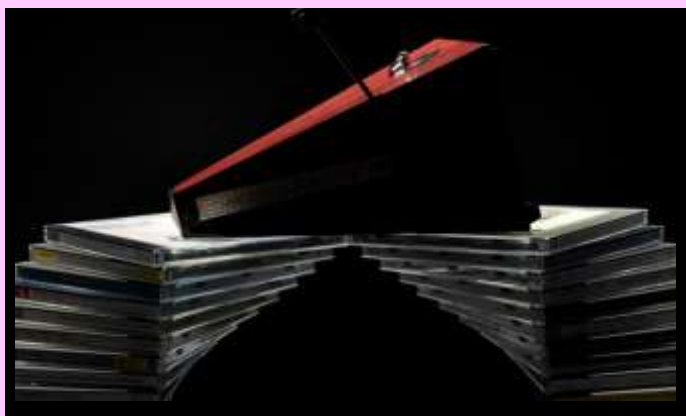


# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## EQUIPO EDITORIAL

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nomnick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*  
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia



CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris





Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador



# **INVESTIGACIÓN MUSICAL**

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

# La ópera en España y el extranjero durante la monarquía de Alfonso XII

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner  
Universitat de València

**Resumen.** En este artículo se ha realizado un minucioso análisis de la programación artística, que llevaban a cabo los principales teatros de ópera españoles y extranjeros, durante el reinado de Alfonso XII. En este sentido, se citan los títulos principales que nutrían las carteleras de los más prestigiosos teatros de óperas, como el Teatro Real de Madrid, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Scala de Milán, el Covent Garden de Londres, el Palais Garnier de París o el Teatro Degollado de Guadalajara de México. También se aportan datos de suma relevancia, como los principales estrenos que efectuaban estos coliseos, así como los más destacados cantantes y compañías teatrales, que actuaban en sus proscenios.

**Palabras clave.** Ópera, España, Alfonso XII, extranjero, Teatro.

**Abstract.** This article has carried out a thorough analysis of the artistic programming carried out by the main Spanish and foreign opera houses during the reign of Alfonso XII. In this sense, the main titles that nurtured the billboards of the most prestigious opera houses such as the Royal Theater of Madrid, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Scala in Milan, the Covent Garden in London, the Palais Garnier de Paris or the Degollado Theater of Guadalajara of México. Likewise, very important data are provided, such as the main premieres that these coliseums made, as well as the most prominent singers and theater companies that acted in their prosceniums.

**Keywords.** Opera, Spain, Alfonso XII, foreign, Theater.

---

## 1. La ópera en las ciudades españolas

Tras el predominio absoluto de Rossini en la primera mitad del siglo XIX, la actividad del Teatro Real de Madrid, durante la segunda mitad de la centuria – que incluye, por tanto, los últimos decenios del reinado de Isabel II, el Sexenio Democrático, la monarquía de Alfonso XII y la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena-, atravesó diferentes fases, a saber:

1. El mantenimiento de la influencia italiana, a través de las óperas de Donizetti, durante los últimos lustros de la monarquía de Isabel II. Bellini disfrutaba de prestigio, mientras que Verdi despertaba un interés cada vez mayor.

2. El predominio de la *Grand Opéra* francesa. No es baladí destacar que la temporada 1873-1874 comenzó el 10 de noviembre en el Teatro Real con “*Los Hugonotes*”, verdadero *Opus Magnum* de Meyerbeer.
3. Posteriormente, hubo cierta inclinación al wagnerianismo, provocando fuertes controversias entre la «*nueva escuela*» y la vieja tradición italiana.
4. Concluiría el siglo XIX con una favorable aceptación de las óperas de la escuela *verista*.<sup>1</sup>

Obviamente, el Teatro Real de Madrid disfrutó de las grandes voces mundiales de la época. Acaso la más memorable fuera la del tenor Enrico Tamberlick, quien compareció en el coliseo regio durante la temporada 1868-1869, aunque los madrileños ya lo conocían desde 1845, año en que debutó en el Teatro del Circo de la *Villa y Corte*.



Romilda Pantaleoni como Tigrana en el *Edgar* de Puccini, Milás, 1889

---

\* Fecha de recepción: 8-2-2020 / Fecha de aceptación: 24-2-2020.

<sup>1</sup> DE MOYA MARTÍNEZ, M. del V.: “Semblanzas decimonónicas del Teatro Real de Madrid”, en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 13, Albacete, 1998, pp. 91-104.

En Cataluña, el gran emporio operístico es el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, aunque a comienzos de la monarquía de Alfonso XII, aún sufría la competencia del Teatro Principal de Barcelona. En este último coliseo se representó *Aida* en 1875, encarnando el papel de Radamés el tenor asturiano Lorenzo Abruñedo, que también cantaría en Valencia durante la monarquía Alfonsina. La *Grand Opéra* francesa de Meyerbeer tuvo una destacada presencia en el Liceo barcelonés, como también la ópera francesa en general. Así, en la temporada 1875-1876, encontramos *L'Africana*, *Dinorah* y *Roberto il Diavolo*. Otras óperas galas en esta misma temporada fueron: *Fra Diavolo* y *La muta di Portici*, ambas de Daniel Auber, *La Juive*, de Halévy y *Faust*, de Charles Gounod. El 13 de febrero de 1875, se estrenó otra notable ópera francesa: *Mignon*, de Ambroise Thomas. Todas ellas se interpretaban siempre en versión italiana. En aquella temporada, el Liceo contó con buenos cantantes, como la soprano udinesa Romilda Pantaleoni –cantaría luego en Valencia–, la soprano Rosa Vercolini, el tenor Francisco Tamagno y el bajo mallorquín Uetam. En el mes de mayo de 1884, se estrenó otra importante ópera francesa: *Romeo et Juliette*, de Charles Gounod<sup>2</sup>.



Francesco Uetam

La ópera wagneriana recibió el impulso en la Ciudad Condal gracias al Doctor Josep de Letamendi. En sus clases en la Facultad de Medicina, Letamendi no sólo enseñaba a sus alumnos Anatomía, sino también nociones de la *nueva*

---

<sup>2</sup> ALIER, R.: *El gran llibre del Liceu*, Edicions 62, Barcelona, 2004, pp. 75 y ss.

*música wagneriana*. *Lohengrin* fue la primera ópera de Wagner que pisó el proscenio liceístico, el 17 de mayo de 1882. El estreno no causó un gran impacto porque los cantantes no eran expertos en música wagneriana. Sin embargo, al año siguiente, el 6 de marzo de 1883, ya obtuvo mejores resultados, con el tenor Roberto Stagno encarnando al *Caballero del Cisne*. Otra ópera alemana importante e infrecuente por aquellos días también se representó en el Liceo: *Der Freischütz*, de Carl Maria Von Weber, en 1885<sup>3</sup>.

En la ópera italiana contemporánea, el estreno de *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli, el 26 de febrero de 1883, supuso también, en opinión de Roger Alier, el nacimiento de la *claque*, en este caso, de la *anti-claque*, contra el barítono Sante Athos. La más frecuentada de las óperas italianas en el Gran Teatre del Liceu fue *La Favorita*, de Donizetti, representada en 1881, 1882 y 1883<sup>4</sup>. El compositor bergamasco cuenta también con otras obras durante la monarquía Alfonsina<sup>5</sup>, así como Bellini<sup>6</sup>, Rossini<sup>7</sup>, Pacini<sup>8</sup>, Verdi<sup>9</sup> y Arrigo Boito<sup>10</sup>.

La vida operística sevillana fue languideciendo poco a poco durante la Restauración, con el arribo de la monarquía de Alfonso XII, eclipsada por el auge de la zarzuela y el *género chico*. Julián Gayarre, el inmortal tenor navarro, dinamizó la vida operística del Teatro San Fernando con sus actuaciones, los años 1880, 1881 y 1885. Recordemos que también en Valencia será la gran figura estelar durante la monarquía de Alfonso XII<sup>11</sup>. En 1880, el cantante de Roncal cantó *I Puritani* de Bellini y *La Favorita*. En 1881, además de estas dos óperas, incluyó *La Africana*, de Meyerbeer. Como acontecerá en Valencia, Gayarre fue agasajado por los grupos sociales pudientes sevillanos, como es el caso de los marqueses de Gaviria, que organizaron una suntuosa fiesta en su mansión, en honor del tenor navarro, con ocasión de la *función de su beneficio*, el 11 de mayo de 1881. Fue la primera vez que hubo *reventa* de entradas en Sevilla. En 1885, Gayarre amplió su repertorio, cantando *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Fausto*, *Rigoletto*, *Los Hugonotes*, *La Africana*, *Lucia di Lammermoor*, *Aida* e *I Puritani*<sup>12</sup>.

En los teatros de Murcia, la situación para la ópera fue más dramática, acorralada por la zarzuela. La ópera tan sólo tuvo una presencia epigonal en el

---

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *L'elisir d'amore*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia* y *Poliuto*.

<sup>6</sup> *I Capuletti ed I Montecchi*, *I Puritani*, *La Sonnambula*.

<sup>7</sup> *Guglielmo Tell*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Semiramide*.

<sup>8</sup> *Saffo*.

<sup>9</sup> *Aida*, *Il Trovatore*, *La Forza del Destino*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*.

<sup>10</sup> *Mefistofele*.

<sup>11</sup> Véase TORNER FELTRER, Fernando *et al.*: "La primera temporada de Julián Gayarre en Valencia (3-9 de Abril de 1881)", en ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte, N. 4, (Años 2 -2018, Universitat de València (España), pp. 144-175.

<sup>12</sup> MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Col. Biblioteca de temas sevillanos, Ayuntamiento, Sevilla, 1994, pp. 107-110.

Teatro-Circo de La Rambla, durante el “brillante” primer semestre de 1881. El 27 de febrero de 1881 se escenificó *Marta*, de Friedrich Von Flotow<sup>13</sup>.

En Oviedo, capital del Principado de Asturias, destacó por aquellos años el Teatro-Circo Santa Susana. Allí cantarían el tenor ovetense Lorenzo Abruñedo en 1885, quien cosechó grandes éxitos con las siguientes óperas, todas ellas italianas, salvo el incombustible *Faust* del francés Charles Gounod: *La Favorita*, *Un ballo in maschera*, *Ernani* y, por supuesto, *Faust*. Abruñedo fue un *segundo espada nacional*, de categoría artística inferior a Gayarre, que también actuó en Valencia. En Oviedo, la ópera resistió mejor los embates de la zarzuela, gracias a la fundación, en 1892, del Teatro Campoamor<sup>14</sup>.

En Bilbao, se vivió una situación parecida. El vetusto Teatro Principal de la ciudad a orillas del río Nervión vivió, en 1882, una de sus temporadas más brillantes, cuando el empresario Luciano de Urizar consiguió contratar al gran tenor navarro Julián Gayarre, para que viniese a cantar 20 óperas a partir del Domingo de Resurrección, el 9 de abril de 1882. A título de curiosidad, el infausto Urizar, –que era amigo del tenor de Roncal-, sin embargo, no llegó a escucharlo, pues falleció la víspera del debut de Gayarre. Eso sí: el tenor navarro acudió a los funerales, en la iglesia de San Nicolás, en donde cantó el aria de Stradella, “Pietà, signore”, para homenajearlo. Durante la temporada teatral bilbaína, que tuvo lugar entre el 9 de abril y el 16 de mayo de 1882, Gayarre cantó los siguientes títulos: *I Puritani*, *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Los Hugonotes*, *La Africana* y *Faust*. En Bilbao, también registró la ópera mejor suerte, merced a la apertura del Teatro Arriaga, en 1890<sup>15</sup>.

Aunque la actividad teatral en Santa Cruz de Tenerife fuese muy notable durante el siglo XIX, sin embargo, los coliseos tinerfeños no dispusieron de escenarios con espacio suficiente para albergar la complicada tramoya y maquinaria escénica de la ópera, al menos durante la primera mitad de la centuria. La gran excepción fue el Teatro Guimerá, abierto al público el 26 de enero de 1851, con el arquitecto Manuel de Oráa al frente, quien dimensionó convenientemente el primer coliseo de la isla, para poder representar óperas. Las escenografías eran importadas de la península, razón por la cual resulta paradójica la existencia de una escenografía –boceto en acuarela-, de un artista autóctono, para la ópera *Aida*, obra de Eusevi, fechada y firmada en 1887. El sevillano Francisco Mela, afincado en la isla, llegó a constituir una compañía de ópera y zarzuela, en 1862. No obstante, la dramaturgia fue la actividad teatral más importante en Tenerife, contemplada de manera global<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> CRESPO, A.: *Antiguos teatros de la ciudad de Murcia*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Col. Biblioteca de Estudios Regionales nº 21, Murcia, 1997, pp. 135-141.

<sup>14</sup> ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993, pp. 18 y ss.

<sup>15</sup> BASAS, M., BACIGALUPE, C. y CHAPA, A.: *Vida y milagros del Teatro Arriaga. 1890-1990*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990, pp. 39 y ss.

<sup>16</sup> FUENTES PÉREZ, G.: “Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX”, en *Coloquios de Historia Canario-*

## 2. La ópera en el extranjero

En Francia, la monarquía de Alfonso XII es coetánea de la III República. Ésta instrumentalizó la ópera en aras de glorificar el estado y potenciar los valores patrios, tras la debacle de la guerra franco-prusiana, que puso fin al III Imperio de Luís Napoleón. La III República Francesa fundó la Société Nationale, en 1871, para promover el *ars gallica*. Fallecido Meyerbeer, en 1866, fue Charles Gounod el compositor de ópera escogido para tales fines. La longevidad de las óperas de Gounod, en particular de *Faust*, le permitieron enseñorearse de la música francesa<sup>17</sup>. No obstante, eso no quiere decir que la ópera italiana perdiese su *cuota de presencia* en el proscenio, como veremos a continuación.

Otra característica de la Ópera en Francia es el rápido envejecimiento de las óperas de *género histórico*, escritas por los compositores italianos y franceses anteriores, es decir, aquellas cuyos argumentos están inspirados en grandes acontecimientos de la Historia y que fueron escritas por compositores *belcantistas* italianos de la primera mitad del siglo XIX, o bien, las propias de Meyerbeer –la prestigiosa revista de crítica operística gala, *Annales du Théâtre et de la Musique* aún defendía este género durante el lustro 1880-1885, pero a fines de la década siguiente, 1890-1900, vilipendiaba *Les Huguenots*, *Opus Magnum* del genial Meyerbeer, capitán de la Grand Opéra francesa, símbolo de la Francia del III Imperio de Luís Napoleón y cuyo funeral recibió los honores en París de Jefe de Estado. La atonía de este tipo de óperas es un rasgo característico durante el periodo 1875-1885, llegando a afectar, incluso, al abono. Frente a ellas, se alzó el *nuevo repertorio*, en el que entraron las óperas de Wagner –una entrada masiva a partir del lustro 1885-1890-, pero, también, las más recientes creaciones verdianas o, incluso, óperas históricas de nuevo cuño de autores franceses como Massenet, y, en general, el auge de los compositores de la escuela francesa. Así nos lo explica Frédéric Patureau, en el veterano *Palais Garnier*:

*Poussée en cela par le milieu musical français, la Chambre des Députés, la presse, le Ministère des Beaux-Arts, la direction de l'Opéra fait subir au répertoire de sa scène une ouverture considérable entre 1875 et 1914, nettement accélérée à partir du tournant 1885-1890, et dont les signes les plus évidents sont l'acceptation tardive mais massive des œuvres wagnériennes et l'accès beaucoup plus facile de l'Opéra aux musiciens de l'école française par le doublé biais des créations lyriques et des concerts des saisons 1895-1896 et 1897.*

*Cette ouverture très sensible conduit à un plus grand éclecticisme de la programmation, d'autant plus net qu'il s'oppose à la première période 1875-1885, où les mêmes ouvrages alternent invariablement au répertoire, amenant une lassitude assez générale, parfois manifesté par les abonnés*

---

Americana, Cabildo de Gran Canaria / Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2012, pp. 891 y ss.

<sup>17</sup> KELLY, B. L.: "The roles of Music and Culture in National Identity Formation", en KELLY, B. L. (edit.): *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, University of Rochester Press, Nueva York, 2008, p. 4.



*du théâtre eux-mêmes. Une des manifestations –et aussi une des conséquences- de cette tendance, est l'apparition progressive d'une différenciation entre « ancien » et « nouveau » répertoire, l'« ancien » –c'est-à-dire les ouvrages relevant du genre historique de Meyerbeer, Halévy, Rossini, Donizetti- devenant rapidement pour certains synonyme de vieux, suranné ou désuet, et le « nouveau » synonyme de progrès nécessaire, ou du moins d'acquis inéluctable et irréversible : dès 1885, dans une lettre adressée au Ministre des Beaux-Arts, le directeur de l'Opéra rappelle à ce dernier « que le vieux répertoire n'offre plus assez d'attrait pour le public, et qu'il est absolument indispensable de jouer des pièces nouvelles, le plus souvent possible ». Il constate même plus loin qu'un seul ouvrage lyrique nouveau par an est désormais insuffisant, et que si ce rythme trop restreint ne s'accélère pas, « ce sera la ruine et la mort de notre Académie Nationale de Musique ». Corroborant cette affirmation, les rédacteurs des « Annales du Théâtre et de la Musique » critiquent la reprise, en décembre 1889, de l'ouvrage de Donizetti, Lucie de Lammermoor qui, selon eux, est reçu assez froidement par le public: « il s'en fallut de peu que la soirée ne devint orageuse ». En juin 1897, cette même revue –qui, dans les années 1880-1885, prenait nettement parti en faveur des ouvrages historiques et contre tout ce qui pouvait s'apparenter, de près ou de loin, à Wagner –constate, au sujet des célèbres Les Huguenots de Meyerbeer « qu'il s'y trouve de parties horriblement vulgaires, comme l'orgie du premier acte et la fanfare du troisième, ou terriblement démodées comme les vocalises de la reine »-, mettant bien en lumière le chemin parcouru depuis 1875 et l'apport irréversible des créations des années 1890 et surtout, de Wagner.<sup>18</sup>*

Entre los estrenos más importantes en el Palais Garnier destacamos los siguientes<sup>19</sup>:

1877	Le Roi de Lahore	Massenet
1878	Polyeucte	Gounod
1880	Aida	Verdi
1881	Le Tribut de Zamora	Gounod
1882	Françoise de Rimini	Ambroise Thomas
1883	Henry VIII	Saint-Saëns
1884	Sapho	Gounod
1885	Rigoletto	Verdi
1885	Le Cid	Massenet
1888	Roméo et Juliette	Gounod

Como puede apreciarse, la presencia de los títulos de Charles Gounod, símbolo de la ópera *patria* para la III República Francesa, el *ars gallica*, es verdaderamente notoria. En once años, estrena cuatro óperas. La *nouvelle école française*, representada en la ópera por Massenet *in illo tempore*, también ocupa una posición de relieve: dos estrenos en ocho años. En la ópera italiana,

<sup>18</sup> PATUREAU, F.: *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Pierre Mardaga éditeur, Liege, 1991, pp. 267-268.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 449 y ss.

Verdi estrena primero *Aida* –con tan sólo nueve años de diferencia con respecto al estreno mundial en El Cairo-, porque es más *moderna* que *Rigoletto*, una ópera cuyo estreno absoluto se verificó en 1851, con treinta y tres años de retraso, por tanto.

La situación de la Ópera en Gran Bretaña es un tanto peculiar. En Londres, la ópera estaba en manos de dos empresarios, que regentaban sus propias compañías de ópera: Frederick Gye, con su *Royal Italian Opera*, y Mapleson, con su *Her Majesty's Italian Opera*. Aquí radica la primera peculiaridad con respecto a las compañías de ópera valencianas. Éstas últimas se nutrían a base de *bolos*, esto es, compañías volátiles organizadas por el propio empresario teatral, o bien, encargadas por éste al director de orquesta, en aras de que contratase a los cantantes para una temporada determinada. Por el contrario, Gye y Mapleson tenían unas compañías *estables* de ópera, de las que eran sus propietarios. Eso sí, la ópera italiana dominó la escena del Covent Garden londinense entre 1860 y 1885. Es allí donde actuaban ambas compañías: la de Gye y la de Mapleson. El predominio de la ópera italiana en Londres no impidió que se diera cabida a la ópera alemana o francesa. Los títulos de Wagner madrugaron en la ciudad del Támesis. Frederick Gye estrenó *Lohengrin*, la primera ópera de Wagner que pisó la isla, en 1875. Al año siguiente, *Tannhauser* subió a la escena del Covent Garden, así como también estrenó *Aida*. Por su parte, Mapleson estrenó *Carmen* en 1878. En 1880, puso en escena, por primera vez en Gran Bretaña, la ópera italiana *Mefistofele*, de Arrigo Boito. En 1885, el predominio de la ópera italiana empezó a resquebrajarse. Fue ese año, cuando Frederick Gye legó la *Royal Italian Opera* a su hijo<sup>20</sup>.

Otra peculiaridad que existía en Gran Bretaña es el idioma en que se interpretaban las óperas. A diferencia de lo que ocurría en España, en donde óperas francesas y alemanas eran cantadas en italiano, la *prima lingua*, la lengua *lírica* por antonomasia –amén de las óperas italianas, claro, que se interpretaban en su lengua original-, en la isla se tendió a traducirlas al inglés. Un buen botón de muestra es el *St. Jame's Theatre*. En este coliseo londinense, de segunda categoría, se prometió, a partir de 1871, que todas las obras nativas y extranjeras fuesen cantadas en inglés<sup>21</sup>. Por eso, hoy en día se ha mantenido la costumbre de que las óperas italianas de Haendel, entre otras, se interpreten en la lengua de Shakespeare.

La situación en Italia, cuna de la ópera, es bastante similar a la que acontece en Francia e Inglaterra, aunque hay varias matizaciones que conviene precisar. En el contexto histórico, es necesario recordar que cuando Alfonso XII sube al trono en España, ya se había producido la unificación italiana.

---

<sup>20</sup> ROMELL, P.: *Opera in the British Isles, 1875-1918*, Ashgate Publishing Ltd., London, 2013, pp. 35 y ss.

<sup>21</sup> ROMELL, P.: *Music and Institutions in Nineteenth Century*, Ashgate Publishing Ltd., London, 2012, pp. 104 y ss. (La temporada comenzó aquél año el 30 de septiembre de 1871 con *Rose of Castile*, de Balfe).

El Teatro Alla Scala de Milán es un buen barómetro para valorar la situación de la ópera en el país transalpino. Y no sólo por ser un coliseo de referencia, sino porque existía una estrecha relación entre la Scala y los teatros españoles. De este afamado proscenio lombardo venían buena parte de los cantantes y los directores; como poco, eran contratados allí. En raras ocasiones, algunas escenografías<sup>22</sup>.

Tras las batallas de Magenta y Solferino, que supusieron la retirada del ejército austro-húngaro, en 1859, el Teatro Alla Scala abrió de nuevo sus puertas con una ópera de Donizetti: *Lucia di Lammermoor*. Arrigo Boito, colaborador de Verdi y miembro de la *scapigliatura*, quien simpatizaba con la ópera wagneriana, consigue estrenar *Mefistofele*, en 1868. En 1873, se estrena *Lohengrin*, primera ópera de Wagner que pisa el proscenio milanés.

La relación de Giuseppe Verdi con la familia Ricordi fue intensa y está bien documentada, al menos, en el periodo objeto de nuestro estudio<sup>23</sup>. Entre los años 1869 y 1881, Verdi cedió los derechos de una serie de óperas a Tito Ricordi: *La Forza del Destino* (1869), *Simone Boccanegra* (1881), *Don Carlo* (1884). Fue un espaldarazo para estos títulos el que se *reestrenasen* en la Scala milanés, ahora como segundas versiones, retocadas por el compositor. Verdi era un verdadero ídolo y sus óperas enloquecían al público milanés, incluso si se representaban óperas *antiguas*, que no eran de *nuevo cuño*. Véase, por ejemplo, cómo describe un periódico del Milanésado, *Il Pungolo*, la primera representación de *Ernani*, el 6 de febrero de 1881, en el Teatro Alla Scala; una ópera que ya había visto la luz treinta y siete años antes, el 9 de marzo de 1844, en el Teatro La Fenice de Venecia:

*Si può dire che la prima rappresentazione dell'Ernani abbia avuto luogo ieri sera, tanto fu il concorso del pubblico e tanta fu l'attenzione piena di interesse colla quale l'opera fu ascoltata.*

*Il teatro non poteva esser più affollato; gli spettatori si piagiavano nell'atrio della platea per modo che, gli ultimi arrivati, non godettero dello spettacolo che l'eco lontana degli applausi e quella striscia di scena che si può scorgere attraverso i cristalli della porta.*

*È superfluo il dire che al parapetto dei palchi erano affacciate tutte quelle elegantissime frequentatrici, che sono uno dei più bei vanti del nostro massimo teatro, e che in loggione gli spettatori pareva fossero a strati, uno sopra l'altro, fino al soffitto.*

*Il successo fu completo e decisivo.*<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Para profundizar en el estudio de la Ópera en el Teatro Alla Scala, *cfr.*: CELLETTI, R.: *Grandi voci alla Scala*. 2 vols., Marco Contini, Michele Servini, Milano, 1991; ZIETZ LYNN, K.: *Breve storia dei teatri d'opera italiana*, Gremese Editori, Roma, 2001; BIANCONI, L. y PESTELLI, G.: *Storia dell'opera italiana. Vol. 5. La Spettacolarità*, EDT MUSICA, EDT Edizioni di Torino, Torino, 1988. (El volumen 5 aborda el Teatro Alla Scala); GATTI, C.: *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1778-1963*, Vol 2, Ricordi, Milano, 1964.

<sup>23</sup> Véase PETROBELLI, P. y DI GREGORIO CASATI, M.: *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1988.

<sup>24</sup> Giornale *Il Pungolo, Corriere di Milano*, 6 de febrero de 1881, p. 3.

Sin embargo, no siempre la crítica musical periodística italiana fue del todo favorable al compositor de Busseto en aquellos años, especialmente con aquellas óperas que remodeló, *antiguas*. Un buen botón de muestra es la crítica del reestreno de *Simone Boccanegra*, en el diario milanés *La Ragione*:

*Per conseguenza a questo “Simone” –noioso pacatamente e con misura nella parte antica-, –noioso imponentemente e con fracasso nella parte moderna-, ma infiorato qua e là di peregrine bellezze, rischiarato da frequenti sprazzi di luce vera e viva –bene interpretato- non poteva mancare il successo –ad alti e bassi- che ha avuto iersera.*<sup>25</sup>

El coliseo lombardo fue generoso con las óperas *modernas, de nuevo cuño*, del compositor de La Roncole. La presentación europea de *Aida* tuvo lugar, precisamente, en la Scala, en 1872. El estreno absoluto de otra ópera de Verdi, *Otello*, se celebró en 1887, también en la Scala. Esta *première* es especialmente relevante para nuestro estudio. Junto al gran tenor Francesco Tamagno, Romilda Pantaleoni fue su *partenaire*, interpretando el papel femenino estelar, Desdémona. Fueron los decenios 1870-1880 y 1880-1890 los más brillantes de su carrera. Esta soprano udinesa cantó en Valencia, durante la monarquía de Alfonso XIII.

En Turín, el corazón industrial y político del Piamonte, antaño bien relacionado con la Francia de Napoleón III, la influencia de la ópera francesa era perceptible. Así, es de destacar la representación de *Hamlet (Amleto)*, en italiano), de Ambroise Thomas, en 1880-1881, representado en el Teatro Regio. En el mismo coliseo turinés, madrugó *Lohengrin*, que subió a la escena en 1877. Por supuesto, la presencia de la ópera verdiana era constante. Sin embargo, hay excepciones: *Rigoletto* no fue representada entre los años 1858-1881<sup>26</sup>.

Una interesante investigación realizada por Paolo Fabbri y Roberto Verti sobre los teatros en Reggio Emilia, en el *Mezzogiorno* italiano, no nos permiten ser concluyentes, por cuanto el estudio finaliza en 1857. No obstante, al menos hasta esa fecha, podemos afirmar que la presencia de los compositores italianos era omnímoda, sin rastro de autores de la *Grand Opéra* francesa –Meyerbeer, por ejemplo, estaba en la cima de su fama-, Wagner u otros compositores germánicos como Friedrich Von Flotow. Aún en 1857, copaban los proscenios emilianos las óperas de Rossini, Bellini y Donizetti; esto es, los autores *belcantistas*<sup>27</sup>.

Aunque la crítica germánica consideraba que Verdi era un compositor *acabado* –así lo definió Eduard Hanslick en 1867, tras escuchar *Don Carlo*- lo cierto es que el compositor italiano tuvo una relativa presencia en los teatros del orbe

---

<sup>25</sup> Giornale *La Ragione*, Diario della Democrazia, Milano, 25 de marzo de 1881.

<sup>26</sup> FERRERO, M. V.: *Storia del Teatro Regio di Torino*, Vol. III, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1980, pp. 421 y ss.

<sup>27</sup> FABBRI, P. y VERTI, R.: *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronológico delle Opere e dei Balli 1645-1857*, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, 1987, pp. 307 y ss.

germánico: *La forza del destino* fue representada en 1878 en el Kroll'sches Theater de Berlín; *Don Carlo*, en Dresde (1885). *Aida*, por su parte, se estrenó en Viena y Berlín en abril de 1874<sup>28</sup>.

En México, el Teatro Degollado de Guadalajara es el más antiguo del país azteca. También fue el que sostuvo una actividad más continua, al menos entre los coliseos decimonónicos. El Degollado destaca por ser una sala construida profesionalmente, al amparo de las experiencias arquitectónicas de los modernos teatros europeos del siglo XIX, como Le Palais Garnier de París.

En el Teatro Degollado destacó la brillante compañía de la soprano Ángela Peralta, quien sostuvo en buena medida las temporadas de ópera, no siempre constantes. Contó con cantantes mexicanos e italianos. En las batutas, Francisco Rosa y Miguel Meneses. Un rápido vistazo a la tabla que aportamos a continuación, permitirá observar que –salvo algunas obras autóctonas o francesas– el repertorio es bastante similar al ofrecido en los teatros valencianos durante la monarquía de Alfonso XII<sup>29</sup>:

1875	<i>Marina</i>	Emilio Arrieta
1875	<i>La fille du régimen</i>	Gaetano Donizetti
1875	<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
1879	<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
1879	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
1879	<i>Atala</i>	Miguel Meneses
1880	<i>Atala</i>	Miguel Meneses
1880	<i>La fille du régimen</i>	Gaetano Donizetti
1880	<i>Les cloches de Corneville</i>	Jacques Offenbach
1881	<i>Il Trovatore</i> <i>Rigoletto</i> <i>La Traviata</i> <i>Aida</i> <i>Ernani</i>	Giuseppe Verdi
1881	<i>Linda de Chamounix</i> <i>Poliuto</i> <i>Lucia di Lammermoor</i> <i>Maria de Rohan</i> <i>La Favorita</i>	Gaetano Donizetti
1881	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
1881	<i>I Puritani</i> <i>Norma</i> <i>La Sonnambula</i>	Vicenzo Bellini
1881	<i>Martha</i>	Friedrich Von Flotow
1881	<i>Ruy Blas</i>	Filippo Marchetti
1881	<i>Faust</i>	Charles Gounod

<sup>28</sup> KREUZER, G.: *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 35 y ss.

<sup>29</sup> SOSA, J. O.: *La Ópera en Guadalajara*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, Jalisco, 1994, pp. 22 y ss.

	<i>Romeo et Juliette</i>	
1881	<i>La Contessa d'Amalfi</i>	Enrico Petrella
1882	<i>Il Trovatore</i> <i>I Lombardi alla Prima Crociata</i> <i>Aida</i> <i>Luisa Miller</i> <i>La Traviata</i> <i>Rigoletto</i> <i>I due foscari</i> <i>I masnadieri</i>	Giuseppe Verdi
1882	<i>Maria de Rohan</i> <i>Lucia di Lammermoor</i> <i>La Favorita</i>	Gaetano Donizetti
1882	<i>La Contessa d'Amalfi</i>	Enrico Petrella
1882	<i>Ruy Blas</i>	Filippo Marchetti
1882	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
1882	<i>Norma</i>	Vicenzo Bellini
1883	<i>Saffo</i>	Giovanni Pacini
1883	<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
1883	<i>Ruy Blas</i>	Filippo Marchetti
1883	<i>Zampa</i>	Louise-Joseph-Ferdinand Herold

Aunque la presencia de los compositores *belcantistas* es numerosa -Donizetti (el más frecuentado), Bellini, Rossini y Pacini-, es Verdi el compositor que mejor coloca sus óperas. Hasta tal extremo, que en el Teatro Degollado de Guadalajara pudieron contemplarse títulos verdianos de *juventud*, insólitos o inexistentes en España *in illo tempore*, como *I masnadieri*, *I due foscari*<sup>30</sup> e *I Lombardi alla Prima Crociata*. Nos sorprende, sin embargo, la nula presencia de las óperas de Meyerbeer, capitán de la *Grand Opéra* francesa.

### 3. Conclusiones

La ópera en España durante la monarquía de Alfonso XII, a diferencia de otros países de ámbito europeo, goza de buena salud en los inicios de la restauración Alfonsina; empieza a languidecer con el auge de la Zarzuela.

Lógicamente, las grandes capitales como Madrid y Barcelona, con la participación de las grandes figuras de la ópera como Tamberlick, Stagno o Gayarre presentan mejores carteles, lo que les permite mantener una mejor calidad de las producciones y, por tanto, una mayor afluencia de público.

En cuanto a las óperas y sus compositores, al igual que en el extranjero, Verdi es la figura dominante de la escena. Incluso en Cataluña, donde a pesar de la ilusión del Doctor Letamendi por introducir a Wagner entre los gustos del público operístico, los compositores italianos fueron los grandes dominadores

<sup>30</sup> Esta ópera fue representada en Valencia por primera vez en el Palau de Les Arts durante la temporada 2013-2014.

de la escena. Sin embargo, es necesario apuntar lo bien que resiste entre los gustos del público la *Grand Opéra* francesa, con Meyerbeer a la cabeza de sus compositores. De hecho, podemos afirmar que sigue compartiendo bastante protagonismo entre la programación de los teatros españoles.

Los años de la restauración Alfonsina coinciden con el estreno de algunas óperas que marcarán el repertorio de los teatros hasta incluso nuestros días. Óperas como *Aida* o la mismísima *Tetralogía* de Wagner se estrenaron durante este periodo.

Y, por último, en cuanto a las voces españolas que dominarían la escena mundial, destacar, como no, a Julián Gayarre. El tenor disfrutaría de sus mejores años como cantante justo durante este decenio. Sin embargo, sería injusto olvidar también a otros cantantes, que si bien es cierto, no son de la talla de Gayarre, sí que fueron de vital importancia para el desarrollo de la actividad operística en nuestro país, cantantes como el tenor ovetense Lorenzo Abruñedo o el bajo mallorquín Francesc Mateu i Nicolau, conocido por su acrónimo Uetam.

#### **Bibliografía, Fuentes Periodísticas y Hemerográficas**

- ALIER, R.: *El gran llibre del Liceu*, Edicions 62, Barcelona, 2004, pp. 75 y ss.
- ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993.
- BASAS, M., BACIGALUPE, C. y CHAPA, A.: *Vida y milagros del Teatro Arriaga. 1890-1990*. Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 1990.
- BIANCONI, L. y PESTELLI, G.: *Storia dell'opera italiana. Vol. 5. La Spettacolarità*, EDT MUSICA, EDT Edizioni di Torino, Torino, 1988.
- CELLETTI, R.: *Grandi voci alla Scala*. 2 vols., Marco Contini, Michele Servini, Milano, 1991.
- CRESPO, A.: *Antiguos teatros de la ciudad de Murcia*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Col. Biblioteca de Estudios Regionales nº 21, Murcia, 1997.
- DE MOYA MARTÍNEZ, M. del V.: "Semblanzas decimonónicas del Teatro Real de Madrid", en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 13, Albacete, 1998.
- FABBRI, P. y VERTI, R.: *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronológico delle Opere e dei Balli 1645-1857*, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, 1987.
- FERRERO, M. V.: *Storia del Teatro Regio di Torino*, Vol. III, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1980.
- FUENTES PÉREZ, G.: "Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX", en *Coloquios de Historia Canario-Americana*, Cabildo de Gran Canaria / Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- GATTI, C.: *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1778-1963*, Vol 2, Ricordi, Milano, 1964.
- Giornale La Ragione, Diario della Democrazia, Milano, 25 de marzo de 1881.
- Giornale Il Pungolo, Corriere di Milano, 6 de febrero de 1881.
- KELLY, B. L.: "The roles of Music and Culture in National Identity Formation", en KELLY, B. L. (edit.): *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, University of Rochester Press, Nueva York, 2008.
- KREUZER, G.: *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Fernando Torner Feltrer  
José Salvador Blasco Magraner

MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Col. Biblioteca de temas sevillanos, Ayuntamiento, Sevilla, 1994.

PATUREAU, F.: *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Pierre Mardaga éditeur, Liege, 1991.

PETROBELLI, P. y DI GREGORIO CASATI, M.: *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1988.

ROMELL, P.: *Opera in the British Isles, 1875-1918*, Ashgate Publishing Ltd., London, 2013.

ROMELL, P.: *Music and Institutions in Nineteenth Century*, Ashgate Publishing Ltd., London, 2012.

SOSA, J. O.: *La Ópera en Guadalajara*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, Jalisco, 1994.

TORNER FELTRER, Fernando *et al.*: “La primera temporada de Julián Gayarre en Valencia (3-9 de Abril de 1881)”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 4, (Años 2011 -2018, Universitat de València (España), pp. 144-175.

ZIETZ LYNN, K.: *Breve storia dei teatri d'opera italiana*, Gremese Editori, Roma, 2001.