

**ALGUNAS PINCELADAS SOBRE LA ÓPERA EN SEVILLA  
1850 - 1900**

*Ignacio Otero Nieto*



## RESUMEN

Con la aparición de la zarzuela moderna al mediar el siglo, se produce en Sevilla, como ocurriera en toda España, una pugna entre ésta y la ópera que estaba sustentada por la nobleza y la aristocracia, mientras que su rival lo era por la clase menos afortunada y popular que, al ser muy superior en número, al final la mantuvo durante más tiempo. Esta vida operística conoció no pocos altibajos económicos al no prestarle la debida atención las personas pudientes, lo que dio lugar a que, de forma aislada, no hubiera representaciones algunas temporadas, mientras que la zarzuela hacia su agosto.

**Palabras clave:** Manuel García, Oudrid, zarzuela gitana o andaluza, El tío Canillitas, “zarzuela moderna” Arrieta, Barbieri, Isabel II, ópera española, el público de la ópera, Bellini, visita de Verdi, los sombreros y la ópera, Gayarre, Tamberlick, Tamgno, Los Pirineos, de Pedrell – Verdaguer, las Sras. y los sombreros, teatros: San Fernando, Cervantes, Real, y Teatro-Circo de El Duque.

## SUMMARY

When in the middle of the 19th century, the so called “modern zarzuela” (musical comedy) started to be performed in Seville, as in other places of Spain, an opposition took place by the followers of the opera: these were mainly members of the nobility, while the followers of the “zarzuela” were the more numerous people of the middle class. Due also to the lack of economic help, opera performances were becoming less frequent, while the “zarzuela” was more and more popular.

**Key Words:** Manuel Garcia, Oudrid, gaz-gipsies or Andalucians, Arrieta, Barbieri Elizabeth II, Spanish opera, visit of Verdi, the hats and the opera, Gayarre, Tamberlick, Verdaguer, the ladies and the hats, theater halls in Sevilla: San Fernando, Cervantes, Real, Circo del Duque.



La primera mitad de la centuria comprendida entre los años 1850 y 1900 puede servirnos a la perfección como un observatorio del camino que le quedaba que recorrer a la ópera para tratar de establecerse con alguna fuerza en nuestra ciudad, y las vicisitudes que hubo de arrastrar para gozar de una vida, si no tranquila, que esto nunca estuvo a su alcance, al menos para llegar a ser, a veces, escenario de los más importantes títulos de la época, a cargo, en no pocas ocasiones, de los primeras voces del panorama internacional, lo que pudo conseguir no sin padecer lastimosas lagunas como la ausencia en ciertos años de sus tradicionales temporadas en su primer teatro y otros problemas que irán apareciendo a lo largo de estas líneas, a todas luces insuficientes para narrar lo ocurrido en cincuenta años, pero sí para dar una idea de ese periodo en cuyo transcurso pueden registrarse diversos momentos, unas veces abortados desde un principio, y las más por la eterna carestía económica.

En los albores del año 1851 los teatros San Fernando y Principal iban a programar zarzuelas movidos por la necesidad de acrecer los beneficios económicos, lo que no nos debe llamar demasiado la atención, pues estaba gestándose el género españolísimo de la zarzuela que, a no mucho tardar, comenzaría a desplazar a la ópera del mismo modo que ésta, a su vez, había entorpecido al “nuevo” género, porque, desde su aparición, el mágico invento escénico florentino fue costado, a duras penas, pero costado, al fin y al cabo, por la nobleza y la aristocracia, incluso con la ayuda de la administración, en tanto la zarzuela lo fue por la clase llana. Esta profunda divergencia, que se produce desde un principio, propició el nacimiento de este teatro lírico hispano que no siempre tuvo raíces populares, ya que, en verdad, hubo de todo, yo diría que más de lo deseable, a pesar de que estas mismas raíces habían alimentado antes a la tonadilla cuyo puesto ocupó el nuevo género que se produce en estos años medianeros del siglo con el nacimiento. como digo, de la zarzuela “moderna” y, principalmente, con la eclosión de colores y acentos netamente populares de obras como *Pan y toros*, y *El Barberillo de Lavapiés*, de Barbieri, aunque en estricta justicia, debo decir que habían sido precedidas por la llamada “zarzuela andaluza”, también denominada “gitana”, uno de cuyos primeros ejemplos, muy aplaudidos, por cierto, fueron debidos al compositor extremeño Cristóbal Oudrid, que, a su vez, había sido precedido por las canciones de sabor popular que intercalaba en sus obras Manuel García<sup>1</sup>, al que le cupo, incluso el honor de haber estrenado *El barbero de Sevilla* y otras óperas de Rossini: y por si fuera poca tanta gloria, este

---

<sup>1</sup> José Subirá, *Historia de la Música Teatral en España*. p. 12. Ed. Labor. Barcelona.

sevillano universal que tanto representó en el devenir de la ópera, fue padre de las famosas primas donnas: María, a la que llamaban “la Malibrán” y su hermana Paulina Viardot.

En este periodo de tiempo era lógico que ocurriera de todo, como digo, así que no hubo que esperar mucho, porque en estos comienzos se produce un cambio en el espíritu crítico y mercantil de las empresas de nuestros teatros que las mueven a la renovación de los cuadros de los cantantes incluídas sus primeras figuras, motivado por diversas razones, siendo posiblemente el detonante la denuncia del periódico “La Aurora” referida a abusos de la empresa dirigida a cierto teatro en el sentido de que los componentes de las compañías de declamación y de canto eran “bastante endebles,” de lo que exceptuaba, naturalmente, a la Sra. Villó”, artista de sobresalientes cualidades. Pero hubo más, porque cuatro años más tarde fue necesario suspender las representaciones líricas en el teatro San Fernando a causa, parece ser, de la falta de solistas en la compañía como “consecuencia de “las intrigas de bastidores”<sup>2</sup>. El caso es que, al no darse las representaciones operísticas, de momento hubo que paliar esta falta con una forma que pudiera mantener el interés de los aficionados: el concierto, que, como era obligado, tenía que estar constituido a base de números y escenas de famosas óperas. Sirvanos de ejemplo el que por esta causa organizó el teatro mencionado en el beneficio de la Sra. Agostini cuyo programa publicó El Porvenir: 1ª parte: “Sinfonía” e “Introducción” de la ópera “Linda de Chamounix”; “Tema con variaciones” cantado por la Srta. Albini; Dúo de “Lucía de Lammemour” por los Sres. Sinico y Sermaley ; Rondó de “Safo”, por la beneficiada. 2ª parte: “Sinfonía de la ópera “Belisario” por la Agostini y Sermaley; Aria de “Marino Faliero”, por Sinico; Cavatina del acto 1ª de “Gemma vergi” por el Sr. Sinico y coro: “3ª parte: “Sinfonía”; Acto tercero de “I Capuletti” por las Sras. Agostini y Albini.

Tampoco los conciertos instrumentales podían ser ajenos a la escena, como los interpretados por el famoso violinista Bazzini, la cantante Landi y la pianista Luchessi, o la presentación del acordeonista Gasparini que, en su trabajo a solo y acompañado por la orquesta, actuó en varias ocasiones en las que, como queda expresado, estuvo presente en todo momento la ópera. Es conveniente añadir que estos cantantes y concertistas, antes o después de sus actuaciones públicas lo hacían de forma privada en el Alcázar sevillano invitados por la Reina Isabel II, que de todos es sabida la afición que profesaba a la música, que hasta llegó a apoyar la creación de la ópera española, para lo

<sup>2</sup> El Porvenir, 1850/12/3.

que mandó construir un pequeño teatro en el propio Palacio Real de Madrid en el que se dieron funciones operísticas, por ejemplo la de "Ildegonda", de Arrieta, que nada tenía de hispana como puede deducirse del título y, que además, fue escrita en Milán al acabar sus estudios en el Conservatorio de dicha ciudad, en el que fue una especie de tutor de Ponchielli, el autor de la ópera La Gioconda. La Ildegonda fue representada además de en el teatrito de la corte en los teatros de Milán, Genova y Lisboa<sup>3</sup>.

La verdad es que a pesar del sucedáneo de los conciertos se llegó a una situación insostenible que no podía durar mucho en una época en la que este arte tanto apasionaba a los públicos de Europa siendo considerado como el desideratum de todo cuanto pudiera interesar y apasionar, (incluso la Reina de Rumanía que en sus trabajos literarios utilizaba el seudónimo "Carmen Silva", escribió un libreto al que puso música un compositor sueco)<sup>4</sup>. El problema creado en nuestros teatros fue enseguida conjurado por dichas empresas que, unos días más tarde, trataron de contar con figuras sobresalientes en la escena como en el caso del San Fernando que contrató a tres prestigiosos cantantes: Clara Bertolini de Rafaeli, Constanza de Derivis y su esposo Próspero Derivis, teniendo pendiente los de Rusmini de Solera, Rossi Caccia y de las demás partes necesarias para llevar a cabo representaciones con la garantía artística que demandaban los asistentes. Las actuaciones de esta última fueron saludadas por El Porvenir con un soneto en su honor, tratamiento que contrasta notablemente con el anuncio, ya en nuestros días, de que un periódico español de tirada nacional iba a prescindir de la crítica de música con la publicación, en su defecto, de artículos, lo que motiva que un gran número de lectores quede huérfano del movimiento de conciertos, con lo que esto supone de pérdida del hilo del diario acontecer en este campo, lo que nos hace valorar al máximo el conocido aserto de: "lo que va de ayer a hoy", a pesar de que aquéllo ocurrió hace la friolera de cerca de dos siglos aproximadamente.

El público reaccionó favorablemente a la actitud de estos gestores teatrales que dispusieron la apertura de un abono por cuarenta funciones a partes iguales entre las compañías de verso, como así se denominaba a las representaciones de teatro puro y las operísticas, abono que se vería incrementado con otro nuevo de 18 representaciones líricas y 12 dramáticas, consecuencia de lo antes dicho, y la excelente acogida de la crítica. Pero antes de seguir sería conveniente dedicar unas líneas a la relación de las dos partes necesarias para su conocimiento.

<sup>3</sup> Subirá, J. op. cit. p. 169.

<sup>4</sup> El Posibilista, 1884/28/03.

## ***EL PÚBLICO Y LA ÓPERA***

Ésta, la ópera, ha sido siempre un espectáculo muy costoso aún representado con los más mínimos elementos musicales que son necesarios para una versión modesta, pues si los solistas no reúnen la calidad exigida el resultado es un completo fracaso, porque es cierto que no poca parte del público iba al teatro como si fuera al circo, esto es, a admirar las mil inacabables piruetas de las vocalizaciones de las primas donnas y a comprobar si el tenor alcanzaba con limpieza el famoso “do de pecho”. y qué tiempo podía mantenerlo, es decir, que se les pedía a estos hombres que fueran como especies de atletas de las cuerdas vocales, de los prácticamente inalcanzables sonidos agudos masculinos, y esto era así, hasta el punto de que llegó a publicarse<sup>5</sup> la noticia de que algunos franceses asistían al Teatro Italiano de París pertrechados con un cronómetro con objeto de medir el tiempo que Julián Gayarre era capaz de sostener, no el Do de Pecho, sino el Re, que es un tono más alto, que, por cierto, lo hacía durante 27 segundos, hazaña casi imposible si nos percatamos de que hubo quien aseveró que el gran Tamberlick, otro elegido en la riqueza de tesitura, tenía que conformarse con el Do Sostenido, medio tono menos, que también era toda una señora proeza; eso en cuanto a altura, que en lo que se refiere a la duración de dicha nota no nos ha llegado referencia a este respecto. A la vista de estos datos no resulta baladí citar que, según El Noticiero Sevillano, en 1884 Jose Alcalá Galiano escribiera un artículo en un periódico de Barcelona bajo el título de “La diosa garganta” en el que trata sobre la fama de los cantantes de ópera. Pero, como además de los cantantes intervenían otros factores, por ejemplo el coro, que si se reduce tendrá que estar compuesto por buenas y equilibradas voces, y si lo que se aminora es la orquesta, ésta, al menos, deberá tener la plantilla de un conjunto de cámara de generoso número de atriles que, en general, era superado y, a veces, con creces, como ocurriera al fenecer el siglo en que llegó a contabilizar, nada menos, que 60 profesores, mientras las voces corales también llegaban a la cincuentena.

Este número de intérpretes en temporadas de veinte ó cuarenta sesiones importa una apreciable cantidad de dinero que las clases pudientes, como sabemos, no podían estar siempre dispuestas a sufragar, razones que explican las irregularidades de estas temporadas escénicas, como muy bien

---

<sup>5</sup> Peña y Goñi, Antonio: “*La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*”. Apuntes históricos por A. Peña y Goñi. Madrid, 1881. Imprenta y esterotipia de El Liberal. A cargo de L. Plo. C/ de la Almudena, nº2.

lo hizo en un extenso artículo el excelente crítico y periodista M. Jiménez titulado “El porvenir de la ópera”<sup>6</sup> en el que tras exponer el valor de ésta en la educación y su influencia en la “moralidad de las masas populares” lamenta, al tiempo que explica, por qué parte del pueblo se retrae en este arte y que la falta de colaboración de los individuos pudientes de la sociedad al no asistir como debieran motivan que los empresarios tengan que arriesgarse mucho. Para colmo, la publicación del Real Decreto que derogó la disposición de que sólo podía funcionar una compañía en cada ciudad, hizo que los dos teatros más importantes se embarcaran en la contratación de lo mejor que era posible disponer en el momento, lo que al poco tiempo llevó a dar marcha atrás al empresario del San Fernando y ceder a los cantantes la administración de dicho teatro. Pero no quedó aquí la cosa, porque el marqués de Guadalcazar, propietario del teatro rotulado como Principal, solicitó en 1855 el cambio de categoría, por lo que éste pasó a ostentar la de segunda clase que, por cierto, no pudo gozar mucho tiempo porque al comenzar su deterioro y presentar muestras de ruina hubo de cerrar en 1859 para, posteriormente, ser derribado y convertido en “un moderno hotel a la francesa.”

En cuanto al San Fernando, no sólo siguió adelante. sino que entre otras mejoras pudo renovar la decoración que, si podía hermoear la sala para recreo de la vista de los asistentes, éstos, en cambio, no gozaban tanto de las condiciones apetecidas de comodidad si tenemos en cuenta sus quejas a causa de haberse manchado algunas levitas por el goteo del aceite del alumbrado y los rotos producidos en los trajes al engancharse en algunos asientos de la cazuela - como se llamaba la localidad dedicada a las señoras - que no estaban en el estado que debieran. Hay que tener en cuenta que las empresas no sólo tenían que correr con la conservación siempre costosa de estos edificios, gastos a los que tenían que añadir las excesivas pretensiones económicas de los divos; bástenos saber que la célebre Grubelli llegó a pedir para cantar en El Teatro Real la friolera de 16.000 duros que, además, debían ser previamente depositados,<sup>7</sup> lo que hacía que esta empresa no fuera cómoda ni muy rentable. Por cierto que este mismo Real de Madrid presentó un déficit de 366.900 reales, 17 maravedíes, sin contar muchas deudas pendientes de pago<sup>8</sup>. Para poder tener una idea de lo que significaban estas cifras hay que tener presente que el precio de un traje corriente de caballero era de cuarenta reales y 12 el de una camisa.

---

<sup>6</sup> El Porvenir, 1851/8/1.

<sup>7</sup> El Porvenir 1852/17/4.

<sup>8</sup> Idem, 1852/8/4

La recepción de estas músicas, al estar compuestas en el más absoluto reinado de la melodía, y ser muchas de ellas de una calidad a veces sublime como es el caso de las de Bellini, - tan admirado en este aspecto por importantes compositores como Chopin, Liszt, Wagner, etc-, y abundar éstas entre los títulos más conocidos, llegaban a veces a enajenar a los espectadores, como en el caso de la primera representación en Sevilla de Puritanos que, después del dúo de barítono y bajo al que se conoce como “el duo de la libertad”, el público, emocionado, pidió se repitiera, a lo que contestó la autoridad abandonando el palco (según era costumbre presidiera ésta las funciones); mucho ruido debió producirse en la sala porque, transcurridos treinta minutos, pudo escucharse de nuevo el susodicho duo en medio del mayor de los entusiasmos.<sup>9</sup>

Que se careciera de un público fiel con suficiencia económica para el establecimiento permanente de una compañía de ópera, como era el propósito de cierto sector de los aficionados, no quiere decir que el pueblo estuviera de espaldas a aquélla como hubo quien llegó a afirmar, pues además de ocupar las localidades más a su alcance, como ocurre hoy día, y poder asistir a algunas representaciones en salas de menos entidad que las dos que hemos tratado, gustaba de no perderse los ensayos, que era una forma de escuchar gratis las obras que no se podía costear, a lo que, pasado el tiempo, se opuso el empresario del San Fernando que sólo autorizó la asistencia a los ensayos generales.

La transmisión del buen gusto hizo que este público tuviera bastante información y conocimiento de las óperas gracias a la prensa, totalmente entregada a este arte, y a la venta de los libretos de los títulos que se representaban. La labor de la prensa llegaba a más, pues, por adelantado ofrecía noticias pormenorizadas de las obras, los cantantes que actuaban en cada ocasión y la procedencia y llegada de éstos a la ciudad, conocimiento que llegó a calar tan profundamente que dio lugar a leyendas más de una vez hechas realidad por parte de la proverbial generosidad de los divos que llegaba muy directamente al corazón de la gente, como el caso del tenor Massini que hizo un donativo, nada menos que de mil duros a los pobres de Madrid; también prometió la creación de un premio en el Conservatorio de la misma capital.<sup>10</sup>

Otro medio de conocimiento de estas magníficas melodías le llegaba a través de las partituras que incluían las revistas de la época; sírvanos como ejemplo la que ostentaba la cabecera “El Teatro” que editada en Sevilla, era

---

<sup>9</sup> Idem. 1884/10/4

<sup>10</sup> Idem. 1884/10/4

de aparición semanal y se ocupaba de literatura, teatro, música y modas, que en unos de los números de septiembre de 1851 publicaba una pieza de música extraída de una de las óperas de moda arreglada para voz, piano o guitarra, además de una polka escrita por Luis Castodi para celebrar el feliz natalicio de la Princesa D<sup>a</sup>. Amalia.<sup>11</sup>

Como es sabido, el analfabetismo era grande, pues, según el censo en el año 1861 Sevilla estaba poblada por 116.514 habitantes de los que sabían leer y escribir 38.935, solamente leer 4.351 y el número de analfabetos totales era el de 73.228, lo que no obstaba para que, en general, el gusto popular fuera más refinado que hoy en día, propiciado por una cultura musical más amplia en lo que se refiere a las arias y otras partes de las óperas ya fueran vocales o instrumentales, y como estas páginas eran de buena ley educaban el gusto de la población, hecho que por estos y otros más medios se ha mantenido hasta hace unos sesenta años, más o menos, en que la ópera había llegado a casi desaparecer de Sevilla, porque las parquísimas temporadas de sólo varios títulos en una cansina repetición de éstos, no tiene la más mínima significación. Es más, pasado algún tiempo, hasta llegaron a faltar éstas pocas representaciones.

Nunca se agradecerá bastante el papel ancestral de la música en los cultos de la Iglesia, que por fuerza incidía no poco en la formación estética de los numerosísimos fieles, a pesar de las reducciones en la ayuda del estado a la iglesia, con lo que ésta vino a quedarse en la más mínima expresión en lo que concernía a la Catedral, principal damnificada, manteniendo el tono en los demás templos las hermandades, tanto de penitencia como de gloria, que siguieron manteniendo la música en los cultos que, dado el número de éstos, pudiera decirse que duraban todo el año, porque hasta en el mes de noviembre, que por su carácter pudiera parecer inhábil para la música los “Alabados” y las Coplas sonaban con profusión en sufragio de los difuntos desde la más pequeña de las capillas hasta la iglesia más magnificente. Eran tiempos en los que en vez de la horrorosa fiesta de “halloween”, tan extraña a nosotros, el ambiente era tan distinto que las campanas de las torres de las iglesias “doblaban a muerto” toda la noche, lo que obligaba a sacristanes y monaguillos a estar en vela, consumiendo castañas y batatas cocidas para reparar fuerzas. Mientras esto ocurría, en las casas se encendían las humildes “mariposas”, esto es, un vaso o cualquier otro recipiente en el que se vertían una parva parte de aceite y otra más generosa de agua, en el que durante toda la noche ardía una especie de pábilo fino y pequeño en memoria de las Ánimas

---

<sup>11</sup> Idem. 1850/21/9

del Purgatorio, en no pocos casos en las de El Callao, de tanta y tan triste repercusión entre nosotros.

Pero hemos de volver con la relación de hechos que conforman nuestro comentario, pues el primer decenio marca lo que pudiera ser la radiografía del periodo que analizamos, que muestra una sociedad dividida en cuanto a afición en las dos formas más importantes de teatro musical de la época, lo que sin necesidad de ir más lejos, no es, ni más ni menos, que lo que ocurría en toda la nación: el establecimiento del pugilato, antes apuntado, entre la ópera y la zarzuela, con la convivencia de ambas, hasta el punto de llegar a titularse esta coyunda como Compañías de ópera y zarzuela unas veces, y otras con el cambio de aquella por lo que entonces apellidaban, erróneamente, como ópera española. Tampoco esta apuntada dualidad fue duradera en estos vacilantes tiempos, porque el mencionado cambio de espectáculo se dio de manera singular al no mostrarse de acuerdo con el refrán que dice que: “Principio requieren las cosas”, porque después de los habidos tan prometedores como los narrados, de nuevo aparece el fantasma del precio de las localidades que no tenían más remedio que ser caras, en especial las de los días festivos que, por causa fácilmente comprensible, eran los preferidos, lo que hacía aun más difícil poder gozar de un arte tan costoso, por lo que, sin mucho tardar, se llegó a lo inevitable: no habría ópera en las temporadas de primavera de los años 1854 y 1855 en los que en lugar de estas manifestaciones la empresa abrió un abono por cuarenta representaciones a cargo de una Compañía de “ópera española” y otra dramática, por lo que el Domingo de Resurrección el cartel estuvo compuesto por las zarzuelas “El Marqués de Caravaca” y “El grumete”, con baile nacional intercalado entre estas dos obras, y en el segundo de estos años con la inauguración de la segunda temporada como llamaban a la que comenzaba en la Pascua Florida en la que se repuso “Catalina”, de Gazrtambide, zarzuela en tres actos, considerada de grande espectáculo, y a fe que lo era, pues por el escenario pululaban toda suerte de criaturas: soldados rusos, vivanderas, bandas militares, etc, etc.

Por cierto que en la temporada siguiente (1855), se dio un caso singular en el San Fernando: La tiple Sra. Santamaría había advertido que estaba enferma, por lo que no podría actuar esa noche, a lo que la empresa replicó con el envío de varios médicos cuyo dictámen vino a ser el mismo que el del galeno escogido por la autoridad, esto es, que no padecía enfermedad alguna, por lo que se vio obligada a salir a escena cantando en voz baja su duo con el tenor Allú, por lo que surgieron los naturales siseos, que la enfadaron tanto que abandonó su trabajo para refugiarse entre bastidores, suspendiéndose la

función por la autoridad. Ésta volvió a insistir y a ordenar de nuevo que la Sra. Santamaría cumpliera su parte, y al fin se dignó salir al escenario para seguir cantando, pero en voz baja, a lo que el público demostró una capacidad de aguante que cuesta trabajo imaginar.<sup>12</sup>

Que no tuviera lugar la temporada de ópera no quiere decir que no hubiera funciones de ésta a lo largo del año, pues lo mismo podían celebrarse a principios como al final de éste, como ocurriera en el invierno siguiente en el que por cuatro reales, y dos en la cazuela, se pudo asistir a un Nabucco en el San Fernando, aunque no todo fue de color de rosa, porque en el Hernani, la excelente actuación de la Sra. Vitadini no se vio secundada por las voces masculinas.<sup>13</sup>

De nuevo dos años, 1857 y 1858 sin la acostumbrada temporada de ópera a pesar de los dimes y diretes que nunca faltaron; Que si la empresa estaba al habla con el teatro San Carlos de Lisboa, si con el Real, el caso es que el amoscamiento del público en general venía de la anterior temporada en la que se incumplió el número de funciones prometidas tiempo atrás, y hubo rotativo que pidió la intervención de la autoridad política, pero, a pesar de todo, llegó el día y la función operística brilló por su ausencia; en su lugar se pudo asistir a la zarzuela El sargento Federico: hubo acto de contrición y las funciones comenzaron con larga antelación, tanto es así, que al llegar la fecha del comienzo tradicional de la temporada ya se habían dado treinta y una sesiones, a lo que se suma la reacción suicida por parte del promotor que, posteriormente, programó cincuenta funciones de ópera italiana, pero ve frustrado este sano intento de establecer con seriedad las temporadas operísticas a pesar de que actuaban cantantes de “primo cartel” según el argot : Sofia Peruzzi, su esposo el barítono Antonio Selva, y el tenor Giovanni Landi entre otros, pero el respetable seguía inclinándose abiertamente por la zarzuela, hasta el punto de llevar a la ruína a esta ambiciosa programación que se salvó, en parte, por la benemérita acción de alguien tan querido y admirado como el primer tenor de este teatro San Fernando, el mencionado Landi, quien demostró tanto amor y desinterés por su arte que puso sus ahorros a disposición del empresario para paliar la grave situación creada, pero no fue suficiente porque el problema económico era crónico, lo que motivó que la autoridad interviniera la administración.<sup>14</sup>

Hubo una corrección general en la siguiente ocasión hasta el punto

---

<sup>12</sup> Idem. 1855/18/5

<sup>13</sup> Idem. 1856/19/2

<sup>14</sup> La Andalucía, 1859/12/4

que se dieron hasta treinta funciones por otra Compañía Italiana, pero esto fue más bien un espejismo, porque en 1861 comienzan las programaciones ofreciendo desde el mismo día uno de enero bailes españoles y extranjeros hasta llegar a los días dedicados a las sesiones de ópera.

## ***ÓPERA ESPAÑOLA***

Después del interregno que supuso la cruenta y vandálica invasión francesa en la que en nuestra nación se dieron toda clase de cambios en todos los sentidos entre los que, como es natural, figuraba la música escénica en la que se registra una viva inquietud entre sus cultivadores en el sentido de dotar a España de una ópera propia, antecedida por el decreto de 1799 que el gobierno, muy oportunamente, revitalizó en 1807, y que el Ayuntamiento de Madrid consiguiera su derogación catorce años más tarde, que decía. “Se prohíbe representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos”, que motivó que figuras de las letras y de la música se empeñaran en una honrosa reacción en defensa de esta nonnata ópera hispana, aventura que les había de costar sufrimientos sin cuento porque, para colmo, hasta los patrocínios en que ellos podían confiar no llegaron a cristalizar a pesar de que dos reinas de España: María Cristina, cuarta mujer de Fernando VII, e Isabel II fueran defensoras de la empresa. Pesaba demasiado el ambiente creado por la ópera italiana en el que no se concebía hubiera más música que la emanada de aquélla que, además, gozaba de la protección oficial mientras se le negaba a nuestros compositores como denunciara Asenjo Barbieri en su célebre artículo publicado en “La Correspondencia” madrileña, que conocemos gracias a Peña y Goñi en su preciado libro sobre la ópera en España.<sup>15</sup>

No faltaron seguidores a esta hermosa empresa de intento de creación de la ópera española, entre ellos Mariano Soriano, que puso tanto entusiasmo en ella que, sin reparar en gastos, llegó, incluso, a perder su fortuna en el empeño, sin dejar por ello de combatir con la publicación de numerosos artículos al tiempo que escribía zarzuelas, una de las cuales lleva el sevillanísimo nombre de La feria de Santiponce; pero por el enorme ruido que produjo nos interesa “El Tío Caniyuitas”, aparecido en tiempos en los que hacían furor los cantes y bailes, también llamados aires o bailes nacionales, bailes del país, y de palillos, clasificación que sería demasiado prolija: Sevillanas molles, bailes de jaleo a cuya denominación pertenecían los tan conocidos El Vito, panaderos, jaleo andaluz, jaleo de Cádiz y jaleo

<sup>15</sup> Peña y Goñi, op. cit.

de Jerez, jota, y jota aragonesa, etc. etc. La larga denominación de boleras, que las había de: jaleo, manchegas, etc., bolero, fandango, el olé, petenera, polo, seguidillas., etc, etc, que podían aprenderse en las academias de baile de Miguel Barrera en c/ Tarifa, (que con ocasión de uno de los bailes públicos que orgnaizaban estos centros, al referirse a la comodidad que ofrecía su Salón de Oriente incluía esta perla: “Las Sras. hallarán un cómodo retrete”, que así estaba entonces la cosa del confort; la de Manuel de la Barrera en la C/ Pasión, junto al teatro Anfiteatro y, por no extenderme cito, por último, la de la c/ Conteros regentada por “La Campanera” y Manuel de la Barrera. Estos maestros, conocidos popularmente como ”boleros”, formaron una larga cadena en la que uno de sus más notables ejemplos lo tuvimos en el maestro “Realito”, que hasta hace no muchos años explicaba el mejor arte sevillano en su academia al final de la c/. Trajano, esquina a la Alameda de Hércules, casi en frente de donde vivía la famosa artista “La Macarrona”, que había tomado parte, junto con la sevillana Orquesta Bética de Cámara en “El amor brujo”, de Falla. dirigido por el propio autor gaditano. Además, existían compañías que trabajaban en nuestros principales teatros, llegando incluso a alternar con las representaciones operísticas en el propio escenario del San Fernando, para cuya ilustración, y a guisa de ejemplo, resulta conveniente referir el programa que a este respecto se dio en este mencionado teatro en el que en los entreactos del “Don Pasquale”, de Donizett, la Srta. Vargas y José Ruiz bailaron “El Olé de la esmeralda” y el baile nuevo “Alza allá” compuesto por este último. En cuanto a los directores de baile que, a su vez, eran primeros bailarines, sólo citaré al mencionado Antonio Ruiz y a Francisco Escamilla, (apellido que nos hace pesar en Carmen, ópera de sabor más español que no pocas de las que se hicieron con este marchamo). En cuanto a los bailarines se me ocurren los nombres y sobrenombres de: “la Cebollera”, “la Cuchillera”, “la Gitana”, la precitada “Macarrona”, “Salud y Dolores” las Hijas del Ciego, “Carmen la de Pichiri” y “la Pinga”. Entre el sexo contrario: “Santolio”, cantador y bailador de la Isla, y “Miracielos” en el baile gitano especialmente.

Este ambiente, enriquecido, además, con las canciones españolas del dominio de todos que. incluso sonaban en la escena en las bellas voces de las primas donnas cuando tenían ocasión de intercalarlas, como las tan conocidas tituladas “El contrabandista”, “La Perla de Triana”, El Mocito del barrio”, etc, etc, amén de otras que también se interpretaban en las reuniones familiares en las que, como es sabido, nunca faltaban un piano o una guitarra, que en esto guardaba cierta ralización con lo que refiere Casitiglione en El Cortesano, refiriéndose a la sociedad renacentista italiana.

Esta proliferación de nuestra música popular tuvo mucha más importancia de la que se le ha querido dar, además de tener un doble sentido: por una parte era una afirmación del sentir nacional y por otra, como reacción

al padecimiento sufrido en este siglo XIX tan torturado por tantos avatares políticos, en el que el alma española sacó a relucir su nobleza de ánimo que generó tan grande patriotismo popular, -estaban bien cerca las gloriosas jornadas vividas por el pueblo contra el francés-, fruto de lo cual fue la afición que las gentes sencillas sintieron por el cante y baile netamente hispanos, que hizo que al comienzo del decenio esta manifestación artística se generalizara en su totalidad englobada bajo la denominación de bailes nacionales que, en mucha parte, eran andaluces, y que se presentaban en todas las formas que es posible imaginar: como espectáculo diario como hemos tenido ocasión de ver, otras veces incidían largo tiempo en varios teatros a la vez, también en alternancia con la zarzuela, y en otras ocasiones precedidos por oberturas de óperas como las de Nabucco y Guillermo Tell, pongamos por caso, y también como partes de bailes de los Niños Florentinos que cerraban una sesión operística. Estos bailes eran tan apreciados que cuando tuvo lugar su reaparición en forma de espectáculo en el San Fernando fueron saludados con gozo por la prensa.

Estos antecedentes explican la idea de Soriano Fuertes de dar sabor local a su obra según su deseo de llegar al pueblo y alcanzar sentido nacional. A este respecto es oportuno recordar que la zarzuela andaluza, también llamada gitana, a pesar de los que, por principio, la minusvaloraban, a mi modesto juicio fue uno de los gérmenes más importantes de lo que, andando el tiempo, se convertiría, con otros aires nacionales, en el tuétano tan perseguido de la nueva escena.

En verdad que Soriano estuvo al tanto de los cambios que iban a operarse en nuestro teatro, y con su proverbial entusiasmo tomó parte en los prolegómenos de la andadura de la zarzuela moderna a la que contribuyó con Jeroma la Castañera que gozó larga y ampliamente del favor de los públicos. Además, escribió la primera historia de la música española que tituló de esta guisa: “Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850.”<sup>16</sup>

Uno de estos compañeros mártires, Baltazar Saldoni, también sufrió las consecuencias, pues con dinero de su bolsillo compró sendos libretos sin que les sirviera para recuperar un céntimo y, al fin, ser víctima del porvenir que les aguardaba, porque, según Peña y Goñi: “La idea de la ópera española ha sido como las fatales emanaciones del manzanillo, ha producido la muerte a todos quienes se acercaron”,<sup>17</sup> sentencia que se cumpliría en no pocos

---

<sup>16</sup> Idem, p. 20

<sup>17</sup> Idem, p. 80-81

compositores que tampoco pudieron llevarla a la altura que ellos soñaban, porque no sólo el público les volvió la espalda, lo que ya era definitivo, sino que lo mismo hicieron los empresarios de los teatros, de lo que resultó que no pocas obras terminaran durmiendo el sueño de los justos, antes, incluso, de su estreno; hasta se dio el caso, bien peregrino, por cierto, de que de “El asedio de Medina”, escrita por un compositor tan valorado entonces como era Joaquín Espín Guilén, sólo pudiera contemplar el estreno de la primera parte, quedando el resto en suspenso “sine die”.

La empresa no llegó a fructificar, cómo iba a hacerlo con el maremagnum musical que existía entre nuestros literatos y compositores que hasta fueron incapaces de ponerse de acuerdo en la denominación de este importante género autóctono que reaparecía en estos años, bien que con un contexto más moderno, debo repetir, pues este tipo de obra podía ser llamada zarzuela, tonadilla, ópera, ópera cómica, sainete, opereta, etc. Lo cierto es que a pesar de estas denominaciones, salvo muy honrosas excepciones, la música no se españolizó, es más, seguía siendo tan italiana como antes, al estar fuertemente influenciada por Rossini, Bellini, Donizetti y todo lo que viniera del país de los Apeninos, con lo que se llega a la conclusión de que, en definitiva, lo que se había logrado era tanto como hacer un pan como unas tortas.

### ***EL PARTO DE LOS MONTES***

Bajo cualquiera de estos títulos aparecieron estas óperas musicalmente pseudo-hispanas, construidas, eso sí, sobre unos textos que hoy día nos mueven a envidia, porque, influenciados por la literatura romántica de la época, exaltaba a algunos de nuestros más importantes personajes y hechos históricos: Guzmán el Bueno, Boabdil, último rey moro de Granada, la conquista de Granada, Gonzalo de Córdoba, la conquista de Sevilla, etc., entre los que es necesario incluir el de Cristóbal Colón, de Ventura Sánchez Lamadrid, por cierto, estrenada en Sevilla. Este compositor debió escribir unas Coplas al Señor del Gran Poder, y digo que debió escribirlas porque en la partitura manuscrita que obra en poder de su hemandad sólo aparece el apellido citado, y su contenido musical no puede negar que fue ideada por una mente versada en el tratamiento teatral, con lo que constato, una vez más, que no puede hablarse de la música que se hacía en la ciudad en el siglo XIX sin tener en cuenta la que se practicaba en los templos, antecedentes éstos que

comenzaron en pleno siglo XVII, curiosamente con el primitivo canto a la Purísima Concepción; “Todo el mundo en general”, del sevillano organista de la Colegiata de San Salvador Francisco Correa de Arauxo, que lo edificó sobre un zorongó al que enriquece con magníficas cláusulas o variaciones organísticas. Unos años antes del citado Cristóbal Colón, concretamente en 1853, Sevilla había sido escenario de otro estreno: el de la zarzuela de Joaquín Espín “Carlos Broschi”, que así se llamaba el gran Farinelli, traído a España para curar o por lo menos, aliviar la melancolía de Felipe V.

Para colmo de males, este mismo público que, en términos generales, había pasado de la tonadilla a la zarzuela andaluza, y de ésta a la “moderna”, la que el mismo Arrieta definiera como “ópera comica”.<sup>18</sup> Este público consideraba suficiente gozar con las melodías de esta última y las de las óperas más famosas que, en definitiva, es lo que siempre han perseguido todos los públicos sin diferencia de extracción social, incluido el que asistía a las sesiones operísticas. Esto fue lo que llevó al Miserere de Eslava a un grado de popularidad difícilmente comprensible para nosotros; con decir que la prensa le dispensaba el mismo o mayor tratamiento informativo que al teatro musical, hasta el punto de que la crítica del ensayo general que se celebraba en locales con aforos suficientes como la Casa-Lonja (actual Archivo de Indias) añadía a su cometido una especie de coda, propia de revista de moda con el relato de la salida de los asistentes, a lo que los gacetilleros denominaban desfile, con lo que ya queda dicho todo. Y por si fuera poco, las dos ocasiones anuales en que se interpretaba esta partitura le resultaba gratis, porque al celebrarse dentro de los Oficios de Tinieblas la entrada a la Catedral era necesariamente libre, contrariamente a la del citado ensayo general al que se accedía mediante invitación, cuyo producto se destinaba a la Asociación Sevillana de Caridad. Decía que resultaba gratis escuchar en esta partitura a las figuras que tenían a su cargo las voces de tenor y bajo, - sin olvidar, claro está, al barítono y a los niños seises - que era lo que importaba, especialmente en el agudo que el tenor emitía en la antepenúltima sílaba del versículo “Jerusalem”, que los cantantes no pararon hasta convertirlo en el “do de pecho”, que, por supuesto, no figura en la partitura; y esto fue posible porque transcurridos unos años del estreno de esta segunda versión del Miserere, el Ayuntamiento encargó la interpretación de este salmo a los cantantes que venían a Sevilla a actuar en la clásica Temporada de Ópera de Primavera, lo que hizo que, aunque éste no fuera su cometido, sirviera de piedra de toque para conocer la calidad de los cantantes contratados a los que habría ocasión de admirar en el San

<sup>18</sup> Subirá, J. opus cit. P. 194.

Fernando el Sábado de Gloria, el día más celebrado de la Cristiandad, en que se inauguraban los grandes fastos de la ciudad con la citada actuación de éstos, por lo general primeras figuras, en el San Fernando, en razón de la apertura de todos los teatros que habían enmudecido durante los días santos, y la exposición en la Dehesa de Tablada de los cornúpetas que habían de hacer las delicias de los aficionados, que eran tantos, que hubo quienes culpaban a la, para ellos creada enemistad entre ambos espectáculos de una más o menos preconizada ruina de la ópera, a lo que el tiempo vino a darles la razón, pero no en ese sentido, ya que su decadencia no fue influenciada por la fiesta nacional. Mientras esto ocurría, el Teatro del Duque, que programaba zarzuela, registraba una buena concurrencia. LOS NIÑOS FLORENTINOS constituían un espectáculo refrescante en este mundo artístico de los adultos en el que se admiraba, la edad temprana y la gracia de movimientos propios de esta edad y la natural agilidad de que hacían gala en sus pasos de baile, atreviéndose hasta con una zarzuela titulada “Funeral y baile”, compuesta con fragmentos de óperas conocidas, que era la manera de cosechar aplausos en abundancia donde quiera que fuesen. Del éxito que debieron tener estos infantes da idea que actuaban en días alternos turnándose con las sesiones operísticas, y que números sueltos interpretados por ellos completaran algún que otro programa protagonizado por los primeros cantantes del teatro.

El esfuerzo de estos niños artistas no cayó en el vacío en una sociedad que en sus distintas situaciones se veía retratada en la zarzuela, de aquí la enorme aceptación de ésta, máxime si escuchaba en ella las melodías que le recordaban su manera de expresarse, las que le sonaban desde niños y cuya esencia y ritmos flotaban en el ambiente, lo que hacía que las consideraran como cosa propia, y que unido a unos argumentos sencillos, naturales, fácilmente comprensibles y no pocas veces dotados de la auténtica gracia que abundaba en el caletre de tantos autores de libretos. Véanlo si no, en estas estrofas de la zarzuela más famosa: “Marina”, de Arrieta, aunque, en verdad, no fuera precisamente la más española, en la que el bajo canta:

“Si Dios hubiera hecho  
de vino el mar,  
yo me volviera pato  
para nadar” /.../..

Y si a estas graciosas ocurrencias se le añade una bonita y pegadiza melodía, a veces de mucha calidad, no tenía más remedio que hacer mella en el sentir popular, aunque, repito, esta obra está muy lejos de la hispana expresión.

## ***VERDI EN SEVILLA***

1863 señala un hecho memorable para los aficionados al arte italiano porque se anuncia la visita de Giuseppe Verdi y, mire usted por donde, tuvo que ser precisamente en este año que había comenzado con mucho movimiento escénico, pero de zarzuela, en el que no hubo la acostumbrada temporada de ópera, sí, en cambio, se produjeron airadas protestas del público del San Fernando, motivadas por la negativa del representante de la autoridad a que se bisara una de las arias de la muy aplaudida zarzuela "En las astas del toro", y allí fue Troya: los espectadores se calaron los sombreros y se pusieron de espaldas al escenario para demostrar que aquéllo no iba con ellos. palmearon de lo lindo, las expresiones de protesta fueron generales y no se calmaron hasta que apareció en el palco el Gobernador Civil que fue recibido con aplausos, con lo que las aguas volvieron a su cauce.<sup>19</sup>

Apenas transcurridos dos meses otro suceso tuvo también como esenario esta sala y fue en la representación de "El tío caniyitas" en que el público pidió al barítono Cresc que cantara las malagueñas; La autoridad, no se sabe por que, no lo creyó oportuno, lo que desencadenó tal protesta que tuvo que hacer acto de presencia la Guardia Civil con abandono del local por parte del publico.<sup>20</sup>

Como según el dicho, las desgracias nunca viene solas, se había extendido por la ciudad la especie de que el teatro San Fernando amenazaba ruína, lo que motivó el reconocimiento por los arquitectos enviados por la propiedad y el Gobierno que dictaminaron que dicho teatro estaba en perfectas condiciones para el desarrollo de su cometido.

Había quien pedía que a Verdi se le hiciera el mismo recibimiento musical que a Franz Listz, pero esto no fue posible por la premura de su visita, que no sabemos si la abrevió de antemano o fue un pretexto del gran compositor para eludir los actos, tan abrumado debía estar de escuchar a tanto músico aficionado, que era lo que más abundaba y lo que ocurría por donde quiera que fuese. El caso es que la visita no pudo ser más decepcionante en este sentido, porque, la verdad es que no había programado su venida con el tiempo suficiente para conocer mejor Sevilla, fruto de su desconocimiento de los valores de nuestra ciudad en el sentido de que, como músico, no estaba al tanto de la pasada riqueza musical de ésta, como no lo estaban la mayoría de los que formaban el mundo de la cultura, -conocimiento que comenzó apenas a

<sup>19</sup> Porvenir, 1863/15/1.

<sup>20</sup> Idem. 1863/16/3.

vislumbrase con la publicación de la “Lira Sacro – Hispana” de Don Hilarión Eslava y el Cancionero de los siglos XV y XVI de Francisco Barbieri, al que después seguiría el de Felipe Pedrell con las obras de nuestros polifonistas y organistas de los referidos siglos,- tanto es así que el propio Fétis, una de las grandes personalidades del siglo, confesó al compositor navarro su desconocimiento de que hubiera existido una polifonía nacional española en el XVI. Tampoco le fue posible a Verdi asistir al concierto que con parte de sus obras con tanto entusiasmo había organizado en su honor la Sociedad Filarmónica. Sí, en cambio, visitó el Museo de Pintura, especialmente los cuadros de Murillo ante el que se detuvo con mayor interés el matrimonio, que también visitó el taller del pintor Manuel Bejarano y varias casas notables por su arquitectura sevillana en las que admiraron sus bellos patios.<sup>21</sup>

Su visita a Granada registró instantes de honda emoción cuando al recordarle el novelista Pedro Antonio de Alarcón, que le acompañaba, la visita que en su “Hernani” hace el Emperador Carlos I a la sepultura de Carlomagno, Verdi, ante la tumba de la Reina Católica, abuela del César hispano, en medio de la emoción de los circustantes, entonó el comienzo del aria que escribiera para ser escuchada en boca del monarca español : “ ¡I somno Carlo...” ./.../.<sup>22</sup>

Si Verdi desconocía nuestro pasado musical, nuestros criticos, a su vez, no alcanzaban a descubrir en la obra de aquél los aspectos técnicos y estéticos, pues no eran capaces de salir de la órbita de Bellini y Donizetti los que les había llegado el turno de ser los más admirados, mientras que los dichos criticos no se imaginaban, siquiera, que con Giuseppe la ópera había dado un gran paso adelante, alejándose del anterior concepto, así como que la nutridísima paleta orquestal que ellos, en su error, veían gruesa, era otra, más trabajada, que se confundía con la orquesta sinfónica, en mayor consonancia con la nueva época que se abría en estos momentos en que la escena musical gravitaba sobre dos polos muy alejados entre sí: éste de Verdi y el de Ricardo Wagner, que no dejaban de darse la mano en la manera de profundizar en los personajes y las situaciones con una visión escénica total que la habían llevado a donde hace sólo unos años era imposible pensarlo.

Como expresé anteriormente, en la crítica de Sevilla había quien abogaba por una música más sencilla, lejos de la instrumentación ruidosa que presidía sus anteriores obras, también se decía que exigía mucho esfuerzo a los cantantes, hasta hubo quien lo minimizara preguntándose qué representaba ante los belcantistas que le habían antecedido, incluso se llegó a dudar de

<sup>21</sup> Idem, 1863/25-17/3.

<sup>22</sup> Idem, 18/3.

su autoría en la instrumentación de *Rigoletto* achacándosela a un compositor contemporáneo muy admirado e interpretado en la música de culto, hoy en el mayor de los olvidos.

Entre estos críticos hay que exceptuar a Manuel Jiménez, que escribía en *El Porvenir*, páginas en las que en un momento determinado no estuvo nada lúcido con el compositor pero, posteriormente, sí comprendió el camino seguido por aquél al calificarlo de revolución musical.

Este crítico era hombre de muy buena formación, hasta el punto de llegar a sostener una controversia pública con el mismísimo Barbieri. A lo que se ve estaba preocupado en la educación de la música al ser el traductor de un método que, según parecía, facilitaba y servía de introducción a los aspirantes al estudio de este arte, sistema ideado por Martín d'Angers y titulado "Gramática musical o la música sin maestro", que era publicado, al mismo tiempo, por la revista "La ópera" y el propio periódico "El Porvenir," cuyos números eran acompañados por las obligadas partituras.<sup>23</sup>

### ***LA ÓPERA Y LA MODA***

Pasado el tiempo, hoy nos es fácil comprender los avatares que corrió la ópera entre nosotros si tenemos en cuenta que, incluso, no se concebía vida social plena sin la brillantez que constituían las representaciones del siempre deslumbrante espectáculo de este arte italo que llegó, incluso, a trastornar las mentes de los habitantes de nuestra península, que fueron más de uno y de dos los matrimonios celebrados entre primas donnas y personajes de la nobleza y aristocracia. La ópera lo invadía todo, incluso la moda femenina, porque el otrora sexo débil llegó al extremo de imitar a las divas en los peinados que llevaban éstas, así preparaban el cabello "a lo Cortessi, el vestido al "estilo La Fabbrica", levitas "a lo Montessori" no quedándose atrás las decoraciones y títulos operísticos como "El Sitio de Corinto" que dio lugar al tinte conocido con este apelativo, o los grandes pañuelos de seda de bolsillo que popularizara "Il Crociato"<sup>24</sup>; total, que aquello fue el acabóse en todos los sentidos .

### ***LOS SOMBREROS Y LA ÓPERA***

Este efecto era consustancial a cualquier época, pues la moda femenina de los sombreros de entre siglos motivó ardorosas quejas en todos los teatros del orbe occidentalizado, díganlo si no las registradas en lugares entonces tan

<sup>23</sup> Idem, 1851/4/3.

<sup>24</sup> Mesonero Romanos, citado por Peña y Goñi, opus cit. P. 74.

lejanos como: California, donde en 1889 el Congreso aprobó una ley por la que castigaba con multa de cinco a sesenta duros (con arreglo a la conversión del dólar a la peseta en aquél entonces) a las personas de ambos sexos que permanecieran con el sombrero en la cabeza durante la representación, multa que conllevaría dos días de cárcel en caso de reincidencia.<sup>25</sup>

Cinco años más tarde, (1904/8/3) una suscriptora escribió en el Noticiero Sevillano: “Con motivo de acercarse la temporada de ópera y saber que las Sras. que concurren a las butacas buscan en las infinitas modistas que en esta temporada vienen a Sevilla sombreros para ir al teatro y que su tamaño va siendo monumental, ruego a ustedes que desde este periódico hablen en contra de ello, pues creo que así podremos no sólo oír sino ver las funciones”.

Pero sigo con este tema, para lo que me he adelantado un poco en el tiempo (merced a una pequeña licencia que, con permiso del lector si lo hubiere, me he permitido), pues en lo que parece, la moda sombreril iba en aumento, por lo que en este mismo año y mismo diario, el sin par empresario Tolosa recibió quejas a este propósito instándole a que incluyera en los carteles una nota con la prohibición de tan vistosos tocados, pero éste, que en algo tan complejo y arriesgado como administrar y programar una Compañía operística era una cosa muy seria, no quiso enfrentarse a la molesta moda prefiriendo tirar por la calle de en medio, es decir, publicar la queja de los abonados por medio de la prensa en la confianza de que bastaría para que aquélla fuera atendida.<sup>26</sup>

Como los inventores de la moda no paraban de idear, el problema se ve que no tenía fácil remedio, porque, más tarde es la ciudad de Londres la que salta a la palestra con la prohibición de que las Sras. lucieran penachos de plumas en la cabeza, a las que ofrece dos soluciones: que se los quitaran antes de empezar el espectáculo o bien se los bajaran hasta la altura de los hombros: piénsese que este problema no era privativo de estas ciudades, era universal.<sup>27</sup>

Los rectores de los teatros no cejaban en el intento de atraer la atención de sus espectadores con nuevas maneras de presentar estos espectáculos. incluso a acceder a la petición de cierto número de aficionados de cambiar la división de La Sonámbula de tres actos a dos. Pero ahora me refiero al hecho de programar en el mismo recinto tres Compañías de distintos menesteres artísticos: la de Los Niños Florentinos, la operística y la de zarzuela, también para que los aficionados a la escena pudieran conjugar su asistencia con el

<sup>25</sup> El Noiciero Sevillano, 1904/2/4.

<sup>26</sup> Idem, 1913/14/3.

<sup>27</sup> La Andalucía, 1859/13/4.

desfile de las cofradías, de forma que el Domingo de Ramos (pasado este día oficialmente no salían cofradías hasta el Jueves Santo, salvo que alguna no pudiera haberlo hecho el Domingo a causa de la lluvia y acordara su salida cualquier de estos días entonces hábiles); la primera función tenía lugar a las doce del mediodía con objeto de que pudieran asistir a la salida de la primera cofradía que lo hacía a las cuatro de la tarde, por lo que la segunda sesión pasaba a las ocho de la noche, y todos tan contentos, parece ser.

Y qué decir de todas las piruetas que se veían obligados a hacer en la programación, en la que daban cabida a espectáculos más propios del circo que del teatro lírico, como el trabajo de una compañía ecuestre en pleno escenario u otra de patinadores, etc, etc. Entre todas las mezclas de espectáculos que era posible hacer en este tiempo, hubo una que se llevó la palma entre todas: y ocurrió que, una vez finalizada la representación de “La vestal”,<sup>28</sup> cantada nada menos que por la Peruzzi y los Sres. Landi, Mattioli y Selva, se presentaron los jovencísimos hermanos Richarelli que lucieron sus habilidades en unos ejercicios gimnásticos, cosa que estaba muy en boga; a los hermanos siguió una familia que encandilaba al público con juegos de botellas, para que el punto final lo pusieran los mencionados hermanos con la percha aérea.

### ***TEATRO DEL CIRCO DE LOS BUFOS SEVILLANOS***

A pesar de ser varios los teatros que, intermitentemente, ofrecen representaciones de zarzuela, con la inauguración de este nuevo coliseo, Sevilla ha encontrado el mejor y natural contrapunto social en este terreno, pues desde su mismo comienzo fue adoptado por el pueblo llano, desde cuyas localidades desparramaba por la ciudad no pocas ocurrencias, las más de las veces adornadas con el duende que éste posee en tan alto grado. Una de ellas (una vez realizado el cambio de denominación), que ya tuve oportunidad de recordar en otro trabajo, consistió en el original anuncio de cuando se ponía a tiro una obra de subido color, avisarlo con una raya verde que atravesaba el cartel, para que el respearable supiera a qué atenerse. En el aspecto musical lo que atañía a su infraestructura era muy modesto, por no decir precario, pues la orquesta se componía sólo de 20 profesores mientras el coro mixto contaba 24 voces que tenían el encargo de acompañar a los cantantes solistas en las obras que más éxito habían tenido en los teatros de Madrid dirigidos por Arderuius, (el mismo que lo hiciera en este teatro), partituras bufas que, en

<sup>28</sup> El Porvenir, 1853/23-25.

determinado momento, se interpretaron con el efímero brillo de las estrellas fugaces y que tanto ruido hicieran en la corte, hasta el punto de constituir un auténtico fenómeno que, al fin y al cabo, duró lo que tenía que durar: “El joven Telémaco”, “Bazar de novias”, “La trompa de Eustaquio”, y “El motín de las estrellas”, eran algunas de las anunciadas en esta ocasión

En 1872 entra en la liza operística este citado Teatro-Circo de los Bufos Sevillanos, que desde 1861, curiosamente, había quedado en denominarse Teatro Circo de El Duque para, finalmente, simplificarse aún más y ser en adelante conocido como Teatro del Duque. Su debut en estas lides se produce con la contratación de una Compañía Italiana de Ópera que actúa desde el mes de abril hasta el de julio, porque la canícula, que en Sevilla siempre ha sido de órdago, no era bastante para impedir el solaz y afición de sus habitantes, ya que a la luz de los hechos existía afición al “bel canto” y, no digamos a la zarzuela (no confundir con la que no existía, a la música pura), pero no en la medida conveniente o, tal vez sería mejor decir que lo que no había eran bolsillos suficientes para costear temporadas largas y brillantes, como hace veinte años perseguía una porción de abonados amantes a este arte que intentaron formar una Compañía en el San Fernando con la idea de que comenzara el mismo mes de octubre del año en que hicieron la propuesta; tan ilusionados estaban que llegaron a constituir su directiva cuya presidencia recayó en el marqués de la Motilla.<sup>29</sup> Pero estos aficionados formaban un grupo de personas muy interesadas, pero que no alcanzaban el número suficiente para sufragar los cuantiosos gastos que la idea conllevaba, puesto que es menester tener presente la categoría de las primeras figuras que actuaban en nuestras salas, ya que cuando esto ocurría el gran Tamagno pedía la friolera de 4.000 francos por función,<sup>30</sup> y esto en ocasión en que se dudaba que el San Fernando pudiera completar las representaciones del abono, cosa que sucedió a pesar de que la entrada de paraíso costaba solo una peseta, haber cambio de empresario, y que el abono se estrenara con rebaja de precios.

En parte, esto podía ocurrir porque el público, a pesar del ya citado fabuloso gasto que suponían las contrataciones, estaba acostumbrado a disfrutar de las actuaciones de primeras figuras, lo que creaba el dilema de resultar imposible suspender estas contrataciones para poder responder de la asistencia del conveniente número de espectadores capaz de salvar la temporada, a cuyo importe hay que sumar las, como mínimo cien personas que conformaban coro y orquesta, además de cuanto es indispensable para

<sup>29</sup> El Progreso, 1887/12/3

<sup>30</sup> El Porvenir, 1885/15/3

una mediana representación, plantillas que se hicieron normales en esta época, además de los conocidos directores de orquesta que en el espacio de este medio siglo visitaron la escena sevillana, entre ellos: *Tolosa, Goula, Campanini, Skodopolesse y Bonetti*.

Llegado a este punto no estaría de más recordar que, como el lujo hay que pagarlo, estas contrataciones motivaron que los precios en el Teatro San Fernando en 1887 fueran los siguientes: Plateas y entresuelos 80 ptas; principales, 20; butacas con entradas 10; delanteros de entrada general 4; de paraíso 2; Entrada general 2; y de Paraíso 1 pta., motivo más que suficiente para crear los problemas que asaetaron a la ópera en nuestra ciudad, y que en más de una ocasión circularan rumores acerca de su supresión en la Temporada de Primavera, punto culminante de la cultura y esparcimiento musical de entonces como quedó expresado. Pero había empresarios aguerridos que no se amilanaban como le ocurrió en estos momentos y en otros muchos al Sr. Tolosa, que se atrevió a contratar a Stagno y a Gayarre en la misma temporada, a éste último por seis actuaciones.

Respecto a Stagno, además de ser un gran cantante, por lo que se deduce de la siguiente anécdota debió ser de armas tomar, a juzgar por su extemporánea salida ocurrida en plena representación en el Teatro Regio de Turín, en el que, al comenzar uno de los recitados, no hubo sincronización entre el tenor y el instrumentista que tenía que acompañarle en aquel momento, de lo que el tenor, parece ser, se dio cuenta por los murmullos del público y apostrofó al músico llamándole animal, lo que, lógicamente, indignó a éste que presentó denuncia ante los tribunales de justicia. Los componentes de la orquesta coincidieron en culpar a Stagno del error y, a preguntas del magistrado para averiguar el alcance del motivo de la querrela, coincidieron en que aquél se había adelantado un compás que, por explicaciones del director de la orquesta, es posible saber que era un compás de cuatro partes, por lo que el juez lo condenó al pago de las costas incluídos los honorarios del abogado de Galimberti, que este era el apellido del organista.<sup>31</sup>

## ***DOS COMPAÑÍAS DE ÓPERA ACTÚAN AL MISMO TIEMPO***

Sevilla está de enhorabuena: en este año de 1878, va a tener como huéspedes a dos Compañías Italianas, como se decía aunque fueran formadas fuera de aquel país, pues esta denominación las dotaba de un sello de calidad

<sup>31</sup> El diablo conjuelo, 1882/13/3

e importancia importantes. En el San Fernando se pudo admirar entre otros cantantes al célebre bajo Uetam, que nueve años más tarde sería condecorado por la reina Isable II con la Encomienda de Isabel la Católica, que le fue entregada personalmente por la Soberana.

Junto con el referido Uetam fue contratado Tomasso Costa, mientras que la célebre prima donna Sra. Donadio, y los Sres. Vidal y Bocolini lo fueron en el Cervantes.

### ***EL DUQUE, ERRE QUE ERRE***

El Teatro de El Duque no cejaba en su idea de llevar la ópera a todos los rincones, para lo que contrató dos compañías, una de ópera italiana y otra de zarzuela a precios tan razonablemente baratos que una entrada de segunda fila de grada costaba dos reales, lo que dio lugar a que se dijera que nunca se había visto un espectáculo que diera tanto por tan poco importe. Pero como todo lo que es caro se nos representa como bueno, aunque no lo sea tanto, y como contraposición desconfiamos de lo que cuesta menos, es muy probable que esta tarifa de bajos precios depreciara la valoración de estas funciones, porque no se explica de otro modo la seria diatriba sustentada por varios críticos sobre la valía de los distintos cantantes, pues mientras unos afirman que son bastante regulares otros dicen que son malísimos, es más, se llega hasta a criticar al director de la orquesta con un argumento tan pobre e infundado que no se sostiene al decir que se le veía inseguro en dar las entradas a los partes, a lo que el crítico que firmaba con el pseudónimo de “Licenciado Vidrieras”,<sup>32</sup> argüía en defensa del vapuleado músico algo que echaba por tierra estas afirmaciones al decir que el maestro, no obstante su juventud, empezó hace tiempo a dirigir ópera, y desde hace unos años dirigía zarzuela, lo que, añade el que escribe estas páginas, que para un director con oficio no encierra la más mínima dificultad porque, ¿Qué diferencia puede existir, al margen de los aspectos estilísticos y de contenido, entre una y otra forma de música escénica? Esta peregrina aseveración respecto a la inseguridad en dar las entradas que el malhadado crítico creyó notar lo retrata a la perfección como un aficionado en la materia, calidad ésta que, en mayor o menor número, se ha producido con largueza a lo largo de nuestra historia. Esta diatriba alcanza su punto álgido con la publicación de una crítica que, por pertenecer a un diario con más entidad y, por lo tanto, de bastante mayor tirada como El Porvenir dice todo lo contrario, hasta el punto de asegurar que la versión que

<sup>32</sup> El Porvenir, 1882/14/3

presenció de El Trovador fue buena, aunque no por ello deja de adjetivar de modesta a la compañía, ya que así se lo pareció al numeroso público, y vuelve a decir lo contrario que los colegas mencionados respecto al aprecio de los coros y orquesta a los que encontró bien ensayados, y felicitaban al joven maestro por “su gran práctica y condiciones artísticas”. Pero el caso es que la polvareda llegó hasta el lejano Madrid donde se tachó de “fiasco de tomo y lomo” la puesta en escena de esta partitura en El Duque, crítica a la que de nuevo hizo frente El Porvenir, esta vez con la mención de las muestras de agrado del respetable.<sup>33</sup> Pero el público no supo comprender ni agradecer el esfuerzo de esta empresa que, al fin, tuvo que suspender las funciones, lo que, según alguna pluma piadosa, fue motivado por las inusuales inclemencias del tiempo.

A pesar de las pérdidas que a veces sufrían los empresarios, éstos no se arredraban así como así, pues al año siguiente, esto es, en 1887, se inauguraba en Utrera el Teatro de la Scala con la compañía que había actuado en el San Fernando, con la puesta en escena de la ópera “Los Hugonotes”, acto al que se pudo asistir desde la capital y zonas de influencia de ambas ciudades gracias a un tren especial, con el precio ordinario, que salió de Sevilla a las seis y media de la tarde y regresó una hora después de la función. Este fue el principio de una serie de representaciones de los títulos que en aquel entonces se consideraban fundamentales en la historia de este arte.

### ***SEXTETO DE SEÑORITAS***

Por cierto que este mismo año se produjo un hecho que hoy día no deja de tener su importancia: el Sexteto de Señoritas que dirigía Agustín Lerate iba a actuar en los entreactos del Teatro San Fernando en lugar de la orquesta propia del coliseo. Este grupo de cámara presentaba un repertorio de obras de las que conocemos como “música clásica” que ya había ejecutado en diversas ciudades andaluzas. Su labor en Sevilla fue diversa, pues además de actuar en este teatro, también lo hacía en el Gran Café Europeo en el que diariamente había música interpretada bien por conjuntos de cuerdas pulsadas, bien por un pianista o por diversas combinaciones camerísticas. con interpretaciones de obras como: Gran Terceto de “Roberto el diablo,” Sinfonía de Un ballo in maschera, Introducción de Rigoletto, y así un largo etc.

Este Sexteto de señoritas, como no tenía que ser menos, actuó en el Alcázar ante la Reina Isabel II. Posteriormente un público numerosísimo

<sup>33</sup> El Español. 1890/26/2

acudía a la calle de las Sierpes donde se encontraba la Cervecería de Viena en la que, diariamente, de ocho a once, actuaban estas fémimas que ofrecían arias y números instrumentales de ópera, otros clásicos y románticos, y en los prolegómenos de la Semana Santa, me refiero a la Cuaresma, los inexcusables versículos del Miserere de Eslava, que, dada su popularidad, resultaban obligatorios para todos cuantos actuasen en estos días.

Según parece, estas Srtas. hicieron una larguísima tournée por tierras europeas: Inglaterra, Bélgica y Alemania pasando al continente americano para llegar hasta Brasil, y ya de vuelta hacerlo en Portugal. Como dato curioso que indica fielmente cómo pensaba en estos momentos parte de las personas que debemos creer, al menos, ilustradas, no deja de ser significativo el caso de cierto periodista que, con motivo de esta larga salida del gupo de cámara, se permitió aconsejar que, como los públicos europeos estaban hartos de escuchar a los grandes compositores, sería buena idea que nuestras Srtas. salieran a los conciertos vistiendo trajes andaluces, con lo que demostrarían originalidad y llamarían la atención en esos países.<sup>34</sup>

### ***LA COMPAÑIA TOMBA Y LA RIADA***

No eran pocas las ocasiones en que Sevilla se levantaba alarmada por las clásicas avenidas del Guadalquivir, lo que, con mucha virulencia volvió a ocurrir en febrero de 1895 en que el nivel de sus aguas llegó a acercarse mucho a la boca del león que está situada en una de las bases del puente de Triana, sobre la cual, en la actualidad, se halla ubicado un restaurante, causando la natural alarma, pues era conocido de todos que superada ésta señal se inundaba la ciudad; pues bien, a las 7 de la tarde la altura de las aguas del río llegó a alcanzar 7'07 m. de altura, anegándose las calles situadas en las zonas más bajas como San Pablo, Gravina, Maese Rodrigo, Castilla y otras entre las que por su cronicidad no podía faltar, entre ellas la Alameda de Hércules. A la vista de este estado de cosas se suspendió el tráfico fluvial, lo que impidió la salida de la Compañía Tomba que, dado el número de obras de su repertorio, movía toneladas y toneladas de bultos, en vista de lo cual, su director imprimió unos prospectos en los que anunciaba la prolongación de sus actuaciones, que comenzarían con la representación de la ópera "Sonámbula". Por cierto, que dos años más tarde, esto es, en 1887, esta Compañía dio todo un curso en el Duque de cómo había que representar la opereta internacional en todos su aspectos: interpretación canora, gracejo en las situaciones que lo requerían y

<sup>34</sup> El Porvenir, 1852/5/6.

una variedad y riqueza de vestuarios que admiraron de tal forma que fueron normales las sesiones a teatro lleno, por lo que hubieron de prorrogarlas con un abono de treinta funciones en las que cantaron las partituras tituladas: *Bocaccio*, de Suppé ; *Gilda di Guascogna*; *Il babbeo e l'intrigante*, de Sarriá; *La figlia de Madame Angot*, y *Giroflé, girofla*, de Le Coq; *Los mosqueteros*; *La campanna de Corneville*; *La seonne guerrière*; *Donna Inés*, del Dr. Rocci; *Rafael y la Fornarina*, de Maggi; *La dame guerrière*; *Lorenzo XVI, arreglada de la Mascota*; y *Orfeo a l'inferno*, e *Il briganti falsacapa*, ambas de Offenbach.

### **NADA DE SINFONISMO, SOLO ÓPERA**

Musicalmente, las representaciones de ópera en el San Fernando alcanzaban no poca calidad dentro de la época si se tiene en cuenta que, como es sabido, en términos generales, la orquesta se componía de 50 instrumentistas, y en otras ocasiones llegó a alcanzar el alto número de sesenta, aproximadamente, el equivalente numérico a la orquesta clásica, con la que se podía interpretar el repertorio sinfónico de los siglos XVIII y XIX que, unida al coro de 40 y 50 voces entre hombres y mujeres que solían traer las Compañías, incluso hubieran permitido la audición de las partituras sinfónico-corales de dichas épocas. De ahí que cobrara significado la petición de un grupo de asistentes a estas manifestaciones canoras en el sentido de que el Sr. López Uria, director de la orquesta y músico muy capaz, a quien la ciudad utilizaba para todo menester dentro de su profesión, diera más variedad a los intermedios en los que actuaban los instrumentistas del teatro, petición debida a que estos intermedios tenían una duración excesiva: de treinta a cuarenta minutos, que ya estaba bien, por lo que los asistentes, antes que aburrirse, escucharían todo lo que se les diera, ocasión tristemente perdida para introducirlo en el mundo de la música instrumental, porque fuera de las oberturas e intermedios de las óperas estaba ayuno de toda manifestación que oliera al gran arte del XIX, del que huía con la inconsciencia de la incultura que en ese aspecto era proverbial, del que no se excluían los amantes de la ópera, que constituían un mundo aparte en el terreno de este gran arte, aspecto éste al que pasado cierto tiempo se referiría Eduardo Torres, el ilustre compositor de La Albaida valenciana, víctima del estado de la música en nuestra nación.

Este último comentario me ha traído a mano perorar algo sobre la situación del conocimiento musical de todo lo que no fuera ópera en la

época que tratamos, en la que la sociedad sevillana mostró encontrarse en las antípodas de la europea al abortar infelizmente el intento del cantante Cresc de dar a conocer en la Casa-Lonja, por un conjunto orquestal de 74 instrumentistas, el repertorio sinfónico europeo, además de otras partituras, con el agravante de que esta acción del organizador seguía en el tiempo a la labor cultural que en este campo iniciara antes el Conde del Aguila junto con otros entusiastas. Pero, como ocurría en todas partes, se valoraba el ejercicio cuasi circense de las primeras figuras, pero la música pura no interesaba en ninguna de sus manifestaciones como se demostrara con Gevaert, famoso compositor de la época, que cuando con Eslava se encontraba de viaje por la península, se interpretó en Sevilla su Sinfonía una de sus obras orquestales que, parece no debió entusiasmar mucho, aún cuando se tratara de su Sinfonía sobre aires nacionales<sup>35</sup>, estaba escrita sobre temas españoles, pero era música sinfónica y eso era harina de otro costal.

1895 no fue mal año, ni mucho menos, porque actuó la misma Compañía que lo había hecho en el Real, y le cupo a los aficionados la suerte de poder escuchar diez noches al gran Tamagno, cuya interpretación de Otelo hizo escuela, pues no en vano fue elegido para su estreno por el propio Verdi. También hubo no poca expectación ante el anuncio de que el Fausto, de Gounod, sería interpretado por dos jóvenes cantantes sevillanos: la tiple Elena Fons, que haría una gran carrera, y el tenor Joaquín Bayo, discípulo de Reynes, que venía de triunfar en los escenarios de Lucca, Milán, Roma con elogios de la prensa del país vecino.<sup>36</sup> También fue ovacionado en varios importantes coliseos italianos, otro sevillano, Antonio Astillero,<sup>37</sup> popularísimo barítono que trocó la ópera por la música religiosa para convertirse en el solista indispensable en los cultos de las Hermandades en los que obtuvo la natural nombradía, constituyendo con el tenor Pardo un irreplicable dúo que gozó de larga y fructífera vida. A dichos cantantes hay que añadir los nombres de Alvarez Udell y Laureano Medina, tenores ambos, que también dedicaron sus vidas al escenario operístico, y el malogrado discípulo del maestro de ambos, el barítono Alberto Barrau, (víctima del naufragio del vapor Aznalfarache ocurrido en el río Guadalquivir, suceso que dio motivo al nacimiento de la marcha fúnebre Virgen del Valle, que significan la afición por la música operística que reinaba entre los jóvenes, afición que compartían con la devoción a los Sagrados Titulares de la Hdad. del Valle a los que

---

<sup>35</sup> Idem. 1890/20/2

<sup>36</sup> El Progreso, 1889/11/4

<sup>37</sup> El Porvenir, 1899/10/2

cantaban en los cultos de Cuaresma, uno de los más importantes de la ciudad, especialmente en lo que atañe a la música que se interpretaba en los diez días que sumaban la novena y la función, dirigidos por Vicente Gómez Zarzuela autor de la marcha fúnebre citada. Estos cultos suponían cada día un verdadero concierto en el que se aprovechaba hasta el momento que se dedicaba a la meditación para interpretar páginas clásicas de los grandes compositores. Estos cantantes que he mencionado fueron formados por el profesor Reynes, de extraordinario magisterio a juzgar por los resultados que cosechó con ellos y, posiblemente, con algunos más del coro, que contaba con la inclusión de algunos niños seises, pues entonces estaban prohibidos los coros mixtos a no ser que estuvieran formados por las voces de niños y hombres,

### ***INTENTO DE REPRESENTAR “LOS PIRINEOS” EN LA PLAZA DE TOROS.***

El último año de la centuria marca un renacer en el deseo de modernidad y renovación de la vía escénica hispalense que venía a coronar los esfuerzos hechos por ciertas personalidades y varios empresarios entre los que sobresale por derecho propio, como ya quedó indicado, el Sr. Tolosa que reunía los mejores requisitos para la realización de su cometido al ser director de orquesta y empresario. La siembra había sido realizada y fruto de ella fue la idea del Concejal Sr. Lemus, de dar a conocer en Sevilla, Los Pirineos, de Felipe Pedrell. Dicho municipio al que puede considerarse padre del proyecto, que lo había estudiado previamente hasta llegar a ponerse en contacto con Victor Balaguer, autor del texto, que recomendó se hiciera en la Plaza de toros y calculó que los ensayos se alargarían durante dos meses más o menos.

Se dijo sería una novedad en los carteles de festejos en los que en los títulos de las óperas no había la variación debida: años tras años prácticamente las mismas obras, así hasta el hartazgo, porque todo tiene su límite, que no todo el mundo se satisface con escuchar siempre los mismos argumentos, las mismas arias, aunque sea por diferentes artistas, porque los estrenos tenían lugar de higo a breva. Presentado el proyecto al Ayuntamiento, cuyo presupuesto era de 100.000 pesetas de las del año mil novecientos, fue del agrado de éste que se mostró interesado con la idea así como las primeras autoridades de la región, por lo que nombró una comisión compuesta por los Sres.: Mattoni, Gestoso, Rodríguez Marín y Manjarrés, quienes opinaron que debía celebrarse en las Ruínas de Itálica, idea que se desechó por no ser posible por el mal estado de los caminos conducentes a este lugar. Como a Mattoni le parecía imposible

la realización de los decorados en el tiempo necesario, se aplazó para el año siguiente, lo que quiere decir que no se llevaría a cabo.<sup>38</sup>

Resulta necesario subrayar la importancia de este hecho que ponía en contacto a la ciudad con una muestra de teatro musical más moderno, cuyo autor, Felipe Pedrell, colocó en España la primera piedra del nacionalismo musical que dio lugar al nacimiento de una etapa esplendorosa, la más importante habida desde el asombroso siglo XVI que la situaría en órbita con lo que se hacía en Europa. Aunque le faltó la fortuna en sus composiciones, fue uno de los primeros musicólogos en dar a conocer al mundo nuestro tesoro polifónico, sin olvidar las canciones populares españolas clasificadas y armonizadas por este infatigable trabajador cuyo nombre figura en lugar destacado en nuestra música, porque sin sus consejos no hubiera existido, tal como la conocemos, la fulgurante constelación de figuras como Albéniz, Falla, Granados, Turina y otros, portadores de este fermento de esencias patrias por las que tanto luchó este benemérito catalán.

Por sus reacciones se notaba que el público iba evolucionando y, al final, ha saltado después de tolerar cambios en el programa sin habérselo avisado antes la empresa y haberse quedado ayuno de ópera en la clásica temporada, pero, al final, ha estallado su paciencia al considerar que, a veces, lo que se le ofrecía no justificaba los precios, por lo que parte de los abonados se ha reunido y acordado no renovar los abonos hasta que la empresa baje los precios. También nombraron una comisión que informara de lo acordado a los no asistentes. Como es natural, la empresa no tardó en hacer saber que, aunque mantenía el mismo precio, las veinticuatro funciones anunciadas las aumentaba a veintiséis, con lo que la paz quedó sellada entre las dos partes.

Y de esta guisa terminó esta mitad de siglo, tan desigual, en la que pasaron cosas muy gratas y otras no tan gratas, pero que, al menos, dada la situación económica de la ciudad, no fueron pocos los momentos en que la visitó una estimable representación de las primeras voces y directores de ópera del entonces mundo de la escena internacional.

---

<sup>38</sup> El Porvenir, 1899/10/2.

