ningún otro periódico, apenas se encuentra en estas críticas alguna razón de peso que explique aquel estreno fallido. *Figarillo*, el censor más enconado, habla de los «silbidos y protestas del numeroso público que llenaba la sala», lo que corrobora indirectamente *La Época* al afirmar «que las protestas ruidosas de una parte del público eran injustificadas» y *La Ilustración Artística* cuando se refiere al «exceso de severidad» con que el público trató *El equipaje*. Por el contrario, un amigo de Galdós, Manuel Tolosa Latour, en carta del 15 de julio a don Benito, atribuía solo a unas pocas personas los incidentes del estreno: «El público, mejor diré unos cuantos, protestaron algo, yo creo que por espíritu de empresa, pues lo que no ha ocurrido nunca, hay dos corrales abiertos que no andan muy boyantes: El Lírico y Eldorado. La ejecución fue buena e inmejorable el decorado».²⁹ En todo caso, aquel sector del público, como comentaba Zeda en su reseña, «ejerciendo de aduanero intransigente, no dejó pasar el equipaje de Pepe Botellas».³⁰

Entre las pocas objeciones a la obra, la que parece más verosímil es que el episodio nacional, según comentaron algunos críticos, hubiera perdido algo de su fuerza al ser reducido al tiempo de una representación del género chico. Pero curiosamente las reseñas que tocaron este punto no fueron las inmediatas al estreno, como si sus autores hubieran querido hallar alguna razón en la propia obra que explicara su fracaso.³¹

29 En Sebastián DE LA NUEZ y José SCHRAIBMAN (eds.): *Cartas del archivo de Galdós*, Madrid: Taurus, 1967, p. 341.

30 Véase «Crónica de Teatros» de *La Ilustración Artística* de Barcelona, 24-VIII-1903.

31 FLORIDOR en *ABC* lo explicaba así tres días después del estreno: «La novela llevada al teatro tiene siempre un grave inconveniente: la brevedad con que ha de desarrollarse la acción, lo reducidos que han de quedar los caracteres. El personaje que se dibuja sólidamente en el libro queda abocetado en escena. En estas condiciones es difícil llegar al público, llamar su interés, y a esto obedeció en primer término el fracaso del episodio nacional tratado por Chapí magistralmente, y vaya usted poniendo adjetivos donde aquel del cuento las comas. ¡Esto es servir a unos amigos!». También ZEDA, en *La Ilustración Artística* de Barcelona, opinaba que «rara vez se ha logrado sacar de una novela una buena comedia», a lo que añadía que «el carácter patriótico del episodio de Galdós era ya de por sí un inconveniente para convencer y menos para entusiasmar a quienes les zumban todavía en los oídos los ecos de la Marcha de Cádiz. Estando tan recientes nuestros quebrantos militares, ensalzar glorias guerreras es algo así como hablar a un parálítico de los encantos de la danza. Tal estado de ánimo en el público hubo de contribuir no poco al exceso de severidad con que fue tratado *El equipaje del rey José*».

Después

Por nuestra parte, no podemos emitir hoy un juicio serio sobre una zarzuela de la que no conocemos el texto completo³² y que no hemos visto representada. Pero, aun admitiendo que el estreno de *El equipaje del rey José* no fue un triunfo, o que se trató, como decía *El Imparcial*, de un «éxito tan pálido como discutido», parece evidente que ni Galdós ni Chapí hubieran estrenado una zarzuela de escasa calidad, cuando era precisamente eso lo que buscaban. Que mediaron circunstancias ajenas a la obra en sí, no cabe duda. Y que este episodio en las vidas del compositor, del novelista y de los jóvenes adaptadores no alteró la amistad que continuaron profesándose, es un hecho. De la buena relación de Cristóbal de Castro con Galdós existen testimonios epistolares y pruebas impresas de invariable afecto a lo largo de los años. Y en cuanto a Chapí, todavía en 1930 evocaba Cristóbal de Castro con agradecimiento el gesto que el maestro tuvo con él después de aquel revés:

Humillado por el fracaso, un puntillo de honor me alejó del maestro. Pero a los pocos días se presentó tranquilamente en mi casa.

—Si usted no quiere nada conmigo, yo sí lo quiero con usted.

—¡Maestro, por Dios!

—Nada, nada. Vengo por un libreto. Prepárelo enseguida. Le debo a usted el desquite, y se lo daré. No faltaba más.

Escribí en pocos días *El amor libre*, con ambiente bufo, helénico, del tipo de *El joven Telémaco*. Por entonces Chapí ensayaba en el Real *Margarita la Tornera*.

Creo que todo lo expuesto explica que una obra que seguramente lo merecía nunca llegara a imprimirse y que aquel *plan* de colaboración entre Ruperto Chapí y Benito Pérez Galdós no diera más fruto que *El equipaje del rey José*.

32 Sí conocemos la partitura completa, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (M CHAPÍ 16/1), y que también contiene el texto de los cantables.