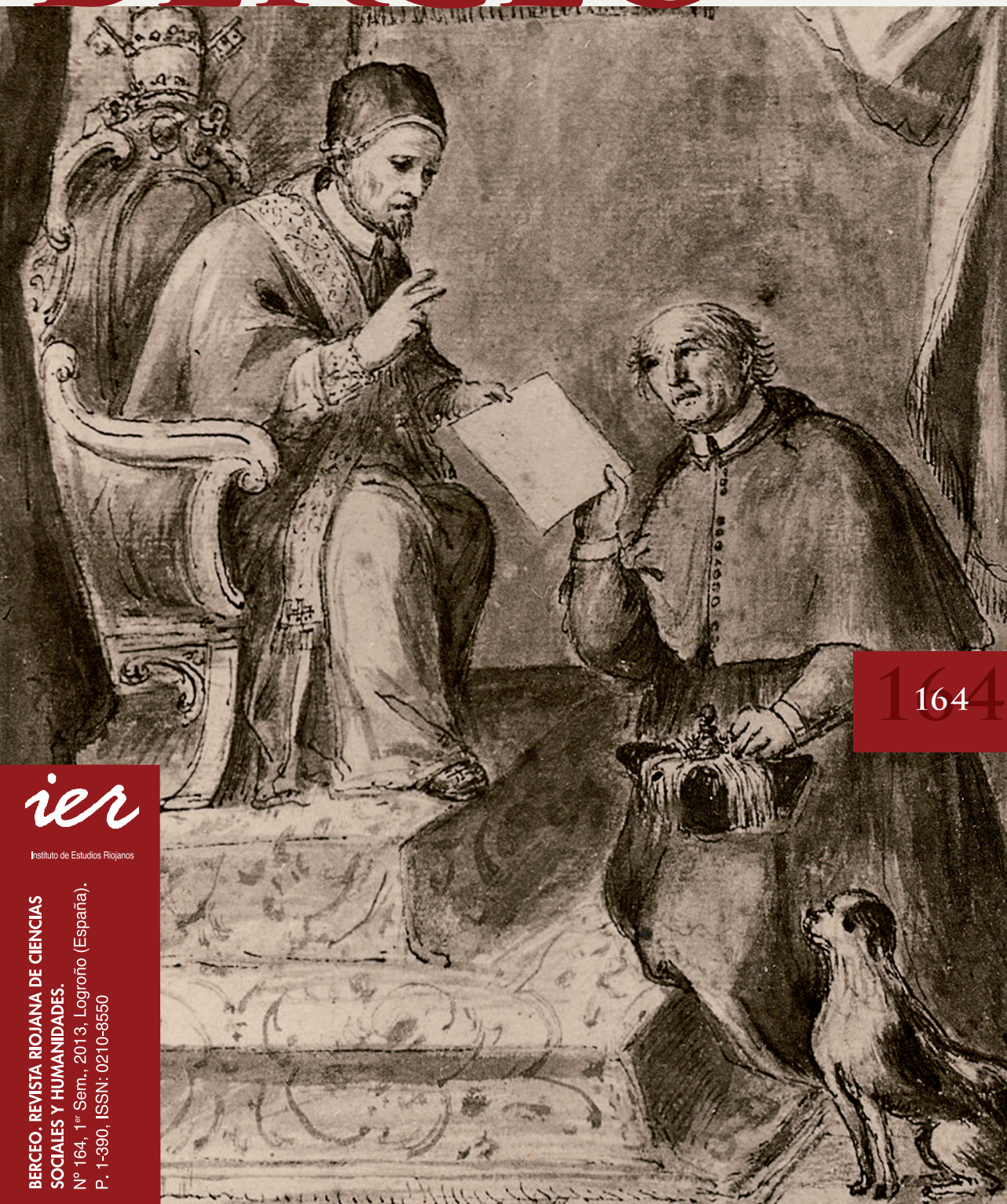


BERCEO

revista riojana de
ciencias sociales
y humanidades



164

ier

Instituto de Estudios Riojanos

BERCEO. REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES.
Nº 164, 1º Sem., 2013, Logroño (España).
P. 1-390, ISSN: 0210-8550

DIRECTORA

M^a Ángeles Díez Coronado (Universidad de La Rioja)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jean François Botrel (Université de Rennes 2)
Jorge Fernández López (Universidad de La Rioja)
Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Universidad de La Rioja)
Aurora Martínez Ezquerro (Universidad de La Rioja)
Ricardo Mora de Frutos (Instituto de Estudios Riojanos)
Enrique Ramalle Gómara (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja)

CONSEJO CIENTÍFICO

Don Paul Abbott (Universidad de California, EE.UU.)
Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid)
Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja)
Julio Aróstegui Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)
Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja)
Eugenio F. Biagini (Universidad de Cambridge, Reino Unido)
Francisco Javier Blasco Pascual (Universidad de Valladolid)
José Antonio Caballero López (Universidad de La Rioja)
José Luis Calvo Palacios (Universidad de Zaragoza)
Juan Carrasco (Universidad Pública de Navarra)
Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)
José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)
Jean-Michel Desvois (Universidad de Burdeos, Francia)
Rafael Domingo Oslé (Universidad de Navarra)
Pilar Duarte Garasa (Consejería de Educación, Cultura y Deporte)
Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza)
José Ignacio García Armendáriz (Universidad de Barcelona)
Claudio García Turza (Universidad de La Rioja)
Francisco Javier García Turza (Universidad de La Rioja)
Fernando Gómez Bezares (Universidad de Deusto)
Fernando González Ollé (Universidad de Navarra)
Ignacio Granado Hijelmo (Consejo Consultivo de La Rioja)
Isabel Verónica Jara Hinojosa (Universidad de Chile)
M^a Jesús Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza)
M^a Ángeles Libano Zumalacárregui (Universidad Pública del País Vasco)
Carmen López Sáenz (Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid)
Miguel Ángel Marín López (Universidad de La Rioja)
Manuel Martín Bueno (Universidad de Zaragoza)
Ángel Martín Duque (Universidad de Navarra)
José Gabriel Moya Valgañón (Instituto de Estudios Riojanos)
Miguel Ángel Muro Munilla (Universidad de La Rioja)
M^a Isabel Murillo García-Atance (Archivo Municipal de Logroño)
José Luis Ollero Vallés (Instituto de Estudios Riojanos)
Mónica Orduña Prada (Instituto de Estudios Riojanos)
Germán Orón Moratal (Universidad Jaume I de Castellón)
Miguel Panadero Moya (Universidad de Castilla- La Mancha)
José Paulino Ayuso (Universidad Complutense de Madrid)
Carlos Pérez Arrondo (Universidad de Zaragoza)
José Luis Pérez Pastor (Instituto de Estudios Riojanos)
Micaela Pérez Sáenz (Archivo Histórico Provincial de La Rioja)
Antonio Prieto (Universidad Complutense de Madrid)
Luis Ribot García (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Emilio del Río Sanz (Universidad de La Rioja)
Jesús Rubio (Universidad de Zaragoza)
Santiago U. Sánchez Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Miguel Santacreu (Universidad de Alicante)
Soledad Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco)
José Ángel Túa Blesa Lalinde (Universidad de Zaragoza)
Isabel Uría Maqua (Universidad de Oviedo)
José Francisco Val Álvaro (Universidad de Zaragoza)

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2
26071 Logroño
Tel.: 941 291 187 · Fax: 941 291 910
E-mail: publicaciones.ier@larioja.org
Web: www.larioja.org/ier
Suscripción anual España (2 números): 15 €
Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €
Número suelto: 9 €

INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

BERCEO

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

Núm. 164



Gobierno de La Rioja
Instituto de Estudios Riojanos
LOGROÑO
2013

Berceo / Instituto de Estudios Riojanos - V. 1, nº 1 (oct. 1946).- Logroño: Gobierno de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1946- .-v. ; il. ; 24 cm.
Trimestral, Semestral a partir de 1971.
Índices nº 1 (1946) - nº 111 (1986) - nº 132 (1996)
Es un suplemento de esta publ.: Codal. Suplemento literario.- nº 1 (1949) - nº 71 (1968)
ISSN 0210-8550 = Berceo
908

La Revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Berceo se encuentra en las siguientes bases de datos bibliográficas, directorios y repositorios: APH (L'Année Philologique); CARDHUS PLUS (Sistema de clasificación de revistas científicas de los ámbitos de las Ciencias Sociales y Humanidades); DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana); ERIH (European Science Foundation History); ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades, CSIC); LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); MIAR (Matriu d'informació per a l'avaluació de revistes); MLA (Modern Language Association database); PIO (Periodical Index Online); REGESTA IMPERII (Base de datos internacional del ámbito de la historia); ULRICH'S (International periodical directory).

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2013
Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2. (26001 Logroño)
www.larioja.org/ier

© Imagen de cubierta: Detalle del supuesto retrato de D. Rodrigo de Cabredo (Fondo IER).

Diseño de Cubierta e interior: ICE Comunicación
Producción gráfica: Reproestudio, S.A. (Logroño)

ISSN 0210-8550
Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

In memoriam

D. José Simón Díaz



Grupo de personas en Logroño el 30 de agosto de 1948, en el Instituto Sagasta a la salida de una conferencia de Joaquín de Entrambasaguas.

De izquierda a derecha: Ignacio Sáenz de Tejada, Agapito del Valle, Diego Ocbagavía, José María Lope Toledo, Joaquín de Entrambasaguas, Rafael Galarraga, Luisa Yravedra, Cesáreo Goicoechea, Pedro González y González, Francisco Rodríguez Garrido y José Simón Díaz.

NOTA A SIMÓN DÍAZ POR SU FALLECIMIENTO

El Instituto de Estudios Riojanos quiere expresar su reconocimiento y sentido recuerdo a la figura de quien fue fundador de nuestra institución, D. José Simón Díaz, fallecido recientemente, pero cuya obra y persona han quedado como ejemplo impercedero de tesón, de entrega y de generosidad para cuantos lo trataron tanto en el plano humano como académico.

Su labor en el campo de la bibliografía hispánica, que ha adquirido justo reconocimiento en todas las instituciones nacionales e internacionales donde se forjó su enorme dimensión y donde la mera evocación de su nombre es sinónimo de sabiduría y compromiso en la investigación, es tan ingente –más de cuatrocientas obras jalonan su producción– como modélica. El conocimiento de la bibliografía española no podría entenderse sin la obra monumental de José Simón Díaz.

La inquietud intelectual y la voluntad de rescatar el patrimonio cultural español a partir del análisis de los distintos fondos regionales concentraron gran parte de su esfuerzo y dedicación. Además de como fundador y presidente de la Confederación Española de Centros de Estudios Locales (CECEL), su trascendencia para la cultura riojana se acrecienta aún más como Catedrático de Lengua y Literatura españolas, cargo que ejerció en el Instituto de Enseñanzas Medias (Práxedes Mateo Sagasta), y, singularmente, como cofundador y primer secretario del Instituto de Estudios Riojanos desde 1946 y hasta 1948. Aunque en su humildad y modestia se quiso siempre “ave de paso” en su condición de riojano adoptado, lo cierto es que esa temprana vinculación con el IER, sustentada en una irreductible inquietud intelectual, constituye para los que hoy formamos esta institución un orgullo puesto que, hoy más que nunca, recordamos tanto su prestigio unánimemente ensalzado como la entrega incondicional de don José Simón Díaz para dar a conocer la riqueza del patrimonio de nuestra región.

Con dolor y admiración queremos rendir tributo a la figura de don José Simón Díaz y expresar el agradecimiento permanente del IER a quien ha sido uno de sus más egregios valedores.

*Consejo Académico del
Instituto de Estudios Riojanos*

ÍNDICE

DIEGO TÉLLEZ ALARCIA

Un puente para el Santo: grandes crecidas y vida cotidiana en Santo Domingo de la Calzada durante la Edad Moderna
A bridge for the Saint: large floods and daily life in Santo Domingo de la Calzada during the Early Modern Age

11-39

FÉLIX-TOMÁS LÓPEZ GURPEGUI

Valentín de Andosilla Salazar, *El mal nuevo nunca visto*. Año 1601
Valentín de Andosilla Salazar, An unheard of new disease. Year 1601

41-68

MARÍA ANGÉLICA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

La huella urbana de un riojano en México
Landmark from La Rioja in Mexico

69-98

F. JAVIER DÍEZ MORRÁS

El canónigo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada Bonifacio Tosantos Hurtado de Corcuera, diputado en las Cortes de 1813-1814
The canon of the Cathedral of Santo Domingo de la Calzada Bonifacio Tosantos Hurtado de Corcuera, deputy in the Cortes of 1813-1814

99-130

JOSÉ LUIS SAMPEDRO ESCOLAR

Sagasta: Nobleza y liberalismo
Sagasta: Nobility and liberalism

131-177

JOSÉ GABRIEL MOYA VALGAÑÓN

De nuevo sobre La Redonda
De nouveau sur La Redonda

179-213

JOSÉ MARÍA PASTOR BLANCO

Rodrigo de Cabredo y Vergara
Rodrigo de Cabredo y Vergara

215-247

MANUEL SANCHO GARCÍA

Apuntes sobre la crítica musical en Bretón de los Herreros
Notes on music criticism in Bretón de los Herreros

249-270

SERGIO ANDRÉS CABELLO

“Cada vez que vengo, no la reconozco”, o la transformación de la ciudad media española: el caso de Logroño
“Every time I come here, I do not recognize it anymore”, or the transformation of a medium-sized town: the case of Logroño

271-288

GUILLERMO SORIANO

Un tópico literario que da muestra de la continuidad de la cultura de Occidente: “el buen juicio de Quintiliano”
A literary topic representative of the continuity of Western culture: “the good judgment of Quintilian”

289-304

AURORA MARTÍNEZ EZQUERRO

Pervivencias dialectales de un habla de tránsito: el caso de un riojanismo de origen árabe
Survivances dialectales d'une langue de passage: le cas d'un riojanismo d'origine arabe

305-322

VARIA

MARGARITA CANTERA MONTENEGRO

Viaje a Roma de un prior de Santa María de Nájera (siglo XV)

325-341

CARLOS SANTOS FERNÁNDEZUna excursión jacobea a Clavijo en 1885. La visita arqueológica del
Dr. José María Caballero343-370

JESÚS CÁSEDA TERESALos orígenes familiares de Juan Ramón Jiménez: otro punto de partida
para el análisis de su obra371-376

RESEÑA379-381

APUNTES SOBRE LA CRÍTICA MUSICAL EN BRETÓN DE LOS HERREROS*

MANUEL SANCHO GARCÍA**

RESUMEN

Una de las facetas menos conocidas del catálogo de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) es, sin duda, su actividad como crítico musical en diferentes diarios madrileños durante el período 1831-1836. Autor de, aproximadamente, ciento treinta colaboraciones, Bretón, junto con José M^a Carnerero, Mariano José de Larra o Santiago de Masarnau, definieron el modelo de crítica musical cultivada en España a lo largo de la centuria decimonónica y comienzos del siglo XX. Con tales premisas, nuestro estudio propone una reflexión acerca de las contribuciones de Bretón a este género periodístico, analizando las características formales y estilísticas, así como el contenido temático, de sus trabajos. Desde otra perspectiva, la información suministrada representa una fuente documental de primera mano para ahondar en el conocimiento del Romanticismo musical español y, especialmente, la vida operística en Madrid durante la década de 1830.

Palabras clave: Bretón de los Herreros, siglo XIX, Romanticismo, crítica musical, ópera italiana.

One of the least well-known facets of Manuel Bretón de los Herreros' catalogue is, without doubt, his activity as music critic in various newspapers of Madrid during the period 1831-1836. Author of, approximately, one hundred and thirty critical reviews, Bretón, along with José M^a Carnerero, Mariano José de Larra or Santiago de Masarnau, defined the model of the music criticism in Spain throughout the 19th century and early 20th. Starting from these premises, our study proposes a reflection on Bretón's contributions to this journalistic genre, analyzing the formal and stylistic characteristics, as well as the thematic content, of his works. From another point of view, the information provided is a first-hand source to deepen the knowledge of the Spanish musical Romanticism and, specially, the operatic life in Madrid during the 1830s.

Key words: Bretón de los Herreros, 19th century, Romanticism, music criticism, Italian opera.

* Recibido el 25 de febrero de 2013. Aprobado el 26 de abril de 2013.

** Doctor en Historia (especialidad Historia del Arte) y Licenciado en Historia y Ciencias de la Música. Profesor UCLM. Miembro del grupo de investigación "Música y Prensa", de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM). msanchogarcia@yahoo.es.

1. BRETÓN DE LOS HERREROS EN LA CRÍTICA MUSICAL ESPAÑOLA DE SU TIEMPO

El nombre de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) se inscribe en esa pléyade de intelectuales que, a lo largo del período 1830-1845, sentaron definitivamente las bases de la crítica musical en España como género periodístico, luego de sus primeros balbuceos durante el Trienio Liberal¹. Comprenden este selecto grupo José M^a Carnerero, Mariano José de Larra y el propio Bretón, reclutados del ámbito periodístico y teatral, a quienes acompañan los músicos Santiago de Masarnau, Mariano Soriano Fuertes y Joaquín Espín y Guillén. El crítico romántico actúa de mediador, en cuanto intermediario, entre el hecho musical y la opinión pública. Su cometido es doble: de un lado, revela información a propósito de cierta manifestación musical y, de otro, expondrá su juicio valorativo atendiendo

1. No existe, a día de hoy, un estudio sobre la crítica musical española desde sus orígenes, hacia 1780, hasta 1842, fecha en que ve la luz *La Iberia Musical*, considerada unánimemente como la primera publicación filarmónica que, bajo un enfoque serio, riguroso y profesionalizado, abordó el periodismo musical, incluyendo su vertiente crítica. La historiografía de la prensa española y, más específicamente, aquellos análisis consagrados a la crítica periodística teatral durante este período –que engloba también la crónica operística–, desatienden por completo el aspecto crítico-musical en beneficio de la crítica dramática (baste citar, a título de ejemplo, URZAINQUI, I., “Cauces y estructuras de la crítica teatral en el siglo XVIII. La crítica periodística”, en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo: Instituto de Estudios del siglo XVIII, 1995, pp. 783-825 y ROMERO PEÑA, M., “La prensa: fuente de información teatral de la Guerra de la Independencia española”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 35 (2010), pp. 157-187). La única aproximación, por lo demás muy somera, en el marco de un trabajo musicológico más extenso relativo a la crítica musical en la España decimonónica, en CASARES RODICIO, E., “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”, en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 463-467. Reproduciendo en esencia la misma información, consúltese CASARES RODICIO, E., “crítica musical”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IV, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 168-170. A juzgar por las noticias con que contamos, los ejemplos más tempranos de crítica musical en España hunden sus raíces en el último cuarto del siglo XVIII, en medios como *El Diario de Madrid* o *El Correo de Madrid*, a menudo a través de cartas que remitían los lectores, dando cuenta detallada de sus impresiones sobre representaciones operísticas. El advenimiento del Trienio Liberal (1820-1823) y, de resultados de ello, el auge que experimentó la prensa escrita producto de la nueva etapa constitucional, habría de determinar el establecimiento de la crítica musical en cuanto actividad profesional de naturaleza ya periódica a cargo de un individuo competente y con acreditado juicio crítico. Entre los diarios que insertan habitualmente en sus páginas reseñas musicales, descuellan *El Indicador de los Espectáculos y del Buen Gusto*, *El Universal* y *El Espectador*. La consolidación de la disciplina llegará a partir de 1830, una vez fijadas sus premisas básicas, estructura formal y los objetivos que la animaban (SANCHO GARCÍA, M., “La crítica musical en la España romántica: de José M^a Carnerero a Joaquín Espín y Guillén”, en *Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM)*, Logroño, septiembre 2012 (en prensa).

a diversas consideraciones de orden artístico y estético. Aquí entra en juego la función formativa de la crítica y, por consiguiente, su utilidad social. Conciérnele, efectivamente, al musicógrafo educar e instruir al aficionado filarmónico, encauzar sus intereses artísticos y, en suma, facilitarle los elementos de juicio imprescindibles para examinar con rigor un asunto musical. En último término, la tarea crítica, en virtud de su dimensión censora y correctora, debía coadyuvar al progreso del arte sonoro, enmendando todos aquellos aspectos que contraviniesen las normas sancionadas por la belleza y el buen gusto musicales.

Conciliando su condición de autores dramáticos con el ejercicio periodístico cotidiano, Bretón, Carnerero y Larra frecuentaron la crítica teatral en sus dos apartados: la reseña dramática y, en menor medida, el artículo de contenido musical². Condicionada por los gustos y modas en boga, la crítica de la música en la España romántica discurre al calor del italianismo operístico que subyuga al país, encumbrando a Rossini, Bellini y Donizetti como sus exponentes más insignes. La ópera italiana, residente en la corte madrileña desde los albores del XVIII, se impuso en España a través de oleadas sucesivas, con mayor o menor continuidad y fortuna, hasta su definitiva implantación tras la Guerra de la Independencia³. Varios factores favorecieron dicha “revolución” musical, eclipsando géneros autóctonos como la tonadilla, que acabó por extinguirse: la irrupción en Barcelona del rossinismo en 1815, para conquistar en breve tiempo Madrid y el resto de la nación; la derogación en 1821 de la Real Orden de 1799 que prohibía representar, cantar y bailar piezas no escritas en castellano y ejecutadas por artistas foráneos; a lo que debe añadirse el triunfo sin parangón que obtuviera en Madrid, en 1826, la compañía de ópera italiana de Mercadante, “inaugurando el delirio filarmónico que avasalló por completo a los pacíficos habitantes de la villa y Corte”⁴. Soriano Fuertes, en un discurso que rezuma derrotismo, se lamentaba: “Tuvimos que esclavizarnos al yugo extranjero; tuvimos que copiar, y hacer el sacrificio de nuestra nacionalidad y hasta de nuestras costumbres”⁵. La influencia de la ópera, que rebasa con creces las fron-

2. No era novedoso, sin embargo, semejante perfil profesional. Prosiguen, en todos los casos, la línea inaugurada con algunos papeles periódicos del XVIII, como *Memorial Literario*, en cuya sección teatral convivían las noticias referentes a funciones de teatro hablado y lírico.

3. Sobre las circunstancias y desarrollo de este proceso, son de obligada consulta CARMENA Y MILLÁN, L., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878 y COTARELO Y MORI, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

4. PEÑA Y GOÑI, A., *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, (edición facsímil) Madrid: ICCMU, 2003, p. 87.

5. SORIANO FUERTES, M., *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, vol. IV, Madrid: Martín y Salazar, 1859, pp. 282-283.

teras musicales para impregnar todas las esferas de la vida y la sociedad⁶, demandará los servicios de un especialista quien, desde la tribuna de la prensa, describiera el ambiente operístico y evaluase el mérito técnico y artístico de las obras, así como su desempeño interpretativo. En tanto no se instituyó la figura del crítico-músico, avalado por su formación y competencia musical, que nace con Masarnau hacia 1835⁷, será inicialmente el redactor de noticias teatrales quien asuma la responsabilidad de comentar los sucesos musicales más significativos acaecidos en Madrid y, por extensión, el conjunto de España y el extranjero⁸. Diletante habitualmente y, en consecuencia, consciente de sus carencias, el cronista musical practica un modelo de crítica “impresionista”, al margen de cualquier examen analítico, circunscrita a la pura impresión estética generada ante la audición de una partitura. Nos movemos, así, en el terreno de la experiencia subjetiva, circunstancia ésta que invalida el juicio reflexivo e imparcial, fundado en el conocimiento. No por tal motivo debemos subestimar su importancia. Cabe hablar, en la totalidad de ejemplos, de escritores notables, provistos de una prosa depurada y, al propio tiempo, ágil y amena, de cuya calidad literaria dan fe sus textos periodísticos. A nivel individual, el juicio valorativo, en virtud del interés que encierra como testimonio personal, permite desentrañar el pensamiento e ideal estéticos del musicógrafo y, por tanto, los criterios que le guiaban en la formación del gusto de la opinión pública, objeto primordial de la reseña crítica. Desde otra óptica, la información facilitada cobra el significado de fuente documental de primera mano para ahondar en el estudio de la vida musical española, un escenario complejo donde confluyen el dominio avasallador del teatro lírico italiano; las primeras e infructuosas iniciativas encaminadas a alumbrar una ópera nacional de cuño genuinamente hispano; la restauración de la zarzuela sobre presupuestos novedosos; el lento pero inevitable declive de la música sagrada, agravado por las leyes desamortizadoras de Mendizábal; el cultivo incipiente del género de salón; y el desconocimiento casi absoluto del repertorio camerístico y sinfónico de tradición centroeuropea.

6. Lo planteaba Mesonero Romanos, en su artículo de costumbres titulado “La filarmonía”: “El mérito de los cantantes, la nueva pompa con que se adornó el espectáculo, lo escogido de las funciones que se presentaron, fueron cosas de trastornar todas las cabezas, y llegó a tal punto el entusiasmo, que no solamente se les imitaba en el canto, sino en gestos y modales; se vestía “a la Montesor”, se peinaba “a la Cortessi”, y las mujeres varoniles “a la Fábrica”, causaron furor todo el año. Tan poderoso es el prestigio de la novedad, y tan dominantes los preceptos de la moda”. MESONERO ROMANOS, R., *Escenas matritenses*, vol. II, Madrid: Imprenta de Yenes, 1842, p. 83.

7. Se inscriben aquí los artículos de temática musical que redactó para la revista *El Artista* entre 1835 y 1836. Vid. QUADRADO, J. M^a, *Biografía de don Santiago de Masarnau*, Madrid: Tipografía del Sagrado Corazón, 1905.

8. En relación con la labor periodística de Carnerero, Larra y Bretón en calidad de críticos teatrales, resulta especialmente esclarecedor RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a J., *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid: CSIC, 1999.

2. BRETÓN ANTE LA ÓPERA: A PROPÓSITO DE LA SÁTIRA “CONTRA EL FUROR FILARMÓNICO”

Antes de adentrarnos en los rasgos distintivos que conforman la producción crítica bretoniana, conviene pulsar la opinión del periodista riojano sobre el género de la ópera, eje vertebrador de sus reseñas musicales. El testimonio más elocuente lo ofrece la célebre sátira bautizada como *Contra el furor filarmónico, ó más bien contra los que desprecian el teatro español*, escrita en tercetos, que Bretón dio a la estampa en 1828⁹. En aquel tramo de su andadura profesional, nuestro autor podía vanagloriarse de haber saboreado ya las mieles del éxito. Tras su presentación como comediógrafo en 1824 con *A la vejez viruelas*, sucederían *Los dos sobrinos*, de 1825, y *A Madrid me vuelvo*, página estrenada en 1828, que le proporcionará el primer gran reconocimiento de la crítica y el público madrileños. Advertimos en estos títulos la evolución estilística desde el seguimiento incondicional a Moratín hacia un modelo dramático donde pierden peso elementos moratinianos como la finalidad moralizadora o el respeto al principio de verosimilitud en aras del efecto teatral, la comicidad y el humor¹⁰. Alentado por esos triunfos, al tiempo que maduraba la idea de entregarse plenamente al arte de Talía, Bretón realizará sus primeras incursiones en la poesía satírica, inspirándose en postulados de tradición ilustrada, con la intención ético-didáctica de sacar a relucir la hipocresía de que adolecía la sociedad española¹¹, producto muchas veces de “excesos” románticos¹². Surgió, de esta suerte, una nutrida colección de poemas en cuyos versos desfilan, a modo de fresco pintoresco y costumbrista, los vicios y defectos de la población matritense, descritos en clave irónica. Como cabría suponer, la incidencia social del teatro lírico, creador de modas, costumbres y estilos de vida, iba a brindar una oportunidad privilegiada para exhibir Bretón su vena crítica. A lo largo de *Contra el furor filarmónico*, el escritor no vacila en condenar el excesivo entusiasmo con que el melómano madrileño, casi sin salvedad, acogía los espectáculos de ópera italiana, desatando a su juicio la locura colectiva, un fervor desmedido e irracional, que dañaba gravemente la salud,

9. BRETÓN DE LOS HERREROS, M., *Contra el furor filarmónico, ó más bien contra los que desprecian el teatro español*, Madrid: Imprenta de M. de Burgos, 1828.

10. MURO, M. Á., “La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus”, en *Historia del Teatro Español*, vol. II, Madrid: Gredos, 2003, p. 1952.

11. Vid. GARELLI, P., “Bretón de los Herreros, poeta”, en *Del Romanticismo al Realismo (Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX)* (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996), Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pp. 242-243.

12. Según María A. Castro, el objetivo esencial de Bretón en estos textos responde al deseo de censurar el Romanticismo en sus actitudes más extremas y radicales, ridiculizando “los defectos del comportamiento humano con la finalidad de restaurar el orden de las buenas costumbres y la lógica de las normas sociales”. CASTRO, M. A., “La sátira contra los excesos del Romanticismo: Histrionismo, suicidio y fatalidad en Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos y Leonardo Alenza”, *Hispania*, 91, 4 (2008), p. 785.

ya de por sí maltrecha, del arte dramático español¹³. De ahí se infería que el otrora glorioso teatro nacional yaciera sumido en el olvido, humillado y desprestigiado, subsistiendo a duras penas¹⁴:

13. La publicación de esta obra daría lugar a una viva polémica, en un intenso cruce de acusaciones, librada en las páginas de *El Correo Literario y Mercantil*, entre José M^a Carnerero, director del diario, y Bretón. En síntesis, Carnerero le censura su odio visceral hacia el mundo operístico, así como el hecho de que el blanco de sus iras no sea tan sólo quienes “enloquecidos” por dicho género desdennan el teatro español, sino el público filarmónico de Madrid en general. Bretón negará estas imputaciones, culpando a Carnerero de malinterpretar sus palabras. La ópera, a su entender, constituye un espectáculo admirable, digno de alabanza. Sus críticas, aseguraba, iban dirigidas, única y exclusivamente, “a los que se extravían en su pasión por la ópera”. Todavía vio la luz una contrarréplica de Carnerero, reafirmandose en sus declaraciones precedentes. Consúltese *El Correo Literario y Mercantil*, 19 septiembre y 6 octubre, 1828.

14. Compartía la misma tesis Mariano José de Larra, para quien la ópera italiana vino a ser “la víbora de la fábula, y una verdadera yedra que se abrazaba al teatro nacional para ahogarle” (LARRA, M. J., “De la separación de la ópera italiana y del teatro nacional. De la empresa de ópera italiana”, en *Obras completas: Artículos*, vol. I, Madrid: Ediciones Cátedra, 2009, p. 896). El conflicto generado entre teatro declamado y ópera en la España romántica no conoce hasta la fecha un análisis en profundidad, dada su ambigua, compleja y problemática relación, donde concurren factores de índole económica, social, política, artística y productiva (hoy sigue siendo referencia ineludible THATCHER GIES, D., “Entre drama y ópera: La lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”, *Bulletin Hispanique*, 91, 1 (1989), pp. 37-60). Hay un hecho incuestionable: en el curso de los años veinte y treinta de la centuria decimonónica, las recaudaciones operísticas fueron muy superiores a los dramas, lo que certifica, sin duda, el extraordinario favor otorgado por el público. Tanto era así que, según consigna Thatcher (*ibidem*, p. 51), las comedias de magia representaban las únicas obras teatrales capaces de competir económicamente con el género lírico. O más explícitamente: “En los últimos años 1820 era sumamente difícil atraer al público al teatro para ver algo que no fuera ópera” (*ibidem*, p. 47). Ciertamente es que cuando irrumpe la ópera rossiniana en la España del XIX, el teatro en Madrid vivía inmerso en profunda crisis: huérfano de protección oficial, sangrado por impuestos abusivos, entregado en manos de unos u otros –el Ayuntamiento, los actores, empresas particulares–, carente de un reglamento sólido, sometido a conflictos permanentes con actores y sembrado su repertorio de traducciones y refundiciones, así como espectáculos de ínfima calidad literaria (retrata acertadamente este cuadro THATCHER GIES, D., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996, pp. 91-101 y 132-135). Así las cosas, la convivencia de dos géneros en la escena española, el drama hablado y el teatro musical, gestionados conjuntamente, agravará aún más semejante situación en favor de la ópera. Pese a sus mayores beneficios económicos, aquélla debía afrontar los cuantiosos gastos derivados de su producción, en no pocas ocasiones a costa de las arcas del teatro. La ópera, por descontado italiana, suponía un negocio rentable para los empresarios y su alto nivel profesional, junto con la magnificencia de sus escenificaciones, contrastaban con la decadencia del arte dramático español, género caduco y gastado, falto de autores y títulos de valor. Súmese a ello la identificación de la ópera, un estilo foráneo, con la modernidad, una puerta abierta a la Europa contemporánea, frente al descrédito del teatro nacional, trasunto de una sociedad convulsa, en crisis (en términos parecidos, Marrast habla de la ópera en cuanto medio de evasión por excelencia en una España intelectualmente estrecha, lastrada por los vaivenes políticos. MARRAST, R., *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona: Crítica, 1989, p. 109).

¿A quién en tanto, a quién no desconsuela
el ver cuando no hay ópera desiertos
patio, palcos, lunetas y cazuela?¹⁵.

Los calificativos para dibujar este panorama son harto reveladores: armónico extravío, furor fatídico, risible fanatismo, moda antojadiza y otros del mismo jaez. En torno a semejante sinrazón que, según Bretón, carecía de explicación alguna, los amantes de la ópera no salen, ciertamente, bien parados, conceptuados como fatuos, cabezas de chorlito, pueblo estólido, tenaz filarmónica caterva, frívola cuadrilla, plebe melodiosa y populacho injusto. Lejos de admitir, empero, una abierta animadversión hacia aquel género, Bretón, sin retractarse, se apresura a matizar sus aseveraciones. En opinión del autor de *Quel*, “no soy yo de la música contrario: sólo pudiera serlo un delirante”¹⁶. Y acto seguido, lo aclara en estos términos:

Quizá también mi júbilo se muestra
al escuchar los ecos de Rossini
en Galli, en Rossi, en la sonora Orchestra.

Pláceme Osmir en boca de Passini,
la Cessari en Arsace me arrebató,
y admiro en Semirámide a la Albini.

Ni dejo de aplaudir una volata
por cantarla Valencia, si me gusta;
que nunca he sido mulo de reata¹⁷.

A la luz de tales comentarios, parece oportuno plantear la siguiente cuestión: Si la música es un arte placentero ¿qué significado o función le otorga Bretón? Nadie puede negar, sostiene éste, la utilidad del arte sonoro: despierta emociones y sentimientos, atempera los ánimos, alivia las aflicciones, educa al hombre incivilizado e incita a acciones heroicas y valerosas. Con todo, el problema afloraba cuando el goce de la música degenera en pasión. Las almas, entonces, se “enmollecen” y acaban corrompiéndose las costumbres. Constatada la afición a la música que disfrutaban numerosas capitales de Europa, en Madrid adquiriría aquélla tintes de delirio enfermizo, con el consiguiente abandono del drama español, incapaz de sobrepasar el éxito de cualquier ópera en cartel¹⁸.

Bretón destinará una parte sustancial de su poema a proclamar las excelencias del teatro declamado, en tanto que escuela pública de moral, cos-

15. BRETÓN DE LOS HERREROS, M., *Contra el furor filarmónico...*, p. 12.

16. *Ibidem*, p. 9.

17. *Ibidem*, p. 10.

18. *El Correo Literario y Mercantil*, 6 octubre, 1828.

tumbres y buen gusto, norma y recreo del pueblo ibero. Atendiendo a la naturaleza ficticia del teatro, el drama “respira verdad”, toda vez que cualquier pasión humana era susceptible de expresarse mediante versos. A la ópera, por el contrario, cabía la virtud de enajenar los sentidos y quizá llegara a conmover, pero no convence al entendimiento, finalidad esencial de la escena. Una razón lo explicaba: el canto, por definición, rechaza el principio de verosimilitud:

¡Bello dúo! Mi oreja ha regalado.
Bien: ¿mas por qué el monarca babilonio
ya cadáver entona un recitado?

¿En qué ignorado pueblo de la tierra,
aunque perdone *Il posto*, canta un reo
delante del consejo de la guerra?

¡Oh poder de la solfa! ¡Oh coliseo!
Cuándo a mí me asaltaron los ladrones
no cantaban siguiendo a un corifeo¹⁹.

Por las mismas fechas que contemplamos, la fórmula operística italiana aparece perfectamente codificada en sus aspectos formales y estilísticos plasmándose, más allá de diferencias individuales, en un molde común, invariable, al que se acomodaron compositores como Rossini, Bellini y Donizetti. Fuera de la distinción entre formato serio o bufo, la ópera romántica italiana propende a la diversión, con escasas concesiones a la expresión dramática, que queda desdibujada ante la voz, protagonista absoluta. Pervivía aún la tradición dieciochesca belcantista, el “canto bello” por antonomasia, que tiende a privilegiar el canto legato y expresivo, la pureza de emisión, la dicción clara y precisa y el virtuosismo vocal. Apreciamos en estas páginas un intenso melodismo, ritmos regulares y marcados, orquestaciones sobrias y un vocabulario armónico convencional, sujeto a las reglas tonales clásicas. La acción avanza por medio de la sucesión de arias –subdividas en cavatina y cabaletta– y recitativos, a lo que venía a intercarse la presencia aislada de coros y números de conjunto, particularmente en los finales de acto. A este esquema básico, Bretón opuso varios reparos. Para el musicógrafo, la rígida y sistemática alternancia de canto y recitado resultaba forzada y falta de naturalidad. En la ópera, por otro lado, supeditadas las pasiones al desarrollo musical, los intérpretes reiteraban innecesariamente sus sentimientos en cada intervención. Finalmente, la atención del oyente converge en ciertas arias de mayor seducción melódica, desdeñando toda escena declamada, prueba inequívoca del escaso o ningún interés que suscitaba el argumento. En múltiples ocasiones, debido a ello, el público asistía a un acto u otro de acuerdo con sus prefe-

19. BRETÓN DE LOS HERREROS, M., *Contra el furor filarmónico...*, p. 15.

rencias personales. Se hizo así norma común agregar o eliminar arbitrariamente piezas musicales, anteponiendo la búsqueda del efecto a la credibilidad del asunto argumental, algo impensable en el drama. La conclusión a que llega Bretón se antoja obvia: el espectáculo operístico cifra su atractivo único en la música, circunstancia por la cual la razón debía inevitablemente sacrificarse en favor de los sentidos para gozar de sus encantos²⁰.

Bretón cierra su discurso con una serie de consejos dirigidos al público a fin de combatir lo que, bajo su concepto, suponía un atentado contra el drama nacional. Tribútense, recomienda, mil aplausos a los cantantes foráneos, sin olvidar que España podía preciarse de ser cuna de genios como Calderón o Cervantes, y excelentes actores. Instará, en tal sentido, al espectador a mostrar indulgencia con estos últimos, tan poco reconocidos cuanto remunerados ínfimamente, así como sugiere denunciar si una voz es deficiente, por más que procediera de Italia:

¿No fuera más razón en ronco coro,
si delinquen, silbar a los de allende
que han venido a embolsar montones de oro?²¹.

3. LA CRÍTICA MUSICAL BRETONIANA. ELEMENTOS FORMALES Y ESTILÍSTICOS

Bretón desempeñó labores de crítico teatral durante el período que cubre los años 1831 a 1836. Se trata, en conjunto, de una etapa fecunda en la trayectoria profesional del escritor, tanto a nivel periodístico como, y sobre todo, en relación con el teatro, que dará a la escena alrededor de cuarenta títulos, entre comedias y dramas propios y traducciones del francés²². Su condición de autor dramático consagrado, investido de la autoridad moral que le confería su conocimiento en la materia, le allanaría el camino para ingresar en el oficio periodístico donde volcará los esfuerzos, entre otras actividades, en la crónica de teatros, ya reseñando funciones dramáticas, ya acontecimientos de naturaleza musical. En número sensiblemente inferior a los artículos dramáticos, las crónicas musicales bretonianas salieron a la luz en *El Correo Literario y Mercantil* (de 1831 a 1833), *Boletín de Comercio* (1834), *El Universal* (1834), *La Abeja* (1834-1836) y *La Ley* (1836)²³. Prin-

20. *El Correo Literario y Mercantil*, 6 octubre, 1828.

21. BRETÓN DE LOS HERREROS, M., *Contra el furor filarmónico...*, p. 20.

22. Sin afán de exhaustividad, algunas de las obras más representativas de estos años incluyen las comedias *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* (1831); *Un tercero en discordia* (1833); *Un novio para la niña, o la casa de huéspedes* (1834); *Me voy de Madrid* (1835); *Todo es farsa en este mundo* (1835); y *La redacción de un periódico* (1836); a las que se suman los dramas *Elena* (1834) y *Los hijos de Eduardo* (1835).

23. Estos tres últimos diarios constituyen, en rigor, una sola publicación en sus tres fases históricas: *El Universal* (1 abril, 1834 a 18 mayo, 1834), *La Abeja* (10 junio, 1834 a 31 mayo, 1836) y *La Ley* (1 junio, 1836 a 18 agosto, 1836).

cipia Bretón esta aventura en *El Correo Literario y Mercantil*, coincidiendo con el abandono del diario por parte de José M^a Carnerero, director del mismo desde su fundación, en 1828. Hasta entonces, Carnerero, en calidad de redactor principal, se había responsabilizado de la crítica teatral, comprendiendo asimismo el ámbito musical²⁴. Lógico es pensar que la aceptación de aquel cargo conllevaba implícitamente la obligación de cubrir las noticias de la vida operística local. Lo explican Díez y Rozas: “Como crítico del periódico no tenía más remedio que hablar de ella –en alusión a la ópera– (...). Pero nunca hallamos en él un comentador apasionado”²⁵.

Partiendo del catálogo de obras de Bretón que confeccionara su sobrino Cándido Bretón y Orozco²⁶, la metodología de nuestro estudio ha descansado en el vaciado exhaustivo de los citados diarios con vistas al análisis e interpretación ulterior de su contenido. Gracias a la información suministrada, hoy sabemos que, por lo común, Bretón suscribe bajo la inicial “B”. Pese a ello, algunos trabajos indiscutiblemente bretonianos no aportan firma, circunstancia que obliga a atribuir con cautela su autoría. En aras del rigor en la investigación histórica, dada, pues, la dificultad de precisar el número exacto de colaboraciones, podemos señalar, grosso modo, una cifra de ciento treinta crónicas, conforme a la siguiente distribución: cien pertenecientes a *El Correo Literario y Mercantil* y el resto repartido entre *La Abeja*, en torno a veinte, y títulos dispersos en *Boletín de Comercio*, *El Universal* y *La Ley*. Es posible, sin incurrir en generalizaciones, describir las características esenciales que rigen las crónicas artísticas de Bretón. Su contenido temático se restringe básicamente a la reseña crítica de funciones operísticas verificadas en los coliseos madrileños de la Cruz y del Príncipe. Fuera de ese bloque mayoritario, los intereses del musicógrafo cubren un amplio abanico de cuestiones: crónicas sobre bailes de máscaras y conciertos vocales-instrumentales; biografías de artistas; noticias operísticas extraídas de diarios españoles y extranjeros; así como toda clase de apuntes y comentarios relativos a avances de la cartelera operística, formalización de contratos con cantantes, listas de compañías líricas y producto de representaciones. Centrando nuestras miras en las crónicas operísticas, cuantitativamente las más abundantes, Bretón adopta un esquema formal con perfiles claramente definidos. El epígrafe suele aludir al recinto teatral donde se ha escenificado la ópera, el título de la misma, género –seria o bufa– y autor²⁷. Su extensión abarca un término medio: sin ser breves tampoco cabe hablar

24. ROKISKI LÁZARO, G., “Apuntes bio-bibliográficos de José María de Carnerero”, *Cuadernos bibliográficos*, 47 (1987), pp. 144-145.

25. Díez TABOADA, J. M. y ROZAS, J. M., *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa. El Correo Literario Mercantil*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1965, p. 11.

26. *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, vol. I, Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1883-84, pp. XLVI-XLVII.

27. Puede indicarse, además, si se trata de un estreno y hacer referencia a la presentación –el término utilizado es “salida”– de determinados artistas.

de largos artículos y, en todo caso, casi siempre de longitud menor que las recensiones dramáticas. Como norma general, tras unas líneas introductorias a propósito de la obra objeto de atención o su compositor, el discurso bretoniano se construye en torno al repaso de las páginas más sobresalientes y de mayor efecto de la partitura, con indicación de su recepción por parte del auditorio. El vocabulario escogido huye deliberadamente del juicio técnico, acudiendo el periodista a estimaciones de corte “impresionista”, comprensibles para cualquier aficionado: “la romanza está llena de pasión, gracia y frescura”; “la cabaletta tiene novedad y energía”; “la stretta es buena y está manejada con habilidad”; “hay ternura y sencillez en el motivo de las variaciones”, etc. Bretón elude relatar la trama, apelando a la posibilidad de adquirir el libreto²⁸, o bien, si atendemos a determinados títulos más populares y emblemáticos –*El Barbero*, *Semirámide*, *Norma*–, porque su argumento era sobradamente conocido del público. No observamos, sin embargo, regla alguna en el examen del cometido del elenco de artistas. Crónicas hay que omiten este dato; otras, las más, mencionan escuetamente la labor de ejecución individual, sin ahondar en excesivos detalles. Por fin, no escasearán aquéllas cuya temática estriba exclusivamente en la faceta interpretativa. La puesta en escena, junto con el desempeño del director, coro y orquesta, apenas merecen alguna cita puntual y, por ende, esporádica, en la sección final del texto.

Preside los artículos el espíritu cronístico, esto es, el afán de historiar un suceso musical para enjuiciar las composiciones escuchadas y las facultades artísticas y dramáticas de los ejecutantes. El mismo Bretón llegó a calificarse como “historiador” o, más gráficamente, “comentador de hechos positivos”²⁹. Sus trabajos, así, comparten el carácter de crónica de sociedad imperante en la crítica musical española contemporánea, un relato amable y ameno de salón sin mayores ambiciones que retratar el paisaje sonoro local. Observador certero del ambiente musical que respiraba la capital matritense, Bretón contrajo el compromiso de dar cumplida cuenta de sus espectáculos operísticos, en cuya narración va desgranando la nómina de piezas y el papel de cada artista, sin descuidar recoger el “impacto” causado en el público, al que conceptúa frecuentemente de ilustrado y generoso³⁰. La prosa de Bretón fluye ágil, natural y espontánea, fuera de todo rebuscamiento o alarde retórico innecesarios, no exenta, asimismo, de guiños humorísticos y sutil ironía, evidenciando en cada pá-

28. (...) y que mediante la consabida peseta pueden los aficionados enterarse de la fábula a su placer, sin necesidad de esperar a verla extractada (sic) en un periódico. *El Correo Literario y Mercantil*, 20 abril, 1831.

29. *El Correo Literario y Mercantil*, 27 junio y 9 noviembre, 1831.

30. Al contrario que hiciera Larra en ocasiones, Bretón cultiva la crítica stricto sensu, en cuanto juicio valorativo de las cualidades de una obra artística o el cometido de ciertos intérpretes. No se sirve de la crónica como instrumento alternativo de censura al gobierno en aras de un ideal reformista. *Vid.*, al respecto, SANCHO GARCÍA, M., “La música en la obra de Mariano José de Larra”, *Música y Educación*, 90, 2 (2012), pp. 84-94.

rafo su riqueza y dominio del lenguaje³¹. En un gesto de humildad que le honra, Bretón no tiene empacho en declararse mero aficionado a la música y sabedor de sus limitaciones: “No presumo de maestro, y que, por lo mismo que conozco mi insuficiencia en un ramo que interinamente está a mi cargo, no me ha pasado por la imaginación hablar de las óperas ex cathedra”³². Semejante condicionante hubo de determinar la actitud con que nuestro autor encaró el ejercicio crítico. Así entendemos su natural predisposición a la benevolencia, sin perjuicio de aplicar, cuando la ocasión lo requería, la recriminación y el juicio más severo. Temeroso quizá de errar en las apreciaciones, Bretón sustentará su opinión en la acogida del público o el dictamen de expertos de quienes recaba información:

“El articulista de la Abeja no ha pensado jamás en echarla de maestro ni en esta materia ni en otra alguna. Por lo mismo que no blasona de profesor, dijo ya en otra ocasión que para escribir artículos de ópera no se fiaba de sus propias sensaciones, sino que observaba el efecto que la música y los cantores producían en el público, para quien aquella se escribe, y a quien éstos tienen obligación de agradar, y que consultaba además el voto de los inteligentes, sin desdeñarse de pedirles apuntes escritos para mayor seguridad del acierto”³³.

4. TEMÁTICA DE LA CRÍTICA BRETONIANA

El tema operístico, huelga decirlo, reviste una significación capital en el pensamiento crítico de Bretón, ya como género musical, ya en lo tocante a sus agentes principales: el compositor y los intérpretes, a quienes destinará jugosos e interesantes comentarios. No obstante los muchos recelos que, según se ha constatado, provocaba la ópera en el comediógrafo queleño, éste no puede sino considerarla un entretenimiento “halagüeño, lindo, majestuoso y seductor”³⁴, constituyendo, junto con el teatro en verso, las diversiones más idóneas para cualquier población culta³⁵. Convertida en el “niño mimado” de los coliseos madrileños y, consiguientemente, el espectáculo predilecto del aficionado filarmónico, su triunfo incontestable derivaba ya del “lujo asiático que le acompaña, y da nuevo realce a los atractivos de la música, ya porque los cantantes son por lo regular bien escogidos y mejor pagados”³⁶. Tanto era así que cultivar en España la creación dramática y afrontar su pública censura, con ser muy laudable, resultaba

31. Coinciden los estudiosos de Bretón en subrayar como características definitivas de su crítica dramática la expresividad, gracia, soltura, naturalidad e ingenio del estilo, así como el uso de un magnífico castellano, castizo y preciso. Vid. Díez TABOADA, J. M. y ROZAS J. M., *Manuel Bretón de los Herreros...*, p. 29.

32. *El Correo Literario y Mercantil*, 4 julio, 1831.

33. *La Abeja*, 9 julio, 1835.

34. Vid. *El Correo Literario y Mercantil*, 4 abril, 1831 y 10 junio, 1833.

35. *Ibidem*, 18 abril, 1831.

36. *Ibidem*, 2 mayo, 1831.

una empresa arriesgada, y aun heroica, en razón del monopolio ejercido por el fenómeno operístico³⁷. Al decir de Bretón, tres requisitos debía reunir toda ópera que pretendiera satisfacer al auditorio más exigente: una acción animada y atrayente, la belleza de una música expresiva, original y adecuada al asunto dramático, y su ejecución correcta por parte de cantantes y la orquesta³⁸. En la práctica, sin embargo, cualquier ingrediente operístico –texto, baile, montaje escénico– quedaba de antemano supeditado al discurso melódico como casi el único aliciente, y allí donde concurrían las expectativas de éxito de una partitura. Poco significaba, en verdad, que el poeta alumbrara situaciones dramáticas sugestivas, si su función de subalterno o “hijo de la obediencia” le obligaba a acatar dócilmente la supresión o adición caprichosa de arias, dúos y otros números en beneficio del efecto musical³⁹. ¿Qué concepto le merecen, entonces, a Bretón los libretos de ópera? Aspectos tales como la credibilidad y novedad del argumento, la caracterización psicológica de los personajes, la fuerza y calidad de los diálogos o el respeto a las tres unidades dramáticas: lugar, tiempo y acción, que aquél adjudica una importancia primordial en sus reseñas teatrales, ceden ahora el protagonismo frente al elemento musical e interpretativo, acaparador del máximo interés. No parece casual, por cierto, que muy raramente, y siempre pasando de puntillas, Bretón entre en consideraciones sobre las cuestiones literarias precedentes. A la supremacía de la música se incorporaba un nuevo factor, malogrando el mejor y más acabado de los libretos: la excesiva duración de las sesiones operísticas:

*“No somos nosotros de los que exigimos en un drama lírico la perfección que apetecemos en los de otra clase, porque conocemos que la mayor duración de las escenas (...), hacen que los caracteres no puedan desenvolverse bastante, y que los lances vengan sin la necesaria preparación”*⁴⁰.

Bretón facilita innumerables ejemplos acerca del compendio de atributos, así musicales como dramáticos, que debía atesorar un buen cantante. El ideal canoro, a su entender, representaba la feliz combinación de una bella y sonora voz, a la cual se sobreponían la afinación, amplia extensión, agilidad, sentimiento, calidez expresiva y gusto. Si de dotes actorales hablamos, el examen bretoniano valorará la acción, es decir, el juego escénico, que engloba desenvoltura, expresión y gestualidad, y la idoneidad de la figura teatral. Pongámoslo en su boca:

“Si, cuando se trata de cantar, deben tenerse por cualidades suficientes para deleitar a los espectadores una voz extensa (...), clara, igual, afinadísima, sumamente grata y flexible; una facilidad de emitirla y modularla (...); una

37. *Ibidem*.

38 *Ibidem*, 20 abril, 1831.

39. *Ibidem*.

40. *La Abeja*, 22 octubre, 1835.

*agilidad y dulzura de garganta que asombran; un gusto el más delicado para los adornos, sin emplearlos inoportunamente, sin desfigurar los pensamientos del compositor, y en fin el necesario conocimiento en punto a acción teatral para caracterizar el personaje que representa sin afectadas pantomimas*⁴¹.

Los juicios de carácter general vertidos por Bretón al objeto de evaluar un fragmento musical, contrastan sobremanera con el conocimiento técnico de que hace gala en algunas crónicas para analizar las características vocales y el trabajo interpretativo de los cantantes. Es lícito preguntarse, en tal sentido, si este inusual despliegue de erudición en alguien que confesara sin complejos su amateurismo en materia musical era fruto de reflexiones personales o acaso proveniente de las fuentes de donde habitualmente Bretón bebía. Sirvan dos ejemplos ilustrativos:

*“La Sra. Edwige no tiene en efecto las facultades necesarias para agradar: su voz es desigual, y particularmente en la octava media tiene puntos muy débiles, y desafina alguna vez al esforzarlos; las fermatas las precipita demasiado, lo cual produce un efecto desagradable; únase esto a un juego escénico amanerado, cuya exageración produce una fatigosa monotonía*⁴².

*El señor Genero, cuya figura, sin ser desairada, no es tampoco de las más gentiles que han pisado nuestras tablas, tiene una excelente voz más extensa que voluminosa, pero fácil, grata y flexible; su método de canto nos ha parecido selecto, si bien adolece de algún resabio sin el cual sacaría más partido de sus aventajadas facultades, y es el de ejecutar con poca precaución, o por mejor decir, demasiado bruscamente sus transiciones del piano al forte y viceversa*⁴³.

Entre la prolija lista de compositores que ocupan el pensamiento de Bretón: Pacini, Mercadante, Carrafa, Vaccai, Coccia, Genovés, Ricci, Rossini, Bellini o Donizetti, son, con certeza, los tres últimos quienes disfrutaron de una presencia más destacada en sus escritos. Bretón, en efecto, se asoma por vez primera al teatro lírico en calidad de redactor musical en 1831, coincidiendo con el lento pero paulatino ocaso del rossinismo y la entrada en liza de dos astros emergentes en el firmamento sonoro, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, cuyas óperas habrían de copar las carteleras madrileñas a lo largo de la década de 1830⁴⁴. El riojano no oculta sus preferencias estéticas: Rossini es reputado como el “gran maestro”⁴⁵ y el “genio músico del siglo”⁴⁶. El estro de Bellini brilla con menor fulgor, aunque su música, viva

41. *El Correo Literario y Mercantil*, 26 octubre, 1831.

42. *El Universal*, 6 abril, 1834.

43. *La Abeja*, 4 julio, 1834.

44. Una explicación detallada de este proceso, en CASARES RODICIO, E., “Rossini: la recepción de su obra en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2005), pp. 50-55.

45. *El Correo Literario y Mercantil*, 27 junio, 1831.

46. *Ibidem*, 5 agosto, 1831.

encarnación de un alma ardiente, hería más profundamente el corazón del oyente: “Su acento, un poco monótono, penetra más hondamente en las entrañas, y sus ecos de dolor, siempre sublimes, siempre vencedores, no pueden hallar resistencia (...) ¡Cuántas lágrimas no habrá hecho correr la música de Bellini!”⁴⁷. Por fin, aplaudirá Bretón la indiscutible maestría de Donizetti, “uno de los mejores compositores modernos”, lo cual no obsta para arremeter contra un defecto generalizado en muchos de sus títulos: el hábito de incurrir en “reminiscencias” o, en otras palabras, el plagio, la cita recurrente de temas propios o ajenos, en detrimento de la originalidad⁴⁸.

Junto con el seguimiento puntual que llevara a cabo del panorama operístico en la capital de España, Bretón se alzó como una de las primeras voces románticas que propugnará la constitución de un drama lírico nacional desvinculado del italianismo vigente⁴⁹. Recordemos que el siglo XIX había visto la luz con la conciencia de la necesidad, o por mejor decir exigencia, de emanciparse definitivamente de la dependencia musical italiana⁵⁰. Asignatura pendiente, eterno y omnipresente problema, proyecto siempre anhelado y, a la postre, frustrado las más de las veces, la ópera española hizo correr ríos de tinta, sin llegar a articularse en ningún corpus teórico unificado que hubiera dotado de coherencia y legitimidad a la empresa. ¿Existe la ópera española?, se preguntaba irónicamente el crítico musical Peña y Goñi: “No, la ópera española no existe; la ópera española no ha existido nunca”⁵¹. En este contexto debemos situar el opúsculo anónimo *Origen y progresos de las óperas*⁵², publicado en 1828, un encendido alegato en defensa del teatro musical hispano, y *Ópera espa-*

47. *La Abeja*, 16 septiembre, 1834.

48. *Ibidem*, 22 octubre, 1835.

49. Del mismo modo que lo hicieron Carnerero en *Cartas Españolas* (1831-1832) y Masarnau, desde *El Artista* (1835-1836). Con este planteamiento, los tres periodistas se incorporaban a una corriente de opinión –se ha acuñado incluso la expresión de “primer nacionalismo musical”–, inaugurada en las postrimerías del siglo XVIII, que postulaba el establecimiento de un drama lírico nacional contrapuesto al italianismo reinante. Dicho debate se desarrolló en dos frentes: la prensa, mediante artículos publicados en el *Diario de Madrid*, y a través de manifiestos y ensayos de intelectuales –Eximeno, Juan de Andrés, Iriarte–, donde se ponderaban las bondades del castellano para el drama musical. Simultáneamente, tuvo lugar una progresiva identificación entre lo popular y nacional, idea deudora del concepto de “Volkgeist”, que conllevará la sobrevaloración del elemento popular como base de un embrionario sentimiento nacionalista. En la búsqueda de una identidad musical nacional sobre la que edificar el pretendido género lírico hispano, formas como seguidillas, polos, tiranas, jotas y fandangos fueron elevados a la categoría de aires nacionales. Vid. ALONSO, C., *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid: ICCMU, 1998, pp. 25-32.

50. CASARES RODICIO, E., “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en *La música española en el siglo XIX...*, p. 92.

51. PEÑA Y GOÑI, A., *La ópera española...*, p. 14.

52. *Origen y progresos de las óperas, o sea noticias filarmónicas*, Madrid: Imprenta de don Ramón Bergés, 1828.

*ñola*⁵³, de 1840, con firma de José Rius, cuyo texto aspiraba a vencer la dictadura italiana por medio del uso de la lengua castellana. Músicos, críticos y teóricos, sin excepción, tomarán partido, enzarzándose en estériles, por infructuosas, discusiones relativas a las condiciones económicas requeridas para la instauración del nuevo género, papel del Conservatorio en la formación de músicos y cantantes, cualidades de los compositores y libretistas a quienes se confiara la actividad creadora, medios y estrategias al objeto de constituir compañías operísticas, etc. Faltando criterios comunes respecto a los componentes dramáticos y musicales que habrían de definir el drama lírico español, se revelaron en primera instancia tres caminos a explorar: composiciones vertidas al molde italiano en ese idioma, según obraron Manuel García o Ramón Carnicer; una segunda línea, personificada en Tomás Genovés, Baltasar Saldoni, Hilarión Eslava y Joaquín Espín y Guillén, con partituras en castellano y dificultad para desembarazarse del italianismo que, en mayor o menor medida, empapa la música; y, por fin, aquellos autores quienes, caso de Basilio Basili, Mariano Soriano Fuertes o Cristóbal Oudrid, procedieron a amalgamar elementos franceses, italianos e hispanos, dando como resultado la zarzuela moderna⁵⁴. No tardó Bretón en hacerse oír. Ya en algún artículo celebraría la eventual reposición de tonadillas en la escena matritense, un género, afirmaba, marcadamente español, desbordante de pasión, sal y vida⁵⁵. En torno al debate suscitado en favor de una ópera hispana, Bretón no escatimó oportunidades para respaldar cuantas iniciativas se fraguaron, aun a sabiendas de la dificultad que entrañaba desbancar la hegemonía del modelo operístico italiano, firmemente enraizado en los gustos artísticos de la sociedad española: “¿Por qué no han de escribirse óperas españolas como se escriben francesas y alemanas? ¿Por qué hemos de conceder nosotros supersticiosamente a la lengua de Metastasio el privilegio exclusivo que otras naciones la disputan con mayor desventaja?”⁵⁶. Tan encomiable proyecto y el deseo de difundirlo entre la opinión pública, iba a hallar especial eco en los textos periodísticos del comediógrafo. De este modo, en agosto de 1831 Bretón se complacía en presentar a sus lectores el primer fruto que Tomás Genovés sometía al veredicto del pú-

53. RIUS, J., *Ópera española. Discurso en que se muestra la necesidad y conveniencia de la ópera nacional y se prueban por principios de ortología, prosodia y arte métrico las eminentes cualidades de la lengua castellana para la música y el canto*, Barcelona: Joaquín Verdaguier, 1840.

54. Puede seguirse esta primera etapa en la vida de la ópera española, en CORTIZO RODRÍGUEZ, M^º E., “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”, en CASARES RODICIO, E. y TORRENTE, A., (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional “La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia”*, vol. II, Madrid: ICCMU, 2002, pp. 7-62.

55. Un ejemplo demostrativo, a propósito de la representación de *Los majos de rumbo*, en *El Correo Literario y Mercantil*, 30 septiembre, 1831.

56. *Ibidem*, 13 junio, 1832.

blico: *Enrique y Clotilde* ó *La Rosa Blanca*, al que siguió un año después *El Rapto*. Pronto la realidad vino a demostrar lo aventurado de probar sus armas un novel autor en las mismas tablas donde habían cosechado notables triunfos Rossini o Bellini. No debió de ser tarea sencilla para un intelectual comprometido con la causa nacionalista “airear” las deficiencias que contenían ambas óperas. Aun esforzándose en manifestar comprensión, Bretón se vio obligado a criticar en *Enrique y Clotilde* –siempre, obviamente, fundado su voto en criterios ajenos– la conclusión de algunas frases, la trivialidad y monotonía de ciertos pasajes y la inexactitud dramática en otros⁵⁷. Los ataques más incisivos recayeron, no obstante, sobre *El Rapto*, en rigor una suerte de zarzuela, con libreto de Mariano José de Larra, cuya primera audición no correspondió a las esperanzas depositadas: música vulgar y huérfana de interés, argumento descabellado y repugnante en grado sumo, diálogos soporíferos e intérpretes de segundo orden⁵⁸.

Las crónicas bretonianas incluyen información privilegiada y, por tanto, muy valiosa acerca del contexto social e interpretativo en que se enmarca toda función operística, más allá del objetivo primario de enumerar las piezas musicales y evaluar su ejecución. Delibera Bretón, a título de ejemplo, respecto a la utilidad del repertorio de signos manejados por el público para expresar su beneplácito o disconformidad frente a las partituras puestas en escena: “Los desaires, aunque amargos en el momento de fulminarlos, sirven de eficaz correctivo (...), las palmadas y los bravos de grata recompensa y de poderoso estímulo para ulteriores adelantos”⁵⁹. De ahí se deducía la necesaria libertad de la concurrencia a fin de exteriorizar su parecer, siempre y cuando no atentase contra la decencia y moderación que reclama esta clase de espectáculos. Defenderá, en el mismo sentido, la existencia saludable de partidos teatrales, por cuanto promovían la afición al arte escénico, alentaban la inspiración de los autores e incentivaban el trabajo de los cantantes. En lo concerniente a estos últimos, Bretón aspira a esclarecer las causas que, a su juicio, coadyuvaban al fracaso de un intérprete, sean cuales fueren su renombre y talento artístico. El principal escollo radicaba en comparecer ante el público con obras celebérrimas y aplaudidas anteriormente, originando las consabidas, por inevitables, comparaciones con otros cantantes, que en nada beneficiaban la objetividad a la hora de valorar. Por el contrario, cualquier estreno garantizaba el dictamen imparcial del espectador, sin temor a prejuicios derivados de partidismos⁶⁰. Las diatribas de Bretón alcanzan, a su vez, ciertas prácticas y tradiciones inveteradas en el seno de una representación. Tachó de abuso, verbigracia, la costumbre de ejecutar música la orquesta durante los entreactos, circunstancia ésta que, lejos de deleitar los oídos, distraía al auditorio, corriendo el

57. *Ibidem*, 24 agosto, 1831.

58. *Ibidem*, 20 junio, 1832.

59. *Ibidem*, 11 noviembre, 1831.

60. *Ibidem*, 26 octubre, 1831.

riesgo de perder el hilo argumental⁶¹. Otras críticas se ensañan con la excesiva uniformidad en la vestimenta de los coristas, contraria al principio de verosimilitud, así como su rígida y absurda separación según sexos en el escenario, disponiéndose hombres y mujeres en líneas opuestas, formados en alas, cuando debieran agruparse juntos y “en natural desorden”⁶². Como contrapartida, si la ocasión lo aconseja, Bretón habría de acudir al sano y distendido humor, sazonado de generosa dosis de socarronería, para narrar el cúmulo de percances susceptibles de sobrevenir en el curso de una velada operística: arañas derramadoras de aceite sobre incautos espectadores, gorgoritos desde bastidores en plena función, niños llorones que rivalizan en voz con los mismos cantores, un gato huidizo atravesando impunemente el escenario, disputas y riñas en la cazuela o anteojos “voladores” que, de súbito, descendían desde la galería hasta el patio de butacas. Se aborda asimismo, en varios lances cómicos, la presencia en escena de individuos extraños a la acción dramática: “Lástima es que en la suntuosa y bella decoración nueva que representa el templo de Vesta haya visto una gran parte del público a cierto forastero de chaqueta y pantalón que estaba detrás del simulacro de la diosa. Ignoro el ministerio que allí podía ejercer”⁶³. La mordacidad bretoniana llegará al extremo de asociar el título de una ópera con su propio fiasco, según advertimos en *Il diluvio universale*, de Donizetti: “Llovió pues, y tronó y relampagueó antes y después del diluvio, en la escena, en el anfiteatro, en los actos, en los entreactos, en los bastidores, a la derecha y a la izquierda, arriba y abajo”⁶⁴. Figuran, en último término, los artículos cuyo contenido íntegro explota un tema humorístico, como “Charlatanismo escénico o arte de agradar a la multitud con poco trabajo”, donde Bretón se detiene en revisar los recursos que aprovechaban los artistas mediocres para convencer al oyente:

*“El cantor que olvide la letra o la equivoque, lance una ojeada de indignación sobre el consueta, como para echarle la culpa, y si da una pifia o se pierde en el canto, muéstrase enfurecido contra la orquesta, pero de modo que el público lo observe. También es receta probada contra la ira del patio el ponerse la mano en el pecho, toser, encoger los hombros y bajar la cabeza, aparentando estar acatarrado antes de principiar un aria, cuando el actor se reconoce con pocas facultades para cantarla bien”*⁶⁵.

No se agotan en la ópera las colaboraciones periodísticas de Bretón. Paralelamente, hubo de cubrir otros acontecimientos artísticos, como bailes de máscaras y, sobre todo, conciertos, ya efectuados en salones particulares, teatros o el Conservatorio de música. Nutren los programas concertísticos

61. *Ibidem*, 11 abril, 1831.

62. *Ibidem*, 8 febrero, 1833.

63. *Ibidem*, 11 mayo, 1831.

64. *Boletín de Comercio*, 4 marzo, 1834.

65. *El Correo Literario y Mercantil*, 28 septiembre, 1832.

una miscelánea de títulos, vocales e instrumentales, a cargo de los cantantes integrantes de las compañías líricas establecidas en la ciudad y diversos instrumentistas. Hallamos aquí al Bretón más prosaico, entregado al quehacer rutinario de cronista de sociedad, dando cuenta someramente de las piezas principales, sin olvidar anotar la actuación de cada músico. No parece, a juzgar por los comentarios emitidos, que estas sesiones gozaran de su especial simpatía: “Un concierto no es el espectáculo más a propósito para ganar palmadas y dinero”⁶⁶. Dos razones se imponen con mayor peso. En primer lugar, su propia configuración intrínseca, de modo que el cantante de ópera se veía privado de auxiliares tan poderosos como la acción teatral, la pompa y magnificencia de la puesta en escena o la indumentaria correspondiente a su personaje:

*“Los mismos actores se ven en cierto modo cortados al presentarse fríamente con un papel de música en la mano al mismo auditorio que los ve continuamente, ya calándose el reluciente y empenachado yelmo, ya blandiendo a toda orquesta el terrible acero al entonar los últimos acentos de una marcial cabaletta, ya gravemente ascendiendo a regio dosel de dorada púrpura fra tanti regi e popoli...”*⁶⁷.

Por otro lado, la reiterada repetición de las mismas composiciones, pese a tratarse en general de obras cuidadosamente seleccionadas entre las que mejor acogida recibieran sobre las tablas, dotaba a los conciertos de cierto aire fastidioso y monótono, carente de novedad y desnudo, por tanto, de todo atractivo. Menudean en Bretón afirmaciones de esta índole: “Aunque todas ellas –en alusión a las páginas de un concierto– tienen mérito, algunas se han oído tanto en Madrid que ya no pueden producir grande efecto. El auditorio estuvo poco animado, por no decir indiferente”⁶⁸. Así las cosas, ni siquiera la participación de voces de reconocido prestigio y fama internacional –léase Henriette Méric-Lalande o Giuditta Grisi– lograba paliar el despoblamiento de las salas y la tibieza de un público impasible y apático, más atento a detalles anecdóticos: el lujoso vestido de tal o cual dama, la presencia en los palcos de determinado personaje o cualquier trifulca generada en el “gallinero”, que a la música misma. Era previsible, pues, el retraimiento del melómano madrileño, que estimaba más provechoso reservar sus aplausos para el género operístico.

5. EPÍLOGO

Poeta y autor dramático, todavía encontró tiempo Bretón para probar fortuna en el medio periodístico, uno de cuyos cauces, y con seguridad el menos conocido, lo constituyen las más de cien crónicas musicales que re-

66. *Ibidem*, 30 julio, 1832.

67. *Ibidem*.

68. *Ibidem*, 1 marzo, 1833.

dactara entre 1831 y 1836. Bretón, a semejanza de otros intelectuales coetáneos, citemos a Carnerero o Larra, accedía a la crítica musical bajo la alargada sombra del italianismo lírico que gobierna España, no sólo como espectáculo escénico, dominando sobre cualquier forma musical, sino en virtud de su acusada influencia en las diferentes parcelas de la realidad social cotidiana. Bretón, de un lado, fustiga este género achacándole, en mayor o menor grado, los problemas que arrastraba el drama hispano; de otro, en flagrante contradicción, contribuirá a su divulgación mediante la faceta de crítico teatral. ¿A qué pudo responder esa actitud ambivalente?⁶⁹. La explicación no alberga dudas: desde 1828, fecha de la publicación de la sátira *Contra el furor filarmónico*, Bretón había ya formado un juicio completo y preciso acerca de la ópera, que mantendrá a lo largo de su vida. Hablamos de un modelo artístico que, a su entender, apenas persigue halagar el oído y, cuando más, obraba el efecto de mover los sentimientos. Su propia esencia, además, contravenía las leyes de la razón, engendrando un espectáculo inverosímil bajo el punto de vista dramático. Cifrado exclusivamente su aliciente en el hecho musical, la experiencia del oyente quedaba limitada a abandonar los sentidos al poder sugestivo de la melodía, sin exigir esfuerzo intelectual alguno. Con todo, Bretón era incapaz de sustraerse al éxito de un género que hacía las delicias del público culto en Europa. Pesaba a su vez la imposición profesional de ejercer la crítica musical, reemplazando a Carnerero al frente de la sección teatral de *El Correo Literario y Mercantil*. En aquellos años, simultáneamente, el escritor, acuciado por apuros económicos, había invertido parte de su tiempo y desvelos a la traducción de los otrora populares dramas franceses, tarea ingrata que nunca le reportó, según confiesa, grandes satisfacciones personales⁷⁰. En ambos casos, plegándose a los gustos musicales en boga, como la ópera, bien por intereses crematísticos, en lo que al teatro galo se refiere, Bretón sucumbía finalmente a los dictados de la moda. No debe sorprendernos que éste, aun a costa de traicionar sus más íntimos ideales, acabara dirigiendo sus miras periodísticas hacia el estilo musical contra el que había batallado tan vehementemente.

Sobre la premisa de “españolizar” la escena lírica nacional, Bretón, ya lo señalamos con anterioridad, se erigió en uno de los primeros adalides que, apelando a la función informativa y formativa de la prensa, abogará en defensa de un género operístico español, despojado de toda “contami-

69. Igual posición apreciamos en los artículos de Larra. Para el literato madrileño, no obstante la virulencia de sus críticas hacia la ópera, responsable a su juicio de la ruina del arte dramático español, ésta simbolizaba la modernidad que anhelaba para España, anclada en estructuras obsoletas y carente de todo desarrollo social o moral. En el modelo representado por la ópera, Larra constataba la necesidad de superar ese estado de desidia e inmovilismo que atenazaban al país y abrirse, definitivamente, a la actualidad europea (Vid. SANCHO GARCÍA, M., “La música en la obra de Mariano José de Larra”..., p. 92).

70. IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M., “Manuel Bretón de los Herreros: traductor de dramas franceses”, *Berceo*, 138 (2000), pp. 205-206.

nación” italianizante. La materialización de esta idea pasaba, necesariamente, por la consecución de dos objetivos: revestir la música teatral de atributos inequívocamente hispanos y, de resultas de ello, reconducir los intereses del aficionado filarmónico, cegado por el melodismo del país transalpino. La variedad y belleza del corpus musical español, junto con la pureza y sonoridad de su lengua, cuajada de desinencias y acentuaciones originales, ponían de manifiesto la viabilidad de una ópera gestada en España, parangonable a la receta italiana⁷¹.

El espíritu nacionalista bretoniano trasciende la esfera estrictamente operística para abrazar otras formas, como la zarzuela⁷². En efecto, la resurrección del antiguo género barroco durante la década de 1830 había alimentado el anhelo de sentar los pilares, formales y estilísticos, para una futura ópera hispana:

“En cuanto a la zarzuela (...), el espectáculo es de buena ley; hacía ya falta en Madrid, el público lo acoge muy bien, de él ha de nacer una ópera española, que de este nombre sea merecedora, y para que andando el tiempo pueda rivalizar con la italiana no nos faltan elementos propios”⁷³.

Haciendo profesión de españolismo, Bretón colaborará en calidad de libretista con compositores como Basilio Basili o Rafael Hernando. Vieron así la luz cuatro zarzuelas: *El novio y el concierto* (1839), *Los solitarios* (1843), *El novio pasado por agua* (1852) y *Cosas de Don Juan* (1854). Descuella singularmente en razón de su temática *El novio y el concierto*, comedia-zarzuela en un acto, con música de Basili, que vivió su estreno el 12 de marzo de 1839, en el madrileño coliseo del Príncipe. El nudo argumental gira en torno a la dialéctica “música italiana versus música española”, personificadas ambas posturas en dos muchachas jóvenes que cultivan el arte canoro: Remigia, embriagada de pasión filarmónica extranjerizante, y Laura, arquetipo de hembra castiza y racial, cuyos momentos de asueto suele distraer entonando aires populares nacionales. En la búsqueda Bretón de la exaltación del elemento indígena, diferencial, era presumible que la canción española derrotase a la melodía foránea⁷⁴. Late, bajo dicha confrontación, una

71. BRETÓN DE LOS HERREROS, M., “Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España”, en *Obras escogidas de don Manuel Bretón de los Herreros. Edición autorizada por su autor y selecta por sí mismo, con un prólogo, por don Juan Eugenio Hartzenbusch*, vol. I, París: Baudry, Librería Europea, 1853, p. LX.

72. Es pertinente recordar, por otra parte, que Bretón fue autor de algunos poemas “popularistas”, en una vena andalucista de corte nacionalista, poniendo letra a varias canciones de Basilio Basili, como *El Gloria*, *La vivandera andaluza* y *La aguadora*. ALONSO, C., *La canción lírica española...*, pp. 221-231.

73. BRETÓN DE LOS HERREROS, M., “Progresos y estado actual...”, p. LX.

74. Miguel Ángel Muro hace hincapié en el nacionalismo “simple y visceral” por el que apuesta Bretón, tejido alrededor de una serie de personajes que se aferran a su lengua, su música y su brío castizo. MURO MUNILLA, M. Á., “El novio y el concierto”, en

idea clave en su reivindicación nacionalista: el temor a la desnaturalización, esto es, la pérdida irreversible de la identidad autóctona a manos de una cultura ajena, importada del exterior. La victoria, aunque simbólica, de la tradición musical hispana en esta partitura traducía la esperanza de Bretón de liberarse del yugo italiano para conquistar España su voz propia. Esa misma sublimación del material popular en tanto que substrato musical nacional, enfrentándolo a la “amenaza” extranjera, es fácilmente perceptible en el “romance satírico” *El baile*⁷⁵. Bretón, luego de contraponer la gracia y desenvoltura que destilaban danzas españolas como la jota, el polo, el fandango y el bolero a la rigidez de los bailes foráneos, se despacha con la siguiente sentencia, a guisa de confesión personal:

Esto será de mal tono,
Y vulgar, y ¿qué sé yo...?
Pero es fruta de mi tierra,
Y yo soy muy español.

Teatro breve de Manuel Bretón de los Herreros, vol. I, Logroño: Universidad de La Rioja, 2000, p. 418.

75. *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros. Poesías*, vol. V, Madrid: Imprenta Nacional, 1851, pp. 460-464.



BERCEO 164



Gobierno de La Rioja
www.larioja.org



**Instituto
de Estudios
Riojanos**