

SEMBLANZAS DECIMONÓNICAS DEL TEATRO REAL DE MADRID

María del Valle de Moya Martínez

María del Valle de Moya Martínez es Doctora en Historia del Arte. Profesora de Enseñanza Secundaria y Profesora Asociada en E.U. Magisterio-Albacete, UCLM.

EN España, a lo largo de todo el s. XIX, se sucedieron los intentos, musicales y literarios, por crear la Ópera Nacional y así colocar a la música española al mismo nivel artístico que el de otras naciones europeas que sí cultivaban dicho género lírico musical.

Es buena prueba de la magnitud del interés que despertó el tema de la Ópera Nacional el hecho de que, sólo en Madrid, llegaron a publicarse doce periódicos musicales dedicados a proclamar y defender la necesidad de la Ópera Española, convertida, para algunos músicos, críticos, literatos e intelectuales del momento en una cuestión de honor nacional.

Tras las producciones operísticas realizadas por músicos españoles en la primera mitad del s. XIX (Carnicer, Saldoni, Eslava, Cuyás, Genovés, compositores que se limitaron a ser meros imitadores de la escuela operística italiana del Bel Canto) la nota constante en el pensamiento y la creación de los músicos españoles fue la consecución de la Ópera Nacional, siendo en la segunda mitad del siglo cuando este anhelo cobró más fuerza y obtuvo algunos resultados, aunque no determinantes, con las óperas de Valentín de Zubiaurre, Tomás Fernández Grajal, Emilio Serrano, Tomás Bretón, ...

Pero las óperas españolas de estos años no fueron tan «españolas» por la fortísima influencia italiana que demostraban. Incluso aquellas compuestas por españoles y cantadas en castellano, puesto que el idioma del libreto operístico no da carta de nacionalidad a la ópera resultante.

Por otra parte, contrasta el escaso número de compositores españoles dedicados a la consecución y establecimiento en Madrid (y, por extensión, en el resto de España) de la Ópera Nacional con las abundantes producciones de los mismos dedicadas al género de la Zarzuela.

El público español, sobre todo las clases influyentes políticamente y de poder económico, estaba cautivado por la ópera italiana y despreciaba cualquier manifestación lírico musical que no fuera ésta. En con-

traste, las clases populares se volcaron con la Zarzuela, espectáculo que les resultaba más cercano y comprensible.

Mientras en Europa se producían distintas manifestaciones de ópera nacional (por existir un trasfondo político con una actitud nacionalista de reivindicaciones políticas y culturales), en España la Música tuvo un grave problema de identidad nacional. Y la ópera que pretendía ser española se limitó a expresar un determinado casticismo, sobre todo madrileño, con esbozos costumbristas.

Para Jover «*el fracaso del nacionalismo musical español en unos lustros en que los músicos nacionalistas germánicos y eslavos utilizaban frecuentemente motivos españoles, ilustra bien la endeblez cultural de nuestra burguesía durante el último cuarto del s. XIX*»⁽¹⁾.

Adolfo Salazar, por otra parte, centraba la raíz del fracaso del operismo hispánico en el exceso de peregrinos criterios de críticos musicales y de músicos, los cuales no supieron precisar con exactitud qué es la Ópera y qué es lo español, y en qué se debía basar o qué elementos eran necesarios para caracterizar y dar lugar a la Ópera Española⁽²⁾.

El Teatro Real, que pudo haber sido el mejor estímulo para la ópera española y el vehículo idóneo para su difusión, se inclinó hacia el arte operístico italiano. Comenzando por su construcción, en la que influyó decisivamente la estructura del Teatro alla Scala de Milán.

De las ciento veintiséis óperas ejecutadas en el Teatro Real desde su inauguración en 1850 hasta 1900, sólo diecisiete fueron de compositores españoles, y varias de ellas tuvieron que traducir su libreto, compuesto en castellano, para que se cantaran en italiano. Sin olvidar que compositores tan importantes como Albéniz, Granados o Falla debieron estrenar sus óperas en otras ciudades e, incluso, en otros países⁽³⁾.

La ópera española más representada en el Teatro Real durante la segunda mitad del s. XIX fue «Margarita la tornera» de Ruperto Chapí. Sus diecinueve representaciones contrastan fuertemente con las trescientas cincuenta y tres de «Aida» de Giuseppe Verdi⁽⁴⁾.

Las obras españolas llevadas a la escena del Real a lo largo del s. XIX fueron:

- «Ildegonda» de Arrieta (estrenada en 1854). Dos veces.
- «Santa Isabel de Hungría», de Arrieta (estrenada en 1855). Once veces.

(1) JOVER, J. M.: *Política, diplomacia y humanismo popular en la España del siglo XIX*, Ed. Turner, S.A., Madrid, 1976, pág. 125.

(2) SALAZAR, A.: *El siglo romántico*. Madrid, 1936.

(3) TORRES MULAS, J.: **Introducción**. *Teatro Real. Historia viva*. GONZÁLEZ MAESTRE, F.: *Mundimúsica*, S.A., Madrid, 1991.

(4) FERNÁNDEZ-CID, A.: *Cien años de teatro musical en España (1875-1895)*, Real Musical, Madrid, 1975, págs. 47-50.

- «Marina», zarzuela convertida en ópera, de Arrieta (1871). Doce veces.
- «Don Fernando el Emplazado» de Zubiaurre (1874). Tres veces.
- «Las naves de Cortes», de Chapí (1874). Una vez.
- «La hija de Jefté», de Chapí (1876). Dos veces.
- «Lédia», de Zubiaurre (1877). Siete veces.
- «Roger de Flor», de Chapí (1878). Cuatro veces.
- «Mitrídates», de E. Serrano (1882). Seis veces.
- «El Príncipe de Viana», de T. Fernández Grajal (1885). Tres veces.
- «Guzmán el Bueno», de Bretón (estrenada en el Teatro Apolo en 1875).
- «Los amantes de Teruel», de Bretón (1885). Quince veces.
- «Doña Juana la Loca», de Serrano (1890). Cinco veces.
- «Irene de Otranto», de Serrano (1891). Tres veces.
- «Raquel», de A. Santamaría (1891). Dos veces.
- «Garín», de Bretón (1892). Cinco veces.
- «Gonzalo de Córdoba», de Serrano (1894). Ocho veces.
- «Raquel», de Bretón (1900). Cinco veces.

La idea de dotar a Madrid de un gran teatro de ópera apareció en pleno Romanticismo y se vio realizada cuando dicho movimiento ya había, prácticamente, desaparecido hacia la segunda mitad del s. XIX⁽⁵⁾.

Se invirtieron treinta y dos años en dotar a Madrid de un coliseo digno de su calidad de capital del reino. Los comentarios de la época lo igualaban a los principales teatros líricos de toda Europa, desde la Scala de Milán a la Opera de París, pasando por el Imperial de San Petersburgo y el San Carlos de Nápoles o el homónimo de Lisboa.

En 1818 comenzaron las obras sobre el solar del Teatro de los Caños del Peral. Suspendidas varias veces, fueron largas y costosas. En 1837 se reanudaron y no se interrumpieron hasta la conclusión definitiva del edificio en 1850.

En estos años las representaciones de ópera italiana en Madrid pasaron, desde el derruido Teatro de los Caños del Peral, a los Teatros del Príncipe y de la Cruz y, más tarde, al Teatro del Circo, para, de éste, instalarse, definitivamente, en el Teatro Real.

El mismo año 1818 en que comenzaron las obras del Real quedó abolida, por desuso, una Real Orden de 28 diciembre de 1799 que obligaba a cantar en español y sólo permitía actuar a cantantes españoles, por lo que las grandes figuras del canto italiano volvieron a España⁽⁶⁾.

(5) GÓMEZ DE LA SERNA, G.: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Servicio de Publicaciones del M.E.C., Madrid, 1975, pág. 7.

(6) PEÑA Y GOÑI, A.: *España desde la ópera a la zarzuela*, Ed. y prólogo de E. Rincón, Alianza Editorial, Madrid, 1967, págs. 38-39.

La fundación del Teatro Real plasmaba una larga afición de las clases dominantes y la intelectualidad españolas por la ópera. Pero no hubiera llegado a ser realidad si desde la Casa Real no se hubieran dado los últimos impulsos, gracias a la Reina María Cristina y su hija Isabel II.

La napolitana María Cristina llegó a España en 1829 para ser la cuarta esposa de Fernando VII. Su protección hacia la música en general, y hacia el bel canto en particular, fue decidida y constante. Los mejores frutos de la filarmonía real fueron la fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, la reiniciación de las paralizadas obras de construcción del Teatro Real y el transmitir a sus hijas, sobre todo a Isabel II, no sólo su amor por la Música, sino su decidida protección a este arte desde la Casa Real. Así, fue Isabel II quien dio la orden de terminar las obras del Real (R.O. 7 mayo 1850), firmando el documento el ministro Conde de San Luis.

La afición de la reina Isabel por la música hizo que, mientras se terminaba el Real, mandara construir en la galería de Poniente, de la Plaza de la Armería, el Teatro de Palacio, pequeño pero muy lujoso (había costado 1.215.436 reales de vellón) y adecuado para su fin. Con ello, seguía la tradición dieciochesca de la existencia en los palacios de la nobleza española de un recinto consagrado a la música⁽⁷⁾.

Este Teatro de Palacio se mantenía mediante un elevadísimo coste económico, presupuesto injustificable terminado el Real, por lo que a los pocos meses de la inauguración de éste fue suprimido (30 de junio de 1851).

El Teatro Real, entonces llamado Teatro de Oriente, vio iniciar sus obras de cimentación el 23 de abril de 1818, bajo la dirección del arquitecto Antonio López Aguado, al que sucederían en el paso de los años, Custodio Moreno y el brigadier Leonardo Santiago⁽⁸⁾.

La planta del Teatro Real formaba un hexágono irregular, con una superficie de 72.892 pies cuadrados, sobre el terreno en el que antaño se levantó el Teatro de los Caños del Peral⁽⁹⁾.

El edificio era de orden dórico, con piso bajo, entresuelo, principal, segundo y tercero interior.

La fachada principal constaba de un pórtico de ingreso con cinco arcos. Arriba, una azotea o terraza con balaustrada, a la que tenían acceso desde el interior cinco puertas, tres de las cuales correspondían a la sala y gabinetes de descanso reales.

Sobre la azotea se elevaba un segundo cuerpo decorado con ocho pilastras jónicas, cuatro estatuas en hornacinas y bajo relieves en los entrepaños.

(7) MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.: *Los teatros de Madrid (Historia de la farándula madrileña)*, Madrid, 1947, pág. 23.

(8) PARDO PIMENTEL, N.: *La ópera italiana o manual del filarmónico*, Madrid, 1851, pág. 38.

(9) MARTÍNEZ OLMEDILLA, *op. cit.*, pág. 126.

Sobre la cornisa, un ático con gran bajo relieve que representaba a Apolo en el Parnaso coronando a un genio presentado por Minerva y rodeado el conjunto por las Musas; y la Paz, presidiendo el acto, como protectora de las Artes. En los extremos de la cornisa, dos grupos de niños representan, alegóricamente, a la Música. El centro de la fachada aparecía coronado por el escudo de las armas reales⁽¹⁰⁾.

El pórtico de entrada de esta fachada principal daba paso a un gran vestíbulo iluminado con gas, como todo el edificio, y cerrado con cristales.

La fachada del este se enfrentaba a la Plaza de Isabel II, con otro pórtico de ingreso, aunque no saliente, como el que presentaba la fachada del oeste.

En el interior del edificio, el vestíbulo de la fachada principal daba paso por sus extremos, a dos escaleras elegantes, de uso exclusivo de SS.MM.; y, por los huecos del centro, a un gran vestíbulo que, por una escalinata, conducía a las butacas; y por dos galerías, a derecha e izquierda, a los palcos bajos que rodeaban la gran sala platea.

Esta sala platea presentaba la forma y proporciones adecuadas para obtener el mejor efecto acústico, con su caja armónica, sobre cuyo espacio iba la orquesta.

El foro o palco escénico era de grandes y proporcionadas dimensiones, tanto en extensión como en altura. Había foso y contrafoso, con sus cajas de contrapeso, escaleras para la maquinaria y dos pozos de agua clara en el foso, con todos los requisitos necesarios para obtener una obra de categoría.

Al cuerpo y planta del entresuelo se subía por las dos escaleras generales del pórtico de la Plaza de Isabel II y por las dos del norte y sur del edificio.

Se dedicaban treinta y seis camarines al vestuario de las partes generales de ópera y baile.

Había dos salas circulares: una para conferencias y otra para ensayos de las partes principales⁽¹¹⁾.

En el cuerpo y planta principal estaban los gabinetes y sala de descanso de SS.MM., junto con el palco real y el resto de los palcos situados en este piso, así como los salones de descanso y el gran salón de baile de forma rectangular. Los palcos de SS.MM. tenían columnas y pilastras de estilo grecorromano y adornos típicos de estilo renacentista.

En este primer piso también había ocho salas medianas dedicadas a dependencias de las oficinas de la Dirección y de la Administración, y un salón y otras piezas accesorias cedidas a la sociedad del Casino.

(10) PARDO PIMENTEL, *op. cit.*, pág. 40.

(11) *Ibid.* pág. 42.

En el segundo piso se hallaban dos salones de descanso, dos habitaciones para dependientes y una parte para ser ocupada por el Conservatorio de María Cristina. En este piso también estaba la gran localidad llamada paraíso, con otro salón de descanso.

En el tercer piso interior, las habitaciones para los dependientes, la sastrería y prueba de trajes, y los desvanes, dedicados a talleres de vestuario y sastrería

Los palcos del público estaban decorados con frisos y pilastras en estilo gótico. Cada uno, con su separación o camerino, formado por una cortina de damasco carmesí. Este gabinete estaba alumbrado por dos luces y tenía banquetas con respaldo. Cada palco tenía cinco sillas.

El paraíso ocupaba todo un piso, circundado con un pasamano de hierro con remate de bolas doradas.

La platea tenía cuatrocientas sesenta y ocho butacas y otras cuatro en el hueco de la entrada. Posteriormente, se añadieron sesenta y ocho sillas forradas alrededor de la platea⁽¹²⁾.

En uno de los salones del edificio se instaló una academia de baile, dirigida por Mr. Monet.

También existían dos depósitos de agua, cada uno con una cabida de 7.000 arrobas, que surtían gracias a las bombas de los dos pozos situados en el foso del escenario.

Además, existían otras dependencias y servicios abiertos al público, como un tocador de señoras, una confitería, una tienda de flores, una tienda de anteojos, un café, una tienda de guantes, etc.

En la temporada del Carnaval, el Teatro organizaba bailes de máscaras para unas once o doce mil personas. Se convertía el escenario y la platea en una espaciosísima sala, que estaba en correspondencia con el gran salón principal de baile y las dependencias de descanso. Se colocaban dos orquestas de cien instrumentos cada una y se acondicionaban algunos salones como fonda, café y guardarropía⁽¹³⁾.

El 7 de septiembre de 1850 se realizó una prueba acústica, que resultó satisfactoria, por lo que todo quedó listo para la solemne inauguración oficial, en la que se vieron llenas al completo las dos mil ochocientas plazas que ofrecía la capacidad del Teatro, distribuidas con 500 entradas para el patio de butacas y 1.200 para el paraíso. La enorme expectación provocó que los revendedores cobrasen hasta 320 reales por butaca la noche de la inauguración⁽¹⁴⁾.

De la magnífica decoración del Teatro destacaban los frescos del techo circular, realizados por Eugenio Lucas, en los que se representaban las alegorías de las Artes, el Baile, la Poesía y la Música, orladas

(12) *Ibíd.*, pág. 48.

(13) *Ibíd.*, pág. 49.

(14) MARTÍNEZ OLMEDILLA, *op. cit.*, pág. 127.

por retratos de medallones de Calderón, Moratín, Bellini, Velázquez y Fernando de Herrera.

Su magnífico alumbrado con lámparas de gas, según comentarios de la época, y otras novedades y dependencias muy completas, lo hacían situarse entre los primeros puestos de los teatros europeos.

A pesar de su magnificencia, también hubo algunos fallos: el olvido del guardarropa, deficiencias en la iluminación de gas que, posteriormente, quedaron subsanadas, y fallos en el sistema de calefacción de la sala, lo que provocaba que el público no se desprendiera de sus abrigos.

El Teatro Real había costado 22 millones de reales, cifra desmesurada para la época, lo que provocó numerosas críticas por parte de algunos sectores políticos atacando a Isabel II y a la monarquía.

Quiso el Marqués de Salamanca proseguir con sus labores empresariales que tanta brillantez habían dado a las sesiones del Teatro del Circo, pero su enemigo el general Narváez, se opuso terminantemente a ello. El mismo Gobierno, dirigido por el general Narváez, actuó como empresario, nombrando Comisario Regio al Brigadier Rotalde⁽¹⁵⁾.

Éste contrató la siguiente compañía para la primera temporada⁽¹⁶⁾:

- La Alboni, 10.000 reales por función.
- La Fresolini, 360.000 reales por toda la temporada.
- El tenor Gardoni, 310.740 reales por dos meses.
- El barítono Barroilhet, 226.647 reales por dos meses.
- La Cerito, bailarina, 189.705 reales por dos meses.
- La Fouco, bailarina, 2.764 reales al mes.
- La orquesta, formada por 90 profesores y dirigida por Ramón Carnicer⁽¹⁷⁾, con un costo de 2.000 reales diarios.
- El coro, formado por veinticinco voces femeninas y treinta y cinco masculinas, dirigido por Joaquín Espín.
- Treinta y cuatro corifeos, figurantes y bailarinas.
- Un cuerpo de baile de sesenta niños, de ambos sexos.

La orquesta estaba formada por dos primeros concertinos, once primeros violines, doce segundos violines, seis primeras violas, seis primeros violoncellos, diez primeros contrabajos y treinta y seis instrumentistas más.

Pero el Real tenía otro mundo mucho más amplio de empleados, que se acercaba a un total de cuatrocientas cuarenta y siete personas en nómina, por lo que cada función diaria ascendía a un presupuesto de

(15) *Ibid.*, pág. 62. Este autor considera que fue el Brigadier mencionado. Pero GÓMEZ DE LA SERNA dice que fue el Brigadier Leonardo de Santiago.

(16) *Ibid.*, pág. 67.

(17) GÓMEZ DE LA SERNA: *op. cit.*, pág. 21. Dice que los directores fueron Michelle Rachele y Cecilio Forsa, alternándose.

1.020.000 reales, cantidad muy superior a lo estipulado en los presupuestos.

No llegó a cubrir los gastos de la primera temporada, por lo que la Casa Real y el Gobierno dieron subvenciones. Hubo fuertes críticas dirigidas, sobre todo, contra el Conde San Luis, el responsable inmediato, recordando que, en los treinta y dos años que habían durado las obras, se habían invertido más de 42 millones de reales⁽¹⁸⁾.

El precio de las entradas del Real, en esta primera temporada, era elevadísimo para la época⁽¹⁹⁾:

- Butaca con entrada, 20 reales.
- Palcos plateas, bajos y principales, sin entrada, 80 reales.
- Palcos proscenio, sin entrada, 100 reales.
- Palcos por asiento: 1ª fila, 10 reales más; 2ª y 3ª filas, 8 reales más.
- Entrada general, 4 reales.

El abono se abrió para 150 representaciones de ópera y baile. Para facilitar el pago se ideó el procedimiento de dividirlo y subdividirlo cuando hiciese falta.

Ante la gran expectación levantada en Madrid, la empresa elevó el precio de las localidades para la noche de la inauguración: la butaca costó 24 reales, aumentando los demás precios en manera proporcional.

El público llegó a pagar en la reventa hasta 320 reales por una butaca y 76 reales por una entrada de paraíso.

La prima donna, Sra. Alboni, eligió «La Favorita» de Donizetti para la solemne inauguración la noche del 19 de noviembre de 1850, con motivo de festejar el cumpleaños de la reina Isabel II.

Esta ópera contaba con el total e incondicional favor del público, acorde con el momento en el que la ópera de la escuela italiana se hallaba en todo su esplendor dentro de España.

El esperado día 19 de noviembre, a las diez y media de la noche, todo estaba a punto para que comenzase la representación de «La Favorita». Allí se encontraba la flor y nata de la Corte. Y, con cierto retraso, llegó la reina Isabel II acompañada por su esposo, el rey consorte, D. Francisco de Asís, y de la Reina Madre D^a María Cristina, con todo su cortejo.

Esta primera noche fue todo un éxito, tanto en lo musical como en lo social, llegando a olvidar Madrid, orgulloso de su Teatro, las críticas preocupantes sobre el aspecto económico⁽²⁰⁾.

(18) *Ibíd.*, pág. 19.

(19) MARTÍNEZ OLMEDILLA: *El maestro Barbieri y su tiempo (Anecdotario)*, Ed. Españolas, S.A., Madrid, 1941, pág. 67.

(20) GÓMEZ DE LA SERNA: *op. cit.*, pág. 20.

Tras la Revolución de Septiembre de 1868, era incongruente seguir manteniendo el título de Real en establecimientos oficiales. Por ello, tanto el Conservatorio como el Teatro de la Plaza de Oriente, a pesar de que ambos fueron creados y mantenidos por la Casa Real, pasaron a llamarse, respectivamente, Escuela Nacional de Música y Declamación y Teatro Nacional de la Ópera (aunque la ironía hispánica completó el nombre: Teatro Nacional de la Ópera Italiana)⁽²¹⁾.

Los palcos, antes regios, del Teatro fueron ocupados por los nuevos e influyentes personajes del momento: el Regente Serrano, los generales Prim y Dulce, el almirante Topete, Olózaga y Rivero, entre otras importantes personalidades del momento.

Para festejar el cambio de régimen político, hubo una función dedicada al ejército libertador (11 octubre 1868) en la que se cantaron algunos actos de «Guillermo Tell», «La Mutta di Portici» (considerados apropiados para la ocasión) y el célebre Tamberlick estrenó una romanza compuesta exclusivamente para la ocasión, titulada «España libre», con letra de Manuel de Palacio y música de Oudrid (aunque Gómez de la Serna dice que lo hizo Marota). Esta función patriótica fue gratuita, y a su termino, el enardecido público improvisó una manifestación callejera⁽²²⁾.

La empresa del Teatro, desde el 1 de octubre de 1868, pasó al empresario Velasco por un período de cinco años. La prensa celebró que la empresa fuese nacional y vaticinaba grandes momentos para el futuro. Pero el abono del Real, formado desde antiguo por la vieja aristocracia (fiel a la dinastía Borbónica) y lo mejor del gran mundo y la alta sociedad de Madrid, que ocupaba los palcos, se dio de baja en bloque (en ésta y en las temporadas siguientes). Sólo tres Grandes de España hicieron acto de presencia al iniciarse la temporada 1868-69⁽²³⁾.

La temporada 1868-69 se inauguró el 17 de octubre con «Matilde di Shabran». Ofreció un total de 71 representaciones, en contraste con las 156 de la temporada anterior 1867-68.

En la compañía destacaban Emmy Lagrua, Angiolina Ortolani, el tenor Tamberlick (conocido por el público madrileño desde 1845, año en que debutó en el Teatro del Circo) y el bajo Selva.

El repertorio no tuvo novedades ni alicientes, basado en el bel canto y en muchas óperas de Meyerbeer, presentándose también el «Don Juan» de Mozart.

Varias veces, los tumultos callejeros obligaron a bajar el telón aún antes de que la ópera hubiese finalizado.

(21) *Ibid.*, pág. 27.

(22) MUÑOZ, M.: *Historia del teatro español*. Vol. II: *La ópera y el Teatro Real*. Ed. Tesoro, Madrid, 1965, pág. 128.

(23) GÓMEZ DE LA SERNA: *op. cit.* Cap. V.

Si la situación política era turbulenta, no lo era menos la del Teatro de la Ópera: el empresario Velasco huyó al terminar la temporada, y el Gobierno Provisional necesitaba encontrar alguien a quien arrendar el Coliseo. Por fin, éste se adjudicó, mediante concurso (y no por subasta), a Teodoro Robles.

Robles llevaría la empresa del Teatro durante dos años forzosos y tres voluntarios, con un alquiler de 40.000 pesetas y la obligación de conservar vestuario, armería, atrezzo y decorados⁽²⁴⁾.

La temporada 1869-70 se inauguró el 30 de octubre con «Guillermo Tell». Se dieron 108 funciones (103 de abono y 5 extraordinarias), terminando el 25 de abril. Se cantaron 16 óperas⁽²⁵⁾.

Destacaron la Ferni (que debutaba en Madrid) y Tamberlick. Barbieri dirigió la orquesta.

El repertorio fue rutinario, sobresaliendo «La Vestale» de Mercadante (que no se había vuelto a cantar en Madrid desde 1843 y satisfizo sólo a medias) y el estreno de «Aroldo» de Verdi (9 representaciones).

Esta temporada, económicamente, fue un desastre, ya que el empresario tuvo pérdidas de 1.645.000 reales al buscar un nuevo repertorio y un nuevo público: la aristocracia había desertado del Teatro y la nueva burguesía, escasa y de poco alcance económico, se retiraba de la vida social ante la inseguridad dominante en las calles (recordemos la insurrección federalista de algunas provincias españolas).

Robles solicitó que se modificasen las condiciones de arriendo: se le devolvieron los 100.000 reales de vellón de fianza y se hizo un nuevo contrato (5 años forzosos y 5 voluntarios). Se le relevó de pagar alquiler y se le reconoció la exclusiva propiedad de todo cuanto construyera o reformara en los almacenes, partiendo de 1850.

La temporada 1870-71 se inauguró el 29 de octubre con la ópera de Rossini «Matilde di Shabran». Se dieron 120 funciones, incluidos 5 conciertos sacros⁽²⁶⁾.

La dirección orquestal volvió, tras una ausencia de varios años, a la batuta de Skocsdopole.

Los intérpretes que dieron realce a la compañía fueron Tamberlick y Selva, ya que la Ferni mostraba una agudizada decadencia. El barítono Leone Giraltoni se despidió para siempre del público madrileño.

En enero de 1871 Amadeo I juró la Constitución, pasando a ser el nuevo rey de España. Pero el público aristocrático, contrario a los nuevos monarcas, se mantuvo ausente de sus palcos abonados. Y los advenedizos, enriquecidos por la situación revolucionaria, ocuparon las me-

(24) SUBIRA, J.: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1949, pág. 198.

(25) ZAMPA: Resumen estadístico de la temporada. Artículo en *La Iberia*, 7 mayo 1870, Madrid.

(26) SUBIRÁ: *op. cit.*, pág. 207.

jores y más suntuosas localidades del Teatro. En ciertos palcos se conspiraba de firme, por lo que para los reyes italianos nunca fue un placer ni un recreo asistir a las funciones operísticas.

El repertorio siguió con óperas conocidas y sólo hubo una novedad nacional a medias: «Marina» de Arrieta. Se había estrenado como zarzuela en el Teatro del Circo el 20 de septiembre de 1855, sin gran éxito en Madrid. Pero, tras arrasar en provincias y en tierras americanas de habla hispana, Arrieta fue animado por el tenor Tamberlick para que la convirtiese en ópera. El nuevo libreto, muerto Camprodón, fue reformado por el comediógrafo Miguel Ramos Carrión. Se suprimió casi todo el texto declamado, se amplió a 3 actos, se intercalaron recitados y se añadieron algunas piezas musicales nuevas⁽²⁷⁾.

Fue estrenada en el Real por la Ortolani, Tamberlick, Aldighieri y Gassier en español. Tuvo 7 representaciones. La prensa reflejó su éxito⁽²⁸⁾.

La temporada 1871-72 tampoco fue muy interesante. Se inauguró el 12 de octubre con «La Hebrea»⁽²⁹⁾. Se dieron 120 representaciones, abundando las óperas de Meyerbeer.

Hubo dos estrenos: «Don Sebastiano» de Donizetti (28 noviembre), sin éxito, y «Dinorah» o «El perdón de Ploërmel» de Meyerbeer (21 febrero), acogida con agrado.

El ambiente del inicio de la temporada 1872-73 era poco propicio para actividades musicales, ya que la política preocupaba a todos y reinaba un clima de inquietud social: el público que daba vida al Teatro dio la espalda a los nuevos gobernantes de la I República, como antes hiciera con Amadeo I. Y la prensa elogió a Robles por no haber hecho promesas imposibles de cumplir en aquellos críticos momentos.

De la compañía destacaban algunos cantantes españoles como Juan Ordinas, María Mantilla, Dionisia Fité Goula; y entre los extranjeros, María Sass, el tenor Stagno, el barítono Rotta y el bajo Selva.

La actuación abusiva de la claqué hizo que, tanto público como críticos, pidieran al empresario que suprimiera el cuerpo de alabarderos y diera más novedad al repertorio⁽³⁰⁾.

El 29 de marzo se produjo el único estreno operístico de la temporada: «Ruy Blas», de Marchetti, sin éxito.

También se estrenó el oratorio de Haydn «La Creación»; pero el público sólo asistió la primera noche de las dos que se cantó, siendo un rotundo fracaso.

(27) *Ibid.*, pág. 210.

(28) ZAMPA: Artículo en *La Iberia*, 19 marzo. Y PEÑA Y GOÑI: Artículo en *El Imparcial*, 24 abril 1871, Madrid.

(29) ZAMPA. Artículo en *La Iberia*, 18 octubre 1871, Madrid.

(30) PEÑA Y GOÑI, A.: «Alborotos en el Teatro de la Ópera». Artículo en *El Imparcial*, 22 enero 1873, Madrid.

El empresario Robles fue muy elogiado en la prensa por continuar las representaciones a pesar del miedo existente a disturbios sociales, sobre todo, tras la caída de Castelar⁽³¹⁾.

La opinión general fue que la temporada tuvo un buen final, por lo que se le podían perdonar los fallos⁽³²⁾. La prensa madrileña incluyó resúmenes estadísticos de la misma⁽³³⁾.

La temporada 1873-74 comenzó el 10 de noviembre con «Los Hurgonotes». Este retraso en el inicio de la temporada se debió a la tardanza de la llegada de algunos artistas procedentes de Italia. La noche inaugural tuvo un gran éxito de público, algo que, para el crítico musical Peña y Goñi, fue un intento de los madrileños por olvidar la gravedad de la situación por la que atravesaba la vida política nacional⁽³⁴⁾.

Esta temporada, la última de la I República, tuvo 129 representaciones, sin mucha variedad. Actuaron el triunfante Tamberlick, la Sass, la Mantilla, Stagno, Boccolini, Ugolini, añadiéndose, casi al final, Selva. También debutó en Madrid la mezzo soprano Filippina von Edelsberg. Por todo ello, la compañía fue muy elogiada⁽³⁵⁾.

Los estrenos operísticos, con libretos traducidos al italiano, fueron:

- «Romeo y Julieta», de Gounod (19 noviembre). Su éxito le concedió 16 representaciones.
- «El cazador furtivo», de Weber (21 febrero). No gustó y sólo se cantó tres noches. Antonio Peña y Goñi consideró que la ópera se había ridiculizado debido a la mala dirección artística, por lo que el público no debía mantener, por un mal entendido patriotismo, una actitud benevolente para con la empresa⁽³⁶⁾.
- «Don Fernando el Emplazado», de Valentín de Zubiaurre, gran personalidad musical del Madrid de aquel momento (ya que ostentaba los cargos de Director de la Real Capilla, Catedrático de Conjunto Instrumental del Conservatorio de Madrid y uno de los operistas dedicados a conseguir el anhelado sueño de la ópera nacional española).

Esta ópera ya había sido estrenada en el Teatro de la Alhambra el 12 de mayo de 1871. Su presentación en el Real sólo obtuvo un éxito mediano, aunque se consideró a Zubiaurre como la gran promesa de la futura ópera española.

(31) MARTÍNEZ JOHÁN. Artículo en *La Discusión*, 13 enero 1874, Madrid.

(32) Artículo de *La Iberia*, 1 enero 1873, sin firma, Madrid.

(33) PEÑA Y GOÑI. Artículo en *El Imparcial*, 22 abril 1873, Madrid.

(34) PEÑA Y GOÑI. Artículo en *El Imparcial*, 11 noviembre 1873, Madrid.

(35) Artículo de *La Iberia*, sin firma, al terminar la temporada, Madrid.

(36) PEÑA Y GOÑI: Artículo en *El Imparcial*, 24 febrero 1874, Madrid.

Esta temporada tuvo dos hechos significativos para el mundo operístico madrileño: uno, por su repercusión futura; otro, por la nostalgia que encerraba.

El primero consistió en que el gran tenor Enrico Tamberlick quiso cantar, en la noche de su beneficio, el estudio lírico «Las naves de Cortés», por lo que el público del Real conoció al joven compositor Ruperto Chapí.

Y el segundo se produjo cuando, con la retirada de Selva de los escenarios (21 marzo), parecía que también se marchaba toda una época de la vida musical madrileña, desde la inauguración del Teatro en 1850⁽³⁷⁾.

El crítico musical José Martínez Johán hizo balance de la temporada (10 noviembre a 21 abril): se habían representado 21 óperas, 1 Misa, 1 monólogo lírico, 1 estreno de Gounod, 1 cuadro lírico en 1 acto (además de un recuento de óperas e intérpretes), elogiando al empresario Robles⁽³⁸⁾.

A fines de 1872 M. Soriano Fuertes publicó un «*Calendario histórico musical para el año 1873*», y en un artículo sobre el Real, al que llamaba «Teatro Nacional de la Ópera italiana» hacía una estadística de las óperas, bailes y conciertos realizados en las 22 temporadas de vida del Teatro. Desde 1850 se habían cantado 68 óperas diferentes; 15 ballets y un total de 140 conciertos. De las óperas, sólo ocho rebasaban las 100 representaciones: «Rigoletto» (178 veces), «Lucía», «La Favorita», «Lucrecia Borghia», «La Traviata», «La Sonámbula» y «El barbero de Sevilla».

Esta estadística demuestra la evolución del gusto del público en materia operística: el fervor por Rossini se atenuaba; se mantenía la predilección por Bellini y Donizetti; aumentaba el aprecio por Meyerbeer; y Verdi despertaba un interés cada vez mayor.

La predilección operística madrileña de la primera mitad del s. XIX tuvo un único compositor: Giacomo Rossini. Pero en la segunda mitad del siglo se fueron marcando las siguientes fases de evolución:

- 1ª) Se mantendría la influencia italiana a través de las óperas de Donizetti.
- 2ª) Luego habría una desviación hacia las óperas de la escuela francesa.
- 3ª) Más tarde, hubo cierta inclinación al wagnerianismo, provocando fuertes controversias entre la «nueva escuela» y la vieja tradición italiana.
- 4ª) Se terminaría el siglo con una favorable aceptación de la escuela Verista.

(37) SUBIRÁ: *op. cit.*, pág. 241.

(38) MARTÍNEZ JOHÁN, J.: Artículo en *La Discusión*, 7 mayo 1874, Madrid.

Las diversas óperas extranjeras ofrecidas al público madrileño en las representaciones del Teatro Real fueron un estímulo positivo para los compositores y libretistas españoles. Así, el Teatro Real fue el mejor exponente de cómo evolucionó el gusto y las predilecciones de los madrileños, factor que podría hacerse extensivo al público del resto del territorio nacional.

El Teatro Real fue un importante centro social, comercial e incluso político, actividades extramusicales que se practicaban de forma habitual. Tras la turbulencia social del Sexenio Revolucionario (1868-1874), fue el escenario idóneo para la recreación y autocomplacencia de las clases sociales privilegiadas (aristocracia y burguesía ennoblecida) que provocó en el ambiente madrileño el nuevo sistema político y social de la Restauración.

Musicalmente, en lugar de ser el centro difusor a toda España de las nuevas corrientes operísticas de la vanguardia nacional e internacional, puede decirse que casi se limitó a rendir culto a determinados intérpretes de fama y renombre europeo, y a seguir llevando a escena las óperas ya «clásicas» (aquellas consagradas por la tradición u otras más modernas pero que habían logrado la aprobación de público y crítica de los principales teatros europeos), con escasas concesiones a lo novedoso, ya fuera producto del ingenio extranjero o nacional.