LA RECEPCIÓN DEL TEATRO LÍRICO EXTRANJERO EN LAS CRÓNICAS TEATRALES DE *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* (1888-1898)[1]

MARTA GINÉ
mgine@filcef.udl.cat
Universitat de Lleida

Resumen

Catalogación e interpretación de las crónicas teatrales de *La Ilustración Española y Americana* dedicadas a la representación operística, ópera bufa… extranjera, en Madrid. Destaca cómo la revista ensalza las obras más tradicionales del repertorio (y la exaltación del género chico, propiamente español), aunque abunden las quejas sobre la falta de innovaciones frente a autores más «arriesgados» (como Wagner). Hay que subrayar, asimismo, la importancia de los grabados que ensalzan la belleza de ciertas escenografías así como la hermosura y elegancia de las cantantes.

Palabras clave: *recepción e interpretación teatro lírico extranjero.*

Abstract

Cataloguing and study of the articles in *LIEA* dedicated to foriegn opera performance, opera buffa, in Madrid. It points out how the newspaper praises the most traditional works of the repertoire (and exaltation of the «zarzuela», Spanish operetta), although there are a lot of complains about the lack of innovations against more «daring» authors (like Wagner). It must also be emphasized the importance of illustrations that praise the beauty of some scenaries and the beauty and elegance of the singers.

Keywords: *reception and study of foreign lyric theatre.*

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto Creación y traducción en la España del siglo XIX (FFI2012-30781).

DOI: 10.14198/ALEUA.2014.26.08

Es sabido que *La Ilustración Española y Americana* (en adelante *LIEA*) difundió ampliamente entre sus lectores el mundo extranjero en sus diversos aspectos: cultura, ciencia, política, arte en sus diferentes vertientes…

El interés de este periódico (probablemente el más importante de la segunda mitad del siglo XIX) ha promovido catalogaciones parciales (Sanz Gastón: 1974; Cobos Castro: 1982; Palenque: 1990b; Celma Valero: 1991). A estos catálogos hay que añadir el trabajo de inventario –en marcha– que se está realizando desde la Fundación Joaquín Díaz[2] y el que, como equipo I+D, hemos ejecutado, limitándonos a los contenidos que atañen a la cultura extranjera[3] y que ha dado lugar a diversas publicaciones[4], entre las que destacamos la de Giné, Palenque y Goñi (2013)[5]. Pero el estudio de los contenidos de la revista no se ha agotado con las publicaciones citadas: *LIEA* continúa mostrando polos de interés para seguir investigando sus contenidos.

Estudiamos en ese momento (Giné, 2013) la presencia del teatro extranjero en las crónicas dedicadas específicamente a ese género; constatamos que también se referenciaba el teatro lírico (óperas, operetas, zarzuelas…) pero, por falta de espacio, no pudimos dar cuenta de este tipo específico de género teatral[6], lo que nos ha movido a estudiarlo ahora[7]. Centramos la investigación en el período que va desde 1888 hasta 1905[8], con el objetivo de dejar constancia de las obras más importantes representadas en la cartelera madrileña[9] y de interpretar la recepción de esas obras.

Las crónicas se publicaron con el título «Nuestros teatros» y fueron firmadas por M. Cañete (entre 1882 y hasta su muerte en 1891); M. de Cavia entre 1891 e inicios de 1892, con el título «Los teatros» y E. Bustillos, a partir de esa fecha, conservando el mismo título. A partir de 1897 la sección teatral cambia en diversos aspectos: durante un corto periodo de tiempo pasa al final de la revista (justo antes de la publicidad) y se limita a dar, de un modo muy generalista, las novedades teatrales, conservando muy escasamente los comentarios

2. Accesible en <http:// www.funjdiaz.net/ilustracion>
3. Véase: <http://www.prensaytraduccion.udl.cat/index.html>
4. Reseñadas en el mismo sitio web <http://www.prensaytraduccion.udl.cat/index.html>
5. Veáse índice en <http://www.prensaytraduccion.udl.cat/index.html>
6. La bibliografía existente es escasa. Hay algunos estudios que tratan el tema parcialmente y de forma indirecta, como el de J. Sentaurens (2002), J. I. Suárez (2009) o M. C. Utande Ramiro.
7. El presente trabajo no estudia, sin embargo, por falta de espacio la crónica musical específica de *LIEA*, que dejamos para otra ocasión.
8. El período anterior (1869-1887) ha sido analizado por Lafarga (2013).
9. Las crónicas teatrales (quincenales, más adelante semanales, exceptuando la pausa veraniega) se hacían eco exclusivamente de los estrenos madrileños: principalmente en los teatros Real, de la Zarzuela, Princesa, Moderno, Comedia…

críticos: este cambio es significativo y refleja un cambio de óptica revelador en la concepción de la revista; firman esa sección: A. Mar y A. Garrido.

Respecto a los críticos que se ocuparon de los contenidos citados, E. Bustillos es quien firma las crónicas más significativas del período. Sabemos que fue periodista (colaboró en *Madrid Cómico*), profesor de instituto, escritor de tipo costumbrista (íntimo amigo de Pereda). A pesar de la presencia de otras firmas, la crónica teatral mantendrá, a lo largo del periodo, bastantes similitudes formales: se dedica (como hemos indicado) a los estrenos madrileños; se realiza un resumen de la pieza estrenada, y se acompaña de un comentario que puede ir desde la reflexión de tipo moral, hasta la de tipo social y estético; luego se analiza el trabajo de la representación (escenografía y artistas)…

¿Qué significa, en Madrid, ir a la ópera –normalmente al teatro Real– en el período estudiado? ¿Qué obras van a ser representadas? Garrido es lúcido al escribir:

> La inauguración de las temporadas en nuestro primer teatro lírico […] venían constituyendo solemnes fiestas donde se congregaba lo más selecto y florido de la elegante sociedad madrileña, ansiosa por una parte de disfrutar del honesto recreo que proporcionan la melodía y la armonía combinadas, e inducidos otros por poderoso impulso de la moda y de la costumbre que les obligaba a inscribirse con apresuramiento en las aristocráticas listas de abonados, so pena de incurrir en abominable delito de leso buen tono […].
>
> Pero la gloriosa tradición se ha roto: hoy no es ya preciso, como en otros tiempos, poseer un talón de abono al Real para adquirir o consolidar la anhelada patente de buen tono; y como en esta pueril vanidad tuvieran las empresas su más sólida base de ingresos, sería natural y lógico que, al dejar de contar éstas con el gran público de antaño, se tratara de salir del paso presentando cuadros de modestos artistas que jamás pudieran soñar en pisar las tablas de nuestro primer escenario lírico, y se procurara salvar el compromiso ejecutando rancio repertorio de obras anticuadas y conocidísimas […].
>
> La ópera, tan cual la concebimos y exigimos en nuestro teatro Real, es espectáculo muy costoso el cual no es posible sostener dignamente sin una decidida y eficaz protección oficial o el concurso del numeroso abono […].
>
> Faltando aquel poderosos sostén del público, el cual se ha ido por lo visto con la música a otra parte, y trasmutada la subvención oficial que necesita percibir el Real en cuantiosa contribución que el Real satisface al Estado, preciso será que nos resignemos a presenciar en plazo breve la clausura definitiva de este teatro, o limitemos nuestras exigencias artística a oír cuartetos a *precios reducidos* […].
>
> Hoy por hoy, solo la protección oficial puede resolver favorablemente este artístico problema; y como dudamos mucho de que en los tiempos que corren piense el Gobierno en otra música que la que inspiran a los contribuyentes los conciertos... económicos no vacilamos en augurar la pronta

> desaparición del gran arte lírico en el gran teatro de la plaza de Oriente (A. Garrido, «El teatro Real», *LIEA,* 15/11/1899, pp. 283 y 286).

La necesidad de la subvención pública y la de los abonados dan muestra de la situación del país en el período que precede y sigue a la crisis del 98, además de avanzarnos que el nivel de las obras será considerado muy por debajo de mejores épocas precedentes.

Como un primer factor de análisis, dividiremos nuestro estudio en diversos capítulos que dan cuenta ya de un primer elemento interpretativo.

Estrenos de obras líricas extranjeras

En los inicios del periodo estudiado no aparecen comentarios concretos en las crónicas teatrales. El número de 22/09/1881, se limita a establecer una «Lista por orden alfabético de los artistas que actuarán durante toda la temporada de 1881 a 1882» en el Teatro Real y un anuncio para abonarse al Teatro de la Zarzuela (pp. 174-175). Lo mismo se constata en el año siguiente: «Teatro Real. Temporada de 1883-84. Lista de la compañía» (*LIEA*. 15/09/1883, p. 158).

Eduardo Bustillos empieza sus crónicas teatrales el 22 de setiembre de 1892, con un artículo de reflexión general que no puede ser más amargo a propósito de la decadencia teatral, del género chico (en particular), del cual constata su carácter «menor» y escaso interés: en su opinión, sólo estrenan obras de variedades, atrevidas y baratas («Más principia el género *chico,* y haga el cielo que la falta de decoro y el estrago del gusto no vuelvan a llevar hasta centenares de representaciones engendros en que la desvergüenza pretende suplir al ingenio y a la verdadera gracia» (E. Bustillo, «Los teatros», 22/09/1892, p. 184).

El artículo continúa con un claro sentimiento de inferioridad: aquí llegan estrenos franceses, pero no a la inversa; Madrid parece estar por detrás de los estrenos de Barcelona y de Valencia… La pieza que se va a comentar es un arreglo cómico-lírico –por parte de Granés– de la opereta de Boucheron, con música de E. Audran[10]:

> Inaugura en esta semana sus trabajos la nueva compañía del teatro de la Zarzuela con la opereta cómica *Miss Helyett,* letra de Boucheron y música de Audran, que ya pasa de mil representaciones en París y que las contó por cientos en Barcelona y Valencia.

10. Alumno de la escuela de música clásica y religiosa de Niedermeyer, se orientó muy pronto hacia la opereta y la música ligera, que no consideraba géneros menores. Con acierto, Bustillos indicará que la música es lo mejor de la obra. Volveremos, más adelante, a este compositor. *Miss Helyett* es una de sus piezas consideradas menores. Véase <http://anao.pagesperso-orange.fr/oeuvre/misshelyett.html>

> Ya se contentarán con un poquito menos en Madrid la afortunada empresa y los animosos jóvenes artistas que la acompañan en su carrera de triunfos. Bueno es que haya españoles que exploten las viñas cómico-líricas francesas, mientras Francia se propone que España «se ahogue en sus propios vinos». Lo malo es que los franceses cobran el tanto por ciento de nuestras borracheras literarias (E. Bustillo, «Los teatros», 22/02/1893, p. 122).

Tras el estreno, se constata el éxito de *Miss Helyett*:

> El público madrileño está sancionando la buena fama de que *Miss Helyett* vino precedida […].
>
> Los *llenos* se suceden ahora en el teatro de la Zarzuela, porque un público lleva a otro y no hay noche en que no salga la mayoría de los espectadores dispuesta *a repetir,* como si se tratase de un plato exquisito en espléndido banquete.
>
> Si en el libro de Boucheron se había ido algo la mano salpimentadora para paladares delicados y tímidos gustos, la ingeniosa musa de Granés ha sabido en el arreglo, y en la atrevida exposición del asunto, puesta en boca de la protagonista, salvar con tino de autor y con limpieza retórica todas las salientes escabrosidades que pudieran alarmar al paladar más honesto.
>
> […] tal como es la opereta, presentada por Granés en correcto castellano, en facilísimos versos y con legítima sal de la tierra española, resulta todo lo que se pide por los más exigentes en el género.
>
> […] Si hay músico que penetre bien en el sentimiento puro al par que en el sentido picaresco de un libro de opereta, ese es el autor de *La Mascota,* y una vez más lo ha demostrado Audran en su preciosa partitura de *Miss Helyett,* cuyos números todos son encanto del oído, distinguiéndose por su color y mayor brillantez el del repaso de modelos vivos del pintor, en el primer acto, y los dos dúos del álbum en el segundo y tercero.
>
> Al éxito de la opereta no ha contribuido poco la ejecución, notable en el conjunto y brillantísima por parte de la protagonista, que seguramente no habrá tenido en Paris mejor intérprete. *Miss Helyett* parece escrita para la figura, para las facultades y para los atrevidos arranques de artista de Matilde Pretel[11] (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 8/03/1893, p. 154).

El éxito de la pieza se constata todavía unas semanas después (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 22/04/1893, p. 270), por lo que no queda justificado su cambio por otra obra de menor acierto:

> Y en vano ha querido la Empresa substituirla en los carteles por *Surcouf*[12].
>
> Esta opereta traía ya *mojados* los papeles desde Barcelona y Valencia, para empezar aquí de modo bien distinto al de la *Miss* afortunada […] El libro

11. Una de las tiples más famosas de la época.
Véase: <http://www.dbd.cat/?option=com_biografies&view=biografia&id=365>

12. *Surcouf,* ópera cómica francesa, con música de Robert Planquette, libreto de Henri Chivot y Alfred Duru, representada por vez primera el 6 de octubre de 1887 en el *Théâtre des Folies-Dramatiques.*

> de *Surcouf*, obra de Chivot y Duru, es en sus dos primeros actos una gran tontería seria […] y, al entrar en el tercer acto, nos encontramos […] con el *sublimado bufo,* saturado de las más insufribles incongruencias y de las más condenables majaderías.
>
> No acierto a comprender cómo autor tan discreto y experimentado como Rafael Liern[13] ha empleado su fácil musa en la traducción o arreglo de un libro como el de *Surcouf*.
>
> Verdad es que tampoco es comprensible que un maestro como Planquette, el célebre autor de *Las Campanas*[14] famosas, haya intentado inspirarse en situaciones como las que los libretistas le ofrecían. Por eso se nota en la música la absoluta carencia de calor y color […].
>
> Los mismos artistas estaban inseguros en sus papeles, como es natural que suceda en obra estudiada y ensayada con desconfianza, y que ya fuera de Madrid había sido recibida con desaires (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 22/04/1893, p. 270).

Sin embargo, para algunos críticos, *Surcouf* es la más original de las piezas de Planquette[15].

A finales de mayo, E. Bustillos realiza (procedimiento que será habitual en él) una crónica de síntesis teatral de la temporada. Su conclusión es de desaliento: 1892 representa un año simbólico, el centenario colombino[16], pero ello no se ha significado mejorar el teatro lírico español, en franca decadencia, por la propia situación del país, por la importación de obras extranjeras… con opiniones claramente patrióticas:

> Muy poco ofrece que resumir la historia referente a los teatros lírico-dramáticos […]
>
> Tres teatros han funcionado en el género lírico-dramático durante la temporada, y los tres han arrastrado bien lánguida existencia, todos por falta de buenas obras nuevas, y en alguno además por deficiencia e inutilidad del personal artístico […]
>
> Para mayor desdicha del género español, ha venido al propio teatro de la Zarzuela, y al final de la temporada, una opereta francesa que ha realizado en Madrid todas las esperanzas del éxito extraordinario logrado antes por *Miss Helyett* en Valencia y Barcelona (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 8/05/1893, p. 308).

13. Escritor y periodista valenciano. Véase: <http://www.iifv.ua.es/sainet/consultes/dades_autor.asp?pIdAutor=32>. <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/2724/Liern,%20Rafael%20Mar%C3%ADa%20(1832-1897)>
14. Se refiere a *Les Cloches de Corneville,* opereta de Planquette, libreto de Louis Clairville y Charles Gabet.
15. Véase: <http://anao.pagesperso-orange.fr/dossiers/Planquette.pdf>
16. Ampliamente comentado en *LIEA*.

Como ocurre hoy en día, la temporada siguiente empieza con la misma obra con que finalizó la anterior, asegurándose así –el empresario– un éxito, ya de entrada: «Entre las primeras obras de repertorio que se cantarán en el teatro de la calle de Jovellanos, no puede faltar la tan celebrada *Miss Helyett,* y se asegura que la señora Naya sacará del injusto olvido a *Carmen y Dinorah* (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 22/09/1893, p. 179).

El valor estético de las dos últimas obras citadas es mucho mayor que el de *Miss Helyett*. Es de sobras conocida y admirada la ópera de Bizet para que nos extendamos aquí sobre ella; menos conocida es *Dinorah*[17] (*Le Pardon de Ploërmel*, *opéra comique*), con música de Giacomo Meyerbeer[18] y libreto en francés de Jules Barbier y Michel Carré[19]. A finales del año, Bustillos constata nuevamente su desaliento: «Poco, y casi nada bueno, hay que decir de la mayor parte de las zarzuelitas[20] y juguetes en un acto que durante la quincena se han estrenado» (E. Bustillos, «Los teatros», *LIEA,* 8/12/1893, p. 356).

No va mejor el año siguiente. Si bien Bustillos destaca las cualidades musicales de los artistas, alude también al escaso interés de las operetas representadas en Madrid referiéndose de nuevo a la decadencia de la inspiración española y a que se prefiera representar obras extranjeras, de escaso gusto (frente a un pasado mejor):

> Cerrado el precioso teatro Moderno […], nadie podía esperar su reapertura en días tan difíciles y funestos para los teatros, que, en general, están arrastrando en Madrid una vida lánguida y penosísima, aun aquellos que cuentan para defensa con un regular abono.
>
> Pero todavía, resulta más sorprendente que la reapertura se verifique con la presentación de una compañía de opereta cómica francesa, inferior en muchos grados a la que, en el teatro de la Comedia, no había podido *dar gusto a los señores* […].
>
> Pues bien: yo no sé quién habrá engañado en Portugal al director de esta compañía francesa que ahora se nos presenta en el teatro Moderno con todos los aires de quien ignora que aquí hemos oído a la Granier[21] y a la Judie […].

17. La ópera ha conocido cierta notoriedad en el extranjero en su adaptación italiana, *Dinorah*. Se estrenó en la *Opéra-Comique* de París el 4 de abril de 1859.
18. Compositor que conoció un gran éxito, pero condenado hoy por la crítica, aun reconociendo sus habilidades: «cette science et ces dons, il les gâta non point tant par sa facilité […] que par le besoin de séduire la foule en lui offrant ce qu'elle attendait, en cherchant à satisfaire les goûts les plus médiocres» (Roland-Manuel, 1963, p. 413).
19. Sin embargo, E. Bustillos no deja constancia, en las siguientes crónicas, de estas dos últimas piezas, lo que genera dudas sobre si realmente se llegaron a representar.
20. El diminutivo es significativo.
21. La cantante y actriz Jeanne Granier (hija de la también actriz, Emma Granier) fue una de las personalidades más célebres de la opereta parisiense de finales del siglo XIX e

> La Reine por primera tiple, el mediano barítono Martel, el menos que mediano tenor cómico Laporte, es lo más notable que en *La Hija del tambor mayor*[22] se nos ha presentado, con un coro de ambos sexos muy reducido, pero que no pasaría ni a la vista ni por el oído en el último teatro de la última provincia francesa.
>
> Aquí sí ha p*asado:* tan mal como el *desfile* ridículo anunciado con tal aparato en los carteles, creyendo sin duda que aquí no habíamos visto jamás desfilar tropas por un escenario (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA,* 22/01/1894, pp. 43 y 46).

Sentimiento de inferioridad respecto a Francia… Sentimientos más negativos todavía (sobre la calidad de la compañía), aderezados con reflexiones sobre las modas pasajeras que dominan, tanto el teatro como tantos otros aspectos de la existencia humana:

> ¡Oh! las leyes de la moda son inexorables, y ese público aristocrático que tanto favoreció con su importantísimo abono el elegante teatro de la calle del Príncipe, no viéndose llamado *a tiempo* por la empresa *primaveral*, se apresuró a darse cita en el teatro del Príncipe-Alfonso[23], donde le llamaban a voces una *diva* admirada, antes en el Real, y una nueva *soprano* como la Pinkert[24] […]. Aunque ya con larga historia teatral, Madame Montbazon[25], exigen aquí

---

inicios del siglo XX. Obtuvo grandes éxitos, uno de los más celebrados fue su intervención en *La Vie de bohème*.

22. *La fille du tambour-major*, opereta con música de Jacques Offenbach y libreto de Alfred Duru y Henri Charles Chivot. Se estrenó en el *Théâtre des Folies-Dramatiques* de París el 13 de diciembre de 1879, es una obra menor de Offenbanch.
23. Situado en el Paseo de Recoletos –sobre unos terrenos que habían pertenecido al Monasterio de las Salesas Reales–, fue construido en 1862 a instancias del financiero don Simón Rivas, sobre un proyecto del arquitecto José María Guallart. Concebido como un circo ecuestre, para su construcción se siguió el modelo del circo de los Campos Elíseos de París, resultando un edificio muy original cuya sala principal estaba flanqueada por dos pabellones alargados que albergaban las caballerizas y unos salones para descanso del público. En 1870, bajo el nombre de Teatro y Circo de Madrid, fue reformado para adaptarlo a teatro lírico y sala de conciertos mediante la incorporación de un escenario. En 1875, recuperó otra vez el nombre de Príncipe Alfonso, y fue a partir de esta fecha cuando se convirtió en uno de los teatros de moda de la ciudad hasta su demolición en 1898. Véase: <http://www.madridhistorico.com/seccion5_historia/nivel2_informacion.php?idmapa=12&idinformacion=566&pag=3>
24. Soprano polaca, país donde ya triunfó en 1886 como Marguerite de Valois en *Gli Ugonotti* de Meyerbeer. En 1889 se fue a Italia, donde obtuvo éxitos a partir de 1892. En 1894, efectivamente, cantó en Madrid.
25. Marie Grisier-Montbazon (su verdadero nombre era Marie-Rose Licergne), era hija de actores: Hippolyte Licergne (conocido como Montbazon) y Ëmilie Hody. Obtuvo muchos éxitos desde su interpretación –en el *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, en 1880–, de Bettina (papel que la acompañó toda su vida) en la ópera cómica *La Mascotte* de Henri Chivot y Alfred Duru, con música de Edmond Audran. También cosechó buenos éxitos con el papel de Gillette en *Gillette de Narbonne* (libreto también de Henri Chivot y Alfred Duru y música de Edmond Audran).

> muy poco espacio su aparición y su trabajo al frente de una mediana compañía de opereta cómica en el teatro de la Princesa […].
>
> Casi todas esas famosas cantantes de opereta cómica han venido de Francia, peor que solas, mal acompañadas, […], la de la Montbazon no es superior a otras que en Madrid han actuado, como la de la Granier inolvidable […].
>
> Madame Montbazon, como todas, ha venido ya después de dejar en su país un recuerdo grato, pero lejano, de la viveza juvenil, gentileza de figura y frescura de voz […].
>
> En el repertorio de la para nosotros nueva *divette* no aparece nada desconocido, ni ese mismo P*etit Faust*[26] que las notas y sueltos de contaduría dan por del todo nuevo para Madrid y que ya en los tiempos bufos de Arderius en el antiguo teatro del Circo fue, con el título de *Faustito,* vivo reclamo para los entonces numerosos partidarios de ese género que adquirió tanta boga por la inspiración de Offenbach, pero que no ha podido desterrar nunca de nuestra escena lírica la verdadera, la pura zarzuela española, que hoy reina todavía con Ramos y Chapí, con Burgos y Chueca, con Bretón y nuestro más celebrado sainetero.
>
> Uno de los mayores méritos de la Montbazon es para mí la, habilidad con que, cantando como recitando, sabe contenerse cuanto cabe en el género atrevido y picaresco que cultiva […].
>
> Más que en *La fille de Madame Angol*[27], con que apareció en el teatro de la Princesa, algo de eso que dejo apuntado se echó de ver en *La Mascotte*[28], obra que estrenó en Paris la misma Montbazon, haciendo la protagonista con gran contentamiento del maestro Audran […].
>
> La Montbazon empezó su breve campaña por donde concluyeron las suyas otras notables artistas de su país: halagando nuestro sentimiento nacional con alegres canciones *de la tierra*. Y aunque –como no podía menos de suceder– el acento y *el aire* no la acompañaron en su buen propósito, siempre es de estimar ese celo por conquistarse las simpatías de nuestro público (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 8/04/1894, pp. 218-219).

La crónica de Bustillos se acompaña de un sentimiento patriótico a favor de la zarzuela, en contra de lo francés. Las operetas italianas, sin embargo, suelen tener mejor crítica, como mínimo respecto a un pasado mejor:

> En estos momentos funciona en el popular teatro de la calle de Jovellanos la compañía del tenor Giovannini[29], que tuvo la buena idea de empezar su breve

26. *Le Petit Faust, Opera-Bouffe* con libreto de Hector Cremieux et Jaime, Fils.
27. Opereta de Charles Lecocq, representada por vez primera en el *Théatre des Fantaisies-Parisiennes* de Bruselas, en 1872; luego (1873) en París, en el *Théâtre des Folies-Dramatiques,* con más de cuatrocientas representaciones.
28. La más célebre opereta de Edmond Audran, libreto de Henri Chivot y Alfred Duru, representada por vez primera en el *Théâtre des Bouffes-Parisiens* en 1880. Fue el éxito mayor de la Montbazon hasta el punto que, cuando la invitaban a algún teatro, se dice que ponía como condición no volver a cantar esta pieza.
29. Efectivamente, el tenor Emilio Giovannini dirigió una compañía de ópera.

> campaña con *Cinkoka*[30], opereta bufa menos conocida que otras por nuestro público, y bien presentada en vestuario como en decoraciones.
>
> Mejor en conjunto que en detalle, la compañía italiana de Giovannini no puede, sin embargo […] borrar los gratísimos recuerdos que aún conservamos de aquella compañía de Tomba que funcionó en la vieja Alhambra, y en la que figuraban artistas como la Roselli, el tenor Bianchi y los caricatos Pogi y Milzzi[31] […].
>
> No quiero decir con esto que en la compañía que actúa en el teatro de la Zarzuela no figuren artistas muy estimables […]. Pero les conviene huir de las comparaciones –odiosas cuanto inevitables– a que se dan tan fácilmente los espectadores cuando en las obras que se les ofrece, y que ya se saben de memoria, como *Doña Juanita,* recuerdan superiores gracias de otros artistas, no sólo extranjeros, sino españoles, que por esos teatros de Dios prueban todavía que así dominan el género de la opereta cómica como el puro y legítimo de nuestra popular y castiza zarzuela (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 22/04/1894, pp. 246-247).

La nueva temporada ve representarse, de nuevo, *Miss Helyett* protagonizada por Pretel, pero con alguna novedad:

> Reapareció después en aquel escenario[32] la popularísima *Miss Helyett* […].
>
> El público se hizo cargo de que Visconti, tan notable y aplaudido cantante de ópera, *hablaba,* por primera vez en escena, y le estimuló con justa benevolencia a seguir procurando vencer las dificultades que el terreno que ahora pisa le ofrece con las bruscas transiciones del canto a la declamación (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/10/1894, p. 222).

Al finalizar el año 1894, E. Bustillo se queja de la falta de inventiva al programar las obras líricas: ve cómo casi todo se reduce a mejoras en el aparato escénico, pero –para el crítico– las apariencias no son nada sin la calidad estética…

> Poco espacio me queda, y bien poco necesito, para hablar de las obras *de espectáculo* puestas en escena respectivamente en la Zarzuela y en Apolo, con los títulos de *Miss Robinsón* y *El centro de la tierra.*
>
> Para ambas obras han hecho las empresas un derroche de costosas escénicas galas, y sólo por la mayor variedad y riqueza de éstas se ha mantenido la nueva *Miss* en los carteles, aunque con poco interés de parte del público, mientras *El centro de la tierra* caía para siempre en el centro del foso […].
>
> Original o arreglo, el libro no puede recibir fuerza del aparato escénico, y el aparato escénico ha de mantener su atracción vistosa por la fuerza del

30. Opereta con música de Sommer (Véase: I. Benito 2003, p. 255).
31. Se refiere a la compañía de ópera y operetas del maestro Rafael Tomba. Los cantantes indicados procedían de Italia (Moreno, 1998, p. 307).
32. La Zarzuela.

> libro; y esta es una verdad siempre viva y aleccionadora en la historia del teatro, sobre todo de la zarzuela española y de la opereta bufa.
>
> El público nuestro no se contenta sólo con asomarse a los cristales de un rico y espléndido cosmorama. Mientras ve, quiere oír, y pide interés y gracia a las figuras que se mueven allá dentro. No lo olviden las empresas teatrales: el dinero que se siembra en el escenario sólo produce grandes cosechas al fecundante calor del verdadero ingenio (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/12/1894, p. 403).

Quejas que van a la par con la melancolía sobre otros tiempos y artistas que no han de volver…

> No con todo el favor que esperaba del público, la compañía de ópera y de opereta cómica que dirige Giovannini empezó su anunciada campaña en el teatro de la Comedia, que no es ciertamente, por sus condiciones ni por su historia[33], el más a propósito para ese género de trabajo artístico […].
>
> *Fra Diavolo*[34], una de las obras repetidas por gusto y con aplauso del público, ha valido ovaciones merecidas a la simpática Aida Saroglia […].
>
> En resumen: la campaña primaveral resulta honrosa para la compañía italiana del teatro de la Comedia: y si todos los días de la semana pudieran ser *de moda,* como los jueves, a la honra iría unido todo el provecho que indudablemente merece la artística empresa (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/04/1895, pp. 267-270).

Bustillos nos informa, cuando realiza su crónica de síntesis al acabar la temporada, de las restantes obras en cartel:

---

33. La Comedia se trazó en tres pisos y una platea con planta en forma de herradura, dispuesto *a la italiana*, con entrada por la calle del Príncipe para espectadores, y por la calle de la Gorguera (hoy Núñez de Arce) para carga y descarga. El interior fue construido con pasillos amplios y dos cuerpos de escalera, a derecha e izquierda de la sala, para acceso a plantas superiores. La mayor novedad en su decoración y estructura fue la abundante utilización de elementos de fundición y de hierro forjado en sustitución de la madera, lo que aportaba una sensación de mayor ligereza al conjunto.

    El escenario era de reducidas dimensiones y sin espacios complementarios para grandes montajes, pero incorporaba medidas de seguridad muy importantes para la época. El piso de la sala, de madera, tenía un curioso mecanismo que permitía elevar la parte más inclinada y alinearse con el escenario, de modo que podía utilizarse también como salón de baile.

    El arquitecto sólo cometió un pequeño error: olvidó diseñar los camerinos por creer «que los cómicos iban ya vestidos al teatro desde sus casas». Véase: <http://teatroclasico.mcu.es/es/compania/sedes.asp>

34. *Fra Diavolo, ou L' hôtellerie de Terracine*, *opéra comique* del compositor francés Daniel Auber, a partir de un libreto de su habitual colaborador, Eugène Scribe. Se basa vagamente en la vida del líder de guerrilla y militar napolitano Michele Pezza, a quien apodaban Fra Diavolo». Véase Roland-Manuel (1963, pp. 416-417). La ópera se representó por vez primera en la *Salle Ventadour,* en París, el 28 de enero de 1830, fue el mayor éxito de Auber y una de las obras más populares del siglo XIX; mantiene todavía un lugar de honor en la historia del arte lírico francés.

> Cantadas con aplauso las tres óperas, *Fra Diávolo o Marta*[35] y *El Barbero de Sevilla*[36], antes que la opereta *Pascua Florentina* –que nunca ha sido celebrada por nuestro público– despidióse la compañía Giovannini en noche *de moda* […].
>
> A Córdoba ha pasado la compañía italiana, y dícese –y yo no lo creo– que al teatro de la Comedia trata de trasladarse, para quince o veinte representaciones, la excelente compañía española que ahora actúa en el teatro de la Princesa (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/05/1895, p. 303).

El año 1896 apenas ofrece crónicas sobre la escena musical extranjera. Habrá que esperar un poco para encontrar nuevas noticias de la cartelera madrileña, concretamente de la representación, en el Princesa, de la célebre *Carmen,* «en que se distinguieron notablemente las señoras Fons y García Rubio y los Sres. Simonetti y Verdaguer (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 22/10/1897, p. 251).

Algo más novedosa es la programación del Real:

> La inauguración de la temporada se verificará el domingo 14 con *Lohengrin*[37], cantado por las señoras Darclée y Guerrini, y los Sres. De Marchi, Blanchiart, Riera y García Prieto. A continuación se cantarán las siguientes óperas: *Hamlet*[38], *Gli Ugonotti*[39], *II Profeta*[40] y *Ero e Leandro*[41], todas dirigidas por el maestro Mancinelli, y en las que tomarán parte las Sras. Darclée, Engle, Gardeta y Guerrini, y los Sres. Blanchart, Riera, De Marchi, Seamos, Buti, Durot y Yerdaguer.

---

35. *Martha oder Markt zu Richmond,* ópera cómico-romántica compuesta por Friedrich von Flotow, con libreto de Wilhelm Friedrich, basado en el ballet de Vernoy de Saint-Georges, *Harriet, ou le servante de Greenwiche*. Se estrenó por primera vez en el *Theater an der Wien*, el 25 de noviembre de 1847. Gozó de notable popularidad desde su inicio y a lo largo del siglo XIX, pero conforme se fue adentrando en el siglo XX, fue cayendo en el olvido.
36. *El barbero de Sevilla* (*Il barbiere di Siviglia*), ópera bufa en dos actos con música de Gioachino Rossini y libreto de Cesare Sterbini, basado en la comedia del mismo nombre (1775) de Pierre-Augustin de Beaumarchais. Se trata de una de las grandes obras maestras del género. Incluso después de doscientos años, su popularidad moderna atestigua su grandeza.
37. Es suficientemente conocida la célebre ópera *Lohengrin,* con música y libreto en alemán de Richard Wagner, y estrenada en Weimar el 28 de agosto de 1850. Se inauguró en España el 25 de marzo de 1881 en Madrid.
38. *Hamlet,* ópera estrenada en 1868 en la Ópera de París, creada por el compositor francés Ambroise Thomas, con libreto de Michel Carré y Jules Barbier, basada en la adaptación francesa de Alexandre Dumas, padre, y Paul Meurice, de la célebre obra de Shakespeare. Constituyó un completo éxito.
39. *Les Huguenots,* ópera de Meyerbeer, se representó por vez primera en París en 1836. El libreto fue escrito por Eugène Scribe y Émile Deschamps.
40. *El profeta,* otra de las célebres óperas de Meyerbeer, con libreto de Eugène Scribe y Émile Deschamps. Se estrenó en la Ópera de París en la *Salle Le Peletier* el 16 de abril de 1849. Su enorme éxito fue una realidad a lo largo de todo el siglo XIX.
41. *Ópera (1897) de* Luigi Mancinelli.

> TEATRO MARTIN
> El próximo jueves se estrenará en este teatro el drama en un acto *Cavalleria rusticana*[42], arreglado a la escena española por un aplaudido literato y autor dramático (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 8/11/1897, p. 283).

Si bien *Lohengrin* es considera la más *italiana* de las óperas wagnerianas[43], es la primera vez que se cita una representación de este compositor y se aplaudirá su estreno en el Real: «Fue el *Lohengrin*, de Wagner, la ópera elegida para la inauguración, y pocas veces habrase oído esta difícil obra mejor cantada ni tan magistralmente dirigida». La misma crónica destaca la dificultosa escenografía de *Ero e Leandro* «confiada totalmente por el maestro Mancinelli a Luis París, lo que se considera un acierto: «La presencia de París en el Real tiene una significación importantísima; supone un elemento regenerador, un progreso en la marcha de nuestro gran teatro lírico, […] porque París es, ante todo, un artista de excelente gusto y de profundos conocimientos» (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/11/1897, pp. 298-299).

Asimismo, el crítico destaca los aciertos de los artistas al cantar las obras citadas más arriba: las señoras Engle y Gardeta, el barítono Blanchart, la Sra. Darclée[44], el tenor de Marchi, Scarneo[45], la Sra. Guerrini, el Sr. Figuerola, la Srta. Landy, los Sres. Casañas y Querol… (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/11/1897, p. 334). La siguiente crónica continúa en el mismo tono: éxito indiscutible y merecido (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 8/12/1897, pp. 350-351), por lo que se prolongan las representaciones (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/12/1897, pp. 366-367 y 22/12/1897, p. 394).

Pero, al acabar ese año, cambia el crítico teatral y cambia también el espacio concedido a esos artículos que pasan al final del periódico, justo antes de los anuncios. En muchos casos, se trata de simples descripciones muy generales, en otros pocos, los comentarios son más exhaustivos:

42. *Cavalleria rusticana,* ópera en un acto de Pietro Mascagni, con libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, adaptada de una historia corta escrita por Giovanni Verga. Se estrenó el 18 de mayo de 1890 en el teatro Costanzi de Roma.
43. En el sentido de ser una de las más populares, de manera que se acostumbran a interpretar escenas y fragmentos de la ópera en muchos conciertos, como, por ejemplo, los preludios del primer y tercer acto, el aria final de Lohengrin –«In fernem Land»– y la marcha y coro nupciales…
44. Hariclea Darclée, soprano, admirada, universalmente, por su talento y sus apasionadas interpretaciones principalmente en el registro del verismo. Véase: <http://www.darclee.com/>
45. Giovanni Scarneo, bajo.

> REAL
> El pasado domingo, por la tarde, fue representado el *Fausto*[46], en el que cosecharon muchos aplausos las Srtas. Fons, Lavín y Gasull, y los Sres. Franco, García Prieto y Verdaguer.
> La noche del 4, para *debut* de la Sra. Galvany, púsose en escena *Lucía de Lammermoor*[47], que tuvo una brillante interpretación. La Sra. Galvany es una excelente *soprano* […].
> El tenor Sr. Beduschi cantó la parte de Edgardo con singular perfección […]. Para mañana, domingo, está anunciada la primera representación de *El Buque fantasma*[48]; para el martes, *Romeo y Julieta*[49], por la Sra. Darclée; para el miércoles, *debut* de la Sra. De Machi, con *La Gioconda*[50]; para el jueves, *debut* del tenor señor Giannini, con *La Traviata;* probablemente el día 15 *debutará* el Sr. Mariacher, y para fin de mes oiremos a la Sra. Theodorini y al Sr. Cardinalli (A, «Los teatros», *LIEA*, 8/01/1898, p. 19).

Lentamente, otro tipo de teatro lírico va surgiendo más allá del paradigma Scribe-Meyerbeer, con mayor calidad estética[51].

En la crónica siguiente, A. alaba las características musicales de los intérpretes y de la orquesta, y anuncia: «Ayer llegó a Madrid el notable tenor Sr. Mariacher, que *debutará* uno de los próximos días. Entre las óperas que

46. *Fausto, grand-opéra*, música de Charles Gounod y libreto de Jules Barbier y Michel Carré, versión de la leyenda de Fausto; adaptación de la pieza teatral *Faust et Marguerite* de los mismos Barbier y Carré, inspirada ligeramente en el *Fausto*, parte I, de Goethe. Se estrenó en París el 19 de marzo de 1859.
47. *Lucía de Lammermoor* (título original en italiano, *Lucia di Lammermoor*), drama trágico en tres actos, música de Gaetano Donizetti y libreto de Salvatore Cammarano, basado en la novela *The Bride of Lammermoor* de Sir Walter Scott. Se estrenó en Nápoles el 26 de setiembre de 1835.
48. *El holandés errante* o *El buque fantasma* (título original en alemán, *Der Fliegende Holländer*), ópera con música y libreto de Richard Wagner, inspirado por las *Memorias del señor de Schnabelewopski*, de Heinrich Heine. Se estrenó en Dresde el 2 de enero de 1843. En España se estrenó el 12 de diciembre de 1885, en el *Gran Teatre del Liceu* de Barcelona.
49. *Romeo y Julieta* (título original en francés, *Roméo et Juliette*), ópera con música de Charles Gounod y libreto en francés de Jules Barbier y Michel Carré, basados en el famoso drama homónimo de Shakespeare. Fue estrenada en París, el 27 de abril de 1867.
50. *La Gioconda,* ópera con música de Amilcare Ponchielli y libreto en italiano de Arrigo Boito, bajo el pseudónimo de Tobia Gorrio: se basa en el drama *Angélo, tyran de Padoue* de Victor Hugo. Destaca por su suntuosa dramaturgia, espectacularidad, escenas de ballet, coros y efectos, considerándose un producto típico del género francés de la *Grand Opéra.*
51. Gounod es considerado uno de los grandes renovadores de la música francesa del último tercio del siglo XIX. En cambio, Donizetti representa el mismo tipo de música que Meyerbeer, analizada más arriba.

cantará figuran *El Profeta*[52]*, Sansón y Dalila, Tannhauser* y *Guillermo Tell*» (A, «Los teatros», *LIEA*, 15/01/1898, pp. 34-35).

Las crónicas siguen siempre el mismo esquema: se ensalzan las bondades musicales de los intérpretes y de la orquesta y se comunican los próximos estrenos (A, «Los teatros», *LIEA*, 22/01/1898, p. 51).

En la cartelera alternan, por tanto, las obras más tradicionales, éxito seguro, con tímidos intentos de renovación:

> REAL
> La ratificación del éxito inmenso que la temporada anterior obtuvo la ópera de Saint-Saëns, *Sansón y Dalila*[53]*,* no ha podido ser más completa. La noche del 25 púsose en escena por primera vez durante la presente temporada la referida ópera, y el público saboreó con verdadero deleite las innumerables bellezas de la obra, aplaudiendo con calurosísimo entusiasmo a sus intérpretes, que verdaderamente cantaron de un modo excepcional (A, «Los teatros», *LIEA*, 30/01/1898, p.67).

Continúan los éxitos ya consagrados, que aseguran, de antemano, el triunfo: «COMEDIA. […] Para esa noche se anuncia la representación de *miss Helyett* y *El Monaguillo,* cuyo protagonista interpretará por primera vez en Madrid la Srta. Pretel» (A, «Los teatros», *LIEA*, 8/02/1898, p.83).

El recurrir a la repetición de los grandes éxitos es una fórmula que se repite a lo largo del período estudiado:

> PRÍNCIPE ALFONSO.
> El público de las grandes solemnidades llenaba por completo la amplia sala la noche de la inauguración, a lo que contribuyó indudablemente el anuncio de *Aida* como la primera ópera que había de cantarse, pues la hermosa obra de Verdi, hace bastante tiempo no representada, es de las que mayor número de admiradores cuenta entre los aficionados a la música […].

52. *El profeta* (*Le Prophète*), «grand-opéra», música de Giacomo Meyerbeer y libreto en francés de Eugène Scribe y Émile Deschamps. La obra se estrenó en la Ópera de París el 16 de abril de 1849. Su enorme éxito perduró a lo largo de todo el siglo XIX.

53. *Sansón y Dalila,* música de Camille Saint-Saëns y libreto en francés de Ferdinand Lemaire. Se estrenó en Weimar (Alemania) el 2 de diciembre de 1877, en una versión en alemán, en el Teatro Grossherzogliches («del Gran Duque», hoy la Staatskapelle Weimar). Se basa en el relato bíblico de Sansón y Dalila que se encuentra en el capítulo 16 del *Libro de los Jueces* en el *Antiguo Testamento*. Es la única ópera de Saint-Saëns que se representa aun con regularidad. De Saint-Saëns, que se consideraba *moderno* en 1860, en Francia, se representa aquí una de sus obras de tema bíblico y de carácter más dramático, de las menos «escandalosas».

> El próximo sábado se estrenará *La Bohème*[54], de Puccini, ópera que con inmenso éxito se ha representado en los principales teatros líricos del Extranjero (A., «Los teatros», *LIEA,* 15/04/1898, p. 227).

Una vez representadas las obras, se suceden los comentarios elogiosos de las obras ya estrenadas (A., «Los teatros», *LIEA,* 22/04/1898, p. 248). En octubre de 1898, el crítico realiza un listado de las piezas que han de configurar la nueva temporada (indicamos los principales nombres extranjeros citados): *El Anillo del Nibelungo, Sigfrido* de Wagner, *Salambó*[55], de Reyer; *Taciana,* de Tchaikovsky[56], «que se propone la Empresa representar paulatinamente, […] alternando los estrenos en lengua castellana con las óperas de gran repertorio, cantadas, según costumbre, en italiano» (A.G., «Los teatros», *LIEA,* 30/09/1898, p. 191).

Se resaltan, además, los trabajos escénicos extraordinarios que se realizan para poder representar *La Valquiria*:

> Los conocidos pintores escenógrafos Sres. Busato y Amallo están terminando el magnífico decorado que, con arreglo a los planos remitidos de Bayreuth y París, ha de colocarse en breve para poner en escena *La Valquiria,* primera obra nueva que la Empresa del Real ofrecerá al público» (A. G., «Los teatros», *LIEA,* 8/10/1898, p. 207).

Estamos, sin embargo, a finales del año 1898, el año del desastre, como consigna el crítico para justificar el desánimo del público, además de las carencias de los cantantes, al comentar el estreno de *Los Hugonotes*:

> La primera ópera cantada esta temporada en el Real se ha oído con marcada frialdad, explicada no sólo por las deficiencias señaladas […], sino también por el estado de ánimo del público, que, aun proponiéndose divertirse, no puede prescindir de las naturales preocupaciones que imponen las innumerables desdichas que pesan sobre el país (A. Garrido, «Los teatros», *LIEA,* 8/11/1898, p. 271).

54. *La Bohème,* constituyó uno de los grandes éxitos de Puccini. A. constata la belleza del tercer acto, algo indiscutible para la crítica musical moderna, pero, sin embargo, considera que el mejor es el cuarto acto, un acto «qui fait pleurer les belles dames et les femmes du peuple» (Roland-Manuel, 1963, 827). Hoy en día se constata también que Puccini, a pesar de ser un artista, no marca ningún cambio en el género musical. Al contrario, se adaptó generalmente a los gustos del público del momento, cansado ya de los grandes héroes románticos y que, con él, evolucionan a una visión más burguesa.
55. Como sucedió en el extranjero, la Tetralogía de Wagner se representó en los mismos períodos que *Salammbô,* mucho tiempo después de que ésta última fuera escrita (lo que la llevó a ser comparada de forma negativa con el compositor alemán) cuando los gustos ya habían cambiado.
56. *Taciana*, drama inspirado en un libro de A. Pouchkine, con música de Tschaikovsky, fue arreglado a la escena española por Andrés Vidal y Llimona.

Otras piezas representadas en el mismo teatro tienen mejor prensa: *Tannhauser* y *La Sonámbula* (A. Garrido, «los teatros», *LIEA,* 15/11/1898, p. 287). El crítico comenta –siguiendo el procedimiento que ya conocemos– las cualidades musicales de los cantantes y de la orquesta y no refiere ningún comentario de las obras, de sobras conocidas del público: sólo el interés que podía despertar una nueva y magnífica voz había de mover al público a ir al teatro. Similar proceder sirve para reseñar las piezas que cierran el año en el Real: *Dinorah* y *Roberto el Diablo*[57], además de anunciar los próximos estrenos: *Otelo* y *La Valquiria* (A. Garrido, «los teatros», *LIEA,* 30/11/1898, p. 319), que serán aplaudidos también (además de elogiar la representación de *Carmen*) (A. Garrido, «los teatros», *LIEA,* 30/12/1898, pp. 383-386).

El esperado estreno de *La Valquiria* merece un reportaje extra en *LIEA,* por parte de G. Morphy («Teatro Real. *La Walkiria* de Wagner», *LIEA,* 22/01/1899, p. 48 y 50), que, en tono dicharachero, popular y patriótico, ataca a Wagner por su falta de sentido de la realidad y por su imaginación desmesurada y estrambótica. El artículo va seguido por fragmentos del texto de *La Walkiria* traducidos al castellano[58].

Como signo de ese recelo ante lo que no es «natural», y símbolo de que cualquier tiempo pasado fue mejor, un artículo –poco después– lamenta la muerte de Meilhac y Halévy (que ya habían dejado de trabajar juntos mucho tiempo atrás), es decir, la desaparición del *estilo* musical Offenbahc (Felipe Pérez y González, «Teatralerías», 15/03/1889, p. 160).

Al acabar la campaña, Bustillo intensifica sus reflexiones respecto a la decadencia teatral:

> La última campaña teatral ofrece escaso interés a la crítica y a la historia de nuestra dramática contemporánea.
>
> Desde la del 92-93, a seis de ellas he estado atento en mis modestos estudios críticos en estas columnas, y no hallo en esos seis años cómicos pobreza de producción tan marcada y lamentable como la del que acaba de terminar (E. Bustillo, «Campañas teatrales», *LIEA,* 8/05/1899, p. 270).

En cambio, en el inicio de la temporada 1899, A. Garrido dedicará un extenso artículo laudatorio al estreno de *Sansón y Dalila,* pero no merecerá tanta suerte el estreno de *Manon*[59], y menos éxito aun tendrá *El Profeta*; en cam-

57. Según la crítica es la ópera de mayor éxito de Meyerbeer. Fue estrenada, como indica el cronista, en París, en 1831, pero se representó, como *Les Huguenots, Le Prophète* y *L'Africaine* a lo largo de todo el siglo XIX. En su época, su valor artístico fue puesto en duda por –entre otros– Berlioz, Schumann y Wagner.

58. Ninguna reflexión más encontraremos sobre esta pieza de Wagner, tan y tan anunciada en los números precedentes de *LIEA.*

59. En la versión de Massenet, que sigue la tradición lírica menos «novedosa» del s. XIX.

bio, dedica alabanzas al clásico *Rigoletto* (A. Garrido, «El teatro Real», *LIEA,* 15/11/1899, pp. 283 y 286).

A través de la lectura de las crónicas, se observa una distinción entre la denuncia sobre el estado del teatro lírico (Bustillo) y el artículo elogioso (Garrido) en un deseo de evitar la «muerte» de ese mismo tipo de teatro, lo que le lleva a defender el llamado verismo en un largo artículo de marzo de 1899 en el cual aplaude a Verdi:

> El arte musical, en cierto modo decadente y extraviado en Italia desde los comienzos de este siglo, reacciona en los últimos años, cambia de rumbo, instituye el indispensable pacto entre el arte y la verdad, y abandonando aquellas falsedades melódicas más o menos brillantes, aunque siempre falsas, entra en un período de verdadero renacimiento, inaugurado con singular fortuna por el inmortal Verdi, quien […] atiende a la verdadera expresión de las pasiones sinceras, establece la relación artística que debe existir entre el sonido y el espíritu, […] y esbózase el íntimo consorcio entre la belleza musical y la verdad dramática […].
>
> Esta meritísima labor de Verdi, más restauradora que revolucionaria, y la influencia del wagnerismo en Italia […], han influido de manera decisiva en la educación y el gusto artísticos de aquel país, y vense así aparecer maestros como Puccini, Leoncavallo, Giordano y Mascagni, los cuales constituyen brillante grupo de artistas, […] firmes y entusiastas continuadores de la restauración esplendorosamente comenzada por Verdi.

Para continuar el mismo artículo ensalzando a los últimos maestros citados, insistiendo en los elementos de tipo melodramático, que debían gustar al público (A. Garrido, «Teatro Real», *LIEA,* 22/02/1900, pp. 110-111 y 114).

Al final del año, un nuevo artículo admira otra pieza (Puccini) también estrenada en el Real: *Tosca,* de la cual se destaca la importancia del sentimiento frente a supuestas modernidades musicales[60] (E. Gutiérrez Camero, «Teatro Real» *LIEA,* 30/12/1900, p. 379-80 y 82).

A finales del año siguiente, una larga reseña da cuenta del estreno en el Real de *Hansel y Gretel*: se refieren las diferencias entre Wagner y el llamado verismo y la obra de Humperdinck, destacando y defendiendo el valor popular de este último y el gran valor artístico de su composición; en definitiva representa un giro hacia una ópera más amable frente a los «excesos» precedentes:

> La ópera a que me refiero participa de la música ligera, en cuanto a la sencillez infantil de los temas elegidos por el compositor para caracterizar a Hänsel y a Gretel, por la manera como tales temas están combinados y puestos en la orquesta; y tiene de la música seria la instrumentación perfecta, rica,

60. Es sabido que *LIEA* se opuso al modernismo literario. Por ello, el crítico prefiere *Aida*; destaca también su reflexión negativa sobre el *leit motiv*.

> brillante, revelada en trozos de importancia innegable, de aquí que exista, alguna dificultad para asignarla a su puesto verdadero […].
>
> Por todas estas excelentes cualidades ha merecido aplausos sinceros de cuantos públicos la han escuchado (E. Gutiérrez-Gamero, «Los conciertos del Real», *LIEA,* 15/12/1901, pp. 339 y 341).

Al año siguiente, el mismo crítico se queja de la falta de renovación del teatro lírico: en Madrid se siguen representando, mayoritariamente, obras ya «antiguas»; sin embargo, critica sin rodeos los «excesos» de Wagner…

> Las artes, como todo lo que es esfuerzo de la inteligencia, no pueden permanecer estancadas, so pena de que los extraños, cuando hablen de cosas de España, crean que en este país toda innovación es pecado y todo adelanto materia vitanda […].
>
> Preciso es confesar que el excesivo culto a *Bellini,* a *Donizetti*[61] y hasta a *Verdi* […] si bien significa un respeto al valor histórico de esas obras, […] no van mezcladas con otras que nos den a conocer la manera de sentir y pensar de los músicos europeos. […] por los teatros de Europa andan obras muy dignas de ponerse en nuestra escena y que aquí conocemos solamente de oídas; y gracias que alguna vez apunten en el Liceo de Barcelona para que la emulación regionalista las trasplante a Madrid […].
>
> Once óperas se han representado en el teatro Real desde que se abrió la temporada: ocho antiguas, que son: *Orfeo, El Barbero de Sevilla, Los Puritanos, Lucia di Lammermoor, Rigoletto, Trovador, Hugonotes* y *Aida* y tres modernas: *La Bohemia, Cavalleria Rusticana y Lohengrin,* modernas relativamente, y quizás cuando aparezca esta revista en las columnas de LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA estarán a punto de representarse *Elisire d'amore* y *Linda de Chamonix,* otras dos *novedades* ya anunciadas. Los *jóvenes* maestros *Glück, Bellini, Donizetti, Verdi y Meyerbeer* han merecido aplausos del público de Madrid que espera con impaciencia la *reprise* de *Norma, La Straniera, Maria di Rohan, Il Nabucco, Macbeth, Luisa Miller* y varias más del mismo abolengo, que reverdecerán nuestros años dándonos la ilusión de aquellos en que Barrutia lucía sus sombreros de copa y O'Dónnell se pronunciaba en Vicálvaro. La música moderna, pues, ha correspondido a los maestros *Puccini, Mascagni* y *Wagner,* con sus obras *La Bohemia, Cavalleria Rusticana y Lohengrin;* […] Realmente el abuso de Wagner tenía nuestros nervios artísticos más que sobrexcitados con tanta prolijidad de sonidos (E. Gutiérrez-Camero, «Las crónicas del Real», *LIEA,* 8/02/1903, pp. 79-80 y 82).

Ambivalencia respecto a la falta de innovación en España, pero desazón y rechazo también ante la novedad representada por Wagner. Poco después el mismo crítico alaba a Mozart y su adaptación de *Las Bodas de Fígaro,* como

61. Hay que dejar constancia, de todas maneras, que Bellini es superior a Donizetti en su búsqueda de unión perfecta entre poesía y música: «le contraste est frappant entre l'élégance aristocratique, élégiaque, de Bellini, et l'énergie terre à terre, éruptive, furieusement prolifique de Donizetti» (Roland-Manuel, 1963, p. 442).

ejemplo de buen gusto y de naturalidad en ópera, si bien reconoce también su escaso éxito en Madrid…

> Aunque no hubiera correspondido el éxito a los esfuerzos de Beaumarchais en la época en que se estrenó esta obra, tendría desde el primer momento la importancia que todo el mundo la reconoce actualmente, pues recibió sus materiales de la vida real, y el autor no tuvo que echarse a buscar escenas y tipos por los caprichosos y expuestos caminos de la fantasía, y se limitó a reproducir las pasiones y defectos que tan bien supo explotar en su propio beneficio […].
>
> El público de Madrid ha acogido esta ópera de Mozart con respeto y con frialdad. Las delicadezas y derroche de inspiración que encierra la partitura y la misma sencillez peculiar del compositor, han pasado desapercibidas, quizá por causa de su aparente insignificancia […]
>
> Tiene como rasgo principal la partitura de *Las Bodas de Fígaro* la naturalidad, hasta el punto de que en muchas ocasiones se llega a pensar, que sin ir acompañadas de la música, no expresarían las palabras tan exactamente la idea del autor. Esta compenetración perfecta la ha conseguido Mozart realizando con ella la empresa más difícil que puede acometer un compositor, y que no es otra que la de encontrar la idea melódica que más se adapte y realce la frase (E. Gutiérrez-Gamero, «Teatro Real», *LIEA,* 22/02/1903, p. 122-123).

Como símbolo de esta falta de renovación en las representaciones, en el último año estudiado destaca, de la programación del Real: *Tosca* («que, con todos sus defectos, tiene el privilegio de disfrutar de los favores del público»), *La Africana*, con libreto fechado «el año 1840», y representada por vez primera «el 28 de Abril de 1865»; seguida por *La Bohemia:*

> Admirable y muy del gusto del público del Real, que no es precisamente el gusto del público madrileño, y de esto ya hablaremos en otra ocasión.
>
> Véome obligado a dar fin a estos apuntes la víspera de la representación del *Profeta,* que está anunciada para el martes 28 […].
>
> Y observarás, lector querido, que continúan ocupando alternativamente el cartel Puccini y Meyerbeer, Meyerbeer y Puccini (A. Garrido, «Teatro Real», *LIEA,* 30/11/1905, p. 323).

Constatación de la imposibilidad del cambio, por los gustos del público… En la lucha a favor o en contra de Wagner (calificada como violenta por F. León Tello, 1998, p. 182), *LIEA* adopta en general el tono negativo por considerarlo –argumentalmente– fantasioso y alejado de la realidad española; si bien la revista reconoce también la dificultad de encontrar nuevos modelos y la pervivencia de Verdi y demás artistas italianos similares, ante la imposibilidad de lograr la consagración de nuevos estilos musicales…

Representaciones y artistas españoles en el extranjero

Si el teatro español (representado por españoles) tiene una cierta presencia en el extranjero (según constatan algunas crónicas de *LIEA* en el periodo estudiado), las representaciones de teatro lírico español en el exterior debieron ser escasísimas a juzgar por el leve rastro que, de ellas, ha quedado en la revista:

> Las representaciones que en el teatro Olimpia de París, y con buen éxito, ha tenido *La gran vía* famosa de Felipe Pérez, Chueca y Valverde […].
>
> Letra y música son esencialmente madrileñas. Puede asegurarse que son intrasplantables a los escenarios extranjeros, aun contando con una colonia española tan numerosa como la que en París existe. Los franceses no han podido apreciar lo más típico y bizarro de los cuadros de *La gran vía*, y el libro, en el arreglo, no puede menos de haber perdido, así como, en la traducción de los cantables, las geniales frases con que acompaña a sus notas el maestro Chueca. Sarcey, que presenció el estreno de la obra en Olimpia, nos habla poco y un tanto desdeñosamente de la ligereza y alegría de la música, y –no sin fundamento– extraña que a París, el pueblo de los revisteros teatrales, se lleven como improvisadamente revistas pura y sencillamente madrileñas (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 22/04/1896, pp. 239-242).

Tampoco los cantantes españoles parecen actuar mucho en el extranjero: sobre el barítono Puiggener, se afirma que «viene precedido de gran reputación, adquirida en los principales teatros de Europa, donde ha trabajado con éxito brillante (A. Garrido, «Los teatros», *LIEA,* 8/11/1898, p. 271).

Obras líricas de argumento extranjero

Otro apartado, también de escasa repercusión en la revista, se refiere a las obras líricas de argumento extranjero, aunque concebidas por españoles. En general, despiertan el rechazo del crítico, quien solo «salva» esas obras cuando recuerdan los valores tradicionales españoles. Así, lo mejor, para Bustillo, de *Mujer y reina*, zarzuela de Pina sobre María Estuardo son los personajes «que representan algo hermosamente tradicional de nuestro antiguo y glorioso teatro» (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/01/1895, p. 63). Una diatriba similar para otra obra: «¿Cómo un autor que ha dado tantas muestras de originalísima invención teatral, ha ido a elegir para un *arreglo* a nuestra escena obra francesa de tan poca novedad y tan escasa de recursos como la que en Lara nos ha ofrecido con el título de *La cola de paja*[62]?» (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 30/01/1896, p. 68). Y más de lo mismo para referirse a: «*El valiente General,* traducción o arreglo de una opereta *bufa* francesa,

62. *La cola de paja: comedia en dos actos y en prosa arreglada a la escena española* Madrid, 1896. El «arreglo» es de Enrique Gaspar y Rimbau.

género ya desechado por muy repetidos fallos del tribunal supremo del público» (Eduardo Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 15/02/1897, p. 102).

Como conclusión, la crítica prefiere las obras castizamente españolas que las adaptaciones del género bufo francés. Si buena parte de la intelectualidad española de la época –con ideales regeneracionistas y europeístas– apostaba por la buena ópera aunque reconocía la dificultad de configurar un drama lírico español, *LIEA* apuesta por el género chico, como forma genuina del espíritu patrio.

Grabados

Huelga reivindicar la importancia de los grabados en un periódico como *LIEA,* profusamente ilustrado a lo largo de todos sus números pues fue ésta precisamente uno de sus fuentes de interés. El material iconográfico referido al ámbito que nos ocupa es bastante abundante y da muestra de las apetencias de los lectores del periódico.

Los cronistas son especialmente conscientes, además, de que, en el caso del teatro lírico, el aparato escénico es significativo para asegurar el éxito o el fracaso de una función (E. Bustillo, «Los teatros», *LIEA*, 22/04/1894, pp. 246-247; 22/04/1894, pp. 246-247; 30/12/1894, p. 403).

Podemos dividir los grabados en dos grupos. Como hemos referido más arriba, el estreno de *La Valquiria* supuso un hito, por los anuncios que se le hicieron: se destacó allí especialmente la puesta en escena, para la cual no se escatimó en nada, a fin de ofrecer una gran brillantez a pesar de las dificultades técnicas que suponía y el gasto que representaba. *LIEA* (22/01/1899, pp. 44-45) le dedica dos páginas de grabados («Dibujo del natural por Comba») que dan cuenta de diversas y extraordinarias escenas, así como «Del cuarto de señales del director de escena». El número de *LIEA* de 30/12/1900, ilustra la ópera *Tosca,* mientras que un año más tarde, una imagen a toda página muestra a los ángeles velando el sueño de Hansel y Gretel («Teatro Real», *LIEA,* 15/12/1901, p. 340 y 341). Mucho espacio se dedica también a comentar «Las nuevas decoraciones» (de Amalio Fernández) dedicadas a *Aida* (*LIEA,* 15/12/1999: Carlos L. de Cuenca, p. 339; imagen, p. 348) que debían excitar la curiosidad del lector por el marco exótico de las mismas.

Los «nuevos» músicos, tal los famosos actuales, también encontraron su espacio: portada se dedica a Saint-Saëns (*LIEA,* 30/11/1897, p. 321) y comentario laudatorio al triunfar en el teatro del Príncipe Alfonso (G. Morphy, «Camilo Saint-Saëns y el público de su tiempo» *LIEA,* 30/11/1897, pp. 323-324 y 326-327).

Sin embargo, los grabados más numerosos son los dedicados a los –y especialmente– las cantantes célebres. Sin pretender a una imposible exhaustividad, destacamos el retrato en primera página del tenor Angelo Massini y el comentario laudatorio en extremo que se le dedica, por su rol en *Los Hugonotes,* representada en el Real (*LIEA,* 15/03/1882: E. Martínez de Velasco, p. 162; imagen, p. 161). Portada también para el barítono Víctor Maurel, que aparece representando a Carlos V en la ópera *Hernani,* en el Real (*LIEA,* 22/03/1885: E. Martínez de Velasco, p. 170; imagen, p. 169). Y comentario interior para Carlos Butti, de quien se destaca que «ha dado *la vuelta al mundo* cosechando aplausos» y que ha actuado muchas veces en el Real (*LIEA,* 28/02/1900; Carlos L. de Cuenca, p. 119; imagen, p. 122). Muy breve es la referencia escrita a Guillaume Ibos, que también triunfa en el Real y al que se representa (de fotografía[63]), al igual que Lohengrin (*LIEA,* 22/02/1999: Carlos L. de Cuenca, p. 107; imagen, p. 116). Más espacio se dedica a comentar los éxitos del Maestro Campanini, contratado por el Real (*LIEA,* 22/02/1999: Carlos L. de Cuenca, p. 214; imagen, «de fotografía», p. 252). Aparece asimismo «en traje de Otelo» (con todos los clichés del personaje) Francisco Tamagno, que interpreta ese papel en el Real (*LIEA,* 15/03/1892: E. Martínez de Velasco, p. 159; imagen, p. 169). Nueva portada, en esta ocasión para el Maestro Hermann Levi, «director del Real teatro de la Ópera de Munich» (*LIEA,* 8/04/1894: D. G. Reparaz, p. 210; imagen, p. 209).

Si los comentarios y los grabados referidos a artistas masculinos guardan una cierta «objetividad», los retratos dedicados a las divas son, por una parte, mucho más numerosos y, por otra parte, insisten normalmente en la belleza física de las cantantes. Portada para Marcela Sembrich, «Prima donna absoluta» cantando –en el Real– «la parte de Lucía, del bellísimo y sentimental poema de Donizetti, *Lucía de Lammermoor*» (*LIEA,* 15/10/1882; E. Martínez de Velasco, pp. 218-19; imagen, p. 217). Elena Theodorini es celebrada asimismo por su papel como Valentina, en *Gli Ugonotti*» (*LIEA,* 22/10/1882: E. Martínez de Velasco, p. 235; imagen, p. 244). Características similares se encuentran en las alabanzas dedicadas a Bianca Donadío (la Rossini de *Il Barbiere,* en el Real) y en su retrato, también en portada (*LIEA,* 8/02/1883: E. Martínez de Velasco, p. 74; imagen, p. 73). Por partida doble aparecen los retratos:

> De las Sras. Elena Théodorini y Giuseppina Gárgano, *prime donne* del teatro Real de Madrid», triunfadoras en las óperas *Mefistófeles,* de Bollo, y *Semirámide,* de Rossini, y el de Giuseppina Gárgano, en el papel de «Gilda», de la popular ópera *La Traviata* de Verdi (*LIEA,* 22/12/1883: E. Martínez de Velasco, p. 363; imagen, p. 372).

63. Este proceder va en aumento conforme avanza el paso de los años, por razones obvias.

Nuevo retrato femenino, el de Andreina Orsini-Mazzoli, artista que representa *La Favorita* en el Real y cuya belleza y biografía se presentan como extraordinarias (*LIEA,* 30/12/1883: E. Martínez de Velasco, p. 379; imagen, p. 388). Mila Kupfer ocupa portada por protagonizar «la grandiosa ópera *La Africana*» (*LIEA,* 15/02/1886: E. Martínez de Velasco, p. 98; imagen, p. 97). Es frecuente también que el comentario biográfico ponga en relación al personaje con otras artistas femeninas del mismo arte: es el caso, por ejemplo de Ericlea Darclée, que ha y está actuando en el Real: *Los Hugonotes, Rigoleto, Manon Lescaut*… En este caso la prima donna aparece de cuerpo entero en el grabado, representando el papel de Manon Lescaut (*LIEA,* 30/10/1893: D. G. Reparaz, p. 259; imagen, p. 268). Más escueta es la nota biográfica dedicada a Regina Pacini, que actúa también en el Real (*LIEA,* 22/03/1896: G. Reparaz, p. 171; imagen, p. 184).

Estos retratos, muchos en forma de medallón, normalmente representando el busto de la cantante, permitían destacar la belleza física de las artistas: sus tocados magníficos, joyas bellísimas que adornan el cuello y el inicio o parte superior del vestido, normalmente también de carácter excepcional… todo ello nos permite avanzar en la hipótesis lanzada por C. Reyero de que *LIEA* tenía un buen número de público femenino (2013, pp. 239-268). En definitiva, tanto texto como imágenes constituían un reclamo para asistir a los conciertos, y la decisión quizás debía recaer normalmente en la parte femenina de los matrimonios que acudían al Real…

Bibliografía

BENITO, I, *La vida escénica en Logroño (1850-1900),* tesis doctoral, Logroño, Universidad de La Rioja, 2003.

CELMA VALERO, M. P., [*La Ilustración Española y Americana.* Estudio y Catálogo], *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907),* Júcar, Madrid, 1991, pp. 17-21 y 125-304.

COBOS CASTRO, E., *La poesía francesa en «La Ilustración Española y Americana»,* Imprenta Astur, Córdoba, 1982.

GINÉ, M., «Recepción del teatro extranjero», vid: GINÉ, M., PALENQUE, M. & GOÑI, J. M. (eds.), pp. 157-194.

GINÉ, M., PALENQUE, M. & GOÑI, J. M. (eds.), *La recepción de la cultura extranjera en «La Ilustración Española y Americana» (1868-1905),* Peter Lang, Berna, 2013.

LAFARGA, F., «Análisis e interpretación del teatro extranjero (1869-1887)». Vid: GINÉ, M., PALENQUE, M. & GOÑI, J. M. (eds.), pp. 135-156.

León Tello, F., «El teatro musical español durante el siglo XIX» en V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II),* Madrid, Espasa, 1998.

Moreno Mengíbar, A., *La ópera en Sevilla en el siglo XIX,* Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1998.

Palenque, M., *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo español: «La Ilustración Española y Americana» (1869-1905),* Alfar, Sevilla, 1990.

Reyero, C. «Más allá de Francia. Las ilustraciones de pintura contemporánea extranjera en *LIEA*». Véase Giné, M., Palenque, M. & Goñi, J. M. (eds.)

Roland-Manuel, *Histoire de la musique,* vol.2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1963.

Sanz Gastón, C., *Estudio e índice de «La Ilustración Española y Americana». 1904-1912.* Memoria de Licenciatura dirigida por J. Simón Díaz. Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Bibliografía. (Junio de 1974)).

Sentaurens, J., «*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Cómo nació «la España de Mérimée», *Bulletin Hispanique,* 2002, vol. 104, n.º 104-2, pp. 851-872.

Suárez García, J. I., «Krausoinstitucionismo y wagnerismo», *Nassarre,* 25 (2009), pp. 57-72.

Suárez García, J. I., «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España», *Anuario Musical*, n.º 66 (2011), pp. 181-202.

Utande Ramiro; «Inventario de la Colección de dibujos originales para *La Ilustración Española y Americana* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inventario-de-la-coleccion-de-dibujos-originales-para-la-ilustracion-espanola-y-americana-de-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando–0/html/0140ffb2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>

Fecha de recepción: 13/04/2014
Fecha de aceptación: 01/07/2014