El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)

El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)

Tesis doctoral presentada por

José Antonio Oliver García

Dirigida por

Francisco J. Giménez Rodríguez

Departamento de Historia y
Ciencias de la Música
Facultad de Filosofía y Letras
—Universidad de Granada—

GRANADA, MAYO DE 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: José Antonio Oliver García
D.L.: GR 49-2013
ISBN: 978-84-9028-206-9

A Carmen, Amador y Alejandro

Agradecimientos

Es difícil reto tratar de recordar en pocas líneas a todas aquellas personas que, de una forma u otra, han estado presentes en la elaboración de esta tesis. En primer lugar está la persona que ha dirigido todo este trabajo, Francisco José Giménez Rodríguez, quien durante tanto tiempo me viene acompañando, inicialmente como compañero de escaño en la Facultad, donde se fraguó nuestra amistad, y años después intentando llevar a buen puerto esta investigación. Su rigor y agudeza intelectual han sido claves; su paciencia y apoyo -a pesar de las constantes vacilaciones del doctorando-, imprescindibles. Gracias por todo Francisco. A Antonio Martín Moreno, del que fui alumno, primeramente, en el Conservatorio y luego en la Universidad, tras habernos abierto a todos las puertas de la Musicología en Granada (ahora se cumplen 20 años de la primera promoción); por los consejos del investigador, que sigue siendo ante todo y, también, cómo no, por tantas cartas de presentación escritas para que, gracias a su prestigio, tal o cual institución o persona trataran con la mayor cortesía a este desconocido.

Parte importante del tiempo de búsqueda de fuentes ha transcurrido en bibliotecas y archivos granadinos y madrileños. Primeramente quiero referirme al personal del Archivo Histórico Municipal de Granada, a su directora Margarita Jiménez Alarcón, a Socorro Rodríguez Heras, a Luis Moreno (anterior director), Lola Parra (ahora en otro destino); al personal de sala: Margarita Gutiérrez, a José Cuevas, y por supuesto a Manuel Villalba que en más de un momento ha llegado a ser el colaborador necesario en la búsqueda de documentos -sólo aparentemente- imposibles de encontrar. Gracias por toda la atención y amabilidad que me han dedicado. Del Museo "Casa de los Tiros", oasis de la prensa y la bibliografía histórica granadina, recordar a Francisco González de la Oliva (director), a Aurora Mateos Pablos, Adoración Ruiz Ruiz, Alberto Bedmar, también a Ignacio Hermoso y a Ana Mª Gutiérrez García, ambos ahora en otro destino. No puedo olvidarme tampoco del personal de los archivos de la Real Chancillería, del Generalife y del Provincial de Granada. Un agradecimiento también a Pilar Parra, directora, y al personal del Archivo Histórico de la Diputación de Granada; a Aurora Rodríguez, directora de la Biblioteca Musical de Madrid; al personal de la Hemeroteca Municipal de Madrid; a José Carlos Gosálvez, quien me orientó de manera generosa sobre la búsqueda de fuentes en Madrid; al personal de la Biblioteca Nacional de Madrid, en especial el de las salas Barbieri y Cervantes; y al personal del Archivo Histórico de la SGAE. A Emilio Casares Rodicio, por la amabilidad con que recibió a este investigador en su despacho circular del ICCMU: por los datos, dudas aclaradas y consejos de él recibidos. A mi amigo Manuel Gómez Ros, erudito tranquilo y conocedor del libro, que me ha allanado el camino en la forma de editar esta tesis. Y, por supuesto, a Adolfo Barrios Ruano –tantos años ya de amistad- por su constante confianza y respaldo; por acogerme en su hogar madrileño siempre que hizo falta; recuerdo ahora con cierta nostalgia, esas largas conversaciones, ya casi de madrugada, mientras él iba haciendo las correcciones de mi primer artículo. A mi familia y a mis amigos, a los que he dedicado en los últimos tiempos mucho menos tiempo del que hubiera deseado.

Finalmente rindo homenaje a Carmen, mi mujer, y a mis dos hijos. Son muchas las horas que he estado apartado y absorto trabajando en mis cosas; sin su comprensión y su ayuda, día a día, realizar este largo trabajo de investigación hubiera sido imposible. Para Amador y Alejandro, niños todavía, el vocablo "tesis" casi ha llegado a convertirse, con el paso del tiempo, en un elemento más del mobiliario doméstico.

Índice

Consideraciones previas 13

Introducción: Estado de la cuestión 21

1. El teatro musical en Granada hasta la muerte de Fernando VII (1800-1833)

1.1. Granada en el cambio de siglo 31
1.2. Antecedentes del teatro musical en Granada 36
1.3. El Coliseo o Casa de Comedias 39
1.4. Comedia, sainete, tonadilla y baile (1800-1808) 41
1.5. Se inicia la Guerra de la Independencia (1808-1810) 65
1.6. El Teatro Napoleón. La ocupación francesa (1810-1812) 69
1.7. De la Constitución al Absolutismo (1812-1820) 75
1.8. El Trienio Liberal (1820-1823). Llegan las primeras obras de Rossini 80
1.9. Se inicia la "Ominosa Década". La música italiana aumenta su presencia (1823-1826) 92
1.10. El furor filarmónico se asienta en la ciudad (1826-1832) 101
1.11. La compañía filarmónica de Granada sale de gira (1832-1833) 120
1.12. Luis Muriel y San Miguel. El inicio de una escuela escenográfica granadina 132
1.13. El tenor Leandro Valencia y las Damas de la Casa Cuna 134
1.14. La imagen social de los cantantes de teatro: Rosa Valladar (1814) 140
1.15. Los músicos de la Iglesia y la actividad teatral 144

2. El triunfo de la ópera italiana (1833-1852)

2.1. La Granada romántica y la afición filarmónica 157
2.2. La guerra y el cólera. El teatro musical casi ausente (1833-1836) 163
2.3. Cantantes nacionales para un repertorio internacional (1836-1839) 170
2.4. La ópera es cantada en italiano. Unanue. Salas. Paulina Viardot (1839-1843) 183
2.5. Un anticipo del *melodramma* verdiano (1844) 202
2.6. *Nabucco, Ernani, I Lombardi* (1847) 205
2.7. Se atisba un cambio en el gusto del público (1849-1852) 214
2.8. Las óperas españolas o en español 223
2.9. La actividad lírica en las sociedades artísticas y literarias 228
2.10. Las publicaciones periódicas. El público. El idioma 231
2.11. La recepción de la nueva zarzuela (1842-1852) 239
2.12. Las zarzuelas granadinas 245
2.13. *El Padrino*, zarzuela en un acto de Mariano Vázquez 253

3. La época de la zarzuela grande y de Giuseppe Verdi (1852-1868)

3.1. Granada, desde mediados de siglo hasta la llegada del Sexenio Revolucionario 265
3.2. Desde la ópera a la zarzuela 271
3.3. Zarzuela grande: nuevas compañías para un nuevo género (1852-1858) 274
3.4. La zarzuela pierde ímpetu frente a la ópera y a la opereta (1858-1863) 299
3.5. El contencioso entre el Ayuntamiento y los autores dramáticos y líricos de la Corte (1858) 325
3.6. Apertura del Teatro de Isabel la Católica. La zarzuela grande se estanca (1863-1866) 328
3.7. Se estrena el repertorio de los Bufos Madrileños (1866-1867) 335
3.8. Ronconi llega a Granada (1852) 341
3.9. Verdi domina la cartelera operística (1853-1858) 344
3.10. Las compañías de zarzuela acuden al repertorio italiano (1858-1862) 355
3.11. La burguesía granadina interpreta *Nabucco* (1860) 361
3.12. La Escuela de Canto de Isabel II. Verdi en Granada. Adelaide Borghi-Mamo (1862-1864) 368
3.13. Marietta Spezia. Arsenia Velasco. Juan de Castro (1865-1868) 376
3.14. El fin de la Escuela de Canto de Isabel II. Ronconi frente a la empresa teatral (1862-1864) 382

4. La orquesta de los teatros a lo largo del siglo XIX

4.1. Antecedentes 397
4.2. Primeros años del siglo XIX 399
4.3. La dirección de Francisco Valladar (1814?-1840) 402
4.4. La dirección de Antonio Palancar (1840-1860?) 405
4.5. Dos orquestas para dos teatros (1863) 410
4.6. Decadencia y fin 413

Conclusiones 417

Bibliografía 433

Fuentes 459

Anexo I: Documentos 465

Anexo II: Cartelera 523

Anexo III: Compañías 561

Consideraciones previas

Objetivos

Esta tesis tiene como objetivo general realizar el estudio del teatro lírico en Granada entre los años 1800 y 1868. Para mostrar el interés del tema sería suficiente con citar las siguientes líneas que el profesor Emilio Casares escribió en la segunda mitad de los años noventa y que, desde mi punto de vista, siguen vigentes:

> El teatro constituye la otra gran música del XIX español, y es, desde luego, la mejor música del siglo, desde cualquier perspectiva que se contemple y a pesar de los fracasos, o de los resultados insuficientes. Cuando hablamos de género lírico o de la vida del género lírico en la España del XIX estamos estudiando el tema medular. Es el núcleo que más músicos, dinero, polémica e infraestructura mueve, el que desde el punto de vista incluso cuantitativo más música produce, dado que a lo largo del XIX se estrenan varios millares de obras; y es el género a través del cual la música mejor se imbrica en toda la problemática del XIX.[1]

La música hecha para el teatro es "el tema medular" al estudiar el XIX. Por ello, investigar esa música en el contexto de una ciudad española de provincias durante buena parte de ese siglo, es investigar ese tema medular de nuestra música pero a más pequeña y humilde escala, siempre sin minusvalorar la importancia de la sociedad y la cultura granadina de aquel tiempo.

Por teatro lírico entendemos las piezas teatrales que por su naturaleza incluyen números cantados. En la época que tratamos abarca las óperas, las zarzuelas, las tonadillas, los sainetes musicales, los cuatros y otras tipologías asimiladas a algunas de las anteriores citadas pero con variada denominación. Por extensión también nos referiremos a otros géneros y ámbitos en donde la música y el teatro están maridados: la danza, la música instrumental como preludio a las funciones, los conciertos instrumentales en el recinto teatral, música instrumental como música diegética, etc.

Desde un primer momento hemos considerado que un trabajo de este tipo no puede disociarse de la ciudad que acoge y consume las obras musicales que se ponen en

[1] CASARES RODICIO, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», p. 73.

escena, por ello Granada está permanentemente presente, pues la relación entre teatro y ciudad es constante, y me refiero al teatro como género y también como edificio. Cito para ello a Xoán Manel Carreira: "Creo que es inseparable la investigación del fenómeno operístico del XIX de la investigación sobre los teatros e incluso sobre el urbanismo. Cada ciudad española es un microcosmos peculiar en el cual el sector económico preponderante va a marcar el desarrollo físico de esa ciudad, y por ello la construcción de su teatro y el uso del mismo".[2]

El periodo histórico elegido, 1800-1868, se nos presentaba al inicio del proyecto mucho más adecuado para el tipo de investigación planteada. Incluye en él dos reinados completos (Fernando VII e Isabel II), más los primeros años del siglo, antecedente necesario para entender todo el periodo fernandino. Culturalmente los reinados de Fernando VII y de su hija Isabel se viven con un predominio del teatro lírico como no había ocurrido antes, ni después. A partir de 1868, con el Sexenio Revolucionario y, posteriormente, con la Restauración, la música española y el teatro musical, incorporan nuevos elementos y circunstancias a tener en cuenta, muy especialmente la llegada de nuevas generaciones de compositores llamadas a cambiar el panorama conocido hasta el momento (Bretón, Chapí, Albéniz, etc.), tanto en el teatro lírico como en la música instrumental. El final de siglo en Granada propicia, además, grandes cambios socioeconómicos que afectan también al contexto cultural y por ende al teatro. Teniendo en cuenta estas consideraciones, consideramos más coherente no sobrepasar la frontera marcada por el final del periodo isabelino, sin renunciar en un futuro a ampliar el marco temporal hasta enlazar con el inicio del siglo XX.

El objetivo general primeramente expuesto se precisa respondiendo a las siguientes cuestiones: 1) qué repertorio se interpretó y cuándo, 2) quiénes lo compusieron y escribieron, 3) quiénes lo interpretaron, 4) dónde, 5) cómo se interpretó, 6) cómo lo recibió el público, 7) cómo y quién informó de ello, 8) qué relación existió entre lo que ocurrió en el teatro lírico de Granada y lo que ocurrió en el resto de la nación. En un segundo momento, y no por ser de menor importancia, también habría que preguntarse: 9) cuáles eran y donde se encuentran las obras de los autores locales. Evidentemente, no siempre hay respuestas, o éstas están irremediablemente incompletas. La distancia que separa las cuestiones planteadas de los resultados expuestos dará el verdadero valor de este trabajo.

---

[2] CARREIRA, Xoán. M. «Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX», p. 158.

Para finalizar, había un desiderátum convertido finalmente en objetivo: el de articular todos los datos rescatados en una secuencia, en lo posible continuada y coherente a lo largo del tiempo, e imbricada en la historia granadina de los primeros 70 años del siglo XIX.

Fuentes

La tarea de investigación documental ha estado localizada en diferentes archivos, bibliotecas y centros de documentación, pero de manera especialmente relevante en dos: Archivo Histórico Municipal y Museo "Casa de los Tiros", ambos en Granada.

El Archivo Histórico Municipal sito en el Palacio de los Córdova reúne la más importante colección documental sobre el teatro en Granada, fundamentalmente documentación administrativa perteneciente al Ayuntamiento granadino, derivada, por un lado, de su condición de propietario del Coliseo o Casa de Comedias y del Teatro del Campillo y por haber acogido el principal órgano de control público de la actividad teatral: la denominada Comisión de Diversiones Públicas. Ha sido consultada la casi totalidad de la documentación que sobre teatros fechada entre 1800 y 1872[3] se guarda en el Palacio de los Córdova, y no poca de finales del XVIII, finales del XIX y del XX. La mayoría de la documentación ofrece una información indirecta y fragmentaria, centrándose mucho en las "cuestiones de empresa" y poco en las "cuestiones artísticas". Aún así, nos ha permitido fundamentar los hechos y las fechas de manera fehaciente. A lo anteriormente dicho en cuanto a lo fragmentario e, incluso, disperso de la información, hay que hacer algunas excepciones, llamando la atención, muy especialmente, en tres fuentes: 1) *Listado de comedias 1838-1848*,[4] que perteneció a la Comisión de Diversiones Públicas. 2) *Libro principal de cuentas diarias del* [Teatro] *de Granada en el año cómico de 1832. Siendo su empresario D. José Maiquez*.[5] 3) *Noticias de los gastos que se han hecho para el verano de la compañía filarmónica*.[6] Estos dos últimos, entregados en su momento a la Junta de Acreedores del Teatro de Granada (órgano que por deci-

[3] Fecha en la que el entonces Teatro Principal es vendido en subasta pública.

[4] AHMGr, 2.01396.

[5] *Ibid.*, 2.01395.

[6] *Ibid.*, 2.01394.

sión judicial estuvo llevando la gestión del Teatro del Campillo) por el *impresario*[7] Máiquez como prueba de los gastos realizados y de los ingresos obtenidos en nombre de la Junta en el año cómico 1832-1833. Los tres libros referidos nos han permitido reconstruir la cartelera del año 1832-1833 y de todas las actividades líricas celebradas en el Teatro del Campillo entre 1838 y 1848. Si se hubieran conservado todos los libros de registro de funciones del XIX, todo hubiese sido más fácil; sin embargo, eran excepciones. Por ello era imprescindible rastrear la prensa de la época, en busca de la información que completara, complementara y ratificara lo encontrado en los documentos oficiales. "La prensa se convierte en un medio musical tan activo, que hoy el XIX sólo se puede hacer si se tienen en cuenta estas fuentes hemerográficas, que siguen siendo quizás la fuente prioritaria para entender el siglo".[8]

El vaciado de noticias recogidas en la prensa se ha realizado en diferentes lugares. En Granada, primordialmente en la Museo "Casa de los Tiros", donde se conserva la principal colección de prensa del XIX granadina. También en el Archivo Histórico de la Diputación, que posee prácticamente todos los números editados del *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*. En Madrid se consultaron diferentes cabeceras de periódicos y revistas, tanto en la Hemeroteca Municipal sita en el Centro Conde Duque como en la Biblioteca Nacional. Para la búsqueda en revistas musicales ha sido de importante ayuda en algunos casos el poder acceder a la base de datos del Retrospective Index to-Music Periodicals (RIPM).

La búsqueda de documentos relacionados con teatro musical granadino del XIX nos llevó también a la Biblioteca del Hospital Real de Granada (UGR), Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Granada, Archivo Provincial de Granada, Archivo de la Real Chancillería (Granada), Archivo de la Alhambra (Granada), Museo Nacional del Teatro (Almagro), Biblioteca del Instituto del Teatro (Barcelona), Biblioteca Musical de Madrid (Centro Conde Duque), Archivo de la SGAE (CEDOA), Biblioteca Nacional (Madrid), Archivo Histórico Nacional (Madrid), Biblioteca del Congreso de los Diputados (Madrid).

---

[7] Entendido a la italiana, como gestor en nombre de otros.

[8] CASARES, Emilio. «Conceptos fundamentales», p. 55.

Plan de trabajo

Para empezar era necesario reconstruir, en la medida de lo posible, toda la cartelera lírica de los primeros 68 años del siglo XIX en Granada, que estaba toda ella por hacer. Porque, como señalaba Ramón Barce en 1985 respecto la ópera y la zarzuela española del XIX: "La primera cuestión de esta problemática es: ¿Cuál es la materia real que comprende la investigación? Falta, ante todo, un elenco de material. No existe, por ahora, un repertorio completo de títulos (digo: de títulos) de óperas y zarzuelas que incluya los datos mínimos: autores y fecha de estreno".[9]Aunque las palabras de Barce pertenecen al año 1985, para la ciudad que nos ocupa son absolutamente pertinentes.

Junto con ello había que reunir los nombres de los cantantes y músicos que integraban las compañías, sin olvidar a los empresarios, pintores-escenógrafos, incluso personal auxiliar cuando era de interés: apuntadores y personal de maquinaria escénica. Para ello era necesario elaborar una base de datos que acogiera toda la información que se iría recopilando a lo largo del proceso.

La investigación de un tema como el propuesto tiene un primer gran obstáculo que superar: el que no existe una "un repertorio o fuente documental maestra" para el teatro lírico en Granada, ni en cuanto a partituras ni en cuanto a registro de funciones y compañías. El segundo obstáculo es que las fuentes hemerográficas que se conservan están muy incompletas y en ciertos periodos –especialmente en el reinado fernandino- simplemente no existen. El resultado de todo ello es que el investigador está avocado a espigar, al igual que las mujeres de la célebre pintura de Millet, para obtener los preciados granos de trigo.

La ordenación y el estilo literario por el que se ha optado, a la manera de una crónica, responden a la necesidad de integrar en un solo texto y de manera orgánica los mil y un aspectos, muchos de ellos aparentemente anecdóticos y, sin embargo, a nuestro parecer, imprescindibles, que conforman la "realidad" de la vida teatral de toda una época en una ciudad de provincias. Hemos preferido la narración a un enfoque meramente analítico que descontextualizaría los datos y no aportaría la significación cultural que adquieren en cada momento.

---

[9] BARCE, Ramón. «La ópera y la zarzuela en el siglo XIX», pp. 145-154.

El núcleo del trabajo se ordena en cuatro partes. La primera (1800-1833), abarca desde el cambio de siglo hasta el final del reinado de Fernando VII, es desde el punto de vista temporal la más extensa -33 años-, y en la que se producen desde el punto de vista del teatro musical los cambios más notables, todos ellos bajo el Absolutismo –salvando los breves periodos constitucionales-. La segunda (1833-52), algo más de la mitad del reinado de Isabel II, se caracteriza por el dominio del teatro lírico italiano. La tercera (1852-1868), los últimos dieciséis años de la monarquía isabelina en la que el teatro lírico español supera en protagonismo al italiano. Una cuarta parte está dedicada a la orquesta del teatro, contemplando su evolución a lo largo de todo el periodo 1800-1868 como un ente con personalidad propia, con sus antecedentes y consecuentes.

Tras las conclusiones y la obligada referencia a bibliografía y fuentes vienen los anexos. El Anexo I incluye la transcripción de diferentes documentos (escritos, cartas, normas, contratos, etc.) la mayoría inéditos, que prueban, corroboran, amplían o ilustran lo que ha sido expuesto en el cuerpo principal del trabajo. El Anexo II recoge, mediante tablas, la parte de repertorio de teatro lírico representado en Granada a lo largo de estos años que hemos podido registrar. No están todos los años, aunque sí buena parte de ellos, y no todos completos. Antes de 1832 el número de piezas que tenemos recogidas es tan pequeño que hemos considerado mejor incluirlas en una sola tabla. Es muy importante llamar la atención sobre las que se han elaborado con los datos de los libros de registro pertenecientes en su día bien a la Junta de Acreedores del Teatro de Granada y a la Comisión de Diversiones Públicas del Ayuntamiento, son las de los años: 1832-1833, 1838-1839, 1839-1840, 1841-1842, 1842-1843, 1843-1844, 1845-1846 y 1847-1848. Son datos que debemos considerar oficiales y que nos aportan una información completa y objetiva, siendo especialmente valorable el hecho de que entre 1838 y 1848, tengamos la fortuna disponer, sin ninguna discontinuidad, del registro de todas las funciones ofrecidas en el Teatro del Campillo. Las tablas de los demás años han sido elaboradas partiendo de fuentes primarias y secundarias muy diversas, fundamentalmente periódicos y revistas, pero también libros, artículos de investigación, documentos administrativos, etc.

El Anexo III consta de tablas, ordenadas cronológicamente, con los nombres de los integrantes de las compañías de ópera, zarzuela y cantado; además de las partes de cantado de las compañías de verso, partes de baile, músicos, directores y aparato teatral que trabajaron en Granada en los años estudiados. No ha sido posible averiguar los nombres de todos los integrantes de todas las compañías a lo largo de los 68 años estu-

diados, de hecho, en algunos carecemos de cualquier información. En unos casos hemos dispuesto de fuentes primarias como los carteles de la época, o documentos administrativos de diverso tipo, en otros de fuentes secundarias varias, que interrelacionándolas nos han permitido llenar muchas lagunas.

Criterios de edición

Las transcripciones procuran respetar el original, pues proviniendo en su mayoría del XIX, consideramos que no existen graves problemas de ortografía ni de puntuación. Cuando, excepcionalmente, se cambie la grafía de algún nombre, será oportunamente señalado, como en el caso de escribir "Máiquez" en lugar de "Mayquez", por un apellido suficientemente conocido en el mundo teatral ya con la transcripción actualizada. Cualquier supresión o adición a una cita original irá entre corchetes; se hará en el primer caso de esta manera: […], y en el segundo de esta otra: [ ]. En el caso de textos en lengua distinta al español, la traducción va al pie de la página.

Las referencias bibliográficas de las notas al pie solo incluyen autor, título y página, cuando éstas aparecen en el apartado «Bibliografía». De esa manera las notas al pie quedan notablemente aliviadas sin perder la información fundamental.

Criterios para la realización de las tablas de repertorio y compañías

El repertorio representado que hemos conseguido registrar viene expuesto en su totalidad y de manera cronológica mediante tablas dentro del Anexo II. Se ofrece, junto con el título, el número de actos, el autor de la música, el del libreto, fecha y lugar de estreno, e indicación pormenorizada de las fechas en que la obra referida se puso en escena. Como se puede observar los títulos de las óperas italianas hasta 1839 vienen con títulos en castellano, respetando los mismos que aparecieron en las carteleras granadinas en su momento, para subrayar el hecho de que se interpretaban traducidas. No está todo el repertorio musical representado en los teatros de Granada entre 1800 y 1868; mientras algunos años están completos (1832-1833, 1838-1839 a 1847-1848), otros no aparecen representados.

Del mismo modo hemos realizado una serie de tablas que agrupan a lo largo de los diferentes años cómicos las partes de música de las compañías, que actuaron en los teatros de Granada a lo largo del periodo estudiado, ya fueran de ópera, de zarzuela o partes de cantado de compañías de declamado. Se incluyen también, cuando se han conocido, los miembros de las compañías y partes de baile. Hemos considerado de interés hacer referencia, cuando ha sido posible, a los pintores-escenógrafos y otros miembros de la maquinaria teatral.

Acrónimos

AHPGr	Archivo Histórico Provincial de Granada
AHDGr	Archivo Histórico de la Diputación de Granada
AHMGr	Archivo Histórico Municipal de Granada
AHN	Archivo Histórico Nacional
ARCHGr	Archivo de la Real Chancillería de Granada
BIT	Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona
BHR	Biblioteca del Hospital Real (Universidad de Granada)
BMM	Biblioteca Musical de Madrid (Centro Conde Duque)
BNM	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
CEDOA/SGAE	Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores de España
RIPM	Retrospective Index to Music Periodicals
SGAE	Sociedad General de Autores de España

Introducción: Estado de la cuestión

No se ha hecho, hasta el momento, un estudio monográfico sobre el teatro lírico en Granada en el XIX. Hay que retrotraerse a hace, más o menos, un siglo cuando Francisco de Paula Valladar publicó sus *Apuntes para una "Historia de la Música en Granada"*. Como en tantas otras ocasiones en lo que a Granada respecta hay que comenzar por este cronista, musicógrafo, músico e historiador. En su obra, muy general, y que por algo él denomina "apuntes", nos pone sobre aviso del relieve que el teatro musical tuvo en Granada en épocas pretéritas. Presenta una información extraída mayoritariamente de la documentación administrativa del Ayuntamiento a la que como funcionario municipal tenía acceso, o en su caso conocimiento de primera mano, ya sea a través de noticias conocidas directamente por él, o a través de la posesión de carteles y programas. No puede olvidarse que era nieto de Francisco Valladar, violín y director de la orquesta del teatro durante al menos 25 años. Él es consciente a finales del XIX del valor que para la historiografía musical, para el conocimiento de las generaciones futuras tiene el conocimiento del teatro musical como espectáculo. Nos hace ver el relieve, para muchos de nosotros insospechado, que llegó a tener en Granada la ópera italiana, y deja apuntados algunos datos sobre la llegada de la zarzuela aunque, en este último caso, bastante imprecisos. También nos da a conocer el nombre de algunos destacables autores locales así como de alguno de los más destacados estrenos. Incluso nos habla de las tonadillas y de una tipología músico-teatral tan añeja como los "cuatros". En cualquier caso, bosquejos sobre los que había que continuar investigando.

De los años veinte es «Notas acerca del Teatro de Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841»,[10] un breve artículo no especializado pero muy interesante por basarse en unos pocos programas teatrales hoy perdidos y del que el investigador puede sacar poca información pero muy valiosa para completar unos años muy interesantes y muy poco conocidos como son los finales de los años 20.

Habrá que esperar muchos años, desde los años ochenta en adelante, para encontraren las publicaciones de Antonio Martín Moreno referencias a nuestro tema. Así, en su libro *Historia de la Música Andaluza* y en artículos como «Paseos Musicales por

[1010]CASTROVIEJO, Amado. «Notas acerca del Teatro de Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841». *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martin (1875-1926)*. Madrid: Viuda e hijos de Jaime Ratés, 1927, pp. 301-318.

Granada» y «Francisco de Paula Valladar y Serrano y la Música en Granada».[11]En 1990 en su artículo «Recepción de la ópera italiana en Granada» publicado en la *Revista de Musicología,* Xoan Manel Carreira, hace referencia a la llegada de la ópera italiana a Granada a finales del XVIII, algo que, por otra parte ya había mencionado Valladar, como el mismo autor indica. Aunque supone una actualización y mejor contextualización de los hechos.[12] José Miguel Barberá Soler, al publicar en 1993 «La música en Granada durante el siglo XIX» en la *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino,*[13] vuelve a referirse a lo ya publicado por Valladar sumando algunos datos extraídos sobre todo de la revista *La Alhambra* (1839-1843).En la voz dedicada a Granada en el *Diccionario de la Música Española e* Hispanoamericana (1999),[14]Ramón García Avello hace algunas referencias puntuales sobre nuestro tema. La última aportación relevante en lo que a Granada y su relación con el teatro musical del XIX es la realizada por el Francisco J. Giménez Rodríguez en su artículo dedicado a Pedro Antonio de Alarcón en su importante faceta de crítico musical, en la que se pone de relieve la importancia del género lírico en el imaginario de los intelectuales granadinos de mediados del XIX.[15]

Aunque no sea historia del teatro musical hemos de referirnos a *Aportaciones a la Historia del Teatro en Granada* (1985),[16] tesis doctoral de Isidoro Sáez y *Escenas y escenarios junto al Darro* (1998) de Andrés Molinari. El primero, a pesar de ser desigual, permitía en su momento un primer acercamiento de una manera conjunta a la his-

[11]MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas S.A., 1985; MARTÍN MORENO, Antonio. «Paseos musicales por Granada». En: *Nuevos Paseos por Granada y sus contornos*, vol. II (1992-1993), pp. 125-145; «Francisco de Paula Valladar y Serrano y la Música en Granada». En: *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar y Serrano (1852-1924)*. Granada: Obra Social de CajaGranada; Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2004, pp. 69-90.

[12]CARREIRA, Xoán M. «Recepción de la ópera italiana en Granada». En: *Revista de Musicología,* XIII, nº1 Enero-Junio (1990), pp. 232-251.

[13]BARBERÁ SOLER, J. M. «La Música en Granada durante el siglo XIX». En: *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 7, Segunda Época (1993), pp. 227-245.

[14]GARCÍA AVELLO, Ramón. «Granada. IV.». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 1999, vol. 5, pp. 844-848.

[15]GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «Música y literatura en la España decimonónica: las críticas musicales de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)». En: *Studi Ispanici*, XXXVII (2012), pp. 109-129.

[16]SÁEZ PÉREZ, Isidro Emilio. *Aportaciones a la Historia del Teatro en Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1985

toria de los edificios teatrales granadinos. El segundo no aporta sino alguna referencia tangencial al teatro lírico. [17]

Llegados al nuevo siglo, en los últimos años he tenido la oportunidad de publicar dos artículos que han intentado ampliar, profundizar, y en su caso aportar algunos datos nuevos a lo ya conocido: «Aproximación al teatro lírico en la Granada romántica (1832-1850)» (2005), y «Granada en el nacimiento de la nueva zarzuela del XIX: 1842-1851)» (2008).[18]

Sobre el teatro musical en la Andalucía del XIX hay un único artículo que destacar y es «La zarzuela en Andalucía» (1997),[19] de Antonio Álvarez Cañibano, que es la única aportación que se ha hecho musicológicamente sobre la zarzuela en nuestra región.

En cuanto a lo publicado sobre teatro lírico en el XIX en las diferentes ciudades andaluzas, el repaso es necesariamente muy breve. Hay una obra especialmente significativa, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*,[20] obra del historiador y sociólogo Andrés Moreno Mengíbar, un trabajo que nos ha sido de gran ayuda para estudiar el caso de Granada, aunque por su planteamiento de partida no aborda ni la zarzuela y ni la tonadilla. La tesis de Carmen Ramírez *El teatro lírico en Almería durante la época de la Restauración* (2005) es interesante pero aborda del XIX sólo el último cuarto.[21] Cádiz está a la espera de un trabajo en profundidad pues la monografía *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II* (2007),[22] es demasiado general en relación con la enorme importancia que el teatro italiano tuvo allí. A lo expuesto que añadir un libro que, aun con

---

[17] MOLINARI, Andrés. *Escenas y escenarios junto al Darro*. Granada: Ayuntamiento, Caja de Ahorros de Granada, 1998.

[18] OLIVER GARCÍA, José Antonio. «Aproximación al teatro lírico en la Granada Romántica (1832-1850)». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 408-425; «Granada en el nacimiento de la nueva zarzuela: 1842-1851». En: *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada: Universidad de Granada, 2008, pp. 141-151.

[19] ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. «La zarzuela en Andalucía». En: *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, (1997), pp. 351-362.

[20] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

[21] RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen. *El teatro lírico en Almería durante la época de la Restauración*, tesis doctoral. Universidad de Almería: Departamento de Humanidades Clásicas y Cultura contemporánea, 2005.

[22] LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz: Grupo de Estudios de Historia Actual, 2007.

todas sus carencias, por ser un acercamiento poco académico nos permite perfilar el contexto y cruzar datos con la cercana Málaga, es *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX* (1985) de Enrique del Pino Chica.[23] Y hablando de Málaga, breves pero significativas aportaciones sobre su teatro musical durante la Guerra de la Independencia encontramos en *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, de María José de la Torre Molina.[24]

Madrid y Barcelona se habían estudiado ya desde el XIX. En el caso de Madrid por Carmena y Millán, Peña y Goñi, y Cotarelo y Mori (ya en el XX), deudor este último de la investigación y los documentos recopilados por Barbieri. En el de Barcelona Francesc Virella i Casañes. Complementario de los anteriores es el *Diccionario* de Saldoni, con la cuantiosa información sobre obras, estrenos, compositores, cantantes, músicos y teatros. [25]

Durante la parte central del siglo XX José Subirá Puig mantuvo el testigo de estos estudios tanto en Madrid como en Barcelona y fue autor del primer intento de abordar una historia del teatro lírico a nivel nacional, su *Historia de la Música Teatral en España*. Barcelona: Lábor, 1945.[26]

El estudio del teatro lírico en España: tonadilla, ópera y zarzuela empezará a cobrar auge desde mediados de los 80. En 1983 José López-Calo publica «Introducción al estudio de la ópera nacional española en el siglo XIX»;[27] de dos años más tarde es un interesante artículo de Xoán Manel Carreira: «Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX».[28]

---

[23] PINO CHICA, Enrique del. *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, 2 vol. Málaga: Arguval, 1985.

[24] TORRE MOLINA, María J. de la. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad, 2003, pp. 43-63.

[25] SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vol. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1881, edición facsimilar preparada por Jacinto Torres. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986.

[26] SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Teatral en España*. Barcelona: Lábor, 1945.

[27] LÓPEZ-CALO, José, «Introducción al estudio de la ópera nacional española en el siglo XIX». En: *Cuadernos de Música*, 1, 2 (1983).

[28] CARREIRA, XoánManel. «Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX». En: "*España en la música de occidente": Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985*. Madrid: INAEM, 1987, vol. 2, pp. 155-172.

En 1993 se publicó *Teatro lírico español*, en tres volúmenes, de Luis Iglesias de Souza quien en solitario y de manera muy personal publica, tras un arduo y titánico esfuerzo, lo que pretendía ser un repertorio exhaustivo de las zarzuelas y sus estrenos en los teatros españoles, a pesar de sus imperfecciones, esta obra ha sido durante tiempo imprescindible para los investigadores.[29]

Pero el definitivo paso adelante en estos estudios llegó con la celebración de dos congresos internacionales, uno dedicado a la zarzuela y otra a la ópera implicando a investigadores de España y de América: en 1997 el Congreso Internacional "La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950"; y en 1999 con el Congreso Internacional *La ópera en España e Hispanoamérica, Una creación propia*, que dieron como fruto las publicaciones de unas actas que fueron referencia para los estudios posteriores.[30] Desde entonces y hasta ahora ha tenido especial protagonismo la figura de Emilio Casares Rodicio no sólo por sus propias publicaciones sino también por ser impulsor de la investigación y la difusión de la obra nuestros autores líricos del XIX a través del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Desde las reediciones facsímiles entre las que se encuentran algunos de los grandes clásicos: Antonio Peña y Goñi con *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*.[31]Luis Carmena y Millán y su *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*,[32] y Emilio Cotarelo y Mori con *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*.[33]El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y del *Diccionario de la Zarzuela*,[34] publicados entre 1999 y

[29] IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro lírico español*, 3 vol. A Coruña: Diputación, 1991-96.

[30] *Actas del Congreso Internacional "La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, Madrid, 20-24 de noviembre de 1995. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-1997); TORRENTE, Álvaro, CASARES Rodicio, Emilio, (coord.). *La ópera en España e Hispanoamérica*, actas del Congreso Internacional *La ópera en España e Hispanoamérica, Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999, 2 vol. Madrid: ICCMU, 2002.

[31] PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*. Madrid: Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881. Ed. facsímil, introducción de Luis G. Iberni. Madrid: ICCMU, 2003.

[32] CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Minuesa, 1878; edición facsimilar, Madrid: ICCMU, 2002.

[33] COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934; edición facsimilar. Madrid: ICCMU, 2000.

[34]CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 1999-2002; CASARES RODICIO, Emilio (director y coordinador general). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 vol. Madrid: ICCMU, 2002/2003.

2003, con la ingente cantidad de voces dedicadas directa o indirectamente al teatro lírico español e hispanoamericano son una obligada fuente de consulta.

Además de los mencionados no podemos dejar de citar las aportaciones, ya en nuestra época más reciente de Celsa Alonso,[35]Antonio Álvarez Cañibano,[36]María Encina Cortizo, Gracia Iberni,[37]Antoine Le Duc,[38] José Máximo Leza, Begoña Lolo y Ramón Sobrino,[39] entre otros. En el caso de María Encina Cortizo sus publicaciones se han internado, indistintamente, en el ámbito de la zarzuela o de la ópera, incluso la tonadilla sin establecer líneas de demarcación, excluyendo unos u otros géneros.[40]

En el ámbito barcelonés, desde finales del pasado siglo, destaca la figura de Roger Alier que no sólo se centra en la ópera y la zarzuela en Barcelona y Cataluña sino que acomete labores más amplias como es el escribir un volumen monográfico dedicado a la zarzuela.[41] Se suman posteriormente los diferentes estudios monográficos y ediciones de Francesc Cortès i Mir, tanto en el ámbito de la ópera como en el de la zarzuela, desde una visión global del teatro lírico del XIX.[42]Con un relieve más discreto, *El teatre*

---

[35]ALONSO, Celsa. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998. Esta obra, aunque no aborda específicamente el teatro lírico, es imprescindible para entender la verdadera naturaleza de la zarzuela del XIX.

[36]ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. «Teatro y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués». En: *La música española en el siglo XIX*. E. Casares Rodicio, C. Alonso (ed.). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 123-160; «La zarzuela en Andalucía». En: *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, (1997), pp. 351-362.

[37] Gracia Iberni estudia un segmento temporal –fundamentalmente la Restauración- que queda fuera del que abarca este trabajo.

[38] LE DUC, Antoine. *La Zarzuela. Les origines du Théatre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sprimont (Belgique): Mardaga, 2003.

[39] SOBRINO, Ramón. «La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. 2 vol. Actas del Congreso Internacional *La ópera en España e Hispanoamérica, Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: ICCMU, 2002.

[40] Nos limitamos a citar algunos ejemplos de las publicaciones de Mª Encina CORTIZO: BARBIERI, Francisco ASENJO. *Jugar con Fuego*, edición crítica a cargo de María Encina Cortizo, estudio literario de Ramón Barce. Madrid: ICCMU, 1992; «La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)». *La ópera en España e Hispanoamérica*, actas del Congreso Internacional *La ópera en España e Hispanoamérica, Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999, Madrid, ICCMU, 2002, vol.2, pp. 7-62; «Tonadilla escénica». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 2002, vol. 10, 343-351.

[41] ALIER, Roger. *La Zarzuela*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2002.

[42] CORTÈS, Francesc. «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán». En: *Cuadernos de Musica Iberoamericana*, 2-3, (1996-1997), pp. 289-318; «*Arnaldo Erill*de Nicolás Guanyabens:

representat a Barcelona de 1800 a 1830, de María Teresa Suero Roca supuso en su momento (1987) completar la obra clásica de Virella Casañés, y una ayuda inestimable para los investigadores.[43]

Fuera de Madrid y Barcelona, y ya tratado el caso de Andalucía, podemos citar como obras más representativas en la bibliografía de los últimos veinte años las publicadas por Carreira sobre Galicia, Galbis para el caso de Valencia, Nagore para Bilbao y Virgili para Valladolid.

Concluyendo este repaso entre lo más significativo de lo escrito sobre la historia teatro lírico español del XIX, hacer una breve mención a una obra generalista pero que cualquier investigador sobre el teatro musical debe tener cerca, como es la *Historia del Teatro Español*,[44] que reúne un conjunto de artículos de obligada consulta, tanto los dedicados a lo musical como aquellos que permiten conocer el contexto que lo acoge.

Queda por conocer, de manera pormenorizada, el teatro musical de la periferia y, especialmente en Andalucía: Cádiz, Málaga están todavía pendientes; y en Sevilla está por hacer el estudio específico de la zarzuela. Aun así, después de lo expuesto, debemos convenir que el avance realizado en los últimos cuatro lustros ha sido muy significativo.

---

al estado de la ópera en España a mediados del siglo XIX». En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 505-522; «El proyecto de arreglo para la orquesta del teatro de Barcelona: Nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical». En: *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 225-245; «Ildissolutopunito de Ramón Carnicer». En: *Scherzo: Revista de música*, 21, 209 (2006), pp. 144-145.

[43] SUERO ROCA, María Teresa. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 2 vol. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

[44] HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del Teatro Español*. 2 vol. Madrid: Gredos, 2003

1. El teatro musical en Granada hasta la muerte de Fernando VII (1800-1833)

1.1 **Granada en el cambio de siglo**

La ciudad de Granada, en el tránsito de los siglos XVIII al XIX, era capital del Reino que con el mismo nombre abarcaba las actuales provincias de Granada, Málaga y Almería. Contaba con una población que sobrepasaba los 50.000 habitantes.[45] La epidemia de fiebre amarilla que padecieron numerosas poblaciones andaluzas a comienzos del XIX, afectó a la demografía pero con una gravedad menor si se compara con la mortandad sufrida por otras capitales andaluzas.[46] Su economía se basaba en la agricultura, y en ella la relación con la Vega era esencial; sobre este gran pilar se apoyaban las restantes actividades. Las tierras de cultivo pertenecían a tres principales grupos de propietarios: la nobleza, heredera de la que en su momento llegó con la conquista, algunos de cuyos propietarios no residían en Granada; la Iglesia, en segundo lugar; en tercero, un grupo de terratenientes, bien pertenecientes a la pequeña nobleza, o bien plebeyos, todos residentes en Granada. [47] La industria sedera, que había sido una importantísima actividad para la ciudad y su comarca durante siglos, entró en decadencia a mitad del siglo XVIII, terminando por sucumbir en el nuevo siglo. Durante el periodo de 1780-1808, con el cultivo y la transformación del lino y el cáñamo y las actividades relacionadas que tenían como fin, casi privativo, proveer a los buques de la armada española, la Vega alcanzó uno de los momentos de mayor esplendor, llegando incluso a arrastrar en su prosperidad a la ciudad y su entorno geográfico, "hasta situarla en los primeros lugares por renta *per capita* de toda España". [48] Esta bonanza terminaría con el desastre de Trafalgar y la posterior Guerra de la Independencia. [49]

El porcentaje de la población dedicada al sector terciario era por entonces muy elevado, mucho más que en el resto de las ciudades españolas. Hay un abundante

---

[45] MARTÍNEZ RUIZ, Adolfo. *El Reino de Granada en la Guerra de la Independencia*, p. 22.

[46] Compárense los 306 fallecidos en Granada con los 11.464 de Málaga. *Véase* ARÉJULA, J. *Breve descripción de la fiebre amarilla padecida en Cádiz y pueblos comarcanos en 1800, en Medina-Sidonia en 1801, en Málaga en 1803 y en esta última plaza y varias otras del Reyno en 1804*. Madrid: 1806, citado en CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*, p. 252.

[47] CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*, pp. 260-261.

[48] ARTOLA, M. *Los orígenes de la España contemporánea*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1959, p. 24, citado por CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*, p. 262.

[49] CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*, p. 263.

comercio, potenciado por las actividades de la administración civil y eclesiástica, la medicina, la milicia, así como un servicio doméstico muy numeroso. [50] No debemos olvidar que esta ciudad es sede de importantes instituciones políticas y administrativas; además del Ayuntamiento estaban la Chancillería[51] y la Capitanía General, si a estas unimos el Arzobispado y la Universidad podríamos convenir que la ciudad tenía un marcado sello institucional y, en consecuencia, mucha burocracia. Los cargos públicos y los que se dedicaban a profesiones liberales constituían alrededor de un doce por ciento de la población.[52]

La Chancillería de Granada, junto con la de Valladolid, era la más importante instancia judicial de la nación, y aunque había ido perdiendo progresivamente prerrogativas desde que fuera trasladada allí desde Ciudad Real tras la toma, aún tenía muchas competencias y, como consecuencia, atraía muchos litigios y litigantes. Fue definitivamente suprimida en 1834, con nefastas consecuencias para la economía del lugar. En los años veinte del siglo XIX un viajero inglés observó al respecto:

> Este lugar, tan lleno de interés para nosotros, está decayendo gradualmente. Su actual sostén procede en gran medida de la Chancillería o Audiencia, un tribunal de gran poder cuya jurisdicción se extiende hasta Cuenca y, creo, que se junta con el de Valladolid. Esto es algo tan perjudicial que han pensado dividirlo, en cuyo caso, será un golpe mortal para Granada ya que, el número de personas que se ven obligadas a residir durante sus interminables juicios son la base de la prosperidad del pueblo.[53]

Las pésimas vías de comunicación, consecuencia de la accidentada geografía, restringían el desarrollo de la actividad mercantil y condicionaban la vida de los ciudadanos. Si a ello añadimos la casi total ausencia de entidades que prestaran dinero a crédito, con la salvedad del Monte de Piedad de Santa Rita de Casia creado en 1740,

---

[50] En el año 1817, el Conde de Montijo, Eugenio Portocarrero y Palafox tenía 21 sirvientes domiciliados en su residencia de la Carrera del Darro. *Véase* MORELL GÓMEZ, Manuel, MORELL Y TERRY, Luis. *De la vecindad de Granada entre los años 1800-1935. Noticias de Granada a través de sus calles*.

[51] No sólo nos referimos a los jueces, abogados, y a los diferentes miembros de la administración judicial, sino también a las posadas, mesones y comercios que tenían como clientes a los que llegaban a Granada por pleitos y que a veces se postergaban durante semanas o meses.

[52] CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*, p. 252.
297.

[53] LÓPEZ-BURGOS, María Antonia. *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1802-1830)*, p. 175.

concluimos que las posibilidades de desarrollo económico eran bastante reducidas. [54] En definitiva, la crisis del Antiguo Régimen iba a coger a la ciudad en situación de desventaja, lo que produciría una vida económica bastante cerrada y con escasa visión de futuro. [55]

El estamento nobiliario era relativamente inferior en número al que se podía encontrar en otros lugares de España aunque la mayoría de ellos eran nobles con título; [56] en total, para todo el Reino de Granada unos 6.900, incluyendo a los hidalgos, menos del 1 por ciento de la población.[57] En cambio, el estamento eclesiástico era muy numeroso. Importante sede arzobispal, los conventos ocupaban amplios espacios en el área urbana y en la Vega[58] a lo que habría que añadir importantes propiedades en tierras de cultivo.[59] Dentro de las capas más populares predominaban los jornaleros o braceros. [60] Los pobres en Granada no eran pocos, 2450 "pobres de solemnidad" a mitad del XVIII, [61] entre los que se encontraba la población gitana, unos 580 individuos a finales del XVIII.[62]

Desde el punto de vista del urbanismo ocuparon especial interés los paseos y jardines. Los ayuntamientos ilustrados de finales del XVIII realizaron obras de adecuación y embellecimiento de la ribera del Genil, trazando los actuales paseos del Salón y de la Bomba, para permitir a los granadinos realizar con mayor complacencia

---

[54] CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III.…*, p. 286.

[55] *Ibid.*, p. 288.

[56] *Ibid.*, p. 291.

[57] MARTÍNEZ RUIZ, Adolfo. *El Reino de Granada en la Guerra de la Independencia*, p. 25.

[58] CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III...*, p. 294.

[59] *Ibid.*, p. 297.

[60] *Ibid.*, p. 298

[61] DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.). *Los Andaluces*. Madrid: 1980, p. 103. Citado en CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*, p. 297.

[62] GÓMEZ ALFARO, A. «Anotaciones a los censos gitanos de Andalucía». En: *Actas I Congreso Historia de Andalucía. Andalucía Moderna (siglo XVIII)*. Córdoba: 1978, Tomo I, p. 248, citado en CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*, p. 298.

una de sus más queridas dedicaciones, pasear, tal y como escribía Simón de Argote en torno a 1807:

> Sería nunca acabar esta rápida descripción, si quisiésemos dar una idea de las Plazas y Paseos en que en los días consagrados a las fiestas religiosas y al descanso se reparte más de sesenta mil habitantes; pero sí debemos observar que un país tan privilegiado, de situaciones tan variadas, y en el que ni el rigor de las Estaciones, ni el ímpetu de los temporales aíslan al habitante, y lo concentran en la monotonía de su casa, todos son convidados a las dulces sensaciones, todos son llamados a gozar igualmente de las escenas siempre nuevas de una naturaleza que se ríe en todas partes. De aquí es, que en pocas ciudades hay tanta inclinación a este género de diversión honesta y saludable de los paseos como en Granada, en pocas hay tantas reuniones inocentes... [63]

Las corridas de toros y el teatro eran los espectáculos predilectos. Los festejos taurinos tenían tal predicamento que diferentes instituciones se disputaban su organización, llegando a haber una gran rivalidad entre la Real Maestranza de Caballería y el Ayuntamiento. La primera lo hacía en su propio coso, construido en la explanada del Triunfo y la segunda en Bibarrambla o en el Rastro.[64] En no pocas ocasiones se sumaba la Alhambra, que los celebraba en el Palacio de Carlos V.[65] Los espectáculos teatrales sufrirán a lo largo de todo el XVIII el trastorno de la permanente amenaza de cierre, que en varias ocasiones se consuma por la pertinaz condena de la autoridad eclesiástica, la última en el año 1784 y que duró tres años, por petición expresa del arzobispo de la ciudad al rey Carlos III;[66] esto estimulará las funciones en el recinto de la Alhambra, cuya máxima autoridad –el alcaide- será menos sensible a las peticiones del arzobispado.[67] A pesar de todos los obstáculos referidos, no se puede ocultar el alto nivel que alcanzarán las compañías durante algunas etapas, y podemos

[63] ARGOTE, Simón de. *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos*. [Granada]: Imprenta de D. Francisco Gómez Espinosa de los Monteros, Impresor de su M. Y. Ayuntamiento, T. I, p. 46. [s.f.]

[64] CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III...*, p. 317.

[65] El empresario teatral Peralta solicita en dos ocasiones, finales de julio y principios de septiembre poder sacar la compañía de cómicos dada la poca aceptación, ya que el público prefiere las corridas de novillos que se dan en la Fortaleza de La Alhambra. AHMGr, C. 01018, año 1801. *Ver* también la obra de GARZÓN PAREJA, Manuel. *Historia de Granada*, vol. 2, p. 98.

[66] CAPARRÓS, José María. «Prohibición de las comedias en Córdoba y Granada (siglo XVIII)», pp. 118-124.

[67] *Ibid.*, pp. 123-124.

citar durante el último tercio del XVIII la presencia de compañías de renombre como las de Manuel Martínez y María la Bermeja, o la del actor Isidoro Máiquez. A principios del XIX el Coliseo o Casa de Comedias es el único recinto permanente donde se realizan representaciones, aunque en breve plazo se iniciarían las obras del nuevo teatro sito en el Campillo, que no será inaugurado hasta 1810, en plena ocupación francesa.

El principal establecimiento sanitario era el Hospital Real, fundado en el siglo XVI. El Real Hospicio se dedicaba a la beneficencia, prestando atención a indigentes, acogida de niños expósitos, "reeducación de mujeres públicas", etc.[68] Después de la decadencia que padecía desde inicios del siglo XVIII, la Universidad, de patronato Real experimenta una cierta mejoría, desde el establecimiento del plan de estudios de 1770 [69]; para el curso 1800-1801 contará con 554 alumnos matriculados. [70] En cuanto a la enseñanza de nivel elemental, esta se encontraba, en general, en una situación deplorable. [71] La Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, fundada en 1775, contribuyó a paliar esta situación, creando varias escuelas, además de promover estudios para la mejora de la estructura productiva de Granada. [72] A finales del XVIII existe ya un ambiente de inquietud cultural ligado a la Ilustración, algo que se puede seguir en las publicaciones periódicas que van apareciendo a partir de 1764 con la *Gazetilla curiosa o Semanero Granadino*. [73] Entre los periódicos que fueron publicados en torno a 1800 podemos citar: *Mensagero económico y erudito* (1796), *Diario de Granada* (1800) y *El Censor Granadino* (1802). En la arquitectura encontramos una excelente muestra del ideal ilustrado en el palacio del conde de Luque,[74] sito en la calle Puentezuelas, construido a inicios del XIX; y, siguiendo los más modernos criterios en

---

[68] CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III…*, p. 323.

[69] *Ibid.*, p. 330.

[70] *Véase* MONTELLS Y NADAL, Francisco de P. *Historia del origen y fundación de la Universidad de Granada*. Granada, 1870, citado por Adolfo MARTÍNEZ RUIZ, Adolfo en *El Reino de Granada en la Guerra de la Independencia*, p. 19.

[71] CORTÉS PEÑA, Antonio, VINCENT, Luis Bernard. *Historia de Granada III...*, p. 331.

[72] *Idem*, p. 331.

[73] *Ibid*, p. 333.

[74] GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía Artística e Histórica de la Ciudad*, p. 204.

edificios públicos de este tipo está el proyecto de construcción del nuevo teatro que se adscribe a los planteamientos representados en España por Benito Bails.[75]

1.2 **Antecedentes del teatro musical en Granada**

La afición teatral de los granadinos es secular, como prueba este testimonio de principios del siglo XVII:

> Dijo, que habiendo visto los señores del concejo los muy grandes inconvenientes que hay de haber muchas compañías de actores, proveyendo el remedio que convendrá en ello, es parescido que hobiere menos número de dichas compañías, y que no pudiesen representar otras que las del número que presentase la autorización real para poder representar.[76]

Desde poco después de la conquista por los Reyes Católicos fue el Corral del Carbón el lugar utilizado como recinto estable para las representaciones. Aunque estas no se limitaban al recinto citado, sino que tenían también lugar en escenarios portátiles, e incluso sin ellos. Si consideramos la estrecha imbricación que había entre música y teatro en nuestro Siglo de Oro, en las piezas instrumentales que encontramos en sus loas, entremeses y bailes, bien podríamos encontrar ahí los antecedentes del teatro musical en Granada, en un sentido amplio, se entiende. Deberíamos citar como muestra de teatro musical aquí los actos que en plena calle se celebraban durante el Corpus[77]: danzas al ritmo de la música que interpretaban ministriles sobre carros que se desplazaban junto con la comitiva procesional y, muy especialmente, los autos sacramentales, con su dramaturgia barroca que se vinieron celebrando hasta bien entrado el siglo XVIII[78].

---

[75] BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*, p. 398.

[76] Desafortunadamente Manuel Garzón no cita la fuente original del siglo XVII. GARZÓN PAREJA, Manuel. *Historia de Granada*, vol. II, p. 109.

[77] VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, pp. 52, 53, 54.

[78] *Ibid*., p. 106, que cita a GARRIDO ATIENZA, Manuel. *Antiguallas granadinas*. Granada: 1898.

Si nos referimos al teatro musical de una manera más estricta, es en el siglo XVIII cuando tenemos noticia de las primeras funciones de zarzuela y de tonadillas celebradas ya en el Coliseo, también llamado Casa de Comedias, principal sala teatral desde su inauguración en 1593, dejando en un segundo plano al antiguo Corral del Carbón. Valladar nos habla del estreno de las zarzuelas *Las segadoras* en mayo de 1770, *Ziroe en la Siria* el 20 de enero de 1773; y el 4 de noviembre de ese año *La magestad en la aldea*.

De las tonadillas ya se nos habla en el año 1770, cuando el Cabildo le indica a Antonio Guerrero, músico de la compañía, "que las partes de cantado, sean hombres o mujeres, hayan de aprender forzosamente las partes que en las tonadillas les señale la graciosa [...]". La presencia en la ciudad de este músico, uno de los precursores del género tonadillesco,[79] nos hace pensar en que las tonadillas hubieran arraigado tempranamente en Granada. Guerrero, que debía contar por entonces con alrededor de 60 años de edad, ejercía como guitarrista y compositor, permaneció allí al menos el año cómico 1770-1771, y quizás alguno más, pues entre 1769 y 1772 deja de figurar en las compañías de Madrid, en donde había sido primer músico de manera ininterrumpida desde 1734.[80] En Granada estuvo con sus tres hijas, las actrices, Antonia, Alfonsa y Manuela Guerrero y el galán Manuel Martínez (luego autor de compañía en Madrid).[81] Valladar al cotejar los legajos municipales se extiende sobre la música como parte integrante de los sainetes y comedias, como es el caso de los cuatros y bailes que ponían en escena las compañías del Coliseo. Cita, incluso, el reestreno de piezas del teatro clásico que, como ya indicó Subirá, fueron vueltas a poner en música en el siglo XVIII, en Granada *El jardín de Falerina*, loa de Calderón con música del maestro Risco o el *Desdén con el desdén*, ambas en 1770.

La recepción de la ópera italiana fue referida ya por Valladar y posteriormente estudiada por Carreira. Esto ocurrió con la llegada de la compañía de Marchetti a Granada en 1774, la única de la que tenemos constancia.

---

[79] Antonio Guerrero fue el principal cultivador de la tonadilla de la primera época en Madrid (1751-1757) –época de "aparición y albores" dice Subirá-. SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 505. Casares, Emilio. «Guerrero, Antonio». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, pp. 36, 37.

[80] El musicólogo José Antonio Morales –a quien agradezco los datos que me proporciona de sus investigaciones, todavía no publicadas, en torno a la tonadilla- maneja una fecha probable de nacimiento de Guerrero en torno a 1710, veinte años menos de la que apuntaba Subirá. SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*, p. 117.

[81] Datos que, como los anteriores, amablemente nos proporciona José Antonio Morales.

La ópera italiana –por lo que muestran los datos que tenemos al día de hoy- es una excepción en Granada antes del XIX. Sólo encontramos el documento del archivo municipal que testimonia el compromiso del empresario de ópera Joseph Marqueti (Giuseppe Marchetti), para que su compañía ofrezca 120 funciones de "óperas serias y bufas con sus bailes jocosos serios".[82] En el punto 5 de su contrato Marqueti especifica: "Que se han de ejecutar en dicha temporada siete óperas serias y bufas [...]". El Cabildo lo aprueba el 6 de mayo de 1774. Sobre la primera referencia dada por Valladar elaboró Xoan Manel Carreira un artículo en 1979, que lo completa.[83] Es de subrayar que -hasta donde conocemos-, si es que finalmente hubo óperas durante el años cómico 1774-1775, no las volverá a haber en italiano hasta pasados al menos sesenta años, es decir, hasta finales de los años treinta del siguiente siglo.

Aunque sea solo una pequeña representación de lo que debió de ponerse sobre las tablas, mostramos a continuación una tabla que muestra las piezas de teatro musical interpretadas en el Coliseo de Granada en el último tercio del XVIII:

El desdén con el desdén
El jardín de Falerina
Las segadoras
Ziroe en la Siria
La majestad en la aldea
Músicos y danzantes
Los zagales del Genil

De 1770 son: *El desdén con el desdén*; *El jardín de Falerina*, loa de Calderón, música de Risco; *Las segadoras*, zarzuela.[84] 1773: *Ziroe en la Siria*, zarzuela (20 de enero; al menos 9 funciones); *La majestad en la aldea*, zarzuela (4 de noviembre, al menos 11 funciones).[85] 1792: *Músicos y danzantes*, "nueva tonadilla a tres".[86] Subirá

[82] AHMGr, Legajo 198, pieza 27 [C. 00198.0027]. Tomado de CARREIRA, Xoán Manel. «Recepción de la ópera italiana en Granada», p. 241.

[83] CARREIRA, Xoán Manel. «Recepción de la ópera italiana en Granada», pp. 232-251.

[84] VALLADAR. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p. 55.

[85] *Ibid.*, p. 56.

[86] *Ibid.*, p. 58.

nos habla de la puesta en escena de *Los zagales del Genil* de Pablo Esteve y Ramón de la Cruz en el último tercio del siglo, llevada a cabo por la Real Maestranza de Caballería.[87]

1.3 **El Coliseo o Casa de Comedias**

Situado entre la plaza de Bibarrambla y el río Darro, junto a la antigua Puerta Real, el Coliseo o Casa de Comedias fue el principal teatro de la ciudad durante más de doscientos años. Construido en 1593 a expensas del Municipio en el mismo lugar en que antes había existido un hospital de locos que mandara hacer Carlos V,[88] de cuya fábrica de cantería se habían de aprovechar tantos materiales en el nuevo edificio "pareciendo que fue moral profecía para lo que después había de suceder", dijeron tiempo después las autoridades eclesiásticas de Granada en actitud de condena.[89]

Se accedía al edificio por una portada de mármol blanco y pardo, en cuya parte superior se encontraba el escudo y las armas de la ciudad. Conformado todo él sobre un patio cuadrado en el que se situaban gradas y en torno a éste corredores sustentados por columnas de mármol; en lo alto un techo voladizo y un toldo protegían de las inclemencias del tiempo; posteriormente, en 1618, el recinto fue totalmente cerrado quedando en el interior con forma de cúpula semiesférica con un cielo dorado, como queda constancia en el siguiente texto al decir: "Está el teatro con un cielo hermoso dorado y guarnecido, bien cubierto [...]":

> Tiene Granada un bello coliseo
> para comedias de famosa estima:
> patio cuadrado con gallardo aseo,
> con gradas desde abajo hasta su cima.
> Hermosos corredores, rico empleo

[87] SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*, p. 129.

[88] En marzo de 2007, en la excavación de un solar situado en la placeta de Cauchiles aparecieron restos de los cimientos de un edificio que parece ser corresponde con el antiguo coliseo, y que el autor de este trabajo pudo contemplar guiado por los arqueólogos.

[89] Instancia del Arzobispo y Cabildo de la Catedral de Granada al Regente de la Chacillería. Extraído del artículo José María CAPARRÓS. «Prohibición de las comedias en Córdoba y Granada (siglo XVIII)», pp. 122-123.

de columnas de mármol, sin que oprima
su gran constancia tan valiente peso;
antes triunfan gallardas del exceso.
Está el teatro con un cielo hermoso
dorado y guarnecido, bien cubierto;
y el coliseo todo tan gracioso
que sólo es recreación por su concierto.
La entrada y puerta es mármol generoso
de pardo y blanco con su escudo abierto,
y armas de la ciudad.[90]

No todos los documentos nos hablan tan favorablemente de la antigua casa de comedias, un anónimo de mediados del s. XVIII decía así:

> También hay en esta ciudad su teatro de comedias, que es indigno y muy incomodo en ambos tiempos y en ninguno a propósito para este fin, por no oírse ni entenderse la representación, por la mala disposición de los cuartos y oyentes, y lo interior sin extensión para lo que se requiere en la representación. Los actores, por lo común son malos, porque el poco emolumento retira los buenos y hace holgazanes a los malos.[91]

Habría que matizar estas opiniones del anónimo cronista, al menos en cuanto a la baja categoría de los que actuaron en el s. XVIII se refiere, muchos de los cuales iban y venían de las compañías de Madrid, entre los cuales podemos citar a Isidoro Maiquez, María la Bermeja y el músico Antonio Guerrero.

El edificio llegó a ser muy querido por los granadinos y su integración en la vida de la ciudad iba más allá de las representaciones teatrales, como demuestra el hecho de que en él se organizaba, de manera secular, el paseo civil que formaba parte de la procesión del Corpus,[92] desde donde se dirigía a la Catedral. Tras diferentes cierres a lo largo del s. XVIII, los terremotos de 1778 hicieron que el mismo rey mandara destinarlo a otro uso; en 1785 por orden del Consejo de Castilla se inició un derribo parcial con la intención de convertirlo en cárcel, perdiendo la fábrica la techumbre y el piso superior. Las obras se paralizaron al poco tiempo, lo que permitió al Ayuntamiento recuperarlo

[90] Texto anónimo y sin fecha. GARZÓN PAREJA, Manuel. *Historia de Granada*, vol. 2, p. 109.

[91] VIÑES MILLET, Cristina. «Breve y verídica descripción de Granada», pp. 436-437.

[92] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Historia de Granada*, vol. 2, p. 106.

para el uso escénico, iniciándose su rehabilitación en 1790, recreciendo los muros y cubriendo el patio con un pronunciado alero. Volvió a abrirse en 1792; coincidiendo con este hecho la Chancillería redactó un reglamento para el funcionamiento del Coliseo, en que se regulaba entre otras, la separación de sexos. En el mismo año se obtuvo licencia para representar dramas, lo que contribuyó a la mejora de calidad del espectáculo teatral. La alta afluencia de público hará que el Ayuntamiento se plantee la reforma y ampliación del edificio en el año1797, algo que, a la postre, no se llevará a cabo pues con el inicio del nuevo siglo se empieza a considerar la construcción de un nuevo edificio adecuado a los planteamientos arquitectónicos ilustrados y teniendo como referencia teatros como el de la Santa Cruz de Barcelona. Así que la vida del viejo edificio se irá alargando hasta el año de 1810 en que se inaugure por fin el teatro que llevará por nombre Napoleón.

1.4 **Comedia, sainete, tonadilla y baile (1800-1808)**

Intentar delimitar, mediante una precisa línea de separación, las funciones específicas de los cantantes en los programas de las compañías teatrales españolas en la época del cambio de siglo es algo harto difícil. La música y el canto eran, por supuesto, parte intrínseca en las óperas (si se hacían), zarzuelas (cada vez más escasas) y tonadillas, pero también eran muy a menudo elemento constitutivo de las comedias, sainetes y entremeses de la época.[93] Los "cuatros", de antiguo abolengo en el teatro español, tenían todavía una presencia muy significativa en todas las funciones, ya fuera dentro de las piezas como en las pausas y transiciones.[94] Para hacernos una idea bastante aproximada del papel que podían llegar a jugar las partes de cantado dentro de las compañías de declamado de aquel entonces, sirva de esclarecedor testimonio las obligaciones que

[93] "Reina la versatilidad con respecto al número de piezas musicales que exornaban cada comedia, al género de estas composiciones musicales, y al reparto de las mismas por jornadas. Mientras algunas obras sólo tenían uno o dos números, otras alcanzaban o rebasaban la docena. Y mientras bastantes comedias sólo adosaban «coros» o «cuatros», no pocas dieron intervención importante a los intérpretes, imponiendo con relativa frecuencia curiosas vocalizaciones, tan acomodadas al gusto por lo italiano como impropias del espíritu netamente español imperante en las correspondientes comedias". *Ver* SUBIRÁ. *Historia de la Música Teatral en España*, p. 136.

[94] Pieza cantada a cuatro partes que se insertaba en las funciones teatrales españolas, unas veces dentro de las comedias, sainetes, entremeses y tonadillas, otras intercaladas entre diferentes piezas. Parece ser que ya desde finales del XVIII "coro" se usaba como sinónimo "cuatro". *Ver* SUBIRÁ. *Historia de la Música Teatral en España*, p. 134-136.

figuraban en el contrato de María Lozano, 6ª dama de la compañía del Coliseo de Granada allá por el año 1778; eran las siguientes:

> asistir a la mesa de música, cantar en los quatros y tonadillas... a dúo, o a más, zarzuelas y demás funciones de música, y... una tonadilla a la semana.[95]

El contexto con el que nos encontramos en 1800, aunque hayan pasado más de veinte años desde que se firmara el contrato referido no eran muy distintas, a tenor de las que eran las obligaciones de cualquier actor-cantante español, tal y como nos ha sido mostrado por historiadores de nuestro teatro musical como José Subirá y Emilio Cotarelo.

Durante el año cómico 1800-1801, el primero del siglo XIX, reside en Granada la compañía del empresario José Peralta. Era ésta una compañía de declamado pero que, continuando con los mismos usos y tradiciones imperantes en el teatro español de los últimos años del siglo XVIII,[96] incluía también por derecho propio partes de cantado y baile. Desde 1792, cuando se reabrió, el Coliseo o Casa de Comedias de Granada tenía licencia para representar dramas,[97] hecho que le proporcionaba un mayor rango artístico y le permitía ofrecer un más amplio repertorio. Según se observa en los anuncios de espectáculos del *Semanario de Granada*, a lo largo de 1800 la mayoría de las veces la función habitual consistía en la representación de dramas[98] o comedias en tres actos, cerrando con la interpretación de una tonadilla y un sainete.

En las partes de música de esta compañía destacaba por encima de todos Joseph Bertelli,[99] "galán de música" (la principal voz masculina),[100] un profesional veterano

---

[95] VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para una "Historia de la Música en Granada"*, p. 57.

[96] Subirá señala, en lo referente a las obras teatrales, que "ideológica y estéticamente son una continuación de las normas imperantes en el postrer decenio del siglo XVIII, salvo contadísimas excepciones". SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Teatral en España*, p. 132.

[97] BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*, p.397.

[98] Predomina la denominación "tragedia".

[99] Este tenor cantó en Cádiz en el año 1792 y en los Caños del Peral en 1788, 1789, 1790, 1791, volviendo a Madrid en el año 1802-1803 en la compañía de ópera que formó Ronzi para los Caños. *Ver* COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, pássim, pp. 312-338. "En 1792 se presentó en Cádiz una nueva compañía con José Bertelli como director de óperas y Jerónimo Rosquillas como director y primer violín de la orquesta". MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española 4. El siglo XVIII*, p. 374.

que en su trayectoria había ocupado, ya desde finales de los años ochenta del XVIII, las partes principales de óperas en Cádiz y Madrid. Con él formaba como dama de cantado la soprano Teresa Bardanega, su esposa, también con una amplia y notable experiencia operística.[101] Junto a estos auténticos *artistas de cantado* estaban, y ya a otro nivel, los "cantantes de sainete o de fin de fiesta",[102] de los que conocemos el nombre de uno llamado Rosales, que bien podría tratarse del *gracioso* Mariano Rosales.[103] Seguramente una actriz-cantante, completaría con los tres anteriores para poder interpretar los "cuatros", habitualmente la *graciosa* hacía de dama de cantado (en este caso sería segunda tras Bardanega).[104] Entre las firmas de los cómicos que aparecen en la documentación municipal se lee el nombre de Juan Estremera, que pensamos también podría estar en las partes de cantado, ya que, según Saldoni, era cantante en el teatro de Cádiz en 1799.[105] El músico de la compañía es Antonio Pérez,[106] que después marchará a Sevilla, en ese constante ir y venir de las gentes del teatro.[107] Bertelli y Bardanega como principales partes de canto y verdaderos *virtuosi* (quizás ya algo veteranos) no estarían obligados a hacer declamado; pero no dejemos de tener presente que, como

---

[100] Siendo el galán de música la parte principal masculina de cantado no llegaba a tener el mismo rango que el primer galán de la compañía. Así cuando en Madrid formaban parte de la misma compañía Isidoro Máiquez como galán y Manuel García como galán de música, el estatus profesional de Máiquez era más elevado que el de García. RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, p. 298.

[101] La trayectoria de la Bardanega aparece ya ligada a Bertelli desde, al menos, 1789 en que ambos actúan en los Caños del Peral. "*Los dos Alcaides burlados*, representada el 30 de abril [de 1789], es una ópera bufa de Fabrizzi, que había sido estrenada en Bolonia en 1785 [Teresa Bardanega aparece como Zeferina y José Bertelli como Valerio, en los dos papeles principales]. Cantáronla aquí, con gracia, José Bertelli, buen tenor, así como Luis Pignetti, ayudados de la Bardanega, la Pellizzoni y otros". *Véase*. COTARELO Y MORI, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, p. 312.

[102] CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*, p. 50.

[103] Podría tratarse del gracioso Mariano Rosales que pertenecerá también a la compañía de Peralta en el año cómico 1801-1802, o del tenor José Rosales, presente en el teatro de Granada también en 1804, y en Sevilla entre 1805-1807. AHMGr, C. 01018, año 1804; MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pp. 47-48.

[104] SUBIRÁ, José. «El "cuatro" escénico español, sus antecedentes, evoluciones y desintegración», p. 906.

[105] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 93.

[106] Citado entre los cómicos subsidiados por las epidemias. *Ver* Anexo III. Baltasar Saldoni lo nombra como director de música de los teatros de la Andalucía Baja en 1792. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 250.

[107] Posteriormente se le encontrará en Sevilla. *Ver* MORENO MENGÍBAR, A. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*

hemos mencionado, muchos de los cómicos que se ajustaban en las compañías lo hacían como actores-cantantes, con la cualidad de ser absolutamente versátiles, desde saber decir el verso hasta cantar o bailar. Esto no era así, por supuesto, en las compañías puramente operísticas a las que debemos considerar como un ámbito aparte.

No parece que la pareja de cantantes de origen italiano tuviera la oportunidad de cantar en Granada muchas óperas, en el sentido estricto de la palabra. A veces, en la época, se anuncian como óperas lo que no serían sino sencillas óperas cómicas o bufas, ya francesas, ya italianas. De hecho, y como buen ejemplo de lo dicho, cantaron la siguiente zarzuela:

> Teatro. Hoy jueves (si no ocurre novedad) se ejecutará la zarzuela titulada: *El Maestro de la Niña*, con bayle y sainete. [108]

El maestro de la niña, que era en realidad una pieza italiana en dos actos, con libreto en versión castellana "ceñido a la música italiana",[109] de don Ramón de la Cruz (1731-1794), todavía vigente, y música de Alessandro Scarlatti (1660-1725), un compositor cuya música pertenecía a una estética entonces trasnochada.[110] No eran, desde luego, aquellos los mejores momentos para la zarzuela pues, como anotó Subirá, ésta "duró lo que don Ramón como proveedor de libretos; y tras ese resurgimiento fugaz volvió a caer en el olvido".[111] En cambio, sí eran aquellos muy buenos años para la tonadilla escénica, con una fuerte implantación en los teatros y coliseos de toda España, en el momento que Subirá denomina de "hipertrofia y decrepitud" del género[112] (justo antes de llegar a un declive que se prolongará bastante en el tiempo: desde los

---

[108] *Semanario de Granada*, jueves 3 de julio de 1800, p. 16.

[109] "Don Ramón de la Cruz arregló aquí el libreto de la ópera *Il maestro de música*, estrenada en Italia con música de Alessandro Scarlatti el año 1725 y representada en París veintisiete años después. Pergolesi había utilizado el mismo libreto para otra ópera que subió a la escena en Nápoles el año 1832. SUBIRÁ, José. *Variadas versiones de libretos operísticos*, p.42.

[110] En la cartelera madrileña publicada por Andioc y Coulon, figura como estrenada en 1780. *Ver* ANDIOC, René, COULON, Meirelle. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, vol. II, p. 760.

[111] SUBIRA, José. *Historia de la música teatral en España*, pp. 122-123,131.

[112] Hipertrofia y decrepitud de la tonadilla, 1791-1814.Viene caracterizado este periodo por un crecimiento desproporcionado, la pérdida de su carácter nacional y la influencia de la música napolitana. Entre los autores destacan: Pablo del Moral (1765-1805), Blas de Laserna (1751-1816), Antonio Rosales (ca.1740-1801), Jacinto Valledor (1744-1809), Mariano Ledesma, Manuel García (1775-1832). *Véase*. SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*, p.148.

años posteriores a la Guerra de la Independencia hasta mediados del XIX). En Granada el protagonismo de la tonadilla es indudable, en los anuncios de espectáculos del *Semanario* es raro el día que no se anuncia una. En la que se cita a continuación aparecen los cantantes antes citados en una función de agosto de 1800, interpretando en una de las habituales funciones variadas un terceto y una tonadilla, la titulada *El ciego fingido*:[113]

> Teatro. Hoy, si no ocurre novedad, se representará la función siguiente: se dará principio con una pieza en un acto, titulada *La Atenea*: seguirá un terceto de música, que se cantará por el señor Rosales, Bertelli y su esposa: después se representará la comedia, titulada *Las Hermanas generosas*; en seguida se cantará la tonadilla del *Ciego fingido*: luego se hará el saynete del *Esquileo*, y se concluirá con el bolero. El producto de esta función está destinado para el Hospital de Nuestra Señora de las Angustias. [114]

La compañía de Peralta[115] solía terminar las funciones con tonadilla y sainete –o viceversa- después de que se hubiese puesto sobre las tablas bien una tragedia, bien una comedia, ambas con sus tres actos, por este motivo ocurría habitualmente que bastantes personas hacían acto de presencia en las puertas del Coliseo de Puerta Real sólo cuando se acercaban los capítulos finales de la representación, dejando bien a las claras cuál era la parte de las funciones que el público prefería. Por ello, entre los usos y costumbres del Coliseo quedó establecido el de pagar al alcaide[116] del teatro "luego que va a concluirse la comedia, quedando tonadilla y sainete, los 4, 5 ó 6 cuartos por persona que ofrece voluntariamente la que quiere ver lo dicho..."[117] Si a esto añadimos lo anteriormente expuesto en cuanto al carácter musical de muchos sainetes y entremeses de la época, vemos el gran atractivo que ofrecían al público todas estas tipologías "menores" del teatro musical español.

---

[113] Existe un entremés con el mismo título de José de Cañizares (1676-1750) en la Biblioteca del Intituto del Teatro de Barcelona, nº 46.951.

[114] *Semanario de Granada*, jueves 7 de agosto de 1800.

[115] Cabildo de Granada del 16 de mayo de 1800. GONZÁLEZ MALDONADO, Carmen. *Índices de los libros de cabildo del Archivo Municipal de Granada 1800/1810*. Granada: Universidad de Granada, 1985.

[116] El alcaide del teatro era un empleado municipal que representaba al municipio en el coliseo.

[117] AHMGr, C. 01018, año 1801. "El alcaide del teatro sobre que se le guarden las regalías de su empleo". Solicitud de Nicolás Díaz a 28 de noviembre de 1801.

No podemos dejar de referirnos a las partes bailadas de las funciones, pues en muchas ocasiones la función se cerraba, tras de la tonadilla y el sainete, con el baile del bolero. La cita que viene a continuación corresponde al teatro de Cádiz en 1797-1798, pero muy bien sirve para Granada:

> Cuando terminaba la obra, el escenario quedaba convertido en un lugar magnífico. La orquesta comienza a tocar de nuevo, se oyen las castañuelas y una bailarina con su pareja se unen en el escenario entrando por los lados, ambos vestidos con un airoso traje andaluz, que parece inventado para la danza, y se precipitan el uno sobre el otro, como si se hubiesen estado buscando durante un largo tiempo.[118]

Siguiendo las noticias teatrales que se publicaron en el *Semanario* a lo largo de todo 1800 podemos fácilmente concluir que el bolero era, sin duda, una danza que estaba claramente en boga en la Granada que veía iniciarse el nuevo siglo; sirva el siguiente aviso como muestra:

> Teatro. Hoy (si no ocurre novedad) se representan dos Piezas, tituladas *Cadma y Signoris*, y *El hombre de bien*, con tonadilla, saynete y bolero.[119]

Sabemos los nombres de los boleros, a saber: Josefa Castro y Juan Riquelme, con unos diarios que alcanzaban los 22 y 20 reales, respectivamente.[120] Estos datos pueden ser de interés por lo que concierne al conocimiento de esta danza como parte consustancial del espectáculo teatral en la España de la época, acreditando la temprana aparición de las palabras *bolero* y *bolera* en ciudades como Granada; tengamos en cuenta que, según el profesor Suárez-Pajares, antes de 1800 no se conocen documentos relativos al nombre de ningún bailarín de bolero.[121]

---

[118] FISCHER, Frederick Augustus. *Travels in Spain in 1797 and 1798, with an appendix on the method of travelling in that country*. London: Longman & Rees, 1802, p. 302; citado en: RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, p. 27.

[119] *Semanario de* Granada, lunes 15 de diciembre de 1800.

[120] Compárense con los 99 que cobran conjuntamente Bertelli y Bardanega. AHMGr, C. 01018, año1801. "Distribución sueldo a libra de los 7.500 mandados dar a la compañía de cómicos en remuneración a los perjuicios que experimentaron en los días que no representaron en el presente año, con motivo de las rogativas que se hicieron". *Ver* Anexo III.

[121] *Véase*. SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Bolero». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, p. 559.

Volviendo nuestra mirada al tenor Bertelli, podríamos afirmar que su prestigio debió ser notorio en la ciudad, pues ofreció por cuenta propia al público granadino la posibilidad de suscribir el abono de seis academias de música a celebrar en el castillo de Victawin[122] durante el veraneo de 1800, es decir, en el periodo de descanso situado entre la primera y la segunda temporada. Para abonarse a los citados conciertos había que dirigirse al domicilio del cantante en la calle Párraga:

> Diversiones. Desde el día 24 del que corre [julio] se darán por Joseph Berteli, Galán de música del Coliseo de esta Ciudad 6 academias de música en el castillo de Victawim. Los sujetos que quieran abonarse acudirán a la calle de Párraga, donde vive el referido.[123]

Si no fueron pocos los cantantes españoles que pasaron del género de la tonadilla escénica al de la ópera, como aconteció con Manuel García o Lorenza Correa, en el caso del que hablamos, ocurrió justamente lo contrario,[124] cambió las óperas en italiano por las tonadillas en castellano. Quizás por ello, estos conciertos o academias le permitirían desplegar sus mejores facultades en repertorios que, seguramente, no tenían cabida dentro de la compañía de Peralta, nos estamos refiriendo a arias italianas de autores como, por ejemplo Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, de moda entonces en los teatros de las ciudades españolas más operísticas. Una vez dicho lo anterior, no debemos, sin embargo, menospreciar la importancia canora de la tonadilla escénica y tener muy en cuenta lo dicho por Tomás Bretón: "No conozco hoy ningún cantor español capaz de cantar bien lo que cantaban los mejores tonadilleros de aquella época".[125] Carmena y Millán también se refirió a ello de la siguiente manera: "no sólo los dramas armónicos y

---

[122] Actual palacio de Bibataubín, sede institucional de la Diputación Provincial, junto al Campillo.

[123] *Semanario de Granada*, jueves 7 de julio de 1800.

[124] En Cádiz ocurría algo similar, *virtuosi* italianos cantando teatro musical español: "En otros tiempos había en Cádiz un teatro francés y otro italiano; pero desde que empezó la presente guerra el primero se cerró y el segundo se unió con el español. Los actores principales son italianos y su pronunciación es pasada por alto debido al alto nivel de las arias que se interpretan entre los actos". FISCHER, Frederick Augustus. *Travels in Spain in 1797 and 1798, with an appendix on the method of travelling in that country*. London: Longman & Rees, 1802, pp. 301-302. La cita está tomada de RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, p. 25.

[125] En su discurso en el Ateneo de Madrid titulado *Orientación de nuestro teatro lírico*. Recogido en: REVERTER, Arturo. *El arte del canto*, p. 199.

las zarzuelas, sino las tonadillas, presentaban dificultades de ejecución imposibles de vencer sin un perfecto conocimiento del arte de cantar".[126]

El Cabildo de la ciudad de Granada, por un acuerdo del 7 de octubre de 1800, ordenó la suspensión de actividades en la casa de comedias por motivo de las epidemias que azotaban Cádiz y Sevilla, promoviéndose las consiguientes rogativas a la Virgen de las Angustias, patrona de la ciudad. Desde ese momento y hasta final de año el Coliseo se encontrará buena parte del tiempo cerrado, llegando a ser, por tanto, la situación económica de los actores, más que apurada, angustiosa;[127] por ello, en enero de 1801 y en virtud de una Real Orden se libraron fondos para socorrer en toda Andalucía a tan sufrida profesión.[128] Para el gremio de representantes de Granada se estableció la cifra de 7.500 reales de vellón. Bertelli y Bardanega figuraban entre los cómicos subsidiados por los días de cierre con motivo de las rogativas;[129] tienen asignado como diario 99 reales para ambos, "incluido su viaje", que es el más alto junto con los diarios de la primera dama, el primer galán y "la graciosa y su tío". Rosales –al que se citó antes como cantante- firma ahora como "segundo gracioso" y una asignación de 30 reales. La orquesta cuesta 73 reales por día, pero sus miembros no forman parte del colectivo amparado por los socorros. Del monto total de 7500 reales de auxilios ingresarán Bertelli y Bardanega 842 con 20 maravedíes. Tras algunas polémicas entre los propios

---

[126] CARMENA Y Millán, Luis. *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*. Ed. facsímil. Madrid: ICCMU, 2002, p. 50.

[127] "Josef Peralta vecino de la ciudad de Granada y asentista de aquel teatro expone por la representación que paso a manos de V.E., las considerables pérdidas que ha sufrido y sufre, su miseria y la de sus cómicos y el golpe fatal que todos han recibido con la interpretación que el Ayuntamiento ha dado la Real Orden por la que se prefieren rogativas secretas con motivo de la epidemia de Andalucía, pues extendiéndose a cerrar el teatro, les priva de todo medio de resarcirse. Pide protección y amparo a V.E. enterado de su representación se servirá tomar la provincia [sic] que estime conveniente. 20 de noviembre de 1800 dirigido a Don Josef Antonio Caballero". AHN. Consejos, 11407, núm. 54. 20 de noviembre de 1800.

[128] Reuniones del Cabildo de Granada del 7, 8, 11 de octubre, 25 de noviembre de 1800 y 9 de enero de 1801. GONZÁLEZ MALDONADO, Carmen. *Índices de los libros de cabildo del Archivo Municipal de Granada 1800/1810*. Granada: Universidad de Granada, 1985.

[129] AHMGr, C. 01018, año1801. "Distribución sueldo a libra de los 7.500 mandados dar a la compañía de cómicos en remuneración a los perjuicios que experimentaron en los días que no representaron en el presente año, con motivo de las rogativas que se hicieron". *Ver* Anexo I.

El motivo de las rogativas fue una epidemia que tuvo su foco inicial en Cádiz y Sevilla, tal y como consta en los libros de cabildo. Las suspensiones se iniciaron el 7 de octubre de 1800 "por epidemias que se padecen en la Baja Andalucía". Con fecha de 25 de noviembre los cómicos piden socorros. El 9 de enero de 1801 aparece en los libros de cabildo que por Real Orden se libran 7.500 reales de vellón para socorrer a los cómicos. GONZÁLEZ MALDONADO, Carmen. *Índices de los libros de cabildo del Archivo Municipal de Granada 1800/1810*. Granada: Universidad de Granada, 1985.

miembros de la compañía, quedan excluidos de los socorros el director de la compañía (Peralta) y el tramoyista (Hidalgo).

1801-1802

Una vez superadas las adversidades, el siguiente año cómico de 1801-1802 se inició dentro de una tónica de aparente normalidad para el empresario Peralta. Entre las partes de cantado de la compañía ya no figura Teresa Bardanega, a la que no se la vuelve a mencionar, su lugar como primera dama de música lo ocupa Francisca Valdivia que, además, ejerce de graciosa de cantado y segunda dama de versos.[130] No se dice el nombre de la segunda dama de cantado, pero bien podría tratarse de la cómica Manuela Palomino.[131] Joseph Bertelli continuará como primer galán de música un año más, junto a él habría un segundo cantante –posiblemente Manuel Rosales-, y Juan Estremera que seguiría como actor-cantante. Aparecen junto a ellos, además, Antonio Linares como primer músico y un segundo músico cuyo nombre no conocemos.[132] Hemos de tener en cuenta que los músicos que forman parte de la compañía tienen un rango distinto del de los meramente contratados para la orquesta; los primeros tienen establecidos unos *diarios* para todo el año, mientras los segundos cobran por actuación. Se suelen contratar preferentemente de esta manera eventual a músicos del lugar donde la compañía reside, en el caso de Granada solían proceder de la Catedral, la Capilla Real, la colegiata de El Salvador, y de la Banda Municipal.[133]

La situación económica del empresario comenzó a tornarse cada vez más complicada conforme se acercaba el verano. La competencia con el espectáculo taurino la agravó, por ello Peralta pidió al Cabildo poder llevar a su compañía a representar fuera de la ciudad durante dos meses, entre finales de julio y principios de septiembre,

---

[130]AHMGr. Legajo1018, año 1801. El 20 de octubre de 1801 "Francisca Valdivia, segunda dama de versos y primera de cantado del teatro cómico de esta ciudad" recurre el nombramiento de Josefa Cueto. Valdivia ejerce tanto de "dama de música" como de "graciosa de cantado". En la compañía de los Reales Sitios de 1798/1799, figura Francisca Valdivia de 5ª dama. *Véase*. VEGA, José. *Máiquez, el actor y el hombre*, p. 66. Un año más tarde, en 1800, figuraba en la compañía del teatro de Sevilla. *Ver* MORENO MENGIBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p.42.

[131] Cantará ópera en Sevilla en 1810. *Ver* MORENO MENGIBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 55.

[132] El "primer músico" es uno más entre los que reciben sus diarios pendientes dentro del expediente de quiebra de Peralta, abajo, entre todas las firmas figura la de Antonio Linares. Éste fue director de la orquesta del teatro de Sevilla entre 1805 y 1820, a partir de esa fecha y hasta 1829 continuó como director de coros. *Ver* MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pássim, pp.47-101.

[133]AHMGr. C. 01018, año 1801, «Expediente sobre la quiebra de José Peralta».

"ya que el público prefiere las corridas de novillos que se dan en la Fortaleza de La Alhambra", pero la petición no fue atendida por los munícipes.[134] Las circunstancias empeoraron cuando, tras el veraneo, llegó la segunda temporada, pues desde el 27 de agosto de 1801 el empresario dejó de pagar los diarios estipulados. Los actores, representados por Manuela Lucía,[135] primera dama, y Josef Gálvez, primer galán, denunciaron la actuación de José Peralta ante el alcalde Fernando Osorno, actuando este último en calidad de Juez Particular y Privativo de Cómicos. Osorno autorizó a los actores a que reanudaran las representaciones por cuenta propia a pesar de los obstáculos e impedimentos que pudiera poner Peralta. El contencioso se prolongó hasta el 16 de octubre en que un "vecino del comercio de la ciudad" de nombre Domingo Moreno, depositó los 10.000 reales de fianza necesarios para hacer frente a las deudas.[136] A Bertelli se le adeudaban 930 reales, a la primera dama de canto Francisca Valdivia y al 2º galán –sumados- 1100, y a Antonio Linares (primer músico) 321.

Llama la atención el hecho de que Josef Bertelli no registre su nombre en ninguno de los múltiples escritos de los que consta el expediente de este litigio salvo en uno, el último, cuando al resolverse favorablemente para los cómicos firme el acuse de recibo de los 930 reales. Podríamos preguntarnos si esa manera tan discreta de actuar no se debía, quizás, a su condición de extranjero en unos tiempos que, posiblemente, eran difíciles para los actores y cantantes foráneos –fundamentalmente italianos-, tras la aplicación en Madrid del Decreto de 28 de diciembre de 1799. Quizás esperaban, más pronto que tarde, el endurecimiento de la situación también en las provincias. Y, de hecho, así fue; sólo dos semanas después, el 2 de noviembre de 1801 se produce la recepción en Granada de la *Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas de estos Reinos fuera de la Corte* y con ella la aplicación del Reglamento sobre teatros de 2 de marzo de 1801.[137] Este reglamento –recordemos- imponía lengua, actores y

---

[134]AHMGr, C. 01018, año 1801.

[135] Esposa de José Máiquez.

[136] AHMGr. C. 01018, año 1801. « Expediente sobre la quiebra de José Peralta», fol. 29 v.

[137] La sustitución de la ópera italiana por una ópera nacional se preveía ya en el reglamento de 1787 (art. XVIII), aunque todo quedó en proyecto. La R. O. de 28 de diciembre de 1799 fue hecha expresamente pensando en el Teatro de los Caños, teniendo como resultado el fin de las representaciones de óperas en italiano y la licencia de la compañía. El mes anterior, 21 de noviembre de 1799, se había aprobado el denominado Plan Díez cuyo ámbito de aplicación eran los dos "teatros españoles" de la capital: el Príncipe y el de la Cruz. *Véase* ANDIOC, René. «La reforma teatral de 1799-1803». En: *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, p. 604:

cantantes españoles en las representaciones, es decir, era simple y llanamente la extensión a toda España del Decreto de 28 de diciembre de 1799.[138] Con la aplicación del citado reglamento quedó constituido un nuevo órgano: la Junta Censoria de Teatros de Granada, que será la encargada de hacer cumplir en todos sus extremos la nueva legislación.[139] El Reglamento de 2 de marzo de 1801,[140] dice en el más difundido de sus apartados:

> En ningún Teatro de España se podrán representar, cantar, ni bailar piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos Reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real Orden de 28 de diciembre de 1799.

A pesar de lo anteriormente expuesto, Bertelli no ocultó su condición de extranjero tras la entrada vigor de la nueva ley ya que, una vez terminado el año cómico el martes de carnaval de 1802, se presentó como "cantor italiano", obteniendo permiso de la Junta Censoria para dar "conciertos y arias" junto con el flautista Saliment todos los martes y jueves de la Cuaresma. Los recitales darían comienzo el jueves 11 de marzo de 1802:

"A todas luces, resultaba imposible aplicar cualquier medida en estos dos «teatros españoles» sin extenderla al tercero de la capital. Cuando se inició la reforma, una R. O. de 28 de diciembre de 1799 – o sea, al mes escaso de aprobarse el plan Díez [el Plan Díez es de 21 de noviembre]- acababa de poner fin a las representaciones de óperas italianas (con libreto italiano se entiende), licenciando como consecuencia a la compañía extranjera que las interpretaba, y quedando autorizadas exclusivamente las obras líricas o dramáticas escritas en castellano y representadas por naturales. Aquello fue un duro golpe para la Junta de Hospitales, pero lo justificaban al parecer los enormes gastos causados por aquella variedad de espectáculos, que obligaban a la dirección a solicitar regularmente ayudas financieras al Estado".
Continúa Andioc: "Recuérdese sin embargo que la sustitución de la ópera italiana por una ópera nacional se preveía ya en el reglamento de 1787 (art. XVIII)". ANDIOC, René. «La reforma teatral de 1799-1803». En: *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, p. 604, n. 68.

[138] AHMGr, 2. 1392. Actas de la Junta Censoria de Teatros de Granada, 1801, *pássim*, fol. 1r-16r.

[139] "En esta junta fueron vistas las instrucciones de las reglas que deben guardarse y su tenor de ellas el siguiente: […] Los mismos cómicos y músicos estarán dispuestos a la hora señalada para dar principio a la comedia; estas se ejecutarán por los actores con la mayor moderación sin proferir palabras obscenas, ni ejecutar acciones [16v] indecentes que causen mal ejemplo y lo mismo se hará en las tonadillas, sainetes y bailes. Por ahora el autor presentará a la junta lista de todas las comedias, sainetes, y tonadillas que se habrán de ejecutar, y se prohíbe que se hagan en otro idioma que no sea el castellano". AHMGr, 2. 1392. Actas de la Junta Censoria de Teatros de Granada, 1801, 16r.

[140] El Reglamento llega al Ayuntamiento de Granada en una copia realizada el 24 de julio de 1801. AHMGr, 2. 1392. Actas de la Junta Censoria de Teatros de Granada, 1801. Constitución de la Junta Censoria.

> Sr. Intendente, Don Jorge Eduardo Saliment, profesor de flauta, acompañado del señor Josef Bertelli, cantor italiano, puestos a la obediencia de V. S. Suplican se digne V. S. concederles la licencia de trabajar en el Teatro de esta muy noble y leal ciudad dando pruebas de su habilidad, cada uno en su facultad y para dar una diversión a este ilustre pueblo en los días jueves y domingos de esta Cuaresma, favor que esperan merecer de la bondad de V. S. Granada y 6 de marzo de 1802. Jorge Eduardo Saliment [Firma]. [141]

Quizás Bertelli ya se había naturalizado y el repertorio de arias se cantó en castellano, aunque lo dudamos. Una vez finalizados estos conciertos y tras dos años teatrales completos transcurridos en Granada llenos de no pocas dificultades, el veterano tenor italiano marchará a Madrid para incorporarse a la compañía de ópera que Melchor Ronzi formaba para el teatro de los Caños, en ella actuará junto a Lorenza Correa y Manuel García.[142]

1802-1803

La Junta Censoria del Teatro de Granada aprobó el 8 de marzo de 1802 el remate de José Máiquez como nuevo empresario para el año 1802-1803. Por estar ausente se dio aviso de la decisión tomada a la mujer del cómico, Manuela Lucía, y a Francisco Toro, "su compañero y fiador".[143] Además de José formaba parte de la compañía su hermano Juan, ambos eran hermanos del gran actor Isidoro Máiquez. Si José fue un reputado escenógrafo con amplio reconocimiento en los teatros de Madrid ya en 1807, si bien su trayectoria se vio truncada por una muerte prematura, Juan no pasó de "corista y mediano apuntador".[144]

---

[141] La Junta Censoria de Granada contesta a 8 de marzo de 1802 así: «acordó conceder a esta presente la licencia que pide para los conciertos y arias de que se ha informado en este acto y guardándose los mismos precios que en las comedias y las demás reglas que el señor intendente corregidor tenga por conveniente empezándose el jueves próximo y se señala para propios un cuarto por persona y medio real en tasa que recoja Agustín Ruiz. Josef de Zayas [Firma]». AHMGr, C. 01018, año 1802.

[142] *Ver* COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, pp.126 y 543.

[143] AHMGr, 2.1392, Junta Censoria del Teatro de Granada, 30 v.

[144] Hermanos de Máiquez: José, tramoyista, y Juan, actor y apuntador. "José Máiquez, tramoyista hermano del actor Isidoro Máiquez, fue un destacado creador de artefactos que permitían logrados efectos naturales sobre la escena. En el *Diario de Avisos* [6-XI-1807] se señalaba que para el estreno de *La Celma* había incorporado "el granizo y la lluvia natural y para la tragedia de *La muerte de Abel* una caja de truenos que todo mereció la aceptación general de esta invención". RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "El arte escénico en el siglo XIX", p. 1840. Rubio cita a ROMERO TOBAR, Leonardo, «Noticias sobre empresas

En 1802, se presentó a la Real Junta de Dirección de Teatros sus Autores y Representantes del Reino, lista formal de la compañía que en todas sus partes actuaría en el teatro de la ciudad.[145] Una vez que la Junta la aprobó, ésta envió despacho a la correspondiente de Granada que la recibió y acordó obedecer con fecha 12 de mayo de 1802.[146] En dicho documento la compañía aparece desglosada en partes de tragedia y partes de ópera. Como actores de ópera encontramos, en las partes femeninas, a María Martínez (1ª dama de cantado), Antonia Hidalgo (2ª clase), Josefa Palomera (3ª clase), y Melchora Jiménez; en las masculinas Ramón Pérez,[147] Ramón Carbonell (carácter jocoso), Joaquín Martínez (3ª clase), y Miguel Muñoz (3ª clase).[148] Como primer bailarín y compositor de bailes está Gaspare Braccezi. Francisco de Paula Palomino es el "compositor de música y primer violín", aunque el inicialmente previsto fuera Mariano Larripa.[149]

De la lista de "actores de ópera" todos, excepto María Martínez ("primera dama de cantado") y Ramón Pérez, figuran a la vez como "actores de compañía y tragedia", manteniendo la falta de especialización, característica habitual en nuestros cantantes de teatro de entonces, como ya venimos mencionando. De María Martínez aparece otro documento, se trata de una solicitud pidiendo un día de beneficio, en el que se confirma su rango como primera dama de cantado de la compañía. La Junta Censoria le dio el

---

teatrales en periódicos del siglo XIX», pp. 235-279. José morirá en Madrid en diciembre de 1808.VEGA, José. *Máiquez, el actor y el hombre*, p.172.
Juan, el menor de los hermanos, "que no pasó de corista y mediano apuntador" está todavía vivo en los años veinte en Granada. *Ver*: VEGA, José. *Máiquez, el actor y el hombre*, p. 17.
Véase también AHMGr, C.00202.0018, [9] marzo de 1828.

[145] Actuó como empresario Antonio Suárez. Parece ser que por ausencia de Máiquez, éste Suárez –actor de carácter anciano-, aceptó aparecer ante las autoridades como empresario. Esto queda corroborado en dos documentos: una propuesta inicial de compañía del mes de marzo en la que Francisco Toro firma "por mi compañero Josef Mayques". El *impresario*, por tanto, era José Máiquez, siendo Francisco de Toro su socio. AHMGr, C. 01018, año 1802; «José Mayquez, *impresario* de la Casa Teatro de esta Ciudad sobre el comportamiento de su socio Francisco de Toro. 15 de octubre informe presentado a la Junta que ha de celebrarse. Dice estar "a medias o en compañía con Francisco de Toro"». AHMGr, C. 01018, 15 de octubre del año 1802.

[146] Esta actitud centralizadora en el control de las compañías era consecuencia necesaria de la reforma teatral emprendida a través del mencionado Decreto de 1801.

[147] Será primer gracioso y bufo de óperas en Valladolid en el año 1804. DÍEZ GARRETAS, Rosa. *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, p. 208.

[148] A partir de la aplicación del nuevo Reglamento de 1801, la denominación de las diferentes partes de la compañía cambia en su denominación. Así, en lugar de 2ª dama o 2º galán, se dirá 2ª clase; en lugar de gracioso será carácter jocoso; en lugar de barba será carácter anciano.

[149] AHMGr. C. 01018, año 1802.

visto bueno el 11 de diciembre de 1802.[150] Esta María Martínez estuvo cantando en 1799 en la compañía del Teatro de la Cruz como 5ª dama ("nueva, canta"), donde interpretó decenas de tonadillas junto a Manuel García (8º galán) y la mujer de éste Manuela Morales (4ª dama), ambos recién llegados a Madrid desde Cádiz.[151] Respecto del primer bailarín y compositor de bailes Gaspare Braccezi, sabemos que tenía una asignación diaria de 30 reales, que aceptó sólo porque Máiquez le ofreció un beneficio, del que luego se olvidó y hubo de ser reclamado por el bailarín a la Junta Censoria. [152] Y es que Un beneficio en el Coliseo para un actor en aquellos días podría suponer no menos de 1000 reales.[153]

En mayo de 1802 en el Coliseo se ofreció *La Isabela*, ópera en dos actos, con música de Joaquín Bidangos, que había sido tenor de la iglesia de la Encarnación de Madrid a finales del siglo anterior. Aunque denominada "ópera", era ésta, más bien, una opereta "formada de retazos de óperas italianas mal zurcidos y peor combinados".[154]

---

[150] "Señores de la Junta, María Martínez, Primera Dama de Cantado de la Compañía de esta Ciudad ante V.S.S. con el debido respeto dice, que consta por contrata de su Escritura que la Empresa ha de dar un día de beneficio, siendo de mi cuenta todo el coste de diarios y función en dicho día; y para poder disponerlo con tiempo, a fin de procurar complacerlo hace presente a V.S.S. solicitando el correspondiente permiso; favor que espera merecer, de la notoria justificación de V.S.S. Granada y Diciembre 18 de 1802. María Martínez. AHMGr, C. 01018, año 1802.

[151] *Ver* COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, pp. 61, 536, RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, p. 37, n. 23.

[152] "Gaspar Braccezi vecino de esta Ciudad A.V.S. con el mayor respeto hago presente que a el tiempo de ajustarme en la Villa de Madrid con Josef Mayques para la Plaza de bailado que actualmente ocupo en la compañía cómica me ofreció el conto diario de treinta reales y no dudé consentirlo fiado en el día de Beneficio que también se obligó a darme. En este estado se me acaba de informar que en lo respectivo al apuntado Beneficio hay novedad, y con respecto a que me encuentro cercado de créditos contraídos con la única esperanza de satisfacerlos con aquel producto, y que por otra parte estoy desempeñando mi plaza aun en más de los que es de mi obligación por tanto a V. S. suplico se sirva decretar que en modo alguno se innove en mi ajuste: pues por ello quedaré el más reconocido. Granada y Noviembre, 20 de 1802. Gaspare Braccezi". La Junta Censoria de Granada acordó concederle el beneficio. AHMGr. C. 01018, año 1802.

[153] Calculando unas 500 localidades en el Coliseo y el precio de la entrada en torno a 1 o dos reales, lunetas y palcos aparte.

[154] Según José Álvarez García, Joaquín Bidangos era presbítero y primer tenor de la Iglesia de la Encarnación de Madrid en los años noventa del siglo XVIII. Segúni Soriano Fuertes, Bidangos (al que da el nombre de Francisco) era tenor de la iglesia de la Encarnación de Madrid a finales del siglo XVIII, además de un ignorante y un intrigante. "Éste [Bidangos], habiendo hecho oír una opereta de su composición, titulada *Isabela*, formada de retazos de óperas italianas mal zurcidos y peor combinados, y por consiguiente sin ideas propias ni fundamento alguno para la creación del drama lírico nacional, tuvo, con el buen éxito de semejante obra, y su entremetido genio, el suficiente apoyo para que le cediesen el teatro de los Caños, con el fin de establecer en él la ópera española". Mariano SORIANO FUERTES. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, tomo IV, p. 225. Para Saldoni es Joaquín Bidangos, presbítero, primer tenor de la capilla de la Encarnación de Madrid, y a

Como siempre que en nuestro teatro se hacían óperas, operetas y zarzuelas, el empresario José Máiquez solicitó aumento de precio en las localidades, lo que suponía para cada luneta la no despreciable cantidad de dos reales en cada luneta, además de los dos cuartos de la imprescindible entrada:

> De subida de entradas para la función de música la *Isabela* con baile. [...] La Junta en vista del anterior memorial y en inteligencia de que la función que se propone en él sea hecha con la decoración debida a gusto del público, acordó conceder la subida de ocho reales en cada palco, un real en asentillo, dos reales en lunetas y dos cuartos en cada entrada lo que se haga saber.[155]

Hay que subrayar el hecho de que durante estos primeros años de siglo sólo tenemos registrado la representación de una pieza con la denominación de "ópera", la ya mencionada *Isabela*; ello no excluye el que se hayan podido interpretar otros títulos más o menos operísticos. Para entender mejor aquel contexto y la falta de precisión a la hora de encuadrar las obras en unas tipologías u otras, citamos a Subirá cuando en su monografía sobre la ópera en Barcelona al referirse a estos años escribe respecto de una determinada pieza de teatro musical:

> [...] esta producción fue calificada de *ópera*, de *zarzuela* y de *melodrama*, lo que sin duda revela cuántas imprecisiones reinaban al delimitar los géneros en aquella época. Porque tales vacilaciones en el vocabulario eran frecuentísimas y así lo he podido comprobar, con referencia a Madrid, leyendo los manuscritos y aprobaciones de numerosas *óperas*, *zarzuelas*, o *melodramas* –que de estos modos y aun de otros más hay muestras abundantes- en la Biblioteca Municipal de la capital española.[156]

En la documentación administrativa se cita reiteradamente la palabra "óperas", siempre de manera general e imprecisa, y por razones bastante interesadas, ya que la puesta en escena de piezas musicales de este género daba derecho al empresario a aplicar sustanciosos "aumentos" en las entradas, a veces de más de un real, como ya

---

quien se deben los adelantos músicos que tuvieron las tonadillas y las zarzuelas en 1792. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, tomo IV, p. 35. *Véase* PEDRELL, Felipe. «Quincenas musicales. En plena farándula». *La Vanguardia*, 1-III-1916.

[155] Junta Censoria del teatro de Granada de 3 de mayo de 1802. AHMGr, 2.1395, 35v.

[156] SUBIRÁ, José. *La ópera en los teatros de Barcelona: estudio histórico-cronológico desde el siglo XVIII al XX*, vol. I, p. 53, n.

hemos visto en la cita anterior. Para las autoridades y el público de la ciudad era un hecho generalmente aceptado que el montaje de una zarzuela y, más aún el de una ópera, suponía un mayor coste dinerario para el empresario. De cualquier manera no debemos olvidar las observaciones de José Subirá en cuanto al tipo de teatro musical que cultivaban los autores españoles de aquel momento:

> Nuestros compositores seguían atentos al cultivo de géneros nacionales, especialmente la tonadilla escénica, si bien insuflaban en estas obras menores ciertos rasgos típicos de la música vocal italiana, convirtiéndolos en frases hechas y pertenecientes al mancomún. Pero óperas, lo que se dice óperas, eso era otro cantar.[157]

Estas palabras nos sirven, tal cual, para mostrar la situación del teatro musical en Granada durante aquella época: "óperas, lo que se dice óperas", pocas.

La documentación municipal de estos primeros años de siglo muestra conflictos casi permanentes entre músicos de la banda municipal y el empresario del teatro; piden los primeros a sus superiores jerárquicos que se haga cumplir un convenio que data del momento de la reapertura del Coliseo en 1792, pues en él se les da preferencia para integrar la orquesta del teatro. Al iniciarse el año cómico 1802-1803 se reavivó el contencioso cuando el empresario Máiquez contrató para la orquesta a los músicos que le parecieron bien, aprovechando que no se hizo mención alguna al referido convenio en el contrato de arrendamiento del Coliseo; el olvido intencionado o no del funcionario municipal tuvo tristísimas consecuencias para algunos de estos instrumentistas, que apenas podían subsistir sin el ingreso suplementario que obtenían trabajando en las funciones teatrales.[158] La orquesta, recordemos, estaba formada, en buena medida, por

---

[157] SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Teatral en España*, pp. 122-123.

[158] He aquí una solicitud de los músicos del municipio Juan del Rey y Vicente Castaño al principio del año cómico de 1802, solicitando ser readmitidos en la orquesta del teatro.

"Juan del Rey y Vicente Castaño, músicos de V.E. con el debido respeto dicen hay once años que el primero se halla sirviendo en la banda de música de esta muy noble Ciudad, y el segundo un año en cuyo destino se les admitió con condición de que habían de asistir al Teatro Cómico considerándoseles este estipendio por parte de sueldo con cuya cualidad dejaron el destino que tenían constituyéndose en esta obligación confiados podrían sostenerse con esta agregación, no obstante la cortedad del sueldo que gozan; y así han continuado hasta esta año que se les ha excluido de la asistencia a dicho teatro, admitiendo a otros en su lugar por disposición del *impresario* lo que dimana según informes que han tenido de haberse omitido en la escritura de arrendamiento la cláusula que siempre ha contenido; en la que aquel no puede hacer novedad alguna en la orquesta. Y mediante a que los suplicantes no pueden

miembros de las capillas musicales de la Iglesia: fundamentalmente de la Catedral, pero también de la Capilla Real y de la Colegiata del Salvador; y estos profesionales, a pesar de las tradicionales invectivas eclesiásticas contra el mundo teatral, no tenían escrúpulo alguno en trabajar para el teatro. Esto provocaba las iras de los músicos del Ayuntamiento que, por un acuerdo con el Cabildo que se remontaba al siglo anterior, tenían prioridad para ser contratados en la Casa de Comedias.[159] Los contenciosos nacidos de este asunto serán constantes, ya fuera por su mayor cualificación técnica o por otras razones que desconocemos (puntualidad, formalidad, docilidad...), el empresario solía preferir a los músicos de las capillas religiosas antes que a los de la banda del municipio, provocando la previsible protesta de los primeros con la consiguiente llamada de atención del consistorio al empresario teatral.

---

consentir el perjuicio que se les ha causado en la extensión de dicha escritura, ni aprobarlos V.E. instruido del particular por ser una novedad que les despoja del agregado que se les dio cuando fueron admitidos. Por estas razones ocurren a la rectitud de V.E. suplicando se sirva acordar en vista de lo expuesto vuelvan las cosas al ser y estado en que se hallaban, admitiéndoseles en el citado teatro en la misma forma en que estaban; pues no hay motivo para que sean excluidos siendo capaces para desempeñar su obligación, como lo tienen acreditado; a cuyo fin hacen presentes los informes con que se hallan, de no haberse solemnizado el otorgamiento de la expresada escritura, y caso de no accederse a lo referido que no lo esperan, les es imposible continuar en sus destinos con el poco estipendio que les queda. A cuya gracia quedarán reconocidos [...] Granada y abril, 26 de 1802. Vicente Castaño, Juan del Rey [firman]."

Esta otra, después del veraneo, en la que Juan del Rey pide se le compense por no haber sido contratado por el *empresario* del teatro:

"Don Juan del Rey, vecino de esta Ciudad y uno de los individuos de la banda de música de ella a V. E. con todo respeto hace presente: le consta que en la creación y establecimiento de dicha banda se condicionó que sus individuos habían de servir el teatro público de casa de comedias, teniéndosele por sueldo el que en ella se les asignara: que en ese concepto han continuado tiempo hace de once años sin novedad hasta el corriente, que dejó de hacerse mención en las escrituras del arrendamiento; y por ello el *impresario* admitió a los que tuvo por conveniente, dejando sin plaza al suplicante y que después se han colocado y no aquel porque el que hay en su lugar tiene hecho contrato y aun dinero adelantado. Con este motivo la calamidad de los tiempos y la mucha familia que corre a su cargo se halla en la más deplorable situación, pues con los tres reales diarios que V.E. me suministra es imposible subvenir a sus urgencias y manutención cotidiana: y siendo acreedor a que considerándose su exactitud en el cumplimiento de su obligación y el que de dicho teatro no ha sido excluido por su causa y sí por un des cuido del escribano que extendió dicha escritura: por todo

Suplica a V.E. rendidamente se sirva hacerle la gracia de mandar se le contribuya con la asignación, ayuda de costa, o estipendio, que sea de su superior agrado; en que recibirá [...]

Nuestro Señor que la vida de V.E. los muchos años, que puede. Granada y Septiembre, 3 de 1802. Juan del Rey".

El Cabildo acordó no haber lugar. AHMGr, C. 01018, año 1802.

[159] Solicitud al Ayuntamiento, con fecha 1 de enero de 1803. En él se encuentran "Fernando Montijano músico y demás que componen la banda de esta muy noble capital". Este documento está en relación con la preferencia de la que han gozado para formar parte de la orquesta del teatro cómico desde que se creó la banda, "con cuyo estipendio han ayudado a sostenerse por no alcanzarles el limitado sueldo que les señaló". Esa preferencia no se aplicó en el año anterior. AHMGr, C. 01018, año 1803. «Solicitudes y otros documentos de menor interés».

1803-1804

Al año cómico siguiente, 1803-1804, habrá cambio en la empresa pues José Máiquez renuncia a continuar. Francisco Vega actor del teatro de la ciudad, al tener conocimiento de que la Junta de Gobierno del Teatro tiene determinado administrar por sí misma el Coliseo pues no se ha presentado postor en condiciones aceptables, "y hallándose el exponente con el dinero y proporciones necesarias para la formación de una Compañía de Verso, Canto y Baile, más arreglada y completa que la del presente año", el 12 enero 1803 presentó lista que fue aprobada por la Junta Censoria de Granada el 25 de marzo de 1803.[160] En la nueva compañía de Vega figuraban como cantantes: María Martínez, Mariana Galino, María Lluní, Petronila Silva ("canta y baila"), Antonio Valleverde ("galán de música"),[161] Miguel Muñoz, Joaquín Martínez, Pedro Cubas ("canta y baila"), Ramón Carbonell ("canta y baila"). Presumiblemente, descontando las primeras partes vocales masculinas y femeninas, los demás cómicos reúnen indistintamente las cualidades de cantante y de actor en verso. Junto a María Martínez destaca en el elenco femenino Mariana Galino tras llegar con cierta fama traída de Madrid, en donde cantó óperas italianas en castellano junto a cantantes prestigiosas como Antonia Prado –esposa de Isidoro Máiquez- y Carlota Michelet.[162] De la referida Galino anotó Cotarelo: "una oficial de guantera, que por su bonita voz había entrado en 1799 de cuarta de cantado en la compañía del teatro de la Cruz, pero la despidieron en Mayo y entró en los Caños, donde también ahora quedó con 18.000 reales".[163]

---

[160] AHMGr, C. 01018, año1803, fol. 27 r.

[161] Compañía del Teatro del Príncipe en 1799. CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 56. En COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, pp. 539 y 540, aparece en la Cruz en 1799-1800 como "(nuevo)" y en 1800-1801 como segundo de cantado. Figura en la compañía del Teatro de la Cruz como "nuevo de Cádiz" en el año cómico 1817-1818, muriendo en julio de 1817, *ver* COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, pp. 569.

[162] Mariana Galino formaba parte de las partes de cantado del Teatro de la Cruz en 1799/1800 y en 1801/1802. *Ver* LOLO, Begoña. «Donde menos se piensa o Manuel García intérprete de tonadillas en los teatros de Madrid», p. 148. Es citada por Carmena como miembro de la compañía de los Caños del Peral de Madrid en 1800. Decía Subirá: "brillaban en esa compañía las cantantes Antonia Prado –esposa de Máiquez-, Carlota Michelet y Mariana Galino". *Ver* SUBIRÁ, José. *Variadas versiones de libretos operísticos*, p. 46.

[163] COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, p. 97.

En las partes de baile que ha ajustado el empresario Vega hemos de contar a Carolina Bossi,[164] Petronila Silva (también canta), Damián Martínez (hace a su vez de carácter anciano) y Ramón Carbonell. La ya entonces imprescindible pareja de boleros la componen María García y Manuel Rajas. Como músico de compañía y primer violín aparece Fernando Bellver y Guzmán.[165]

El nuevo Reglamento de teatros de 2 de marzo de 1801 se hace notar ya al inicio del año cómico; entre otros compromisos, y subrayando que estos se encuentran "bajo el espíritu del Reglamento de Reforma"[166] el empresario Vega señalaba:

> 3ª. Que todos los palcos, asientos y entradas, se han de vender en la casilla a las horas que siempre se ha acostumbrado y a los mismos precios reglados para el presente año guardando las reglas que en él se han seguido en los aumentos de días de Gala, Ópera y funciones de aparato teatral.
>
> 4ª. Que todas las entradas del teatro, excepto las de los palcos, se han de sujetar a una sola puerta siendo cargo de la empresa esta habilitación con las precauciones necesarias a la separación de hombres y mujeres y bajo la inteligencia de conservar todas las puertas actuales para las salidas, por los ordinarios y extraordinarios sucesos a que estos edificios están expuestos.
>
> [...]
>
> 6ª. Que la orquesta constará de 10 músicos de habilidad atendiendo (como es justo) a los de esta Muy Noble Ciudad en circunstancias de igual mérito y salario".[167]

En el punto tercero se avisa del aumento de precio en los días en que haya óperas, según era costumbre. El punto cuarto recuerda la obligación de entrar por una

---

[164] En los años veinte tendrán presencia en el teatro de Granada dos cantantes, madre e hija, con este mismo nombre.

[165] AHMGr, C. 01018, año 1803, "Subasta", fol. 8r-9v.

[166] Es el Reglamento de 2 de marzo de 1801, recibido en Granada en copia firmada en Madrid el 24 de junio de 1801 bajo del título de *Instrucción para el arreglo de los teatros y compañías cómicas fuera de la corte*. AHMGr. C. 00200.0001.

[167] AHMGr, C. 01018, fol. 27 r, año1803.

misma puerta a todos los asistentes a las funciones, excepto a los que acudieran a palcos; eso sí, a la hora de salir se abrirían todas las puertas del teatro para prevenir situaciones de emergencia, especialmente los temidos incendios. Por supuesto, hombres y mujeres permanecerán separados en el interior del Coliseo.

El punto sexto es especialmente interesante, en él se habla de la composición de la orquesta: "diez músicos de habilidad". Aunque, en el documento citado, no se hace referencia a qué tipo de instrumentos formaban la orquesta, siguiendo a José Máximo Leza y Begoña Lolo[168] podríamos plantear razonablemente cuál sería su plantilla: dos violines, viola, violonchelo y contrabajo, 2 oboes (mutando con flautas), 2 trompas, fagot y -quizás- clarinete o clave. Aunque las combinaciones, sobre todo en la cuerda, podían variar; así, por ejemplo, la plantilla de músicos del teatro de Valladolid en aquella época era de 12 músicos: 5 violines, 1 viola, 2 bajos, 2 trompas, 2 oboes.[169] Notamos que tras los conflictos del año anterior, han sido atendidas, finalmente, las demandas de los músicos municipales cuando se dice: "atendiendo (como es justo) a los de esta Muy Noble Ciudad en circunstancias de igual mérito y salario".

1804-1805

Para el siguiente año, 1804-1805, Francisco Vega se ofrece a continuar como *impresario* y autor, [170] esgrimiendo como principal argumento a su favor la gran inversión realizada; se queja, sin embargo, del reiterado fraude que se produce en los palcos, que "pagando sólo dos lunetas lleguen a entrar hasta veintidós" y de que haya diariamente corridas de toros en los días "más festivos", con notorio perjuicio para la empresa. Tras el tira y afloja de la negociación, Ayuntamiento y empresario acuerdan un arrendamiento de 13.000 reales "pagados por tercios de a 4 meses cada uno".[171] En

---

[168] *Ver* LEZA, José Máximo. «Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX», pp. 125-126.

[169] 1804, orquesta del teatro de Valladolid. *Véase* DÍEZ GARRETAS, Rosa. *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, p. 208.

[170] Entre la documentación suele aparecer a menudo la palabra italiana *impresario*. En Italia se solía contratar a un *impresario* para que se encargara de todos los asuntos relacionados con la gestión, sobre todo en los teatros que eran propiedad de los abonados a los palcos. Así por ejemplo: «La ciudad acordó suplicar del Marqués de Casa Villarreal se sirva hacer presente a los tres de la Junta de la mesa censoria la anterior solicitud a fin de que se les dé la preferencia que corresponda cumpliendo los músicos con todas las gestiones que deben con el *impresario*». AHMGr, Libros de Cabildo, 21-I-1803, 7 r; PARKER, Roger. *Historia Ilustrada de la Ópera*, p. 49.

[171] AHMGr. C.01018, año 1803.

las partes femeninas de cantado se mantienen María Martínez como primera dama, y junto a ella Constanza Fornier,[172] Manuela Correa, Josefa Palomera[173] y María Luna. En las voces masculinas forman los siguientes: José Rosales,[174] Lázaro Calderi,[175] Pedro Cubas, Carlos Sánchez, Miguel Muñoz y Manuel Pérez.

En las partes de baile: Ángela Curioni, Melchora Jiménez, Carolina Bossi, María Huertas, María Luna, Carlos Fabier, Luis Curioni, Pedro Cubas, Alejo Jiménez, Manuel Rajas y Francisco Moreti. Como primer violín Luis González, y como músico de bailes Francisco Linares.[176]

Del año cómico 1805-1806 sólo sabemos que a finales de 1805, el empresario Francisco Vega manifestó a la Junta del Teatro de Granada su interés por continuar un tercer año, ofreciendo "formar una compañía más brillante que la actual en los ramos de la declamación y el canto".

El siguiente año 1806-1807 será calamitoso para el empresario, el teatro funcionará de manera intermitente por los continuos cierres: primero, en abril, por embargo o fuga de actores y cantantes; después, en junio, por el fallecimiento de la Princesa de Asturias, y, como remate, en noviembre, serán las rogativas por los terremotos.[177] Para más inri, parece ser, que la que era primera dama de cantado, Mariana Galino, se encontraba en situación de embargo. En una carta fechada a principios de abril de 1806, Juan Argüelles, vocal de la Junta Censoriadel Teatro de Granada escribe:

> qué días tan preciosos de comedias se pierden, en fin ya no hay remedio todo está cerrado, y todos chillando, y los cómicos sin atreverse a salir, ni poder hacer óperas por

---

[172] Marchará al teatro de Sevilla en 1805-6. Igual pasará con Calderi. MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 47.

[173] Actriz cantante del teatro de Málaga en 1793, habiendo sido antes en el de Murcia. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 242.

[174] José Rosales, venía de Valladolid donde estaba como quinto galán, bolero y cantaba; estará en Sevilla entre 1805-1807. AHMGr. C. 01018, año 1804; DÍEZ GARRETAS, Rosa. *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, pp. 207-208; MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pp. 47-48.

[175] Lázaro Calderi había sido empresario del teatro de Sevilla hasta 1800, allí regresará como bufo en 1805. MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pp. 41, 47.

[176] AHMGr. C. 01018, año 1803 [1804].

[177] *Ibid.*, año 1806; AHdMGr, Libros de cabildo, 26 de noviembre de 1806, fol. 107 r.

el embargo de Mariana [Galino], ni resolver los cómicos el salir porque Alfaro no puede hacerlo.[178]

A pesar de estos inconvenientes los cantantes de la compañía siguieron actuando en recitales dados en casas particulares, como la academia que se ofreció en la noche del 10 de abril en la casa del citado Juan Argüelles. En ella participaron Mariana Galino, Ramón Pérez, cantor bufo -ya presente en el año 1802-,[179] y un "asombroso tenor" del que no se da nombre, interpretando la ópera, ya sobradamente conocida en Granada, *La Isabela*. Por aquellos días llegaron instrucciones del Real y Supremo Consejo de Castilla para que la primera dama de cantado Mariana Galino y su esposo el primer actor Josef Alfaro, se trasladasen a Aranjuez y Madrid, con orden de incorporarse de inmediato a las compañías de la Corte[180] y de los Reales Sitios, respectivamente.[181] Estas prerrogativas del poder central sobre la gente del teatro se aplicaban de manera frecuente y con carácter irrevocable, provocando bastante descontento entre los indefensos representantes.[182] Tras el duelo por la muerte, el 21 de mayo de 1806, de María Antonia de Nápoles, esposa del entonces príncipe de Asturias

---

[178] Carta de Juan Argüelles, vocal de la Junta Censoria del Teatro de Granada a Antonio Falces, vocal censor de la misma, del 2 de abril de 1806. ARCHGr. Real Acuerdo, 4447-15. 1806-1807. Juan Argüelles sobre la situación del mundo del espectáculo en Granada.

[179] Tras su estancia durante 1802-1803 en Granada, marchó al teatro de Valladolid. *Ver* DÍEZ GARRETAS, Rosa. *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, p. 208.

[180] "Por fortuna –dice un autor- había entonces una salida para los impacientes o para aquellos que por su mérito particular no podían ser colocados en puestos secundarios. Eran los teatros de los Sitios Reales, es decir, las compañías que seguían a la Corte en sus traslaciones anuales, del Pardo a Aranjuez, y de aquí al Escorial o La Granja, y que tenían importancia casi igual a las ordinarias de la villa". *Ver* VEGA, José. *Isidoro Máiquez, el actor y el hombre*, pp. 65-66.
"Tenía Madrid el privilegio de poder disponer en cualquier ocasión de aquellos representantes de provincias que tuvieren méritos para actuar en los teatros de la villa. La orden era tajante: «Muy señor mío: en la formación de compañías que acaba de hacerse para la representación de comedias de esta Corte y que debe dar principio en el domingo próximo de Pascua de Resurrección, han sido incluidos las personas de..., residentes en esa ciudad, y siendo preciso se hallen aquí esas partes prontas para empezar su trabajo en el referido domingo de Pascua de Resurrección, espero merecer de V. S. se sirva tomar las providencias más eficaces..., facilitándole el carruaje o carruajes necesarios..." *Ver* RODRIGO, Antonina. *María Antonia la Caramba*, p. 52, tomado de GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *La Caramba*.

[181] "Como Carlos III tan sólo pasaba en Madrid cortas temporadas, los teatros iban surgiendo allí donde se instalaba la Corte: en Aranjuez, en San Lorenzo y en La Granja. Así nacieron, en 1768, los Teatros Reales de los Sitios. Se formó una compañía con actores escogidos de Madrid y de provincias, y se creó una escuela de declamación, bajo la dirección de un profesor francés y de José Clavijo, a la que podían asistir los hijos de los cómicos". *Ver* RODRIGO, Antonina. *María Antonia La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, p. 35.

[182] La palabra "representante" era tanto o más habitual que la de actor o cómico.

Fernando de Borbón, la compañía reanudó sus actividades siendo al poco tiempo objeto de amonestación por la Junta Censoria de Granada por las excesivas libertades que se tomaban a la hora de hacer las tonadillas; en el escrito redactado por la Junta se lee: "pues no se pueden añadir en las tonadillas coplas ni otras expresiones ajenas indecorosas y que causen escándalo so pena de que se les corregirá con el mayor rigor, hasta ponerlos en la cárcel y dar satisfacción pública del común".[183]

Antes de terminar el año llegaron nuevos contratiempos: más enfermedades y terremotos, lo que motivó que en febrero de 1807 el Cabildo de Granada acordase librar fondos para los desdichados cómicos.[184]

1807-1808

En la primavera de 1807 la empresa, que desde el 17 de febrero es de Francisco Toro,[185] anunció 6 recitales fuera de abono del que era primer tenor absoluto del Teatro de Bolonia, Claudio Bonoldi, excelente cantante que se encontraba camino de Barcelona con cuyo teatro había sido ajustado para el año cómico que iba a dar inicio:

> Don Francisco Toro, empresario de él [ante sus señorías] hace presente haber llegado a esta ciudad Don Claudio Bonoldi, primer tenor absoluto del Teatro Italiano de Bolonia, que pasa a Barcelona a ocupar dicha parte al teatro de ópera y conociendo que este pueblo ha de gustar de oír un profesor de la naturaleza de este le ha hablado para que cante por unos días dándole 300 reales de gratificación en cada noche de 6 que lo ha de ejecutar por lo que suplica [a vuestras señorías] tengan la bondad de admitir sus buenos deseos y concederle la subida de aprovechamientos según ha sido práctica con los que se han presentado hasta se presente a dar alguna novedad en el teatro, advirtiendo a [vuestras señorías] que en los 6 días que debe trabajar el enunciado profesor se ejecutan comedias que por sí solas tienen ya concedida la subida de aprovechamientos tres de ellas y de consiguiente no se sigue ningún gravamen: gracia que espera de la justificación de [vuestras señorías] a quien quedará agradecido. Granada 28 de abril de 1807. Francisco de Toro. [186]

[183] AHMGr, 2.1392, Junta Censoria del Teatro de Granada, fol. 72 v.

[184] *Ibid.*, Libros de Cabildo, 21 de noviembre de 1806 [fol. 105 r], 26 de noviembre de 1806 [fol. 107 r-v], 6 de febrero de 1807 [fol. 18 v].

[185] *Ibid.*, C. 01018, año 1807.

[186] *Idem.*

Se acordó que actuara durante 6 noches por la muy estimable suma de 1800 reales, es decir, 300 por cada una de ellas. La categoría de que ya gozaba este tenor –que por entonces contaba 25 años, y una larga carrera por delante- era patente no sólo en relación a la cantidad que se le pagaba, sino a los compromisos pendientes en aquel momento, porque después de Barcelona seguirían actuaciones en los Caños del Peral en 1808 y, posteriormente, París, donde alcanzaría justa fama. [187]

Tras los recitales de Bonoldi el empresario Toro continuó ofreciendo conciertos vocales. Primeramente, el 15 de junio, solicitó permiso para presentar a "un cantor nuevo de habilidad". ¿A qué se refiere por "cantor nuevo de habilidad"? Posiblemente a un cantante fogueado en el repertorio italiano, capaz de realizar agilidades vocales y ser desconocido para el público del Coliseo de Puerta Real. La Junta acuerda concederlo siempre y cuando en el ensayo no defraude las expectativas:

> …para que salga el nuevo cantor siempre que al hacer su ensayo merezca la buena acogida del público y en este concepto se cobren los aprovechamientos sin subida en las entradas.

Posteriormente, el 7 de julio, con buena parte de la compañía "de veraneo por Almería y otros lugares cercanos", se le concede permiso para nuevas actuaciones de "música y canto" en el Coliseo de Puerta Real "con algunos individuos que no han tenido a bien salir a veranear y algún que otro profesor de habilidad, que incluirían piezas instrumentales y recitales de canto". [188]

---

[187] Claudio Bonoldi (1783-1846), había nacido en Pianezza, cerca de Turín, hijo de un carretero. Poseedor, según Regli, de grandes "doni vocali e grand'arte"; para él escribió Rossini *La Pietra del Paragone*. Stendhal da una opinión muy elogiosa de Bonoldi tras contemplarlo en una ópera de Mayr: "*La Rosa bianca e la Rosa rossa*, tema soberbio sacado de las historias de las guerras civiles de Inglaterra, tuvo un gran éxito en 1812 [...] El tenor Bonoldi hizo admirar, en *La Rosa bianca*, una voz deliciosa". Durante sus actuaciones en el Theatre Italien de París la crítica lo comparaba con Manuel García, la cita es de Radomski: "Bonoldi hacía lo contrario que García. El tenor tenía buena voz pero en su interpretación faltaban la musicalidad e inteligencia con las que García enriquecía al personaje". Actuaría el año 1808-1809 tanto en Madrid como Barcelona, retornando de manera más o menos continuada al Teatro de la Cruz de esta última capital a lo largo de los siguientes veinte años. REGLI, Francesco. *Dizionario biográfico dei più celebri poeti ed artista melodrammatici,tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc, ecc, che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, p. 87.VIRELLA CASAÑÉS, Francisco. *La ópera en Barcelona: estudio histórico-crítico*, pp. 95, 108, 243, 249, 253, 332; CARMENA Y MILLÁN. *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, p. 415. RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, p.168; STENDHAL. *Vida de Rossini*. Madrid: Aguilar, 1987, p.21.

[188] "Señores Presidente y Vocales de la Junta de Gobierno del Teatro, Don Francisco de Toro, empresario del de esta capital a vuestras señorías con el mayor respeto hace presente. Que para subsanar de algún modo, las pérdidas que sufre ha creído que podrá convenirle presentar a el Público un cantor nuevo de

1.5 **Se inicia la Guerra de la Independencia**

Antonio Teva será quien el 4 de marzo remate a su favor la subasta para el año cómico 1808-1809. [189] En ese mismo mes cae Godoy y Fernando VII es elevado al trono, tras la renuncia de Carlos IV el 20 de marzo de 1808.[190] Tres meses más tarde, la situación política, muy difícil y tensa, de auténtica crisis nacional tras los sucesos de Aranjuez -y agravándose día tras día-, hace que en la reunión del Cabildo de la ciudad del día 4 de junio de 1808 se decida la "suspensión de la escena cómica" en previsión de alborotos. [191] Diez días más tarde, el 14 de junio, los munícipes a petición de Francisco Vega (que después de haber sido empresario ahora figura como "autor"[192]) deciden que se reanuden las representaciones el 16, pero el teatro seguirá cerrado a la vista del recurso que presentaron ante la Junta Censoria los individuos de la compañía cómica "para que se les continúe pagando su diario y demás que tienen estipulado sin embargo de la

---

habilidad; pero como la decadencia en que se hallan las entradas no permite que el exponente recompense como es debido el mérito del Profesor: a vuestras señorías suplica se dignen conceder la subida de aprovechamientos y la que estimen por persona en atención a que la nueva diversión se ejecutará sin perjuicio de la función diaria". AHMGr, C. 01018, 15 de junio de 1807.

"[La Junta del teatro de Granada] acordó conceder el permiso que solicita para que dé en la casa teatro de comedias en la presente temporada de verano los conciertos de música y canto de individuos que pide, bajo el mismo precio de las entradas de comedias y la subida de aprovechamiento, con tal de que guarden el mejor decoro [...]". AHMGr, C. 01018, 6 de junio de 1807.

AHMGr, 2.1392, Actas de la Junta Censoria del Teatro de Granada.

[189] Remate en 4 de marzo de 1808. No se habla específicamente de "compañía de canto", sólo de Compañía Cómica. Artículo 4º. "Los precios serán según este año variando el método en los palcos, a saber, todos los que ocupen palcos no necesitarán pagar entradas ni los que quieran asistir a ellos, según se efectuaba anteriormente, volviendo a establecer los precios que tenían de 20 rs. en las Comedias de baja y 28 en las de subida, que serán estas las de Música, o las que tengan algún aparato, y sólo cuando se presente al público algún gran teatro, u otra función digna de ello por su costo se cobrará la de cuatro cuartos concedida este año, aun a las más sencillas comedias de teatro". Artículo 5º. "500 ducados en tres plazos", los mismos que paga el actual empresario. AHMGr, C. 01018, año 1807, Subasta 1808-1809, fol. 5 v.

[190] La noticia será conocida en Granada el 6 de abril. Con tal motivo habrá fiestas y regocijos públicos en honor de Fernando VII. Un grupo de estudiantes que encabezan una manifestación queman un retrato de Godoy en Plaza Nueva. *Véase*. Adolfo MARTÍNEZ RUIZ en *El Reino de Granada en la Guerra de la Independencia*, p. 37; Antonio Luis CORTÉS PEÑA, Bernard VINCENT. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*, p. 329.

[191] Por todos los señores que componen el Cabildo se ha considerado que las actuales circunstancias exigen "la suspensión de la escena cómica, y que esté cerrado el teatro por ahora e ínterin no se mande otra cosa en contrario y en su virtud la ciudad acordó hacerlo presente a la Junta Suprema para que tan arreglada deliberación sea aprobada con la mayor autoridad y reine en todo la más uniforme unión". AHMGr. Libros de cabildo, 14 de junio de 1808 [76v].

[192] Es decir, como director de la compañía, pero no empresario.

suspensión de representaciones decretada con motivo de las actuales circunstancias".[193] Entre los miembros de la compañía aparecen citados primeramente la pareja formada por Mariana Galino, primera dama de cantado, y Josef Alfaro, primer actor, que habían regresado a Granada, y junto a ellos un personaje que merece especial atención: el compositor y director de música Esteban Cristiani.[194]

La presencia de este reconocido compositor en Granada en fechas tan difíciles, tras varios años de residencia y trabajo en Madrid (desde 1803) encuentra una explicación plausible;[195] lo más probable –aventuramos- es que viniera huyendo de la presencia del ejército francés en la capital del Reino, tal y como también ocurrió con el actor Isidoro Máiquez tras los trágicos acontecimientos de los días 2 y 3 de mayo.[196] Recordemos que Andalucía se mantuvo a salvo de las tropas francesas hasta año y medio más tarde. En cualquier caso, la presencia de un compositor de su nivel permite programar el estreno de una serie de óperas compuestas expresamente para el Coliseo de Granada, algo absolutamente excepcional para el teatro lírico de esta ciudad. En el contrato de Cristiani figuraba una cláusula en la que se hacía constar que debía presentar cuatro óperas originales en el año, cobrando por cada una de ellas la cantidad de 2000 reales, además de un sueldo de 700 reales. De las óperas que compuso o debió componer para Granada sólo nos ha quedado el nombre de una: *El niño en el bosque*. Aunque desconocemos la música y el libreto, podemos referirnos a las óperas que Cristiani había compuesto los años anteriores para Madrid, que tenían una doble influencia: por un lado un lenguaje musical italiano y, por otro lado, el modelo de la *opéra comique* en cuanto a la alternancia de partes cantadas y diálogos hablados. Al ser

[193] AHMGr. 2.1392 [103r], Junta Censoria del Teatro de Granada de 21 de junio de 1808.

[194] Compositor, pianista y director italiano, nacido probablemente en Bolonia en torno a 1770. Presente en España desde principios del siglo XIX, primero en Barcelona (1802) y luego en Madrid (desde 1803). En Sevilla aparece después de la Guerra de la Independencia (1816), para dar poco después el salto a América: La Habana (1817) y México (1824). No se descarta que regresase a España, desconiéndose la fecha de su fallecimiento, José María Domínguez da una fecha en torno a 1829. *Véase* DOMÍNGUEZ, José María. «Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica».

[195] Según José María Domínguez, su pista en Madrid se pierde entre 1806 y 1810. DOMÍNGUEZ, José María. «Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica», p. 10.

[196] "[...] según tradición de Mesonero Romanos y nosotros no hemos de desmentir, Maiquez se batió el cobre el día 2 de Mayo contra los franceses. por lo cual tuvo que huir luego, pues era demasiado conocido para no ser hallada, llegando de un tirón a Granada, donde permaneció algunos días hasta que pudo pasar a Málaga". *Ver* COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*. Según José Vega, el actor de Cartagena partió para Granada el 3 de mayo, hospedándose en la casa de su amigo el escribano Antonio González, situada en la Cuesta de Gomérez. *Véase* VEGA, José. *Maiquez, el actor y el hombre*, p. 171.

los libretos en español (tal y como estaba mandado desde 1799), y ser muchas las partes habladas, buena parte del público consideraba a este tipo de obras como verdaderas zarzuelas.[197]

El compositor reclamó infructuosamente el cobro de los 2000 reales correspondientes a dicha pieza, derecho que se le negó alegando que no llegó a ser representada:

> En cuanto a el recurso de Don Esteban Cristiani mediante a que por cláusula expresa de su contrata se previene que los dos mil reales que se le han de abonar por las cuatro óperas originales [?] que debe presentar en el año, esto es por cada una de ellas, los ha de percibir después de ponerlas en la escena la Junta acordó no haber lugar a su solicitud en cuanto del pago de la ópera de *El niño en el bosque* y por lo que respecta a los setecientos reales que pide de su sueldo constitucional, la empresa deberá satisfacerlos en el momento en que se ejecuten las representaciones que debieron hacerse desde el día en que se cerró el teatro hasta el 30 del corriente según lo acordado para con los demás de la compañía. [198]

La compañía continuó con su actividad en la casa de comedias a trancas y barrancas, adaptando su programación a las nuevas circunstancias bélicas. Para el día 27 de septiembre de 1808 se anunciaba en el *Diario de Granada* el "melo-drama" de título *Victoria en Andalucía*, dedicado a conmemorar la victoria sobre los franceses en la batalla de Bailén, acaecida el 19 de julio anterior, en él se incluían coros compuestos expresamente para la ocasión por Cristiani:

> En el día de hoy después de haberse ejecutado en el teatro la pieza titulada *Las esposas vengadas*, se representará el melo-drama titulado *Victoria de Andalucía*, en la que habrá una brillante transformación para descubrir el retrato de nuestro amado Fernando VII, en cuyo acto se cantarán varios coros, compuestos por el maestro D. Esteban Cristiani.[199]

---

[197] DOMÍNGUEZ, José María. «Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica», pp. 11, 12.

[198] AHMGr, 2.1392 [105v]. Junta Censoria del Teatro de Granada de 21 de junio de 1808.

[199] *Diario de Granada*, 27-IX-1808.

Tiempo después volveremos a tener noticias de este compositor en México, posiblemente tras conseguir embarcarse en Cádiz.[200] Su labor en Granada parece que no dejó especial huella, ni tampoco el tipo de teatro musical que ofrecía, ese que aglutinaba los rasgos más comunes del género italiano situado en el interregno entre Mozart y los primeros éxitos de Rossini.

El 9 de diciembre se puso en escena la comedia *La grande Águila abatida por el valor andaluz*, de un anónimo autor granadino, actuando la compañía de manera gratuita; los productos de esa función fueron entregados, como donativo, a la tesorería del Ayuntamiento. Los músicos de la orquesta no actuaron gratuitamente pero, eso sí, cedieron 71 reales de sus sueldos.[201]

Desde junio de 1808, con los avatares de la guerra y la permanente amenaza de los ejércitos franceses, el Ayuntamiento de la ciudad vacilaba en cuanto a dar un cambio de uso al Coliseo de Puerta Real. En reunión de Cabildo de 30 de junio de 1808 se valoró la posibilidad de dedicar el edificio a cuartel de las milicias urbanas, aunque no se confirmó porque, como hemos visto, continuaron las representaciones.[202] El 16 de enero de 1809 la Junta Provincial Suprema tomó la decisión de dar por concluida la contrata de la compañía cómica. Posteriormente y ante los recursos interpuestos por el autor Francisco Vega, el Ayuntamiento permitió que se abriera el teatro y continuaran las representaciones "hasta la conclusión de la temporada" en Carnaval.[203] Parece que durante todo el verano de 1809 el teatro permaneció cerrado, hasta que en reunión de Cabildo de 20 de septiembre se aceptó la proposición de Francisco Vega "pidiendo ejecutar representaciones cediendo parte de los beneficios para los gastos de la presente

---

[200] En el imprescindible artículo sobre la vida y la obra de Esteban Cristiani elaborado por José María Domínguez titulado «Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica» publicado en *Cuadernos de Música Iberoamericana* (2006), pp. 5-38, no es conocida la presencia de Cristiani en Granada.

[201] *Diario de Granada*, 8-IX-1808. "Los actores de la Compañía Cómica han entregado en Tesorería en clase de donativo 3.301 reales de vellón, producto de las funciones que ejecutaron el día 9, en cuya cantidad se incluyen 71 reales que cedieron de sus sueldos los músicos de la orquesta. Además han pagado los mismos actores por partes iguales 440 reales y 17 maravedíes que importaron los gastos de la función". *Diario de Granada*, 11-IX-1808.

[202] AHMGr, *Libros de Cabildo*, 30-VI-1808.

[203] *Ibid.*, 26-I-1809, fol. 9v-10r.

guerra",[204] aunque no sabemos cuántas representaciones darían los actores en los cuatro meses que quedaban hasta la llegada de los franceses.

1.6 **El Teatro Napoleón. La ocupación francesa (1810-1812)**

El ejército francés se convirtió en una amenaza constante para la ciudad después de la derrota de Ocaña acaecida el 19 de noviembre de 1809, con el consiguiente efecto de rebajar severamente la moral de los granadinos. El viajero inglés William Jacob que residió en Granada entre 1809 y 1810, nos comenta lo siguiente sobre el estado de ánimo y las diversiones:

> No he asistido a otras reuniones aparte de las de la Duquesa de Gor y en ellas el pesimismo del horizonte político se sentía con tanta fuerza que era difícil divertirse mucho. En otros tiempos me han dicho que este era un lugar de alegría y diversión; y aunque los encantadores paseos públicos a lo largo de las riberas del río ahora están desiertos, se dice, sin embargo, que en mejores épocas estaban abarrotados con toda la belleza y el buen gusto de la ciudad. Hay un teatro, pero no está abierto ya que los actores han salido huyendo para evitar a los franceses.[205]

Con el inicio del nuevo año la llegada de las tropas invasoras parecía un hecho inminente, era cuestión de días; aun así, el 21 de enero, en un desesperado intento de parar lo que parecía ya inevitable, se ofreció una rogativa a la patrona en la que intervino la capilla de música de la Catedral: "La capilla de música de esta Sta. Iglesia, celebra hoy una solemne rogativa a María Santísima de las Angustias a la que asiste el Excmo. Capitán General".[206]

El 26 de enero de 1810, entraron finalmente en Granada los soldados del Cuarto Cuerpo de Ejército francés al mando del general Horacio Sebastiani. El general se alojó en el palacio de la Duquesa de Gor, en un gesto de forzada hospitalidad de la figura más

---

[204] AHMGr, *Libros de Cabildo*, 26-IX-1809, fol. 78v.

[205] JACOB, William. *Travels in the South of Spain in Letters Written A.D. 1809 and1810*, seleccionado y traducido por María Antonia LÓPEZ-BURGOS en: *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1802-1830)*, p. 103.

[206] *Diario de Granada*, 21-I-1810.

conspicua y representativa de la aristocracia granadina de entonces.[207] Las nuevas autoridades, conscientes de la importancia de las diversiones públicas, tan solo diez días más tarde hacen públicas las normas que deben de cumplirse "para que el teatro de esta ciudad se sirva con el decoro y brillantez que corresponde a las costumbres de un Pueblo religioso e ilustrado...".[208] Esto viene a confirmarnos que, efectivamente, el viejo Coliseo sigue abierto y con una compañía allí funcionando, la del empresario Francisco Vega[209] que ha decidido, como la mayoría de los granadinos -incluidas sus elites-[210] seguir en la ciudad asumiendo como mal menor la ocupación militar extranjera.

La vida, poco a poco, se normaliza, las celebraciones y los bailes se suceden a pesar de las difíciles circunstancias. Durante el mes de marzo el rey José I con su séquito llegó a Granada, permaneciendo en ella durante dos semanas, por tal motivo se celebraron bailes de gala en el viejo Coliseo. Los días 15 y 16 de agosto de 1810, celebrando el doble motivo del cumpleaños de Napoleón Bonaparte y el de su casamiento con la Archiduquesa de Austria María Luisa, hubo funciones en el teatro en las que los cómicos interpretaron la comedia titulada *Leopoldo*. De los bailes que debieron celebrarse queda una factura en la que se lee:

> A Curioni, por haber ensayado el baile, 160 rs., al hermano de la Saldoni por bailar 60 rs., al músico Montijano por los ensayos 40 rs.[211]

Ángela Curioni llevaba años integrando las partes de baile de la compañía de Granada; en cuanto a los hermanos Saldoni, éstos puede ser que hubieran llegado desde Madrid después del 2 de mayo de 1808, o quizás ya con la ocupación francesa. El músico Fernando Montijano –el que cobra 40 reales por los ensayos-, no es otro que el maestro de capilla interino de la Colegiata del Salvador;[212] instrumentista además en la Capilla Real varios años, compatibilizará todos estos puestos con el de músico del

---

[207] *Gazeta del Gobierno de* Granada, 6-II-1810.

[208] *Ibid.*, 20-II-1810.

[209] AHMGr. Libro de Cabildo del año 1810, fol. 103 r.

[210] Fernando de Osorno alcalde antes y durante la ocupación francesa; los Duques de Gor, que hospedaron en su palacio a Sebastiani; el Real Acuerdo; el arzobispo, Juan Manuel Moscoso; etc.

[211] AHMGr, Festejos, Legajo 908, pieza 12. [C. 00908.0012]

[212] Lo será durante veintidós años (1799-1821). RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Granada» (III. Colegiata del Salvador). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 844.

Ayuntamiento y miembro de la orquesta del teatro.[213] Las cuantiosas pérdidas en el patrimonio de la Iglesia granadina durante la guerra producirán, entre otras consecuencias, el que sus músicos se desvivan por acudir a trabajar a la orquesta del teatro como medio necesario de sustento, y entre los más afectados estarán los de la Capilla Real.

Las representaciones del primer año cómico bajo ocupación dieron comienzo el 22 de abril de 1810, funcionando todavía en el ya muy obsoleto Coliseo de Puerta Real; aunque será por poco tiempo pues el nuevo teatro, tras permanecer varios años con las obras paralizadas, se inaugurará el 15 de noviembre de 1810, día del aniversario del emperador del que recibirá su primer nombre: Teatro Napoleón.

Este edificio fue mandado construir en 1801 por el Capitán General de la Costa y Reino de Granada, Presidente de la Real Chancillería, Rafael Vasco, asumiendo el reto de sustituir el antiguo Coliseo que, no en vano, contaba ya con más de dos siglos y su estado era inseguro y, en muchos aspectos, lamentable. Para la financiación de la obra fueron invitadas a participar las corporaciones e individuos de la ciudad, suscribiendo acciones de un valor de 5000 reales cada título. El diseño inicial del nuevo edificio lo hizo Juan Pedro de Rivera quien seguía los nuevos criterios desarrollados en Francia e Italia para este tipo de edificios, conocidos en España a través de la obra de Benito Bails, del que era buen ejemplo el nuevo teatro de Barcelona.[214] El autor del proyecto finalmente llevado a cabo fue el capitán del cuerpo de ingenieros Joaquín María Pery, corriendo la dirección de la obra a cargo de Nicolás Garrido.[215] En 1803 se echaron los cimientos, no sin grandes dificultades ocasionadas por la excesiva humedad que presentaba el terreno, pues el solar se encontraba en las inmediaciones de la ribera izquierda del río Darro. En 1804 el edificio estaba ya completamente cubierto, teniendo su planta rectangular 180 pies de longitud y 90 de latitud.[216] Con el cambio de Capitán

---

[213] Llegó a ser músico mayor de la Banda del Ayuntamiento. *Véase* GONZÁLEZ MALDONADO, Carmen. *Índices de los libros de cabildo del Archivo Municipal de Granada 1800/1810*. Reunión de Cabildo del 13 de febrero de 1801.

[214] Teatro de la Santa Cruz. BARRIOS ROZÚA, José Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*, p. 398.

[215] GIMÉNEZ SERRANO, José. Manual del artista y del viagero en Granada por José Giménez-Serrano, Secretario de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia. *Manual del artista y del viagero en Granada por José Giménez-Serrano, Secretario de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia*, p. 327.

[216] GIMÉNEZ SERRANO, José. Manual del artista y del viagero en Granada por José Giménez-Serrano, Secretario de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia. *Manual del artista y del*

General y la finalización de los fondos inicialmente reunidos, la obra quedó inconclusa; ya en 1808, y ante la indiferencia de las autoridades y de los granadinos, el edificio se estaba utilizando para otros menesteres muy distintos de los teatrales:

> Sólo pudo llegarse a recoger las aguas, cuando se acabaron los fondos y el Teniente General fue removido del cargo. El edificio vino a servir primero de cuadras para la caballería nacional y luego de cuartel. Con la llegada de las tropas francesas se mandó que se concluyera con una celeridad muy conforme a la impetuosidad de su genio, mediante enérgicas disposiciones, requisiciones y embargos.[217]

"De planta rectangular y totalmente exento, presentaba al exterior austeros volúmenes, con pequeñas ventanas hiladas de almohadillado y unos elevados tejados a cuatro aguas con ventanucos".[218] Su puerta principal daba a la Plaza de Bailén (llamada ahora de Mariana Pineda). Por allí, entrando a través de una "angosto vestíbulo, y subiendo algunos escalones se da vista al patio o corral, donde se encuentran bellas formas bien ordenadas y en una disposición que difícilmente se halla en los demás teatros de la Península: tiene cuatro cuerpos de alzado; el primero lo ocupan las galerías donde sin ningún orden se coloca el pueblo, resultando de aquí en los días de concurrencia por vender más número de entradas que el que cabe, penosos conflictos; el segundo está distribuido en palcos de primer orden; el tercero de segundo, y el cuarto lo llenan en igual desorden que el primero las mujeres exclusivamente; en todo el hueco del patio están alineadas las lunetas. Una preciosa embocadura corta en curva por uno de sus foros la elipse que forma la planta interior del teatro: figura un intercolumnio de orden jónico estriado que sostiene un arco rebajado, en cuyo frontis se ven dos ninfas sosteniendo una corona de laurel; una bonita cortina pintada de pabellones, y luego el escenario de bastante capacidad para poder presentarse brillantes objetos de grandes perspectivas, hace de su conjunto un efecto bello y agradable: los adornos esparcidos en los antepechos, capiteles fajas con dorados sobre fondo blanco. En él pueden colocarse 1300 espectadores cómodamente [...]".[219]

---

viagero en Granada por José Giménez-Serrano, Secretario de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia, pp. 327-329.

[217] AHMGr, C. 01018, año 1813, Teatro Cómico. Concurso de acreedores al mismo, fol. 4 r.

[218] BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. «Urbanismo, arquitectura y artes muebles: la imposición del academicismo». En: *Historia del Reino de Granada*, vol. III, p. 614.

Las autoridades de ocupación no dejaron pasar la oportunidad de sacar buen partido al atribuirse el mérito de la finalización de las obras:

> Un teatro había sido principiado y abandonado muchos años hace, y ya se había perdido la esperanza de verlo concluido; más el 4º cuerpo contribuyendo con su propio dinero al par de los habitantes de Granada, lo han hecho concluir bajo el modelo de los más elegantes de la Francia, decorándolo con el nombre de su augusto Soberano. [220]

Retirado ya el ejército francés, en 1812 pasó a denominarse teatro Nacional en los años constitucionales del reinado fernandino o, simplemente, Teatro del Campillo o Teatro, en los demás. Cuando en 1863 se inauguró el Teatro de Isabel la Católica el Ayuntamiento le adjudicó el nuevo nombre de Teatro Principal para situarlo con ventaja frente al nuevo rival. En 1909, coincidiendo con el centenario del autor de *Don Quijote de la Mancha*, pasó a llamarse, y ya definitivamente hasta su final en 1966, Cervantes.

Retornando a la noche inaugural del 15 de noviembre de 1810, en ella se produjo el estreno de una obra que llevaba en su portada impresa el siguiente título: *Drama alegórico que se ha de representar por la compañía cómica de esta ciudad en la apertura del Teatro Napoleón*. [221] Se trataba de una apología (aparece anónima en el libreto) de las gestas del emperador y de sus ejércitos, llena de personajes mitológicos. Aunque estaba lejos de ser una ópera, a lo largo de esta obra en un único acto y siete escenas podemos encontrar los siguientes coros: "Coro de ninfas", "Coro de jóvenes" y "Coro de sátiros". En el número final los coros de ninfas y sátiros cantan el siguiente texto:

Una ninfa.

Pues del Sena vino
nuestro bien amado

---

[219] Así venía descrito en 1850 en el diccionario de Madoz, que a su vez se informa a través erudito y escritor granadino Manuel Lafuente Alcántara. *Ver* MADOZ, Pascual. *Diccionario geografico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo VIII, p. 514.

[220] *Gazeta del Gobierno de Granada*, 19 de abril de 1811.

[221] BNE, T-25442. *Drama alegórico que se ha de representar por la compañía cómica de esta ciudad en la apertura del Teatro Nuevo***.** Granada: Francisco López Espinosa [1810]. En este impreso de 27 páginas, en formato de 8º, aparece tachada la palabra "Nuevo" y en su lugar se escribe a pluma "Napoleón".

cantemos al Sena
con acorde voz:

Coro de sátiros.

Cantemos al Sena
con acorde voz:

Un sátiro.

Pues a nuestros bosques
hoy se trasladó
la gloria que el Sena
un día miró:

Coro de Ninfas.

Cantemos al Sena
con acorde voz.

Tras el cambio al nuevo edificio, y a lo largo de todo el periodo de ocupación, se mantendrá como empresario teatral Francisco Vega. Durante todo este tiempo no se notó en exceso la influencia francesa en la programación; las funciones, como ya ocurría desde el siglo anterior, se compondrán habitualmente de pieza, tonadilla, baile y algún que otro sainete.[222] En un cartel teatral de este periodo (1810-1812) pero de fecha indeterminada, se anuncia en el Teatro Napoleón una función a beneficio del actor Josef Gálvez:[223]

> Teatro Napoleón. Josef Gálvez tiene el honor de anunciar al público que el día 13 del corriente, está destinado para la función de su beneficio, la que se ejecutará, por el orden siguiente:
>
> > Se dará principio con una buena obertura a toda orquesta.
> > A que seguirá la excelente comedia en 5 actos *Juez sordo y testigo ciego*.
> > Se cantará la brillante tonadilla a tres *Hipólita y Narciso*, en la que el Sr. Jorge González ejecutará papel de su carácter.
> > Después se bailará el fandango a cuatro
> > Y por fin de fiesta la pequeña y graciosa pieza titulada *La beata habladora*.[224]

[222] GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada en la Guerra de la Independencia*, p. 129, n.

[223] José Gálvez aparece como sobresaliente y galán en la compañía de los Sitios Reales en el año 1798-1799. COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, p. 60.

[224] BHR, C-038-020 (2).

Ésta función, aun en plena ocupación, continúa los mismos usos y costumbres que se habían seguido en el Coliseo durante lustros: una obertura a toda orquesta, seguida de comedia (*Juez sordo y testigo ciego*), después la tonadilla (*Hipólita y Narciso*, a tres, de Blas de Laserna),[225] "en la que el señor Jorge González ejecutará papel de su carácter",[226] baile (un fandango a cuatro), y sainete ("la pequeña y graciosa pieza titulada *La beata habladora*"). Como vemos, la situación en Granada se asemeja al panorama general que describe Álvarez Cañibano cuando escribe que "las autoridades francesas, cuando ordenan reabrir los teatros, quieren ver funciones típicamente españolas, en lo que se podría atisbar como algo de gusto prerromántico de los oficiales franceses por lo exótico. Se van a seguir cantando seguidillas y bailando boleras fandangos y folías [...]"[227]

No hemos podido comprobar que se representase ninguna ópera cómica francesa durante ese periodo, ni antes, aunque lo reducido de la cartelera que conocemos en este periodo nos invita a no negar tal posibilidad de manera absoluta. Por lo demás, no parece que los gustos puramente musicales cambiaran mucho en Granada durante este difícil periodo. Así, en un anuncio publicado en *La Gaceta del Gobierno* un comercio ofrece partituras de música para guitarra del austriaco Joseph Haydn y de los españoles Fernando Sors y Federico Moretti, entre otros.[228] Curiosamente Federico Moretti era entonces oficial del ejército español que se oponía a los franceses.[229]

1.7 **De la Constitución al Absolutismo (1812-1820)**

Los franceses se retiraron de Granada el 17 de septiembre de 1812. Parece ser que el empresario Vega se marchó a la vez que las tropas ocupantes, al igual que hicieron otros afrancesados, como el alcalde Osorno o el Vizconde de Rías. El nuevo empresario,

[225] SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*, vol. 2, p. 71.

[226] Podemos intuir que Jorge González es un actor-cantante de carácter gracioso.

[227] ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. «Teatros y Música escénica. Del antiguo régimen al estado burgués», p. 151.

[228] *Gaceta del Gobierno de Granada*, 25-V-1810.

[229] Federico Moretti (1765-1832), italiano de nacimiento, establecido en España como marino de la Armada. Autor de música para guitarra que fue muy difundida en la España de la época. CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana. «Federico Moretti, un enigma descifrado». *Anuario Musical*, nº 65 (2010), pp. 79-110.

Antonio Valero,[230] consciente de la situación no duda en tratar con el mayor favor a las tropas nacionales. Esta nota se insertaba en *La Gazeta de Granada* mes y medio después de la liberación:

> AVISOS. El empresario de la compañía cómica de esta ciudad, además de varias representaciones en que ha obsequiado a las tropas nacionales, permitiéndoles su entrada gratuitamente, ha entregado tres mil rs. de donativo, y ofrecido para la subsistencia del ejército las utilidades que resulten de una representación en cada mes.[231]

Parece que no tardó mucho en reanudarse la actividad teatral normal, pues ya en diciembre *El Diario de Granada. El Publicista* anunciaba función en el ahora rebautizado como Teatro Nacional, [232] con el siguiente programa: *La moza del cántaro*, comedia en tres actos, seguida de tonadilla, sainete, y el baile denominado *Tango de los negros*;[233] ésta será la pauta para el resto del año cómico en la Granada liberada y constitucional de 1812-1813. Así, el 7 de enero de 1813 se anunció una función compuesta por:

> Sinfonía, *El justo Lot* (comedia), tonadilla (por la Sra. Carmen Sierra y los Sres. Pérez y Guillelmo), Minuet afandangado (por la señora Curioni y el Sr. González) y sainete. El producto de esta función será a beneficio del Sr. Juan Dámaso.[234]

Continúan las tonadillas en las funciones variadas, es decir, que se ofrecerán a diario, o casi, pues era el tipo de función habitual. Otros días se canta un dúo y se termina con "un minuet de la corte y la gavota".[235] Entre un mar de tonadillas, por fin,

---

[230] AHMGr, C.00201.0016.

[231] *Gazeta de Granada*, 30-10-1812.

[232] Los granadinos del XIX lo llamaban comúnmente Del Campillo por estar situado en la explanada del mismo nombre a la vera izquierda del río Darro. La denominación "nacional" estaba asociada en aquel entonces a los liberales españoles y a la Constitución de 1812. Nuestro teatro dejará de llamarse Nacional en mayo de 1814 con la llegada del absolutismo, volverá a recuperarse con el Trienio y cambiará de nuevo en la "Ominosa década".

[233] *El Publicista*, 29-XII-1812.

[234] *Ibid.*, 7-I-1813.

[235] *Ibid.*, 14-I-1813.

se anuncia una ópera para el 17 de enero de 1813, aunque ésta no es otra que la archiconocida *Isabela*, siendo repetida al día siguiente, cerrando el programa una danza, "*La Guaracha* (por el panadero)" y un sainete.[236] El 21, *La maja y los dos viajantes*, tonadilla que, ahora sí, viene anunciada precisando el título.[237] Al final de la segunda temporada, el 18 de febrero, subirá al escenario la popularísima *La venida del soldado* de Blas de Laserna.[238] Como observamos, no hay en el teatro lírico novedad alguna tras la ocupación.

Mientras, seguía el fervor patriótico-constitucional. El 19 de marzo de 1814, día de San José, se celebró en el salón principal del Ayuntamiento un acto conmemorando el segundo aniversario de la Constitución, en él se interpretó un *Himno patriótico para ser cantado a toda orquesta*.[239] El 7 de abril se anunciaba en la prensa la nueva temporada teatral en el Teatro Nacional, incluyendo partes principales de verso y ópera. No podemos confirmar que las partes principales de ópera, correspondieran al nivel que a tal nombre corresponde, pues no disponemos de más datos, pero creemos lo más probable que fueran cantantes de tonadillas. Para atraer a la mayor cantidad de público el empresario Antonio Valero ofrece el acceso a una parte reservada de la sala con el pago únicamente de la entrada, no siendo necesario pagar además la luneta, como era lo habitual:

> TEATRO. El empresario de este Teatro nacional que no omite medios ni gastos para reunir una brillante compañía cómica para la temporada próxima, tiene ya ajustadas las partes principales de verso y ópera; más por cuanto no han llegado todavía algunos actores de los varios puntos de donde han de venir, se reserva el dar la lista de ellos para después de Pascua. El mismo empresario ha dispuesto que desde la primera representación haya en la casa un sitio destinado en el patio en donde se coloquen los

---

[236] *El Publicista*, 17-I-1813, 18-I-1813.

[237] *Ibid.*, 21-I-1813.

[238] *Ibid.*, 18-II-1813.

[239] *Himno patriótico para ser cantado a toda orquesta en el salón del Ayuntamiento constitucional de Granada el día 19 de marzo de 1814, en celebridad del Aniversario de la publicación de la Constitución y colocación de las tablas dedicadas a la memoria de los Beneméritos de la patria D. Mariano Álvarez y D. Andrés Pérez Herrasti, naturales de esta ciudad*. Imprenta de Viuda e Hijo de Zea. Placeta de Villamena. BHR, C-019-053(8).

concurrentes por el sólo estipendio de la entrada general; y que los abonos a palcos y lunetas se admitan desde hoy en el despacho del Teatro.[240]

Cuando Granada, al igual que el resto de la nación, intentaba recuperarse de las lacras de la pasada guerra tomando aliento en el nuevo espíritu constitucional, el día 17 de mayo de 1814 se produce el triunfo de la reacción absolutista.[241] Desde la salida del bando del 18 de mayo, firmado por Don Pedro de Surga y Cortés, Comandante General del Reino y Costa de Granada, se prohíbe la publicación de cualquier escrito no autorizado por el gobierno y se ejerce un férreo control por parte de la censura para todas las obras escénicas y la sujeción de los actores al texto permitido.[242] En este panorama, tan penoso, a duras penas logramos conocer algo de lo que sucedió en el teatro de la ciudad, salvo que Antonio Valero continuó como empresario.[243]

---

[240] *El Loco Constitucional*, 7-IV-1814.

[241] GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada en el reinado de Fernando VII*, p. 23.

[242] "Granada 18 de mayo. BANDO. Don Pedro de Surga y Cortés, Mariscal de Campo de los Reales ejércitos, Comandante General del Reino y Costa de Granada, y Presidente interino de su Real Chancillería. Hallándome autorizado por orden de S. M. para evitar los graves males que produce el abuso de la libertad de imprenta, particularmente en estas circunstancias: para que se ponga freno a las doctrinas revolucionarias, a las calumnias e insultos contra el gobierno, y a los libelos y groserías contra los particulares; y por el contrario se fomente cuanto pueda contribuir a los progresos de las ciencias y artes, a la ilustración del gobierno y a mantener el mutuo respeto que debe haber entre todos los miembros de la sociedad, mando:

1. Que no pueda fijarse ningún cartel, distribuirse ningún anuncio, ni imprimirse diarios ni escrito alguno sin que preceda su presentación a los Señores D. Manuel de Ávila, canónigo de esta Santa Iglesia Catedral, y Provisor del Arzobispado, o a D. Diego Salazar, Fiscal de la Real Chancillería, a quienes he nombrado para que revisen todos los escritos que hayan de circular por el público de los enunciados arriba, y aprueben los que juzguen dignos del pueblo.

2. Lo mismo se observará respecto de las composiciones dramáticas; no permitiéndose la representación de las que de nuevo se han impreso desde que se estableció la absoluta libertad de la imprenta, sin que preceda el mismo examen y aprobación que se previene en el artículo anterior.

3. Los impresores no admitan escrito alguno para su impresión que no vaya autorizado con la aprobación de los indicados señores.

4. Los contraventores a lo dispuesto en los artículos antecedentes quedarán sujetos a las penas establecidas por las leyes anteriores a la absoluta libertad concedida durante la ausencia de S. M.

Y para su observancia mando se fije en los sitios acostumbrados, circulándola a todas las autoridades civiles y militares del distrito, para que lo hagan observar puntualmente en todas sus partes, en el ínterin que por S. M. se arregla este punto de un modo uniforme, procediendo en todo conforme con los anteriores artículos, por ser así la soberana voluntad.= Pedro Cortés. *Extraordinario de Granada*, 20-V-1814.

[243] AHMGr, C.01018, año 1814.

Durante el año cómico 1815-1816 será la Sociedad Patriótica de Señoras la que se hará cargo del teatro. La gestión la llevará el actor, ya suficientemente conocido, Josef de Gálvez, que tuvo que lidiar con el fuerte control que a todos los niveles ejercía el régimen fernandino. La Junta Censoria, máxima autoridad teatral de la ciudad, le llegó a advertir de las graves consecuencias que tendría la persistencia en su actitud de no facilitar todas las piezas que se fueran a representar en el teatro con la debida antelación, sin cuyo visto bueno no sólo no podían ser puestas en escena, ni tan siquiera anunciadas. Ahí, en esa nota de advertencia, encontramos citadas tonadillas, sainetes, tragedias y comedias, esto es, la misma tónica en el repertorio que quince años atrás:

> Acordó se haga saber al autor de la nueva Compañía, Josef de Gálvez, que inmediatamente pase a poder del Sr. censor, D. Josef de la Vega Carballo todas la piezas, tonadillas, sainetes, tragedias, comedias u otras cualesquiera obras que hayan de darse al público los primeros días y los demás subsecuentes, con la debida anticipación, para que las revea y apruebe, o deseche el expresado Sr. Censor, sin cuyo requisito, de ningún modo se anuncien, ni menos representen, en inteligencia de que verificando lo contrario se procederá contra su persona, a lo que hubiere lugar.[244]

Con motivo de la boda de Fernando VII con la infanta portuguesa Isabel de Braganza se estrenó en el Teatro del Campillo "un paso con música y baile" titulado *El Amor y la Lealtad*:

> Cumplimiento que se ha de representar por la Compañía cómica de la ciudad de Granada para empezar la función con que se ha de celebrar el dichoso enlace de SS. MM. y AA. en octubre de 1816. [245]

El autor del libreto era José Vicente Alonso Montejo (1774-1841), la música, que parece ser se limitaba a un coro final, era de Joseph Haydn, pues, como se indica claramente en el texto, debe hacerse con la música de *La Creación* de "Hayden". El autor del paso y de dicha indicación, Alonso Montejo, Relator de la Real Chancillería y Catedrático de Economía Política de la Universidad, poeta, autor dramático y ensayista,

[244] AHMGr. 2. 1392. *Actas de la Junta Censoria del Teatro de Granada*, fol. 128 r. Junta de 9 marzo 1815.

[245] El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, BIT, Ms. 61849. Sobre este autor véase: «Necrología». *La Alhambra*, IV, (1841), p. 431. *Véase* también: SAZ SÁNCHEZ, Agustín del. *Figuras granadinas del siglo XVIII. José Vicente Alonso Montejo (1774-1841)*, 1930.

permaneció siempre adscrito al pensamiento y a la estética neoclásica, por tanto qué mejor que la música del compositor austriaco. Dos años más tarde, el 22 de octubre de 1818,[246] el mismo erudito volvió a estrenar en Granada una obra teatral, en este caso plenamente musical, se trata de la ópera bufa en dos actos titulada *El celoso corregido*, con música de Francisco García Valladar, en la que según Agustín del Saz "el acreditado humorismo de Alonso corre en música en dos actos".[247] Respecto al autor de la música citado, no sería muy aventurado preguntarse si éste no sería otro que Francisco Valladar –sin el García-, director y primer violín de la orquesta del teatro de Granada y músico de la Catedral ya en aquellos momentos.

Entre los escasos datos que conocemos de estos primeros seis años del absolutismo de Fernando VII en Granada nos consta la presencia de la ya muy veterana dama de cantado Josefa Palomera que interpretó en el teatro un intermedio de música el 14 de enero de 1817:

> Representóse *Por su rey y por su dama*, o bien sea *Las máscaras de Amiens*, cantó un intermedio de música la Sra. Palomera y se representó el sainete *El almacén de novias*.[248]

1.8 **El Trienio Liberal (1820-1823). Llegan las primeras obras de Rossini**

Los ecos del alzamiento de Riego en Las Cabezas de San Juan el 1 de enero de 1820 no llegaron a Granada hasta el 13 de marzo (cuatro días después de que fuera jurada la Constitución por Fernando VII), los hechos los describe así Gallego Burín:

> ...exasperados los ánimos constitucionales, produjeron un motín en 13 de marzo, y acorralando a la guardia de la Chancillería, abriéronse paso hasta las habitaciones particulares de Eguía [el Capitán General], que, a grandes voces, pedían algunos fuese arrastrado hasta La Alhambra. Era cabeza de un motín, un catedrático del Colegio San

[246] El manuscrito autógrafo del libreto es de 1815 se conserva en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, Ms. 61853.

[247] SAZ SÁNCHEZ, Agustín del. *Figuras granadinas del siglo XVIII. José Vicente Alonso Montejo (1774-1841)*, p. 109.

[248] VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p. 76.

> Miguel, apellidado Moreno, y mal lo hubiera pasado Eguía sin la intervención del padre mercedario Fr. Barles...[249]

La vida de la ciudad se mantendrá altamente politizada durante todo aquel Trienio Liberal.[250] El regocijo de la población tras la jura de la Constitución por el Rey queda de manifiesto en un informe que el Jefe Político, Francisco de Jáuregui, envía a Madrid, en el que apreciamos cómo teatro y música van de la mano en las celebraciones patrióticas:[251]

> El teatro estuvo también iluminado y después de ejecutada una graciosa pieza de música, se presentó al público una interesante alegoría que figuraba a la Constitución colocada sobre un pedestal, sostenido el libro por los dos hemisferios y que manifestaba a los inmortales Quiroga y Riego el primero abatiendo la tiranía y el segundo cortando la intriga. A la vista de este hermoso espectáculo se cantaron himnos patrióticos análogos a las circunstancias...[252]

Jáuregui se está refiriendo a la función especial ofrecida el domingo 9 de abril, y la "graciosa pieza de música" de la que se habla es *El califa de Bagdad* (posiblemente la ópera cómica de Boildieu, muy representada entonces en la versión en castellano)[253] que fue interpretada por los cantantes de la compañía cómica de Granada.[254] Las partes de cantado del teatro de Granada en el año 1820-1821 eran: Carolina Bossi, María Sabatini, Josefa de Nicolás, y la Sra. González, en las voces femeninas; y en las voces

---

[249] GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada en la Guerra de la Independencia. Los periódicos granadinos en la Guerra de la Independencia,* p.53.

[250] Así acontecía en Madrid: "...1820 será el año del alzamiento del coronel Quiroga y del comandante Riego que inicia el Trienio Liberal, año poco propicio para la ópera –sólo se dieron cuatro títulos en Madrid y cinco en Barcelona, tres de ellos de Rossini-. El pueblo se dedicó a los himnos patrióticos y populares". CASARES RODICIO, Emilio. «Rossini: la percepción de su obra en España», p. 42.

[251] AHN, Consejos, Legajo 11415, nº 112, «Informe del Gobierno Político de Granada», 12 de julio de 1820.

[252] *Diario Constitucional*, 10-IV-1820.

[253] *Le calife de Bagdad*, ópera cómica en un acto estrenada en la Opéra comique de París el 16 de septiembre de 1800, música de François-Adrien Boïldieu y libreto de Claude de Saint-Just.

[254] "Los actos celebrados en el teatro el 8 [9] de abril de 1820, con motivo de la promulgación de la Constitución, dan idea de una sesión teatral solemne, en la que se representa una obra dramática, una ópera, *El califa de Bagdad*, y cantos patrióticos en los que participaron los seises y algunos músicos de la capilla de música de la catedral". GARCÍA AVELLO, Ramón. «Granada. IV.». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, p. 846.

masculinas: Antonio González, Mariano Segarra, el Sr. Velarde y el Sr. Soler.[255] La figura principal del plantel, a juzgar por sus continuas apariciones interpretando arias, dúos, o tríos en las funciones variadas, era la soprano Carolina Bossi, que volverá a estar presente en Granada en la temporada 1825-26. Varios miembros de esta compañía, como la Bossi, Josefa Nicolás, Antonio Velarde y Mariano Segarra mantenían vínculos con el teatro de Sevilla.[256]

El arrendamiento del teatro para el año cómico 1820-1821, desde Pascua a Carnaval, había sido hecho a favor del cantante bufo Mariano Segarra.[257] A pesar de que la cláusula 8ª del contrato con el Ayuntamiento estipulase que "en las óperas, tragedias y funciones de teatro que tengan gasto de comparsas, vestidos de trajes correspondientes y exornada con aparato se le deberá conceder la subida de un real por persona",[258] las óperas (en su mayoría óperas bufas o cómicas en castellano) serán todavía poco frecuentes en el repertorio lírico que se interprete; éste seguía basándose, fundamentalmente, en fragmentos de cantado o en las –todavía vigentes- tonadillas, introducidas en programas variados junto a obras en verso, a veces iniciados con una pieza instrumental, y terminados con bailes o sainetes, es decir, lo que había sido la pauta desde finales del siglo anterior:

> Teatro.- Hoy se ejecuta el drama en cinco actos, titulado: *El Delincuente Honrado*; del célebre Jovellanos. Un intermedio de música, baile y sainete. Actores en la comedia: Sras. María Sabatini y Francisca García. Sres. Florentín Hernández, Guillermo la Torre, Vicente Hernández, Manuel de la Cruz, Juan Dámaso, Vicente Castroverde y resto de compañía.[259]

Cuando se introducen piezas de teatro musical de mayor porte, nos encontramos con fragmentos de obras ya muy trilladas en los teatros españoles desde tiempo atrás y

---

[255] *Diario Constitucional*, 24-IV-1820; ARCHGr. Real Acuerdo. 4457-13.

[256] Carolina Bossi ya figuró en la compañía de Sevilla en 1817 junto a Josefa de Nicolás. El tenor Antonio Velarde y el bufo Mariano Segarra, formarán parte de la compañía de Sevilla en 1822. Tras su estancia en Granada, Velarde volverá a Sevilla en 1824.MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pp. 74, 84, 93.

[257] AHMGr. C.00201.0024, fol. 24 r. 17 de febrero de 1819.

[258] AHMGr. C.00201.0034, [1r, 3r].

[259] *Diario Constitucional*, 24-IV-1820.

que aportaban poca novedad; verbigracia, el de un terceto de la versión en castellano de *Le trame deluse* ("Las tramas burladas")[260] de Cimarosa:

> Teatro.- La excelente tragedia en 5 actos, *El Cid*. Intermediará un precioso terceto de la ópera *Las tramas burladas*; por la señora Carolina y los Sres. González y Segarra; y concluirá la función con el gran baile en tres actos titulado *La francesa cautiva o los bailes de la sultana.*[261]

Excepcional es la aparición de una obra completa, aunque fuese en un solo acto como en el caso de *El califa de Bagdad*, ya citada, o *El Delirio* de Berton:[262]

> Teatro.- Abrirá la escena una brillante Sinfonía a toda orquesta a la que seguirá la pieza en un acto *La Florentina*, concluida ésta se ejecutará la ópera del *Delirio* y dará fin a un primoroso baile general. [263]

Con todo, la principal novedad de este año es la presencia por primera vez (hasta donde sabemos) en los carteles teatrales granadinos del nombre del compositor Gioacchino Rossini. Curiosamente, viene anunciado con una obra que no es suya, sino de Marcos Antônio Portugal, la obertura de *La máscara afortunada,*[264] como parte de una función en honor del célebre político liberal y literato, hijo de la ciudad, Francisco Martínez de la Rosa. Pero, aun con este error en la atribución, ya consta la celebridad del compositor de Pésaro entre los aficionados granadinos en el año de 1820:

> Teatro. Hoy en obsequio al Héroe digno y benemérito D. Francisco Martínez de la Rosa, se ejecuta la función siguiente. Precedida de una brillante iluminación y abierta la escena se tocará la gran sinfonía de la ópera nominada: *La máscara afortunada,* del célebre Rossini. En seguida se ejecutará la decantada comedia en dos actos, titulada *Lo*

[260] *Le trame deluse*, ópera bufa estrenada en 1786 en el Teatro Nuovo de Nápoles, libreto de Giuseppe Maria Diodati

[261] *Diario Constitucional*, 19-VI-1820.

[262] *Le délire* (1799), ópera cómica en un acto de Henri Montan Berton (1767-1844) con libreto de SaintCyr. De esta *opéra comique* se hizo una traducción al español publicada por José Ferrer Orga en Valencia en 1816 con el título *El Delirio o las consecuencias de un vicio*.

[263] *Diario Constitucional*, 18-VI-1820.

[264] *La maschera fortunata* ópera bufa en 1acto estrenada en 1798 en Venecia con música de Marcos Antônio Portugal (Lisboa, 1762-Río de Janeiro, 1830) y libreto de Foppa.

que puede un empleo. Obra del expresado héroe y cuyo sublime mérito es tan conocido. Concluida se presentará la escena alegórica con otros distintos atributos en la que se cantarán los himnos y canciones patrióticas. Seguirán las *Boleras de la Cachucha*, terminando la función el divertido sainete titulado: *El Maestro de Rondar*. Nota. Concluida esta función habrá baile público en los mismos términos que el anterior dado por la Compañía.[265]

Como se puede apreciar, junto a los himnos patrióticos, manifestación del momento de exaltación constitucional que se está viviendo, se bailan las "boleras de la cachucha". Como hemos podido observar en todo lo que va de siglo, en las compañías que se organizaban para el teatro cómico de Granada eran partes imprescindibles las de baile y en ellas una pareja de boleros. Esta danza aparecía de manera cotidiana en el teatro y, especialmente, en las sesiones teatrales variadas completando a la tonadilla y el sainete. Coincidiendo con el inicio del periodo constitucional aparece un artículo en la prensa granadina con el título de «La Boleromanía» atacando al bolero, que lleva treinta años bailándose y a todo lo que representa, en especial "un gusto depravado, poca finura, y costumbres groseras":

> Treinta años hace, con corta diferencia, que el bolero se baila. Las mismas zancadas, las mismas diferencias, las mismas cabriolas, la misma música, los mismos castañetazos, los mismos repiqueteos, y siempre una misma cosa. Cuando vemos en los teatros alzarse el telón para que figuren los dos bailarines que con sus trajes innobles presentan el costado a los espectadores, mordiendo los cordones de las castañuelas, para sujetarlas a los dedos, que han de ser instrumentos de la bailante harmonía decimos nosotros... No hay duda que esto debe gustar, pues que tanto tiempo dura... pero una Nación constitucional ha de pensar a lo heroico, y nos parecía (salvo *meliori*) que este baile debe ya morir... En fin si no muriese por su propia virtud, procuraremos matarlo, porque una vez que esté muerto, nadie preguntará de qué murió. Queremos que todo sea constitucional, elevado, noble, y digno de la nación Española; y esto no puede compaginarse bien con el bolero, con la cachucha, con el churripampli, y otras cosas de este jaez, que indican un gusto depravado, poca finura, y costumbres groseras.[266]

[265] *Diario Constitucional,* 25-IV-1820.

[266] COLMENA. «La Boleromanía», *Diario Constitucional*, 4-VI-1820.

Vuelve a aparecer Rossini en los carteles durante la Cuaresma de 1821; lo encontramos en el cartel anunciador de una función a beneficio de los niños expósitos.[267] En ese programa se incluyen las oberturas de *El barbero de Sevilla* y de *El turco en Italia*,[268] y no podríamos descartar que algunas de las arias y dúos que a continuación se interpretan fueran también de él, aunque no se especifica. Completan el programa un terceto de *El filósofo*, un terceto de *Los pretendientes* (ambas óperas de Giuseppe Mosca)[269] y un quinteto de *La Isabela* de Bidangos. Esta es la trascripción del programa:

> Se dará principio con la sinfonía a grande orquesta de la ópera *El Barbero de Sevilla*
> Primera parte.
> 1º Aria por el señor Velarde.
> 2º Dúo por la Sra. González y Soler.
> 3ª Aria por el Sr. Segarra.
> 4º Dúo por la señora Carolina y el Sr. Segarra.
> 5º Concierto con solo de octavín.
> 6º Aria por la Sra. Carolina.
> 7º El Terceto del *Filósofo*.
>
> Segunda parte.
> 1º Sinfonía de la ópera del *Turco en Italia*
> 2º Dúo de la Sra. Carolina y Soler.
> 3º Polaca por la Sra. González.
> 4º Concierto con solo de trompa.
> 5º El terceto de la ópera *Los Pretendientes*.
> 6º Aria por la Sra. Carolina.
> 7º El quinteto de la ópera *La Isabela*.

---

[267] ARCHGr. Real Acuerdo. 4457-13. Dicho cartel no lleva indicación de año, sólo "domingo día 11 de Cuaresma" y dentro del Trienio Liberal. El nombre de los cantantes, coincidentes con los recogidos en la prensa del año cómico 1820-21, nos da más pistas. Finalmente, el registro de este concierto en los libros de actas de las Damas de la Casa Cuna de Granada nos da la fecha: 11 de marzo de 1821.

[268] No debemos olvidar que 1821 es el año en el que Rossini conquistó definitivamente a los madrileños con piezas como *La Gazza ladra* e *Il Barbiere di Siviglia*, produciéndose en pleno Trienio Liberal. *Véase* CASARES RODICIO, Emilio. «Rossini: la percepción de su obra en España», p. 43.

[269] Giuseppe Mosca (Nápoles, 1772; Messina, 1839): *I pretendenti de lusi*, libreto de L. Prividali, Scala de Milán, 1811; *Il sedicente filosofo*, Scala de Milán, 1801.

La Sra. Bossi ha usado la generosidad de no interesar cosa alguna, cediendo su parte íntegra al piadoso objeto de esta función.

Precios
Palcos primeros 16 rs.
Idem segundos 12
Lunetas primeras 2
Idem segundas 1
Sillas de alojero 2
Asientos de idem 1
Sillas de Palco general 2
Asientos de idem 1
Delanteras de cazuela 1
Entrada de cazuela 2

1820 no fue un año fácil para los miembros de la compañía de Granada, pues cobrar tarde y mal era lo habitual. El empresario Mariano Segarra (a su vez primer gracioso y cantante bufo) trata a los cómicos con "escandalosa usura", según se dice en el documento municipal, y continúa: "el día que los infelices cómicos no trabajaban por el miserable suplemento que se les hace de trescientos y pico de reales, para que no perezcan de necesidad, se les exigen noventa y cinco de gabela".[270]

Además, Segarra "dejó en descubierto partes esenciales en una compañía como son una segunda de música y un tenor capaz de suplir al primero".[271] Este dato hay que subrayarlo y explica la ausencia de funciones líricas de mayor porte, viéndose las partes de cantado disponibles abocadas a ofrecer programas hilvanados con piezas sueltas, tonadillas y, en todo caso, alguna que otra opera cómica francesa como *El Delirio*. Las autoridades municipales y el público más preparado, empiezan a exigir mayor calidad y seriedad a los empresarios en la contratación de un plantel de cantantes que responda en número y en calidad a la demanda del momento que no es otra que presenciar la representación de óperas italianas.

[270] AHMGr. C. 01019, «Subasta del teatro del Campillo del año cómico que principia el primer día de Pascua de Resurrección y concluye el último de Carnaval de 1822», [6v].

[271] AHMGr. C. 01019, «Subasta del teatro del Campillo del año cómico que principia el primer día de Pascua de Resurrección y concluye el último de Carnaval de 1822», [7v].

La situación desde el punto de vista de la venta de entradas en la casilla del Teatro del Campillo no debía de ser muy boyante ya al final de la primera temporada, justo antes del veraneo de 1820, aparecía la siguiente noticia en la prensa: "Teatro. Cesan las comedias, hasta que la gente quiera ir a ellas".[272] La asistencia no aumentó al inicio de 1821, algo que el Jefe Político de la provincia atribuye tanto a la poca calidad artística de la compañía como a la situación de pobreza de los ciudadanos:

> En esta capital hay un teatro cómico que es el único que existe en la provincia. Es un edificio excelente y está colocado en sitio bastante proporcionado. Las piezas que en él se representan son generalmente modernas y de buen gusto. La pobreza general que se experimenta por una parte, y por otra el poco concepto que merece la sociedad o compañía, por su corta habilidad en el arte, hacen que ordinariamente sea poco concurrido...

A continuación, añade, refiriéndose –quizás- a la interpretación de himnos patrióticos:

> [...] más no dejo de observar con placer que a proporción que las representaciones tienen más analogía con la independencia y libertad nacional, es el concurso más numeroso […].[273]

Los espectáculos teatrales, a falta de grandes óperas completas, se vieron "enriquecidos" con la multitud de himnos patrióticos que poetas y músicos de variada aptitud compusieron embebidos en el espíritu constitucional del momento. Diríamos –citando al profesor Casares- que los himnos patrióticos y las óperas de Rossini (de este último en Granada sólo fragmentos) fueron el fondo musical que caracterizó el periodo, las publicaciones de la época están llenas de ellos, y sus letras circularon por aquí y por allá, ya en papeles impresos, ya en manuscritos.

---

[272] *Diario Constitucional*, 28-VI-1820.

[273] AHN, Consejos, Legajo 11415, nº 113. «El Gefe político superior da razón de los teatros que existen en esta provincia y demás diversiones públicas». Granada 24 de febrero de 1821. Firmado Francisco de Jáuregui.

1821-1822

A pesar de los malos resultados artísticos y económicos habidos durante el año anterior, de la mala gestión empresarial, y, a pesar, de que el Ayuntamiento estaba perfectamente al tanto de ella, la autoridad municipal adjudicó de nuevo la gestión "a partido" a los mismos empresarios: Segarra y Castroverde.[274] Entre las condiciones que constan figuran las siguientes que intentan dar unas garantías mínimas al teatro lírico que se represente:

> Deberá contar la compañía con "un músico de compañía, […] un primer tenor y un segundo capaz de suplirle […], dos damas de música […] y de una orquesta correspondiente.[275]

Los problemas no sólo continuaron sino que se agravaron. Al poco tiempo, el bufo Mariano Segarra abandonó la nave de la empresa contratándose en secreto para Cádiz;[276] Castroverde, ahora solo en el mando, volvió a retrasarse en pagar sus diarios a los miembros de la compañía; él se defiende ante el Ayuntamiento y la Junta de Acreedores argumentando que el verdadero empresario es otro, un vecino de Granada miembro del ramo del comercio, llamado Otero,[277] es decir: él es sólo un *testaferro*.[278] En escrito de 29 marzo 1821 dirigido al Ayuntamiento, Castroverde acusa a Otero de querer que, con la compañía ya ajustada, "no haya empresa y reunir por partidos para

---

[274]AHMGr, C. 01019, «Subasta del teatro del Campillo del año cómico que principia el primer día de Pascua de Resurrección y concluye el último de Carnaval de 1822», fol. 63 r. Remate a partido el lunes 5 de febrero de 1821 a favor de Vicente Castroverde y Mariano Segarra.

[275] *Ibid.*, fol. 32.

[276] *Ibid.*, fol. 35-36. Castroverde manifiesta que Mariano Segarra se contrató en secreto para Cádiz. En 1822 lo encontraremos como bufo en la compañía de Sevilla. *Véase* MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 84.

[277] Escrito del 19 de julio de 1821 dirigido al Corregidor en el que Castroverde empresario cómico de la ciudad habla de la fuga de Mariano Segarra y acusa a "Antonio Otero vecino y del comercio de esta ciudad que fue quien le comprometió a exigir la empresa, quien dio la casa y quien en particular y generalmente manifestó trataba de resarcir las imaginarias pérdidas que decía sufrió el año antecedente; a este fue quien se le dio la casa y quien verdaderamente se sabía por V. E. era el Empresario…" Castroverde, además, subraya que él nunca tuvo y que no quiere practicar la quiebra. AHMGr. C. 01019, «Subasta del teatro del Campillo del año cómico que principia el primer día de Pascua de Resurrección y concluye el último de Carnaval de 1822», fol. 48-49.

[278] AHMGr, C. 01019, «Subasta del teatro del Campillo del año cómico que principia el primer día de Pascua de Resurrección y concluye el último de Carnaval de 1822», fol. 39.

lucrarse como en el año anterior".[279] Esto trae a colación el asunto de la gestión fraudulenta en el teatro de Granada, llevada en muchas ocasiones por negociantes sin escrúpulos que utilizaban como empresarios de cartón-piedra a los cómicos y cantantes; tema que merece un estudio aparte para todos los teatros de la época.

Con fecha 22 de julio de 1821 los actores envían un escrito al Ayuntamiento Constitucional en el que exponen la deuda que mantiene con ellos Vicente Castroverde, pidiendo que si es necesario se ejecuten las hipotecas, entre ellos firma Francisco Valladar, director musical y violinista de la compañía.[280] Ante lo insoportable de la situación, un significativo grupo de actores y cantantes marcharán durante el veraneo a funcionar en el teatro de la vecina Murcia y obtener así medios de subsistencia, pues consta en la prensa que allí estuvo en julio y agosto una compañía procedente de Granada.[281] Finalmente, en septiembre, el Ayuntamiento, tras tener constancia de la insolvencia de Castroverde, llega a un acuerdo con los cómicos para que continúen por su cuenta dando representaciones en el Campillo.[282]

1822-23

Al año siguiente, 1822-1823, parece que las circunstancias en el teatro habían cambiado para mejor, tal y como confirma en un informe el Jefe Político:[283]

> [...] me consta que la compañía que actualmente lo sirve es bastante regular así en la parte de cantado como en las de representado y baile, aunque en el tiempo a que pertenece este pliego no ha dado más que una o dos funciones en la semana por causa de lo caluroso de la estación…"[284]

[279] AHMGr, C. 01019, «Subasta del teatro del Campillo del año cómico que principia el primer día de Pascua de Resurrección y concluye el último de Carnaval de 1822», fol. 67-68.

[280] *Ibid.*, fol. 82 v.

[281] CLARES CLARES, Mª Esperanza. «La música teatral en Murcia a través de la prensa local (1800-1851). En: *Revista de Musicología*, XXX, 2 (2007), p. 470.

[283] Antecedente de lo que posteriormente sería la figura del gobernador civil y actualmente el subdelegado del gobierno.

[284] AHN. Consejos. Legajo 11415, nº 114. Informe del Jefe Político interino José de Burgos. Granada, 31 de octubre de 1822.

Había nuevo empresario, Juan Zafrané.[285] No sabemos el repertorio que se interpretó, aunque se notaba un cambio en cuanto a la exigencia que el Ayuntamiento imponía a la empresa en lo que respecta a las partes vocales e instrumentales, así en las condiciones de la subasta figuraba ésta, en la que además de primeros tenores y damas de música exige dos bufos:

> La Compañía que se forme por Empresa deberá constar de un Galán, conocido en los Teatros de las Capitales [...] de un músico de compañía, de un primer tenor, de un segundo que supla a este, de dos bufos, de una dama de música, de una segunda que supla a esta, de dos parejas y cuerpos de bailes, de una orquesta correspondiente.[286]

Las partes de cantado estaban encabezadas por el tenor Pedro Andraca y la soprano Juana de los Santos García, una cantante que, como después se verá, poseía un repertorio en el que Rossini era elegido con preferencia a ningún otro autor.

Aquel último año del Trienio siguió con la misma tónica en cuanto fervor patriótico y constitucional, así, en *El Plutón* se da noticia de un "himno en honor de los comuneros para que se cante en todas las calles, plazas, cafés, estrados...", obra de un autor anónimo.[287] El punto álgido llegaría al final de aquel verano por el gran acontecimiento que supuso la visita de Rafael del Riego que era en aquel momento diputado en las Cortes Generales. Fue recibido el viernes 13 de septiembre con enorme aparato en la entrada de de la ciudad, justo al embocar la calle Duquesa, frente a las tapias del monasterio de San Jerónimo; acto en el que tuvieron especial protagonismo la orquesta del teatro y el pintor escenógrafo del mismo Luis Muriel, la primera acompañando al coro que interpretaba los himnos, alguno estrenado en la ocasión y Muriel como autor de la arquitectura efímera, de la que era elemento central un monumental arco triunfal.[288] En todos los actos que se celebraron en los seis días de

---

[285] AHMGr, C.00201.0054.

[286] AHMGr, C. 01019. «Condiciones de subasta para el año cómico 1822-23», documento de 8 de enero de 1822, 5ª condición "a empresa".

[287] *El Plutón*, 30-V-1822.

[288] *VIVA el Hércules de nuestro siglo é invicto domador del despotismo Don Rafael del Riego : copia literal de la esposición firmada por un considerable número de ciudadanos y presentada al Sr. Gefe superior político con motivo de los plausibles días del General D. Rafael del Riego y decreto puesto en su virtud*. Granada: Imprenta de Juan María Puchol, 1821 [1822]. Biblioteca del Congreso de los Diputados, 1085-32-159, folletos.

estancia de Riego en Granada el Teatro Nacional[289] fue el centro neurálgico. La noche del 13 asistió al teatro en el palco del Ayuntamiento "que al efecto se adornó con decoro y seriedad". La noche del 16, tras un banquete en el Generalife, hubo baile público en el teatro. Tras los múltiples agasajos y su nombramiento como doctor *honoris causa* por la Facultad de Filosofía y Letras, los actos de homenaje a la mayor gloria de Riego concluyeron con una función especial en el Teatro del Campillo, la noche del 17 de septiembre de 1822, ofrecida y costeada por el Ayuntamiento "a la que concurrió el pueblo gratis, concurriendo entre «todas las clases y condiciones»". *El Plutón* lo cuenta así:

> Principió la famosa tragedia titulada *La Viuda de Padilla*, siguiendo un gracioso terceto, y a petición del público cantó una de las señoras Moreno que ocupaban un palco una canción patriótica que agradó mucho, tanto por su expresión y fuego, cuanto por lo gracioso de su letrilla y gracia de la cantora...[290]

Ha de llamar especialmente la atención la presencia de las célebres cantantes de ópera Francisca y Benita Moreno en Granada en este año de 1822. De la lectura de la crónica no podemos extraer la conclusión de que las hermanas Moreno formaran parte de la compañía del teatro de Granada. Un informe que el Jefe Político envió a Madrid se refiere a ellas ofreciendo sendos conciertos en una casa particular:

> Dª Francisca y Dª Benita Moreno, bien conocidas por el mérito de su voz y de la música que poseen, han dado igualmente dos conciertos de música vocal e instrumental en el salón de otra casa particular; habiendo asistido tantos concurrentes a dichas funciones cuantos permitía la capacidad del local.[291]

Comprobamos en la fecha de 1822 las Moreno eran, de sobra conocidas y admiradas en Granada, como ya lo eran en Madrid otros lugares de España. En cuanto

---

[289] Recordemos que era el nombre que recibió el Teatro del Campillo en las épocas constitucionales de 1812 a 1814 y 1820 a 1823.

[290] *El Plutón*, 20-IX-1822.

[291] AHN, Consejos, Legajo 11415, nº 114. Informe del Jefe Político interino José de Burgos. Granada, 31 de octubre de 1822.

al repertorio, podemos suponer que incluirían en sus recitales lo último de la producción lírica italiana, incluyendo a Rossini, autor que ellas dieron a conocer en la Corte. [292]

1.9 **Se inicia la "Ominosa Década". La música italiana aumenta su presencia (1823-1826)**

El 29 de julio de 1823 el conde de Molitor al mando de un contingente de los "Cien mil hijos de san Luis" ocupa Granada, tras haber sido dejada a su suerte por las tropas del general Ballesteros que no ofrecieron la más mínima resistencia. Éste fue el último episodio del segundo Trienio constitucional en la ciudad.

La compañía teatral seguía teniendo como autor a Juan Zafrané. En el cartel que se hizo público, todavía redactado según los "usos constitucionales", dice: "Lista de los ciudadanos que componen las compañías de Declamación, Cantado y Baile". A tenor de la conformación final, la compañía de canto tenía un tamaño incluso mayor de la que constaba en el contrato firmado por el empresario, en el que se decía al respecto:

> 5ª, La Compañía que se forme por empresa deberá constar: […] de un músico de compañía, un primer tenor, de un segundo que supla a este, de una dama de música, de una segunda que supla a esta, de una orquesta correspondiente.[293]

Si en la condición quinta del contrato de arrendamiento se exigen cuatro partes vocales, Juan Zafrané ajustará ocho: cuatro femeninas y cuatro masculinas. Figura un director de óperas, Pedro Andraca, lo que representa una absoluta novedad en las

---

[292] Benita y Francisca Moreno eran hijas del violinista Francisco Moreno; después de haber estudiado canto en Italia, llegan a Madrid en el año 1814 interpretando diferentes piezas de Rossini, por primera en vez la capital. Benita Moreno (1792-1872), después de retirarse de los escenarios dio clases particulares de canto y fue madre de dos importantes cantantes de la zarzuela: Ángela Moreno y Luisa Santamaría *Véase* COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde sus origen a fines del siglo XIX*, p. 160; CASARES RODICIO, Emilio. «Rossini: la recepción de su obra en España», pp. 40-41; CASARES RODICIO, Emilio. «Moreno, Ángela». *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*. Madrid: ICCMU, 2002, vol. 2, pp. 354; CASARES RODICIO, Emilio. «Moreno, Ángela». *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*, vol. 2, pp. 354-355.

[293] AHMGr, C.00201.0039, año 1822. Condiciones fijadas por la Comisión de Diversiones Públicas para la subasta del arrendamiento del Teatro en el año cómico de 1823. Se celebró el remate a partido 26 de noviembre 1822, momento en que se firmaron unas condiciones especiales, de las que destacamos estas dos: "9ª El Ayto. no permitirá otra segunda compañía de verso ni de canto.10ª El precio común de la entrada ha de ser de 2 rs. y para hacer subida precederá conocimiento y licencia de la atribución de diversiones públicas".

compañías que hasta ese momento habían actuado en la ciudad. Como cantantes, en los primeros papeles femeninos están: Juana de los Santos García, Casimira Delgado y Teresa Romero, siendo María Rosario Sabatini la característica. En los masculinos: el ya citado Andraca, Pedro del Castillo y, como bufos, Manuel Fernández y José Rigal. Además de los citados aparece en un cartel anunciador, ya iniciado el año cómico un tal Gonzáles, pudiendo tratarse del tenor Antonio González, esposo de la primera tiple Juana de los Santos García.[294] El violinista y compositor Francisco Valladar, que se ha convertido en una figura imprescindible, es el músico de compañía y director de orquesta. Subordinados a él están José Cañete como director y compositor de bailes y Juan Nepomuceno García como músico de bailes. También hay que destacar en relación a toda la compa-ñía, la presencia ya fija de Luis Muriel como pintor de escenografías y la novedad de un galán joven de nombre José Máiquez, sobrino del gran actor Isidoro Máiquez, que jugará como empresario un papel importantísimo en el teatro granadino a lo largo de los próximos años. [295]

En el plantel hay algún cantante cuyo nombre suena por haber actuado en los teatros de Madrid, como José Cubas que había actuado en el Príncipe en 1818.[296] La tiple, Casimira Delgado ganó mucho reconocimiento en el teatro de Cádiz dos años antes, y el año anterior (1822-1823) integró la compañía de ópera de Sevilla estando de segunda de Teresa Lavigne.[297] Tras varios meses dedicado al ajuste de la compañía, el empresario Zafrané y tras imprimir los carteles en el que venían referidas las partes de declamado –por un lado- y ópera –por el otro-, se aprestaba a poner a la venta los abonos en la "casilla" del teatro cuando se enteró que dos de sus cantantes se habían fugado. Efectivamente, Casimira Delgado y el primer bufo de la compañía, Manuel

---

[294] En 1824 aparece como tenor y empresario en Valencia junto a su mujer. *Véase* GALBIS LÓPEZ, Vicente. *Música escénica en Valencia (1832-1868,* p. 40.

[295] *Teatro Nacional de la M. N. Y L. CIUDAD DE GRANADA. Lista de los ciudadanos que componen las compañías de Declamación, Cantado y Baile de dicho Teatro para este año cómico de 1823 al de 1824*. Granada: Imprenta de don Manuel Gómez Moreno. AHMGr, C. 01019.

[295] *Teatro Nacional de la M. N. Y L. CIUDAD DE GRANADA. Lista de los ciudadanos que componen las compañías de Declamación, Cantado y Baile de dicho Teatro para este año cómico de 1823 al de 1824*. Granada: Imprenta de don Manuel Gómez Moreno. AHMGr, C. 01019.

[296] Aparece en el elenco de *Il turco in Italia.* CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*, p. 58.

[297] AHMGr, C. 01019, año 1822, «Expediente de subasta»; SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Músicos Españoles*. Ed. facsímil. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, vol. IV, p.81-82; MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pp. 84, 87, 97.

Fernández, cogieron el camino de Cádiz, tras haber cobrado algunas cantidades por anticipado. El asunto no quedó ahí, pues Zafrané que se sentía robado y engañado, envió un escrito al alcalde con fecha de 29 de marzo en el que decía:

> que contrató y escrituró a Manuel Fernández bien conocido en el ejercicio por su mérito de primer bufo y tercer galán con fecha 24 de enero de este año a quien además de haberle dado y entregado (firmada su escritura) las cincuenta partes que quedan relacionadas le ha suplido de su peculio y para atender a las urgencias que me anunció en cartas que presento, 2000 reales por lo que debe cumplir [...] y a que el Gobierno en el caso de que no se presente le persiga como un estafador público indigno del nombre de español: igual caso ha sucedido con Casimira Delgado, contratada el 28 del mismo enero para segunda dama de música, pues habiendo recibido 50 partes, cohechada tal vez para robarme con el Manuel Fernández me ha exigido 1300 además de la obligación que tenía cumplida en su escritura.[298]

El alcalde constitucional de Granada, a su vez, mandó un oficio al de alcalde de Cádiz pidiéndole que dictase "la más enérgica providencia para que los referidos cumplan su contrata [...] para que consiga en lo posible evitar estos casos que ocurren frecuentemente y ocasionan los perjuicios que se dejan considerar". Las gestiones de las autoridades granadinas cerca de las de Cádiz fueron totalmente infructuosas. A Granada los cantantes no volvieron, y no sabemos si trabajaron o no en Cádiz ese año, pero poco tiempo después los encontraremos actuando lejos de Andalucía. Casimira Delgado, después de su marcha a Cádiz tomará rumbo a Madrid donde en 1824-25 estará como segunda dama de música. Manuel Fernández es citado por Carmena como bajo en el Teatro del Príncipe en 1825 con *L'inganno felice*, y en el Teatro de la Cruz con *Torvaldo e Dorliska* e *Il Turco in Italia.*[299]

Terminando el año cómico la primera dama de canto, Juana de los Santos pide a la Comisión de Diversiones Públicas un beneficio que ella cree bien ganado tras dos años de buena labor. Presentó la solicitud el 4 de marzo de 1824 para dar un concierto vocal e instrumental el 7. El cabildo de la ciudad, en contra de lo habitual y sin

---

[298] AHMGr, C. 01019. Año1822. Subasta, fol. 26- 27r.

[299] CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 64, 65.

justificación aparente, no aprueba el beneficio. Ha quedado como testimonio el programa, completamente redactado para mandarlo a imprenta:[300]

> AVISO PARA EL TEATRO. Juana de los Santos García, deseosa de mostrar su agradecimiento al aprecio que le ha merecido el público de Granada por despedida tiene dispuesto un concierto de música vocal e instrumental el próximo domingo 7 del corriente [marzo] en la forma siguiente:
>
> 1ª parte
> Una sinfonía
> Aria por la Juana
> Dúo por Castillo y sm
> Sinfonía de la Caza de Enrique IV a toda orquesta
> Cabattina por la Juana
> Finalizará con un terceto por la Juana, Castillo y Rigal
>
> 2ª parte
> Aria por Castillo
> Dúo por la Juana y Gonzáles [podía ser Antonio González, tenor y esposo de Juana]
> Aria coreada por la misma
> Dúo por Castillo y [¿sm]
> Sinfonía a toda orquesta
>
> Finalizando el todo de la función con un terceto por la Juana, Castillo y Rigal. Toda la música escogida del célebre Rossini. Habrá un aumento de orquesta y estará el teatro iluminado. Si merezco la aprobación de los que gusten favorecerme tendré un don más que agradecer al público granadino al que vivirá siempre reconocida Juana de los Santos García [firma y rúbrica].
>
> Juana de los Santos García, primera actriz de cantado a V. E. con el más profundo respeto hace presente: Que habiendo tenido el honor de servir por espacio de dos años al ilustrado público de esta M. N. Ciudad, se halla en la

[300] AHMGr, C. 01019, año 1824. «Solicitud de Juana de los Santos García».

necesidad de hacer con sus padres de avanzada edad un dilatado viaje[301] para el que carece absolutamente de medios, al paso que le es indispensable por estribar en él la subsistencia de la que expone y la de los referidos sus padres. En estas circunstancias A V. E. rendidamente suplica se sirva concederle el competente permiso para dar un concierto de música vocal e instrumental con algunos de los compañeros de su profesión en el Teatro de la Ciudad el Domingo 7 del corriente, estando pronta la exponente a ceder en beneficio de la Milicia Realista de la misma la proporcionada cantidad que se le tenga a bien señalar. Así lo espera de la notoria justificación y bondad de V. E. cuya importante vida guarde Dios dilatados años. Granada 4 de marzo de 1824. Juana de los Santos García.

Cabildo extraordinario en Granada a 6 de marzo de 1824. La Ciudad en vista de esta instancia acordó: No haber lugar a la solicitud de esta interesada. Así resulta del Libro Capitular a que me remito. Zayas

La calidad vocal parecía haber mejorado notablemente este año, con lo que se confirmaba el contenido del informe enviado por el Jefe Político a Madrid; pero este conjunto de voces no permaneció en Granada al año siguiente. A la prematura partida de los antes mencionados se seguirá, al final de año la de otros cantantes. Juana de los Santos marchó a Valencia, en donde destacará como cantante "rossiniana",[302] y Pedro del Castillo será a la vez cantante bufo y socio de Leandro Valencia en la compañía de Sevilla en 1824-25.[303]

En el año cómico 1824-25 continuaba siendo empresario el actor Zafrané. Entre los cantantes encontramos a Josefa de Nicolás Ferrer, que figuró como actriz de cantado en 1820-21, y volverá a estar en la compañía de Granada en 1825-26 como característica ya por su mayor edad, y Antonio Montañés, un buen tenor, que formará parte de la compañía de ópera en años posteriores.[304]

[301] Hacia Valencia.

[302] Galbis cita a Juana de los Santos García como primera tiple de la compañía de Valencia en el año 1824, caracterizando a la cantante como constante difundidora del *rossinismo*. GALBIS LÓPEZ, Vicente. *Música escénica en Valencia (1832-1868)*, p. 40.

[303] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en el siglo XIX en Sevilla*, p. 93.

[304] Año cómico1829-1830.

En un documento de este año, aparece un listado de funciones en las que el empresario solicita al Ayuntamiento dé permiso para la subida en las entradas a dichas funciones, amparándose para ello en la costumbre y en el aumento de gastos que por sus especiales características implican. En el listado viene una ópera: *El médico turco*, realmente se trata una vieja ópera cómica francesa.[305] En general, siempre que se pide, el Ayuntamiento concede aumento de precio. Parece que la subida consiste en pasar de 2 a 3 reales. El 11 de mayo de 1824 pide Juan Zafrané el aumento para otra serie de funciones; sólo se concede para *El médico turco*, de nuevo, y la comedia *La Novia feliz*.[306]

Conocemos el contenido de una función variada (posiblemente del 31 de enero de 1825) a beneficio de Dolores Hernández y Manuel Saavedra, "actores de baile del de esta capital". Siguiendo la larga tradición de los programas variados a beneficio, éste se inicia con una sinfonía (obertura operística, se entiende) y, antes de terminar con baile y sainete, incluye la tonadilla *La Solitaria*. Se cita a un compositor de bailes, Sr. Lapuerta, del que no tenemos noticias:

> Beneficio el día 31 lunes del mes actual. A las 6. "Dolores Hernández y Manuel Saavedra, actores de baile del de esta capital, al público de Granada. Dará principio con una armoniosa sinfonía, a la que seguirá el drama histórico en 4 actos traducido del francés y nunca representado en este teatro, que se titula *El rebelde a su señor, labra su propia ruina o sea Janina destruída por Alí Bajá* [...] después la Sra. Josefa de Nicolás Ferrer acompañada del Sr. Antonio Montañés, cantarán la graciosa tonadilla de *La Solitaria*: a continuación se ejecutará el baile general jocoso pantomímico, titulado *El Reclutamiento de la aldea por el Sargento Bomba, o sea el engaño descubierto*, compuesto, dirigido y ensayado por el Sr. Lapuerta; concluyendo con el divertido sainete de *El duelo de Lagarto y Canene*.[307]

Al año cómico siguiente de 1825-26 José Farro,[308] primer actor en la temporada anterior, será el nuevo empresario del Teatro del Campillo. Entre las condiciones que

---

[305] *Le médecin turc* (1803), de Nicolas Isouard (1773-1818), libreto de M.M. Armand Gouffé et Villiers.

[306] AHMGr, C. 01019, pieza «1822, Expediente de subasta».

[307] ARCHGr, Cabina 321, Legajo 4433, pieza 1. «Programa de teatro de la ciudad de Granada», año 1825.

[308] AHMGr, C. 01019, pieza «1822, Expediente de subasta».

figuraban en la escritura de arrendamiento del teatro cómico de Granada en favor de José Farro, la número dos era:

> El autor se obliga a presentar una compañía completa de verso, Música y Baile a satisfacción del Ayuntamiento, siendo responsable de cualquier falta que en ello se note, siendo los actores del mérito correspondiente al decoro de esta capital y que se hayan conocido desempeñando en otros teatros de Capitales, la parte que a este vengan a ocuparse.

La 19ª, decía así:

> Que tres días a la semana habrá intermedio de Música sin perjuicio de dar en los demás días feriados, si los hubiere; y asimismo será obligación representar en cada mes una ópera grande nueva, sin perjuicio de repetir las ya representadas en el mismo mes o anteriores.[309]

Observamos, siguiendo el contenido de esta cláusula, que los espectáculos líricos de este año cómico tienen garantizado un número mínimo de funciones que permiten vislumbrar una cierto nivel musical, aunque, si nos detenemos un poco en el contenido podemos concluir que lo que predominan son los intermedios musicales, esto es: tonadillas tres días a la semana, cuando menos. Respecto a lo que se denomina "ópera grande", debemos entender que se refiere no sólo a óperas en 3, 4 o 5 actos, sino cualquier ópera seria o cómica claramente distinguible del teatro musical breve español, es decir, teatro lírico en dos o más actos. Si como dice el contrato deben ponerse en escena una "ópera grande" nueva cada mes, descontando la Cuaresma y el veraneo saldrían un total de nueve o diez a lo largo año, con lo que agregando las repeticiones, harían no menos de 30 ó 40 funciones operísticas, intermedios musicales aparte. Con todo, se puede obtener un dato importante, y es que ya se le exige al empresario una programación de teatro musical con un mínimo rango y que consiste en que aunque óperas a la italiana no puedan ofrecerse todos los días, sí que haya un número de funciones donde se garantice su representación, sin perjuicio de que el teatro musical cotidiano esté en los intermedios.

---

[309] AHMGr, C. 01019, «1827, Expediente sobre arrendamiento».

Vista sobre el cartel,[310] la compañía es bastante completa, ya sea en declamado, ya en ópera, o en baile. Las partes de ópera incluyen a dieciséis cantantes más "varios coristas de ambos sexos", pero si nos fijamos con más cuidado nos damos cuenta de que falta "especialización" pues catorce de ellos están también en las partes de declamado; sólo la primera dama de cantado, la soprano Carolina Bossi, y el primer bufo, Pedro del Castillo (que vuelve tras trabajar durante un año en Sevilla),[311] figuran de manera exclusiva en la denominada "compañía de ópera". Como "músico de compañía y director de orquesta", al igual que los últimos años, Francisco Valladar. Juan Nepomuceno García sigue como primer músico de bailes. Como pintor de escenografías Luis Muriel, que se mantiene desde 1820.

El repertorio debió continuar en la misma tónica que en el año anterior, óperas cómicas en español cuatro o cinco veces al mes e intermedios, tal y como se muestra en la petición de subida de los precios de las localidades que se hizo para las funciones "*Los ladrones del Piamonte* con intermedio de cantado y la segunda la ópera del *Delirio* [312] con intermedios [...] las cuales han sido de aquellas que en todo tiempo han merecido la subida por el extraordinario trabajo y gastos que son indispensables".[313] Se solicitó también subida de precios en entradas y lunetas para un recital protagonizado por la cantante italiana Carolina de Lorenzi, madre de la primera dama de música de la compañía, la napolitana Carolina Bossi:

> Un concierto vocal e instrumental, dado por la Sra. Carolina de Lorenzi,[314] de nación italiana y madre de la primera dama de música: esta función será exornada de todo su aparato teatral y coros correspondientes y la subida o *supercrece* [sic] general se le da a doña Carolina por vía de pago o gratificación.[315]

[310] AHMGr, C.00202.00002. *Ver* Anexo III.

[311] Pedro del Castillo había estado en Sevilla como empresario y bufo en Sevilla en la temporada 1824-25.*Véase* MORENO MENGÍBAR, Antonio. *La ópera en el siglo XIX en Sevilla*, pp. 92-93.

[312] *Le délire* (1799), ópera cómica en dos actos, Henri Montan Berton (1767-1844).

[313] José Cubas, "primer gracioso del teatro de esta capital" pide permiso de subida para las siguientes funciones… AHMGr, C. 01019, año1822, Expediente de subasta. 21 de mayo [1825].

[314] Carmena la cita en la página 55, nota al pie nº2: "En el año 1814, y el día 26 de Setiembre, dio un concierto en el teatro del Príncipe la prima-donna Carolina Bossi-Lorenzani que, procedente del Teatro de San Carlos de Lisboa, pasó por esta capital". Aunque escriba "Lorenzani", en lugar de "Lorenzi", todo indica que se trata de la misma persona.

[315] AHMGr, C. 01019, año 1822, «Expediente de subasta».

De fecha 1825 es la traducción del libreto de la ópera de Generali *Las lágrimas de una viuda*, realizada en Granada por el relator de la Real Chancillería José Alonso Montejo, Sobre el hecho de que se representase en el Teatro del Campillo sólo podemos hacer hipótesis, pero no es descaminado pensar que la traducción de este libreto tuviera como fin la puesta en escena de dicha obra, más en una época en que las óperas eran representadas siempre en castellano en la escena granadina. Dicho manuscrito se encuentra en la actualidad en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. Dice en la portada: "Farsa *Las lágrimas de una Viuda*. Traducido del italiano al español por J. V. A. [José Vicente Alonso]. La música es del célebre maestro Pedro Generali. Granada, año de 1825". El manuscrito procede de la colección teatral de Arturo Sedó.[316]

El cuerpo de baile de la compañía incluye a cinco miembros, más la primera bailarina Sra. María Fabiani que, según dice el cartel viene "de los teatros de Madrid", y era cierto, pues estuvo actuando con éxito en los teatros del Príncipe y de la Cruz desde 1816.[317] La empresa tuvo graves problemas económicos por la poca venta de localidades en la casilla. El empresario José Farro envió un escrito al Ayuntamiento en el que decía:

> Que hace unos 13 días se ha observado una grande decadencia en las entradas y que estas apenas han producido para satisfacer los precisos gastos por lo que la compañía se halla en la mayor indigencia, pues esta consta de cuarenta individuos sin contar los precisos operarios, orquesta y demás gastos consiguientes a las representaciones teatrales.[318]

---

[316] BIT, Ms. CLXIX.

[317] Aparece en las compañías de Madrid desde 1816 hasta, al menos 1820. Parece ser que pertenecía a una estirpe de bailarines de la que también formarían parte Manuel y Antonio Fabiani. *Ver* COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, pp. 566 y ss.

[318] AHMGr, C. 01019, año 1822, «Expediente de subasta, 17 de mayo [1825]». "José Farro, primer actor del teatro de esta ciudad..."

Nos informa Francisco de Paula Valladar de que durante los años 1825 y 1826 estuvo cerrado el teatro en diferentes ocasiones por motivos como los terremotos y el Jubileo Santo, teniendo los cómicos que pedir socorros al Ayuntamiento.[319]

1.10 **El furor filarmónico se asienta en la ciudad (1826-1833)**

Podríamos afirmar que el año cómico 1826-1827 supone un punto de inflexión en la historia del teatro lírico en Granada, y hay dos circunstancias que lo motivan: el repertorio interpretado y el plantel de cantantes. Las obras del *belcantismo* rossiniano se convierten en el centro de la programación, dejando a un lado las viejas operas cómicas y tonadillas, siendo éste un fenómeno que ocurre no sólo en el teatro sino que llega hasta los recintos religiosos.[320] Por otro lado, ahora se cuenta con una verdadera compañía de ópera, "una compañía de primer orden",[321] y esto quiere decir, no sólo que esté integrada por partes más o menos homogéneas y cualificadas de cantado, sino que los artistas contratados poseen una calidad y un rango de especialización que está a la altura del más exigente repertorio lírico italiano del momento, es decir, lo que se daban en llamar *virtuosi*, aunque todavía no existiese en España una verdadera escuela para los cantantes de ópera.[322] Hasta este momento en Granada lo que predominó fue el tipo "actor de cantado" nacido al calor de la tonadilla, propio del teatro español de finales del XVIII y principios del XIX.[323] Arturo Reverter explica así la relación entre la tonadilla y el actor de cantado:

> Es evidente que el género hispano, por muy influido que estuviera por lo italiano, necesitaba de unas condiciones interpretativas muy especiales y muy españolas. Los servidores de estas piezas eran más actores –que tenían que hablar y mucho- que

[319] VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época, desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p.77.

[320] De ello se trata en el capítulo de título «Los músicos de la Iglesia y la actividad teatral».

[321] AHMGr, C. 01019, año 1827, «Escritura de arrendamiento». Cabildo de Granada, 30 de octubre de 1827.

[322] Habrá un siguiente paso en la evolución de nuestros cantantes que se producirá a mediados de los años treinta del XIX, con la incorporación a las compañías teatrales de las primeras promociones de cantantes formados en la escuela italiana dentro del Conservatorio de Madrid.

[323] Es ésta una generalización, de la que debemos excluir, sin lugar a dudas, a las hermanas Moreno y a Juana García de los Santos.

> cantantes, pero, ante la necesidad que se les planteaba, cantaban, en principio como Dios les daba a entender y más tarde con técnicas aprendidas a su modo de los maestros italianos. Nace así la importante figura del actor de cantado, de estilo muy español; artistas cómicos, excelentes actores de verso, expresivos y desgarrados, que poseían al tiempo facultades vocales sobresalientes, bien que su técnica no fuera en ocasiones mucho más allá de poder servir con cierto decoro y dignidad los solos cantados, las coplas o canciones con las que se construían musicalmente las tonadillas o las posteriores y evolucionadas zarzuelas.[324]

Las primeras voces de la compañía: Leandro García Valencia, tenor, Concepción Cobo, primera dama contralto y José Rodríguez Calonge, bajo, habían figurado, o figurarían en breve, en los teatros de la Cruz y del Príncipe de Madrid, haciendo en ellos papeles principales. Entre los pocos testimonios que nos han llegado de sus actuaciones aquel año figura un programa variado para el Teatro del Campillo de 1826 (posiblemente del 9 de noviembre) a beneficio del actor Pedro Mateu, "segundo actor de declamación", en el que se interpreta como parte vocal una escena del segundo acto de *La Gazza Ladra*:

> ....después de una agradable sinfonía, se ejecutará la comedia nueva, titulada *Cardillac, o sea El diamantista de París* [...] Seguidamente la Sra. Cobo y los Sres. Valencia y Rodríguez, cantarán la primera escena del segundo acto de la ópera *La Gazza ladra*; composición de Rossini; a continuación se bailarán las boleras a seis, nominadas de la Caleta, terminada la función con el chistoso sainete, nuevo, titulado: *El letrado desengañado o sea La maja sutil*. Actores: Sras. Pinto, Mascias, Molina. Sres: Galindo, Máiquez, Robreño, Muñoz, Fernández, Cubas, y el interesado.[325]

Concepción Cobo era una cantante suficientemente conocida ya entonces, su voz de contralto se hacía muy necesaria en aquel momento, al poder interpretar tanto los papeles femeninos de su tesitura así como los de contralto *en travesti* que se habían puesto de moda en la ópera seria en perjuicio de la de los contratenores. Había interpretado *El turco en Italia* haciendo el papel de Zaída en 1818 -posiblemente fue su

[324] REVERTER, Arturo. *El arte del canto*, p. 198.

[325] BHR, C-049-017(232).

debut madrileño (Teatro de la Cruz)-,[326] como pionera en los prolegómenos de lo que iba ser denominado furor filarmónico, actuando por última vez en la capital del reino en 1826, con *Zelmira* (Emma), pocos meses antes de llegar a Granada.[327] El nombre de José Rodríguez Calonge hace su primera aparición en la cartelera granadina, antes de darse a conocer como buen bajo bufo en Madrid y Barcelona; volverá muchos años más tarde, en 1836, 1937 y 1842.[328] Leandro García Valencia llegaba con los laureles de haber sido parte principal de la compañía del Coliseo del Príncipe en el año cómico precedente de1825-1826,[329] volviendo a las tablas madrileñas inmediatamente después de su paréntesis granadino. [330]

---

[326] 14 de octubre de 1818. *Véase* CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 58, 65. PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*, p. 80.

[327] 7 de enero de 1826. *Véase* CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 58, 65. PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*, p. 80.

[328] "Rodríguez Calonge, José. Bajo cantante de voz privilegiada, que se dio a conocer en el teatro de Santa Cruz de Barcelona en 1828 cantando un aria que le escribio *ad hoc* su cuñado, el célebre maestro Mateo Ferrer, cuya pieza hizo fanatismo [...] Vino a Madrid en cuyos teatros cantó durante muchos años como *altro primo basso*, con grande aceptación". SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. I, p.91; vol. IV, p. 286.

La presencia de Rodríguez Calonge dentro de elencos con las principales voces italianas presentes entonces en la capital del reino en 1828, 1834, 1839 y 1840, con un repertorio que incluía, no sólo Rossini, sino también Mercadante, Carnicer, o los primeros estrenos de Bellini y Donizetti en España, hablan por sí solos de su calidad. *Véase* CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 69-81, 87-90.

[329] CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. El 11 de agosto de 1825 en la Cruz con *La Schiava in Bagdad* de Pacini, p. 65

Leandro Valencia (? – Murcia, 1840) se inció como cantante en la Capilla de la Catedral de Calahorra de la que era tenor en 1820 ("músico con capa de oro"). Seguimos a partir de ahí con los datos que nos ofrece Saldoni. "La primera ópera en la que se dio a conocer, según nuestras noticias, fue la *Gazza Ladra*, de Rossini, en el teatro del Príncipe de Madrid, el día 30 de mayo de 1821, desde cuya época, hasta 1834, formó parte como *primi tenore* durante ocho temporadas, lo cual prueba que fue muy querido del público madrileño. También cantó con gran éxito en varios teatros de Italia. La última ópera que hizo poco antes de fallecer, y cuando ya le faltaban las fuerzas, fue la *Beatrice di Tenda*, en Murcia, de un modo que arrebató, teniéndola, sin embargo, que concluir sentado en una silla, y al retirarse por última vez de la escena, ya no pudo moverse, y tuvieron que llevarle entre dos coristas a su cuarto... Este cantante fue el protector, el maestro, y se puede decir también el *padre* de don Francisco Lleroa y Salas, conocido por este segundo apellido; pero también éste correspondió con tanta gratitud a su protector, que al fallecer Valencia, dejó una hermana y dos sobrinas en una situación triste, y Salas las recibió en su casa como si fueran hijas, y como a tales las trató, cuyo proceder no será jamás bastante celebrado, y por esto lo hacemos constar con la mayor satisfacción, toda vez que las buenas obras deben ser conocidas de todo el mundo, para ser imitadas". En 1830 se marchó a Italia donde actuó durante tres años. *Guía del Estado Eclesiástico seglar y regular de España y en particular de toda Iglesia Católica en general para el año 1820*. Madrid: Imprenta Real, 1820, p. 262. SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. III, pp. 318-19; vol. II, pp. 209-210.

[330] CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 67.

Por aquellas fechas se hace público un mandato del Corregidor Político para que no deje de cumplirse el Reglamento de Teatro de 16 de abril de 1816, especialmente en un aspecto: "por ningún motivo podrán la actrices usar traje de hombre, sea para la representación que fuere". [331] Este aviso lo podemos considerar como particularmente dirigido a los papeles *en travesti* –para contralto o *contralto musico*, aunque también para *mezzos* y algo menos para sopranos-, a los que nos referimos al tratar de Concepción Cobo; nos preguntamos qué solución buscarían al respecto los miembros de la compañía de ópera para no tener que prescindir de piezas tan en auge en aquel momento como las óperas serias rossinianas.[332] El control policial de la Ominosa Década se une aquí a la mojigatería provinciana a la hora de mandar cumplir semejante norma, pues es impensable que a las grandes compañías italianas les hicieran cumplir semejantes exigencias en Madrid o Barcelona.

Aun con todas las contradicciones de la situación histórica que se vive, en esta segunda mitad de los años veinte asistimos a un momento en que la ópera otorga prestigio a la ciudad que la acoge y al público que asiste a disfrutarla, incluso, relegando a un segundo lugar al teatro hablado, convirtiéndose en centro de la vida social burguesa; se acepta que es un espectáculo más caro, quizás más "exclusivo" y por ello asume que las entradas suban en las óperas, especialmente si es noche de estreno. Ya no se puede contratar a cualquier cantante, la calidad debe ser contrastada y ésta debe de estar presente en todas las tesituras, pues no es lo mismo interpretar la *Gazza Ladra* que *La Isabela*, por poner un ejemplo. Cuando José Máiquez, actor y autor de la compañía, toma como empresario el arrendamiento del Teatro del Campillo para el siguiente año 1828-29, el cabildo de Granada formula la siguiente exigencia en el contrato de arrendamiento:

> […] que la compañía de ópera ha de ser de primer orden como la del presente año [1827-1828] y que si en ella faltase alguna parte principal, el Ayuntamiento ha de poder proporcionarla a costa del mismo José Mayquez y de Eusebia Díaz [fiadora].[333]

---

[331] AHMGr, C.00202.0010, año 1827, «Solicitudes».

[332] Tales como el Malcolm de *La Donna del Lago*, el Arsace de *Semiramis*, o Tancredi en la ópera del mismo nombre. La lista podría hacerse muy extensa citando papeles *en travesti* de óperas de Zingarelli, Generali, Vaccai y Pacini.

[333] AHMGr, C. 01019, año 1827, «Escritura de arrendamiento». Cabildo de Granada, 30 de octubre de 1827.

El Ayuntamiento, erigido en representante de la elite cultural de la ciudad se considera, por tanto, apto para decidir sobre la calidad de las partes principales de la compañía de ópera. Esta cláusula nos pone en antecedentes tanto de la importancia que el género adquiría ya como diversión pública, como del "furor filarmónico" que, tras la explosión madrileña, comenzaba a afectar a los propios munícipes granadinos, afección que volvería a ponerse de manifiesto meses más tarde. Definitivamente, como deja demostrado David Gies desde el ámbito de los estudios del teatro hablado, los últimos años del reinado de Fernando VII serán de dominio absoluto de la ópera italiana, muy por encima de cualquier otro espectáculo teatral, y no sólo en Madrid o Barcelona, porque, entre otras causas, "no había dramaturgos para competir con el «furor filarmónico»":

> […] la verdad era que reinaban Rossini y la ópera sin rival, excepto las cómicas tonterías de las comedias de magia como *La pata de cabra*. No había dramaturgos para competir con el "furor filarmónico" y ni siquiera los mayores esfuerzos de Grimaldi para formar un equipo de autores [...] pudieron en la época fernandina con el dominio absoluto de la ópera.[334]

Se puede constatar el cambio que sucedió en Granada en la segunda mitad de los años veinte desde distintas consideraciones. Si antes nos referíamos al rango de los cantantes, ahora lo podemos hacer en relación con la manera de apreciar y considerar a la ópera. En un documento referido a las condiciones de contratación para el año cómico de 1829-1830, la Junta de Acreedores del Teatro de Granada hace saber que sólo se podrá subir hasta cuatro reales en cada entrada para funciones operísticas

> cuando éstas sean completas y de primer orden, sin que el día que se representen haya otra diversión que dicha Ópera , y de ningún modo podrán cobrar los 4 rs. por entrada

[334] GIES, David T. «Entre el drama y la ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII», p. 57.
Las palabras de José Yxart a finales del XIX son lapidarias al respecto: "Ese pobre teatro nacional lucha con la ópera italiana, y queda vencido. El furor filarmónico domina de tal modo en ese primer tercio de siglo, que autores, empresas, críticos, ponen el grito en el cielo. La música rossiniana, la bufa italiana, el caricato italiano, los bandos entre los finos aficionados de una Cortessi o un Montresor, la moda de peinarse o vestirse como esta o la otra tiple, las "sociedades de accionistas" para traer compañías líricas de Italia; por fin, el mismo viaje a Madrid, del ídolo, del gran Rossini, levantan de cascos a aquella sociedad. Un clamor de protesta estéril parece oírse en todas las memorias o artículos de aquel tiempo. YXART, José. *El arte escénico en España*, pp. 17, 18.

> en los días en que por adición a alguna pieza teatral, haya conciertos de música, operetas u otra cosa semejante […][335]

Indica, por tanto, un cambio en la manera de apreciar las óperas como piezas absolutamente autónomas; esto es, que al público de Granada se le habrán de dar como óperas sólo aquellas piezas que lo son en sentido estricto: obras teatrales concebidas en dos o más actos y totalmente cantadas, que es algo distinto a las operetas, tonadillas, sainetes con partes cantadas, funciones musicales misceláneas, etc., que en épocas anteriores se hicieron pasar por tales.

1827-1828

A pesar de que desconocemos en buena parte la cartelera lírica granadina de estos años finales de la década de los 20, la documentación que hemos podido estudiar ratifica lo que venimos comentando, hablándonos de una mayor calidad en las compañías y en los programas, de la que son conscientes tanto las autoridades como el público. En el año cómico 1827-1828 se mantendrá el nivel artístico de las principales voces, estas fueron: la soprano Josefa Morales, los tenores Juan Munné y Manuel Alcázar, y el bajo Pedro Coggiola y, muy probablemente, continuara como primera contralto Concepción Cobo.[336] Estos cuatro artistas tuvieron continuidad a lo largo de tres años, desde Pascua de 1827 hasta la Cuaresma de 1830.[337] La Morales era una de las dos hijas habidas en el matrimonio del tenor Manuel García y Manuela Morales; nacida en torno a 1805, era conocida en Granada generalmente por el apellido materno aunque también pueda aparecer como García Morales, García, o también Ruiz García, tras su matrimonio. Muchos años después será recordada en la revista *El Genil* por la gran creación que hizo en el teatro de Granada en *Matilde di Shabran* de Rossini justamente por estos años en que nos encontramos.[338] El tenor barcelonés Juan Munné había llegado a Granada tras actuar en los teatros de Madrid entre 1824 y 1827, donde intervino en papeles principales junto a las grandes voces italianas que en aquellos días

[335] *Libro de Actas de la Junta del Concurso de Acreedores al Teatro del Campillo*. Acuerdos del Cabildo de 2 de diciembre de 1828. AHMGr, Legajo C.00201.0024, fol. 93 v.

[336] AHMGr, C.00202.0018.

[337] En el caso de Josefa García, Pedro Coggiola y Manuel Alcázar, cabe la posibilidad de que ya hubieran estado ajustados el año anterior, 1826-1827, pero no tenemos datos para confirmarlo o descartarlo.

[338] *El Genil*, nº15, 26-II-1843.

provocaban la euforia de los aficionados; según Saldoni "cantó con aplauso en Madrid en 1827 las óperas *El Tancredo*, de Rossini, y *Belleza o Corazón de hierro*". [339]

A la afición filarmónica local, que hacia finales de los años veinte no dejaba de incrementarse, se sumó una destacada personalidad extranjera, el norteamericano Washington Irving. Al contrario de lo que pudiera imaginarse, a lo largo de sus dos estancias en Granada, en 1828 y 1829, el escritor y diplomático no se encontraba en estado de total aislamiento, recluido en los palacios nazaríes buscando inspiración mientras escribía sus *Cuentos de la Alhambra*, sino que dedicaba parte de su tiempo a asistir a las funciones de la temporada operística, como ya había hecho en Madrid, y hará después en Sevilla. Esto dejó escrito en sus diarios en relación con su primera y breve estancia en Granada, tras una excursión fuera de la ciudad,[340] con fecha 13 de marzo de 1828:

> Volvemos a Granada. Hermosa perspectiva cuando nos aproximamos al pie de la montaña. Teatro, concierto. Cantó *mademoiselle* Morales, hija de García.[341]

Irving une en las páginas de su diario dos hechos, ambos –suponemos- le proporcionarían el mayor deleite: la contemplación de la belleza del paisaje granadino y la asistencia a un concierto lírico. De la lectura de la breve anotación observamos que, a pesar de usar sólo el apellido Morales,[342] la condición de hija del gran Manuel García no escapaba a un buen conocedor del mundo del canto como él. Porque, recordémoslo, Irving no era, en cuanto a su interés por la ópera, un aficionado de última hora; tal y como nos cuenta su sobrino Pierre, lo cultivó de manera apasionada desde su primera

---

[339] *Véase* SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. IV, p. 221; CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 66-67, 433.

[340] En su primera estancia, el año 1828, permaneció en Granada entre el 9 y el 19 de marzo; el día 20 partió hacia Málaga.

[341] WILLIAMS, Stanley T. *Journal of Washington Irving, 1828 and Miscellaneus Notes on Moorish Legend and History*. New York: American Book Company, 1937. Recogido en *Washington Irving y la Alhambra, 1859-2009*, catálogo de la exposición "150 W. I. Washington Iriving y la Alhambra, 150 aniversario (1859-2009)", p. 172.

[342] Como hija de Manuela Morales, cantante y bailarina de boleros, casada en secreto con Manuel García en la ciudad de Cádiz en 1797. *Véase* RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, p. 27.

estancia en Italia en el 1805, su correspondencia está llena de referencias a la asistencia a estrenos, comentando los títulos de las nuevas óperas o celebrando y valorando las cualidades y defectos de los cantantes. Podemos afirmar, por tanto, que en el momento de su llegada a Granada en 1828, Washington Irving tenía un criterio muy contrastado al respecto.[343] La Alhambra le ponía en contacto con el exotismo oriental tan al gusto del imaginario romántico, pero con sólo andar quince minutos cuesta abajo, los que separaban sus aposentos en Lindaraja de la plaza de Bailén y el Campillo, se podía permitir asistir al espectáculo que mejor saciaba el insaciable apetito burgués por la evasión teatral en las principales ciudades de Europa. Durante esas semanas, el viajero neoyorquino pudo compartir su afición al espectáculo operístico con las amistades que había hecho dentro de la aristocracia granadina: los Duques de Gor y los Condes de Luque, a cuyos palcos era regularmente invitado. [344]

1829-1830

El duelo por la muerte de la tercera esposa de Fernando VII, la alemana María Josefa Amalia de Sajonia, el 19 de mayo de 1829, [345] motivó que se cerraran los teatros de toda España durante tres meses,[346]por supuesto el Teatro del Campillo no fue una excepción. El 23 de mayo Washington Irving, que disfrutaba de su segunda y más duradera estancia en La Alhambra, escribió una carta a su íntimo amigo el Príncipe Dolgorouki en la que decía:

---

[343] Irving, además de ser un gran aficionado a la ópera y a los conciertos, fue un aceptable intérprete de flauta. Asistió a más de 130 funciones operísticas, especialmente en París, pero no sólo allí, en cualquier otro lugar donde se hallase si tenía la oportunidad, incluidas ciudades como Madrid, Sevilla y Granada. Presenció, por ejemplo, al estreno de la versión revisada del *Fidelio* beethoveniano en el Kärntnertheater de Viena el 23 de mayo de 1814. *Véase* MC LAUGHLIN, John, HOLLAND, Michael. «Irving, Washington». En: *The New Grove Diccionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 12, pp. 575-576.

[344] "«I began to find a fondness for it stealing on myself, and I now hurry to an opera with as much eagerness as an Italian ». This was a passion which knew no decline; throughout life he was devotedly fond of this entertainment". Mi traducción: "«Empecé a notar cómo una afición por [la ópera] se apoderaba de mí, y ahora voy corriendo a una ópera con la misma ilusión que un italiano »". Esta era una pasión que no conoció declive alguno; durante toda su vida se mantuvo devotamente aficionado a este entretenimiento.". IRVING, Pierre M. *The Life and Letters of Washington Irving*, vol. 1, p. 102.

[345] Mª Josefa Amalia de Sajonia, murió en el Palacio Real de Aranjuez el 19 de mayo de 1829.

[346] CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 70, n.

> [...] La muerte de la Reina ha cerrado completamente el teatro de ópera por un largo tiempo. Por tanto, tendré poco aliciente para descender a la ciudad. He bajado sólo una vez en varios días [...]"[347]

Observemos que Irving no dice "teatro", dice simplemente "ópera", obviando o desconociendo que allí se ofrecía también teatro hablado. Podemos sobrentender que la primera temporada lírica se estaba desarrollando con total normalidad en el Teatro hasta que se produjo el óbito real. El escritor neoyorquino lo deja bien claro a su amigo Dolgorouki: que sin óperas él no encontraba suficiente motivo para abandonar el sosiego de los palacios nazaríes.

De aquel año cómico 1829-1830, que debió de estar bien surtido de óperas conocemos varios programas, todos ellos impresos con un gran cuidado de la labor de impresión,[348] contribuyendo al elevado estatus que debía tener tan exclusivo espectáculo. El primero, con la representación de la ópera de Mercadante *Caritea reina de España*, que tuvo lugar tras el veraneo, el 17 de septiembre. Intervinieron Josefa García Morales (soprano), Concepción Cobo (contralto), Juan Munné (tenor), Eduardo Torres (bajo), Manuel Alcázar (tenor) y Antonio Montañés (tenor), y como maestro al piano, acompañando los recitativos, Manuel Duchamps. [349] Otro programa, éste del lunes 12 de octubre de 1829, beneficio de la primera dama contralto Concepción Cobo, poniendo en escena la ópera *Tebaldo e Isolina* de Francesco Morlacchi, [350] junto a ella

---

[347] Mi traducción de: [...] The death of the Queen has completely closed the opera for a long time. I shall have therefore little inducement to descend into the city. I have been down but once in the course of several days [...] En: IRVING, Pierre M. *Life and Letters of Washington Irving*. 3 vols. New York: G.P. Putam, 1862, vol. 2, p. 156-157. Irving, además de ser un gran aficionado a la ópera y a los conciertos, fue un aceptable intérprete de flauta. A lo largo de su vida asistió a más de 130 funciones operísticas, especialmente en París, pero no sólo allí, en cualquier lugar donde se hallase si tenía la oportunidad, incluidas ciudades como Madrid, Sevilla y Granada. Presenció, por ejemplo, al estreno de la versión de 1814 del *Fidelio* beethoveniano en el Kärntnertheater de Viena el 23 de mayo de 1814. *Véase* MC LAUGHLIN, John, HOLLAND, Michael. «Irving, Washington». En: *The New Grove Dicctionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 12, pp. 575-576.

[348] Formato de díptico en cartulina con la portada orlada (150mm x 110), editados todos ellos por Francisco Benavides.

[349] CASTROVIEJO, Amado. «Notas acerca del Teatro de Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841», p. 314.

[350] "El singular aprecio que el Público hizo de ella en el año anterior, ha estimulado a la interesada a ofrecerla de nuevo, evitando por este medio errar en otra elección que no produjera los resultados felices de agradar, único objeto de los deseos de Concepción Cobo

> Sr. Juan Munné .....Boemondo de Altemburgo
> Sra. Concepción Cobo.....Tebaldo su hijo, bajo el nombre de Sigerto

actuaban como primera soprano Josefa García (Josefa García Morales), primer tenor Juan Munné, bajo Eduardo Torres (en lugar de Pedro Coggiola que aparece tachado); completando el elenco Juana López, el tenor Antonio Montañés, así como "coristas de ambos sexos". En el programa, impreso en formato de díptico, se dice: "el aprecio que tuvo el público el año anterior con esta obra hace que se ofrezca de nuevo"; en la segunda hoja se da cuenta del argumento de la citada ópera con libreto de Rossi.[351] Por lo que dice el programa de mano queda claro que Concepción Cobo había formado parte de la compañía filarmónica de Granada en el año anterior, 1828-1829. Era ésta una cantante que ya en 1818 había interpretado *El turco en Italia* de Rossini en el Teatro de la Cruz, dejando definitivamente Madrid en el Carnaval de 1826 para buscar acogida en Granada, coincidiendo en el momento de la retirada a provincias de muchos de los cantantes españoles.[352] La Cobo, especializada en roles de contralto *en travesti*, encontraba en el joven Tebaldo -también en los *arsaces* y *tacredis* rossinianos- uno de esos papeles donde mejor mostrar sus cualidades, siempre y cuando no lo impidiera el Corregidor Político y el ya mencionado Reglamento de Teatro de 16 de abril de 1816, que buscaban evitar el escándalo de que las *mezzos* y contraltos apareciesen en la escena con pantalones.[353]

La arribada del teatro lírico italiano supuso la práctica desparición de los compositores españoles de la cartelera. Por ello es sobresaliente el que en una academia celebrada en fecha no indicada a lo largo de este 1829 (posiblemente en Cuaresma) se inserte una pieza de autor español: el «Gran Dúo coreado» de la ópera *Adele di*

Eduardo Torres [escrito a mano por Pedro Coggiola que aparece tachado].....Erman de Tromberga
Antonio Montañés.....su hijo [de Erman] Geroldo
Josefa García.....su hija [de Erman] Isolina
Juana López..... Clemencia, esposa de Tromberga
Coristas de ambos sexos".

En la segunda hoja figuraba el argumento. [Una historia medieval. Dos familias enfrentadas: los Altemburgo y los Tromberga. Geroldo muere a manos de Tebaldo, pues Tebaldo intentaba defender a su padre. Al final todos hacen las paces. Tebaldo e Isolina terminan casándose]. Véase *Programa, año 1829. A beneficio de la señora Concepción Cobo primera dama contralto. Se ejecutará el lunes 12 [corregido, primeramente ponía 28] la grande ópera en 2 actos Tebaldo e Isolina*. Granada: Imprenta de Francisco Benavides, 1829. BHR, C-049-045 (94).

[351] BHR, C-049-045 (94).

[352] Pasó de Madrid a Sevilla, primeramente, en 1824-25, volviendo a la capital al siguiente. CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 58, 65; MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 93.

[353] Recordemos el punto que podría ser más problemático en cuanto a su aplicación: "Por ningún motivo podrán la actrices usar traje de hombre, sea para la representación que fuere".

Lusignano de Carnicer,[354] posiblemente la más rossiniana de sus óperas, y el resto todo del propio Rossini:[355]

Aria de *El Engaño feliz*	Señor Moya
Aria de *El Mahometo*	Señora Cobo
Gran Dúo coreado de la ópera *Adela de Lusiñán*	Sres. Alcázar y Coggiola
Dúo de *Armida y Reinaldo*	Sra. Morales y Sr. Munné

Una función extraordinaria fue la que se ejecutó el 4 de enero de 1830 con motivo de la tercera y última de las bodas de Fernando VII, la que celebró con María Cristina de Borbón. Siguiendo el mismo criterio que en las celebraciones de la corte madrileña, donde se escogió *L'Asedio di Corinto*, para Granada también lo fue una ópera de Rossini y de su repertorio serio: [356] "la excelente ópera seria titulada *Moisés en Egipto*".[357] La plantilla vocal es casi idéntica en los principales papeles a la anterior: Eduardo Torres (Faraón, bajo), José Novell (Moisés, bajo), Juan Munné (Osiris, tenor), Manuel Alcázar (Aarón, tenor), Antonio Montañés (Mambre, tenor), Josefa García Morales (Elcia, soprano),[358] Concepción Cobo (Amaltea, contralto)[359] y Francisca

---

[354] *Adele di Lusignano*, melodrama semiserio en 2 actos, libreto de Felice Romani, estrenado en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona el 15 de mayo de 1819.

[355] CASTROVIEJO, Amado. «Notas acerca del Teatro de Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841», p. 313, n. (1).

[356] El profesor Casares hace referencia a la menor aceptación de las óperas *serias* de Rossini por parte del público madrileño. *Véase* CASARES RODICIO, Emilio. «Rossini: la recepción de su obra en España», pp. 35-70.

[357] Si en *El sitio de Corinto* se trataba de la revisión hecha para París (1826) de *Mahometto II* (Nápoles, 1820), vuelta a traducir al italiano; en el caso de *Moisés en Egipto* no estamos tan seguros de que se trate de la revisión de París (*Moïse et Pharaon*, 1827), sino la estrenada en Nápoles (1818). Como se verá, tiempo después se estrenará en Granada la denominada *El nuevo Moisés en Egipto*, que con este título querría denotar que se trataba de la versión parisina con algunas excepciones, como por el ejemplo la supresión del ballet del acto tercero, y la traducción del francés al castellano. Ver CASINI, Claudio. *Historia de la música, 9*, p.85; GOSSETT, Philip. «Rossini, Gioachino». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001 (en línea, 17-X-2009).

[358] Se trata de Josefa García Morales, la hija de Manuel García que, como vemos, a veces aparece como García y otras como Morales. Al año siguiente, 1830-31, pasó a Málaga y al siguiente a Italia. La hermana mayor de la Malibrán residió dos o tres años en Granada antes de pasar al teatro de Málaga. En 1832 debutará en el Teatro San Carlo de Nápoles, permaneciendo en Italia hasta 1836, actuando en el 1837 en La Habana y ofreciendo algunos conciertos en Nueva York en 1837. Enrique del Pino ha registrado actuaciones suyas en Málaga en el invierno de 1840-1841, donde se produjo un enconado enfrentamiento entre los *dilettanti* partidarios de la García Morales y de Cristina Villó, venciendo los partidarios de la primera. Volverá nuevamente a Málaga en 1849. *Véase* PINO CHICA, Enrique del. *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, vol. 1, pp. 163-164, 166, 234; RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, p. 295, n.

López (Amenofi, mezzo-soprano). Estas funciones, que fueron por cuenta del Ayuntamiento, produjeron algunos quebraderos de cabeza al empresario José Máiquez a la hora de resarcirse de los cuantiosos gastos acometidos –parece que de manera bastante generosa- en estas "funciones reales" (según la ampulosa denominación que reciben en la documentación municipal). Además, algún problema de última hora debió de acontecer con la primera dama contralto Concepción Cobo –quizás de voz-, pues hubo de ser sustituida a última hora por la también contralto Josefina Julien a quien seguramente se la hizo venir con urgencia desde Sevilla…[360] "y accedió la Sra. Cobo a su salida".[361]

Estas celebraciones terminaron al día siguiente, 5 de enero, con la interpretación de la "popular tonadilla" *El Trípili*, interpretada por Ángela Becerril, José Novell y Manuel Ortiz. [362] Como podremos observar, *El Trípili* seguirá apareciendo con cierta regularidad en los teatros de Granada a lo largo de buena parte de los dos primeros tercios del XIX.[363] Y es que la tonadilla, seguía manteniendo un lugar propio, aunque la ópera creciera en aceptación y prestigio. Durante el año cómico 1829-1830 *Los majos*

---

[359] El papel de Amaltea es para soprano o mezzo, finalmente el papel lo hizo Josefina Julien, que la sustituyó a última hora.

[360] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 100.

[361] AHMGr, C.00202.0020.

[362] «En la noche de este día [4 de enero de 1830] se dará en el Teatro cómico una Ópera seria por convite de etiqueta a todas las Corporaciones, y personas distinguidas de ambos sexos, hallándose para esta función perfectamente iluminado por dentro y fuera, y adornados los frentes de sus domedas [dovelas] y galerías con un magnífica colgadura de tela de seda color celeste y carmesí con flecos de plata y oro, hecha expresamente para el decoro de este festejo, y para que contribuya a la elegancia y magnificencia del gran dosel, bajo el cual se habrán de colocar los Retratos Augustos de SS. MM. […] y a continuación se ejecutó la excelente ópera seria titulada *Moisés en Egipto* [...] Grandes coros de ambos sexos y numerosa comparsa […] Por la noche [5 enero], hallándose el Teatro con el mismo aparato y brillantez que la antecede, y habiéndose distribuido por el Ayuntamiento sus palcos y entradas al Público para evitar el desorden de una entrada puramente franca, se ejecutó la comedia titulada *El leñador escocés*, la tonadilla del *Trípili* por la Señora Ángela Becerril, el Sr. José Novell y el Sr. Manuel Ortiz; se bailaron las boleras a tres…». *Exposición de las funciones con que el Ayuntamiento de Granada solemnizó el augusto enlace del Rey N. S. con la serenísima señora princesa Doña María Cristina de Borbón.* Granada: Imprenta de Don Francisco de Benavides.1830, p.11. BHR, C-019-053 (21).

[363] Siempre, al referirse a la tonadilla del *Trípili*, se plantea la duda de si se trataba de la de Blas de Laserna (de título original *Los Maestros de la Raboso*) de 1780 o la de Ramón Carnicer (titulada realmente *El músico y el poeta* o, también, *Los maestros de la Raboso*) compuesta por esta época, pues ambas incorporaban la tirana del *Trípili*, y con este nombre se las conoció. También se apunta la posibilidad de que la *Tirana del Trípili* fuese de pablo Esteve. *Véase* PEREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Tirana». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,vol. 10, pp. 304-305; CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J. «Laserna, Blas de». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 2001, vol.VI, 778; ALONSO, Celsa. «La canción lírica española en la primera mitad del siglo XIX», programa de mano del concierto celebrado en la Fundación Juan March de Madrid el 23-VI-2003.

de rumbo había sido representada con ocasión del siguiente beneficio de la tiple Francisca López.[364]

> Seguidamente acompañada del Sr. Montañés tendré el honor de presentarme a cantar la Tonadilla que tanto gusto ha dado en este teatro, nominada *Los majos de rumbo*. Se bailará la *gavota* por la Sra. Requejo y el Sr. Saavedra; y dará fin la función con el graciosísimo sainete titulado *Paca la salada*...[365]

Como se puede observar, al público se le ofrecía un maridaje entre lo foráneo y lo nacional: ópera italiana, gavota francesa; tonadilla y sainete nacionales.

1830-1831

Después de tres años siendo empresario del Teatro del Campillo, impulsando con especial interés lo operístico frente al teatro hablado –bien es cierto que siguiendo la ola del "furor filarmónico" madrileño y apoyado por el consistorio-, en la primavera de 1830 José Máiquez cambió de aires marchando, posiblemente, hacia Málaga. [366] Tomaron su lugar en el teatro dos empresarios y dos compañías: una de ópera, la denominada Compañía Italiana (formada por cantantes napolitanos, al parecer) que dirigía el tenor Giuseppe Lombardi, y otra de declamado, denominada Compañía Dramática Española a cargo del actor Pedro Mateu. La compañía española debía de actuar los lunes, miércoles, viernes y sábados.[367] La italiana los martes, jueves y domingos. El empresario de la española se quejó en más de una ocasión de cierto favoritismo con los italianos, llegando a producirse disputas entre las dos compañías, especialmente por el hecho de que la de ópera actuaba el día más rentable en taquilla: los domingos.

---

[364] En una fecha indeterminada entre abril y mayo de 1829.

[365] Imprenta de D. Francisco Benavides, Año de 1829. Función a beneficio de la señora Francisca López, "una de las primeras graciosas y 2ª dama de música del teatro de esta capital". Citado por CASTROVIEJO, Amando. «Notas acerca del Teatro de Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841», p. 304.

[366] AHMGr, C.00201.0024, fol.108 v. Junta de 15 de marzo 1830 en se da cuenta del memorial de José Mayquez, "autor y empresario que ha sido del Teatro Cómico de esta capital en el año cómico que ha concluido".

[367] AHMGr, C.00202.0020.

> [Pedro Mateu, autor de la Compañía Dramática Española de esta Ciudad] Suplica que en virtud de todo lo expuesto se sirva mandar que cada compañía cubra indispensablemente los días de su contrata y que cuando la Española tenga que suplir algún día de los señalados para la Italiana, se ceda el Domingo inmediato en justa indemnización de los perjuicios que la ocasionan: pues la Española en retribución de este convenio se obliga viceversa a abonarle al Empresario de la Italiana, mil reales por cada día que esta supla por aquella, sin cuyo requisito no puede el [que] recurre exponerse en adelante a repetir el ejemplar del día cuatro haciendo por su parte el sacrificio que queda indicado. Gracia que espera merecer de la recta justificación de la Autoridad Municipal. Granada, 11 de mayo de 1830. [368]

Con la llegada de los cantantes napolitanos se producía un hecho a tener muy en cuenta en la historia del teatro local: era la primera vez desde 1774 que llegaba a Granada una genuina compañía italiana de ópera. La mayoría de las partes habían estado actuando en Cádiz dos años atrás, y en Sevilla el año inmediatamente anterior, 1829-1830.[369] Al frente de ella se encontraba el tenor Giuseppe Lombardi; junto a él formaban, entre otros, Adela Cresotti, Esteban Ferrero (bajo), Luis Vaccani (bajo), Luis Devessi [Debezzi] (tenor), Esteban Valesi (bufo). Debía también estar presente la excelente soprano Luigia Valesi,[370] esposa del bufo Esteban Valesi.[371]

El viajero escocés Henry David Inglis anotó, a su paso por Granada en el otoño de 1830,[372] algunas noticias y observaciones sobre esta compañía:

---

[368] AHMGr, C.00202.0020.

[369] Referencia de Andrés Moreno Mengíbar.

[370] Encarnó a la primera Adina en la ópera del mismo título de Rossoni, en el Teatro San Carlos de Lisboa el 23 de abril de 1826. WEINSTOCK, Herbert. *Rossini. A biography*. Osford University Press, pp 442, 501.

[371] AHMGr, C.00202.0021, «Comunicaciones relativas al teatro», año 1830. En la compañía de ópera del teatro de Sevilla del año anterior, 1829-1830, figuraban los siguientes cantantes italianos (o con apellidos italianos): Luis Debezzi (1er tenor), José Lombardi (1er tenor), Esteban Valesi (bufo cómico), Luisa Valesi (1ª tiple), Constanza Fanti (3ª tiple), y Adelaida Cressoti (contralto). *Véase* MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en el siglo XIX en Sevilla*, p. 101.

Giuseppe Lombardi actuó como tenor en los coliseos de la Cruz de Madrid el 30 de mayo de 1828 en el elenco de *L'inganno felice*. Luigi Debezzi, tenor, actuó en el Teatro del Circo de Madrid en 1842. Esteban Ferrero y Luis Vaccani actuó en Cádiz en 1829, tal y como viene recogido en el siguiente libreto: *La Donna del Lago*, *La Dama del Lago*. Drama serio para música, que ha de cantarse en el teatro principal de Cádiz en 1829. Traducido por D. J. C. Con licencia. [Cádiz] Imprenta de D. Ramón Howe [1829]. Otro Vaccani, en este caso Domenico, actuó como bajo en las compañías italianas de ópera de Madrid durante los años veinte y primeros treinta. CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 69, 429, 431, 437.

[372] El *Libro de Firmas* del Generalife recoge la suya y la de su esposa el 24 de noviembre de 1830 cuando realizaron una visita a la Alhambra. Archivo del Generalife. *Libro de Firmas*, L-42, [4r].

> Cuando estuve en Granada, una compañía napolitana representaba óperas una de cada dos noches. La *prima donna*, señora Cresoti [sic], hubiera hecho el honor de cualquier ópera de Europa, pero aquí era seguida con cierta indiferencia. Es un hecho curioso que varias de las ciudades de provincias de España -¡empobrecida España!- puedan permitirse sostener un teatro de ópera italiana; mientras, en Inglaterra, sólo Londres, y con dificultad, mantiene un compañía mediana. Esto sólo puede explicarse por la ausencia de gusto musical en Inglaterra; pues allí no hay ciudad para la cual el motivo económico pudiera ser una barrera. No he logrado saber el salario que se le paga a los cantantes en Málaga y Granada, pero en donde uno puede coger un palco completo por 7 chelines, siendo el precio de una butaca sólo de 10 peniques, no debe ser muy elevado.[373]

A pesar de la más que favorable, excelente, opinión que a Inglis le causaba la contralto Cressotti ("hubiera hecho el honor en cualquier teatro de ópera de Europa"), a la que se refiere como *prima donna*, dice que se la contemplaba con indiferencia. Esta indiferencia por parte del público, a la que se refiere Inglis, parece que fue el tono en la mayoría de las funciones, y, ciertamente, no le fueron bien las cosas a la compañía de Lombardi. El 28 de junio de 1830, tras haber cumplido las primeras treinta representaciones, el *impresario* presentó una comunicación al Ayuntamiento pidiendo una demora en el pago del primer tercio del arrendamiento por no disponer de fondos suficientes.[374] Meses más tarde, a finales de diciembre quebró irremisiblemente, y fue de una manera penosa; el Corregidor de la ciudad, como Subdelegado de Teatros proveyó que "se procediese inmediatamente al embargo de cuantos bienes correspondiesen a Lombardi, dentro del teatro como en sus casas, u otra cualquiera parte sin excepción alguna, lo que se ha realizado, asegurándose todos los que se han

---

[373] Mi traducción de: "When I was at Grenada, a Neapolitan company gave operas every second night. The prima donna, Señora Cresoti, would have done honour to any opera in Europe,-but she was only indifferently supported. It is curious fact, however, that several of the provincials towns of Spain – poverty-stricken Spain! should be able to support an Italian opera; and that in England, London alone, and with difficulty, supports and indifferent company. This can only be accounted for from the absence of musical taste in England; for there is not a country town to which the expense could be any barrier. What salaries are paid to the singers in Málaga and Granada, I have no access to know; but where a whole box may be engaged for 7 s., and the price of the pit is only 10 d., these cannot be very extravagant". INGLIS, Henry D. *Spain in 1830*, vol. II, p. 246.

[374] AHMGr, C.00202.0020.

podido descubrir [...]"[375] El documento que pone punto y final a esta corta aventura operística dice así:

> Se dio cuenta de un oficio con fecha 30 de diciembre último para el Sr. Corregidor como subdelegado de teatros de esta Provincia manifestando la quiebra del empresario de la Compañía Lírica José Lombardi, a instancia de sus acreedores.[376]

La ausencia de prensa en la ciudad por aquellos años, consecuencia de la fuerte censura que caracterizó a la "ominosa década", nos impide conocer más datos que expliquen el porqué del fracaso de una compañía que debía tener una calidad más que sobrada para un público como el granadino y un repertorio que, seguramente, incluiría obras recién llegadas de Italia con indudable atractivo –cómo no: Rossini-. Podríamos plantear una hipótesis, y es que la compañía de cantantes napolitanos cantaba todo su repertorio en lengua italiana; esto, para un público que llevaba años escuchando el teatro musical sólo en el castellano original o en traducciones era, quizás, un plato un tanto difícil de degustar con facilidad. En este hecho podría estar la respuesta –pensamos- pues, excepto en este corto lapso, en Granada las óperas se harán traducidas hasta finales de la década de los treinta, momento en el cual las nuevas generaciones de cantantes salidas del Conservatorio de Madrid extendieron por las provincias el uso, más cosmopolita, de interpretarlas en su lengua original.

Con la triste marcha de los napolitanos no terminó totalmente el teatro cantado. La compañía de declamado de Mateu contaba con partes vocales, eran Francisca Grandoti, Carmen Riche, José Moreno de Vera (tenor), Juan Orgaz (bajo) y Juan Alonso (bajo). Pero no sólo estos cantaban, la primera actriz de verso Damiana Montero demostró de sobra sus cualidades canoras –también en el baile- siempre que se le ofreció la oportunidad. Así, por ejemplo, en la función de su beneficio interpretó la tonadilla de Valledor *Los majos de rumbo* –pieza, por lo que se ve, muy del gusto del público granadino- acompañada del actor Pedro Viñolas, y bailó las boleras a seis con

---

[375] *Ibid.*, C.00202.00 21. Escrito de fecha 20 de diciembre de 1830, que el Corregidor y Subdelegado de Teatro de Granada dirige al Capitán General del Reino de Granada que ejerce como Presidente de la Junta del Concurso de Acreedores al Teatro Cómico de Granada.

[376] AHMGr, C.00201.0024. *Libro de Actas de la Junta del Concurso de Acreedores al Teatro del Campillo*. Junta del 7 de enero de 1831.

dos parejas de la compañía y la colaboración "de un aficionado".[377] En otra ocasión, la Montero, una actriz de la que no se puede decir que no sea completa y versátil, cantó primero un aria bufa de *Las aldeanas cantoras*[378] y, seguidamente, una cavatina acompañada al piano mientras se escenificaba un drama:

> Concluida se bailará un Terceto nuevo de medio carácter por las Sras. Megías y López y el Sr. Saavedra, composición de éste. En seguida un aria bufa de la ópera *Las aldeanas cantoras*, por mí, entretendrá la diversión; no hay duda a primera vista parece grande atrevimiento, más la indulgencia y benignidad arriba indicadas, me animan a ello. Nota: en el 5º acto del drama (*El delirio paternal o Inés Tezandri)*, la Sra. Montero cantará al piano el allegro de una Cavatina de situación análoga a la situación de la escena.[379]

1831-1832

Tras varios años de presencia ininterrumpida en la escena de Granada de muchas y variadas óperas famosas del repertorio contemporáneo italiano, de repente, en 1831-1832 dejó de haberlas durante todo un año. Las continuas pérdidas de las empresas obligaron a tomar severas medidas para reducir gastos: pareciera como si la ópera fuera un lujo difícil de mantener en una ciudad como ésta. Tras la quiebra de Giuseppe Lombardi con su compañía italiana el año anterior, el Ayuntamiento y la Junta de Acreedores aceptaron, al menos temporalmente, llevar al teatro atracciones menos arriesgadas financieramente; por ello, el nuevo arrendatario, el actor Pedro Mateu, contrató sólo una compañía de declamado y otra de baile.

> […] con arreglo a los fondos no podía ser sino una compañía muy sencilla, pero considerando que al decoro de esta capital convenía (no habiendo ópera) [sic],

[377] Función a beneficio de Damiana Montero, 29 de octubre de 1830. *Damiana Montero, primera actriz de la compañía de declamación formada por las Sras. Gertrudis Raso y la interesada y Sres. Pedro Viñolas, José Plá, Juan Lombía, Francisco Montero, Antonio Prats, Joaquín Inza, Gonzalo Montero y Pedro Mateu sensible a la bondad con que el ilustrado público de Granada tolera mi insuficiencia y deseosa en extremo de manifestarle mi reconocimiento he consagrado exclusivamente esta función al cumplimiento de mi deber*. Imp. Benavides. Recogido por CASTROVIEJO, Amando. «Notas acerca del Teatro de Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841», p. 305.

[378] *Le cantatrici villane*, música de Valentino Fioravanti (1764-1837) y libreto de Giovanni Palomba, estrenada en Nápoles en 1799. TARTAK, Marvin. «Fioravanti, Valentino». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol. 6, p. 598.

[379] Beneficio del actor de carácter anciano Antonio Prats [fecha indeterminada del año cómico1830-1831]. CASTROVIEJO, Amando, «Notas acerca del Teatro de Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841», p. 311.

> presentarle una diversión nueva completa y decente, emprendió la nueva empresa de traer un gran cuerpo de baile que con un director inteligente a la cabeza, si no sustituía la ópera fuese a los menos la mejor reunión de este ramo en España [...][380]

La supresión de la ópera no se hizo sino con cierta resignación ("pero considerando que al decoro de esta capital convenía ("no habiendo ópera) [sic], presentarle una diversión nueva completa y decente"), pero ello no significa la eliminación total del espectáculo musical en Granada. Junto a la compañía de baile mencionada, no podemos olvidar los intermedios musicales, en los que habríamos de incluir: tonadillas, sainetes con partes cantadas, cuatros y las canciones sueltas, además de las oberturas operísticas que con la denominación de sinfonías solían abrir todas las funciones. La presencia de las tonadillas ("intermedios de cantado" o, simplemente, "intermedios") en los programas de las compañías españolas era, todavía en fecha tan avanzada como 1831, bastante importante siendo éstas las que justificaban la contratación de partes de cantado para las compañías de declamado. Mateu no deja escapar la oportunidad de hacer constar ante el cabildo de la ciudad la calidad del cuarteto que ha sido ajustado:

> [...] también contrató cuatro partes de cantado que en la clase de intermedios ninguna Compañía de Declamación los ha costeado y está garantizada esta verdad con los resultados de sus trabajos y los aplausos que el público dispensa a los actores de estos ramos.[381]

Cotejando los nombres que aparecen en un documento con los diarios de los actores podemos suponer quienes eran los cantantes. [382] En cuanto a las voces femeninas casi no hay duda: Manuela Palomino y Francisca Grandoti y, además, la primera actriz Damiana Montero y la actriz María Yuste (ambas eficientes cantantes). En las masculinas: el bajo Juan Orgaz, y cabe la duda en los nombres de Lorenzo Fiorati y Vicente Navarro.[383]

---

[380] AHMGr, C.00202.0022.

[381] AHMGr, C.00202.0022.

[382] *Ibid.*, C.00202.0022.

[383] Fiorati aparecerá en el coro de la compañía de ópera del año 1832-1833; Vicente Navarro es mencionado por Saldoni como actor-cantante en Madrid en el año de 1787, quizás ya sería demasiado

De la actividad musical tras el escenario en la preparación de los espectáculos, ha quedado el testimonio documental de una factura firmada por Antonio Cairón[384] que lleva fecha del 16 de febrero de 1832 y dice así:

> De la copia y arreglo de papeles en la sinfonía que estaba para piano, y puesta para todo instrumental, setenta reales, y cinco ensayos del Músico a razón de seis reales, treinta; hacen la cantidad de ciento. Y para que conste haberlos recibido, doy el presente.[385]

El referido "músico" Antonio Cairón era el reconocido compositor de bailes que,[386] después de trabajar en las compañías de baile de Madrid en los años diez, publicó en 1820 *Compendio de las principales reglas del Baile...aumentado de una explicación y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*.[387] Autor de ballets de argumento tales como *La burla del tahonero*, *Las máscaras en el baile*, *Los tontos enamorados* y *Pablo y Virginia*,[388] pasó a Sevilla en los veinte, donde lo hallamos en 1825.[389] Su labor en la compañía de baile de Granada en 1831-1832 nos lo muestra, no sólo como bailarín y coreógrafo, sino como un músico completo y versátil, capaz de componer tanto música para ballets como de orquestar la reducción pianística de una sinfonía, tal como antes citábamos.

Este año, a pesar de la importante reducción de gastos operada en la empresa teatral, se saldó con la quiebra de Mateu.

En la Cuaresma de 1831, el tradicional interregno entre un año cómico y otro, la cantante Josefa García Morales y su esposo Rafael Ruiz, violinista y director de

---

mayor en 1831. *Véase* SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. IV, p. 224.

[384] Aparece escrito "Cayron".

[385] AHMGr, C. 01019, año 1832.

[386] Subirá lo destaca como compositor de bailes con argumento en el Madrid de en torno al año 1816. SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 733.

[387] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. IV, p. 48; PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Cairón, Antonio». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, p. 885.

[388] SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*, p. 184.

[389] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 94.

orquesta, solicitaron dar unos conciertos en el teatro. La hija de Manuel García, tras dos años de ausencia en los que estuvo ajustada en el teatro de Málaga, volvía a actuar en Granada. Tres años seguidos formando parte de la compañía de ópera mostrando su buen hacer en el *bel canto* a la moda, había dejado un buen recuerdo entre el público y no pocas amistades.[390] Según reza la solicitud "algunos sujetos de lo muy principal le han estimulado a que verifique algunos conciertos vocal e instrumental".[391] En los años treinta embarcará hacia Cuba, en donde hay constancia de conciertos suyos en La Habana en 1839.[392]

1.11 **La compañía filarmónica de Granada sale de gira (1832-1833)**

La temporada teatral 1832-1833 se nos presenta como una de las más interesantes de la época del esplendor operístico –decimos esplendor a pesar de todas sus carencias- que vivió Granada durante los años situados entre mediados de los veinte e inicios de los cincuenta, años en los que el teatro lírico italiano igualó e, incluso, superó al teatro hablado como principal entretenimiento de sus ciudadanos. Los documentos sobre teatro que se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Granada nos aportan una valiosa información al respecto, especialmente y para la citada temporada el libro 2.01394 que contiene la *Noticia de los gastos que se han hecho para el veraneo de la Compañía filarmónica*, es decir, el libro de cuentas de la compañía de ópera de Granada en sus actuaciones en Jaén, Andújar y Córdoba entre julio y noviembre de 1832, y el 2.1395 con las cuentas del empresario Máiquez.

La ciudad de Granada debía rondar en 1832 los 65.000 habitantes.[393] Los días transcurrían en ella entre las dificultades económicas y la represión política que acompañaron los años postreros del reinado de Fernando VII. Lugar de contrastes pues,

[390] En 1843 todavía se recordaban sus actuaciones de los años 1827-1830. Véase *El Genil*, nº15, 26-II-1843.

[391] AHMGr, C.20200.0022, año 1831, «Solicitudes relativas al teatro». "Solicitud de concierto de Rafael Ruiz, profesor de música y su esposa Josefa García Morales, cantante, de paso. 3 marzo de 1831".

[392] "Rafael Ruiz dirigió las representaciones en las que cantó Josefa en La Habana en 1839". "El director del teatro de Cuba, Bazzani, se refirió a Ruiz como el 'wicked' (malvado). Laureano Fuertes Matons. *Las artes en Santiago de Cuba*. Cuba, 1893 (reed. Ciudad de La Habana, editorial Letras Cubanas, 1981), pp. 139, 310. RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, p. 295, n.

[393] Antonina Rodrigo da la cifra de 65.169 habitantes para 1829. RODRIGO, Antonina. Prólogo de Antonio Domínguez Ortiz. *Mariana de Pineda. Lucha de una mujer revolucionaria contra la tiranía absolutista.* Madrid: La esfera de los libros, 2004, p. 17.

teniendo un acusado espíritu religioso, era a la vez librepensadora y sede de importantes logias masónicas.[394] El teatro no encontraba la necesaria estabilidad empresarial. En el año cómico anterior de 1830-1831 la compañía de ópera de José Lombardi no pudo, siquiera, terminar la temporada por entrar en quiebra; al siguiente, 1831-1832, se hizo cargo de la empresa teatral el actor Pedro Mateu ofreciendo sólo compañía de verso y baile, renunciando a ofrecer ópera para librase de mayores gastos y, a pesar de ello, también quebró. Llegados a comienzos de febrero de 1832, la Junta de Acreedores del Teatro,[395] ante la ausencia de postores, se decide a participar de manera activa en la empresa, en lugar de dar en arriendo el edificio[396] a la mejor oferta, tal y como se solía hacer.[397] La iniciativa fue tomada por el Capitán General del Reino de Granada,[398] Vicente González Moreno, actuando en su calidad de presidente de la Junta de Acreedores del Teatro, comunicada en carta dirigida al Ayuntamiento:

---

[394] El conde de Montijo que fue Capitán General del Reino pocos años antes, había llegado a ser Gran Maestre en una de las más importantes logias españolas. RODRIGO, Antonina. Prólogo de Antonio Domínguez Ortiz. *Mariana de Pineda. Lucha de una mujer revolucionaria contra la tiranía absolutista*, p. 20.

[395] El edificio del teatro sito en el Campillo Bajo, inaugurado en 1810, durante la ocupación napoleónica, aunque de titularidad municipal era realmente gestionado por un grupo de acreedores constituidos nada más reinstaurarse la monarquía borbónica con la finalidad de recuperar sus aportaciones que tuvieron que realizar durante la construcción del edificio, unas dinerarias, otras en especie (carpinteros, albañiles, almacenistas de materiales de construcción, etc.). El teatro, iniciado en 1802, a la llegada de los franceses en 1810 estaba todavía sin terminar aunque toda la estructura y las techumbres estaban concluidas y el edificio era utilizado como almacén. La desidia granadina fue vencida por la decisión incontestable del general francés Horacio Sebastiani, que contaba con la enorme capacidad de convicción que proporcionaba la presencia de sus tropas.

[396] Ya fuera "a empresa" o "a partido". "A empresa", mediante el cobro de una cantidad estipulada o acordada. "A partido", cuando la cantidad a pagar está en función de los ingresos.

[397] Aunque el teatro de Granada, denominado Teatro del Campillo, era nominalmente de propiedad municipal, desde poco tiempo después de la salida del ejército francés en 1812, se hizo cargo de su gestión una junta de acreedores formada por todos los que suscribieron acciones para su construcción y por todos aquellos artesanos y almacenistas de materiales de construcción que fueron obligados a contribuir a la terminación del teatro por parte de la máxima autoridad de ocupación francesa, el general Horacio Sebastiani, durante el año de su terminación en 1810.

[398] González Moreno, Vicente (1778-1839) [Cádiz-Vera (Navarra)]. Militar, se distinguió en la Guerra de la Independencia. Partidario acérrimo del absolutismo, deshizo la sublevación de Torrijos –por lo que fue apellidado el *verdugo de Málaga*-, siendo premiado por sus servicios con la capitanía general de Granada. Vicente González Moreno era el Capitán General del Reino y costa de Granada desde los primeros meses de 1832. En la primera guerra carlista (1833-1839) combatió en el lado de don Carlos, convirtiéndose en uno de sus principales caudillos. Se opuso a Maroto y al Convenio de Vergara. Asesinado a bayonetazos por los marotistas en Vera, Navarra, en 1839. *Véase* GIRÓN, Pedro Agustín, marqués de las Amarillas. *Recuerdos 1778-1837*, vol III, p. 13, n. 2; *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, vol. II, pp.232-233.

> Tratando de formar una compañía de ópera y representado para el año cómico próximo con objeto de que no falte en esta culta y civilizada capital una diversión que bien dirigida influye sobre manera en las buenas costumbres ha resuelto esta Junta que presido abrir una suscripción voluntaria entre las personas acomodadas y del primer rango para reunir un fondo de 90 acciones a 1000 reales de vellón cada una, de las cuales ha tomado la propia Junta 20 de ellas, y cuya total suma servirá para la formación de ambas compañías, reintegrándose en los productos líquidos probables que resulten de las entradas en el mismo año. Y habiendo señalado a V.S.S. la Junta 4000 reales de vellón, no duda que penetrado de la urgencia con que debe atender a tan loable empresa por lo avanzado del tiempo, se servirán V.S.S. consignarlos en poder del Tesorero de Propios Don Serafín Zurita en el término de 3º día, cuyo breve plazo fija la Junta porque pasados los pocos días que faltan hasta Cuaresma, será más difícil encontrar buenos actores.[399]

Según pone de manifiesto en dicha carta, el planteamiento inicial era reunir una suma de 90.000 reales de vellón, mediante la suscripción de 90 acciones a razón 1000 reales cada una; la Junta suscribiría 20, el Ayuntamiento 4 y las 66 restantes "entre las personas acomodadas y del primer rango".

Hemos de recordar que no era, ni mucho menos, el primer caso de intervención directa de una alta autoridad militar en la actividad teatral de la España fernandina; esto ya ocurrió, por ejemplo, en Barcelona. En ambos casos el resultado fue una clara apuesta en favor de la ópera italiana.[400] La razón que explicaría para el caso de Granada esta intervención directa sería la de buscar, a toda costa, un medio de entretenimiento que ayudara a apaciguar o, cuando menos, poner sordina en la tensa situación política.[401] De hecho, el Capitán General ya había manifestado con anterioridad su

---

[399] FIRMA Vicente González Moreno en Granada 18 de febrero de 1832. Dirigido al Sr. Corregidor y a los Señores Individuos que componen el Exmo Ayuntamiento de esta capital. Antecedentes relativos a accionistas y acreedores al Teatro del Campillo. AHMGr, C.00200.0015.

[400]"A esta situación había contribuido el Capitán General de Cataluña, General Castaños, Duque de Bailén, que, pasada la crisis de la guerra de la Independencia, decidió recuperar el gusto de los catalanes por la lírica, y reunió a las familias acaudaladas con el fin de crear la Sociedad de Accionistas para la explotación del coliseo de la Santa Creu. La Sociedad envió a Ramón Carnicer a Italia con el fin de buscar cantantes, pero, sobre todo, a un maestro que disciplinase a los "insubordinados" músicos del teatro, para lo que fue contratado nada menos que el compositor Pietro Generali, quien justamente dirigirá el estreno de *L'Italiana in Algeri*, con primeras figuras del canto, dato importante, el 29 de agosto de 1815". CASARES, Emilio. «Rossini: la recepción de su obra en España», pp. 39-40.

[401] "Los capitanes generales y los gobernadores militares fueron los instrumentos del gobierno central y, a menudo, se convirtieron en protectores de la ópera italiana a la que favorecían no sólo por sus presuntas

preocupación en cuanto a que no faltase teatro en la ciudad en la temporada que estaba por llegar. Dos años antes, en un documento del 9 de marzo 1830 expresaba la opinión que le merecía el espectáculo teatral, señalando como principal cualidad la de ser un entretenimiento que podía evitar revueltas y conspiraciones,[402] y este punto de vista lo hace llegar al Ayuntamiento para que el consistorio tomase las medidas oportunas. Recordemos que eran tiempos en los que la clandestina oposición liberal estaba siendo objeto de una durísima represión que tuvo punto álgido la detención de Mariana Pineda, finalmente ejecutada el 26 de mayo de 1831.[403] Evidentemente, todo esto estaba en las mentes de los regidores locales a inicios de 1832.

Reunida la Junta de Acreedores del Teatro de Granada, tomó el acuerdo de entregar a José Máiquez[404] la cantidad de 46.000 reales[405] con la finalidad de hacer las contrataciones que fuesen necesarias de cantantes, actores y músicos,[406] entrega que se

---

virtudes para educar el gusto popular, sino también por su utilidad para entretener a las guarniciones inactivas en tiempos de paz. Sus enfrentamientos con los ayuntamientos y la Iglesia fueron un hecho constante durante la segunda mitad del siglo XVIII en España y Portugal". *Véase* CARREIRA. X. M. «Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica», p. 32.

[402] "Que estaba bien convencido [el Capitán General] del celo e interés que se tomaban las autoridades de esta capital, así en lo civil como en lo Municipal y gubernativo por la conservación de la tranquilidad pública. Que para mantenerla consideraba que en las actuales circunstancias era casi de absoluta necesidad que el pueblo no careciese de una diversión tan sencilla como la del teatro, única que disfruta en el día, la cual evita en mucha parte otras reuniones en casas públicas y privadas que suelen ser muy perjudiciales, y que por estas consideraciones desearía se estableciese una Junta compuesta de S.E., del Señor Intendente de la Provincia, del Señor Corregidor y dos Señores venticuatros, la cual fuese facultada competentemente para que en el caso de que hasta dicho día veinte señalado por segundo término no hubiese postor al teatro, de un acuerdo y conformidad dispusieren lo conveniente a formar y reunir una compañía de declamación y filarmónica correspondiente al rango de esta capital proporcionando arbitrios para atender a los gastos y resultas de esta empresa. Lo que hacían presente a la corporación para la resolución que estimase conveniente." Recogido en documento del Ayuntamiento de Granada de 9 de marzo de 1830. AHMGr, C. 00202.0020.

[403] "El tribunal de la Chancillería comenzó pronto su obra depuradora, siendo incontables los procesos abiertos por la más mínima sospecha. La llamada «junta de purificación» aceptaba y alentaba delaciones que, con frecuencia, no eran sino venganzas personales y el libro conocido como «índice inverso» contenía los nombres de todas aquellas personas no purificadas y sospechosas de ideas liberales, las cuales estaban vigiladas constantemente e intervenidas en su vida particular o profesional. En algunos casos llegó a ejecutarse a gente más o menos inocente, siendo el más famoso el de nueve masones sorprendidos con las insignias de su sociedad cerca del convento de los dominicos. Para la mayoría de estas causas se creó un juzgado especial a cargo del alcalde del crimen don Ramón Pedrosa que, al mismo tiempo, era jefe de la policía". VIÑES Cristina, GAY ARMENTEROS, Juan. *Historia de Granada, siglos XIX y XX*, vol. IV, p.116.

[404] José Máiquez, ya fue empresario en el Teatro del Campillo en la temporada 1829-1830. A principios de los años veinte aparecía en los carteles anunciadores como actor joven procedente de Málaga. Sobre su posible relación con el gran actor Isidoro Máiquez que murió en Granada en 1820, ninguna referencia he podido encontrar en la documentación manejada.

[405] Algo menos de la mitad de los 90.000 reales producto de la suscripción de acciones.

llevó a efecto el 6 de marzo de 1832. Nos encontraríamos, por tanto, ante una empresa colectiva participada por un amplio grupo de ciudadanos de Granada en la que estaban incluidos, además del Ayuntamiento, artesanos, comerciantes, albañiles, burgueses y nobleza local, es decir, todos aquellos cuyos intereses económicos estaban representados por la Junta.[407] En toda esta iniciativa José Máiquez realizaba realmente la función de gerente; por tanto, la denominación "empresario" quería significar *impresario*, a la italiana.[408] El libro de cuentas sería, por tanto, la necesaria justificación de los gastos realizados de cara a la Junta de Acreedores.

Cantantes, orquesta y coro[409]

Llegados al mes de marzo y acercarse la Pascua de Resurrección, la primera temporada teatral estaba cerca de iniciarse, por lo que de llegar a esa fecha término sin haber cerrado los contratos, los mejores cantantes y actores estarían ya ajustados en teatros de otros lugares. A Máiquez le quedaba por tanto mes y medio para formar la compañía, pero actuó rápido y diligentemente. Para ello no se contentó con buscar en diversos lugares de Andalucía (Córdoba, Cádiz, Jerez, Sevilla), sino también en Madrid e, incluso, en Asturias, para conseguir la firma de cantantes, actores, músicos y bailarines. Finalmente, quedaron organizadas dos compañías: una de verso y otra de ópera, a las que completaba un cuarteto de baile.

En las voces femeninas: Teresa Lavigne (primera dama tiple), Giuseppina Julien (primera contralto), Carolina Julien (2ª tiple), Carmen López (2ª o 3ª tiple), Catalina Illot (características). En las voces masculinas: Ángel Glivau y Manuel Moya (primeros tenores), Juan Montañes (1º o 2º), Alfonso Navarro y José Edo (segundos), Dionisio López (primer bajo cantante), Giuseppe Massa (bajo caricato), y como segundos bajos: Mateo Furnier, Pedro Alcántara y Alfonso Muñoz.[410]

---

[406] "En 6 de marzo y en virtud de acuerdo del mismo día se despachó libramiento de 46.000 rs. a favor de José Mayquez para los gastos de formación de Compañía". *Véase* AHMGr, C. 00201.0052.

[407] Recordemos lo ya referido anteriormente, que la Junta de Acreedores del Teatro de Granada estaba formada tanto por las personas que por imposición de la autoridad militar napoleónica aportaron capital, como por aquellos comerciantes o almacenistas que lo hicieron con materiales, así como los que intervinieron como artesanos de la construcción de manera forzada y sin remuneración, hasta la terminación del teatro.

[408] Esto quedaría confirmado por el hecho de asignarse 30 reales como diario.

[409] *Ver* Anexo III.

Entre los cantantes encontramos una pareja de primer orden dentro del ámbito nacional, es el caso del matrimonio formado por Teresa Lavigne y Dionisio López,[411] ambos muy activos en los teatros de la Cruz y del Príncipe en los inicios del furor filarmónico madrileño de finales de los años diez hasta principios de los años veinte. Mediados los años 20 los encontramos en Sevilla,[412] lugar en cuya compañía de ópera encontrarían acomodo tras ser desplazados de Madrid por las compañías de ópera que, venidas expresamente desde Italia, plagadas de grandes figuras allí desembarcaron.[413] Carmen López, hija de ambos, hará de segunda soprano. Continuando con el plantel que formó Máiquez podemos destacar otro trío, unido por lazos de origen familiar, de cantantes de origen italiano (aunque en los carteles figuran siempre con el nombre en español): Giuseppe Massa, bajo caricato y Giuseppina y Carolina Julien,[414] primera contralto y segunda soprano, respectivamente. Como primeros tenores figuraban a la par Manuel Moya y Ángel Glivau, al parecer en el inicio de sus carreras. Catalina Yllot era

---

[410] Cartel anunciador de las compañías de declamación, ópera y baile para el teatro de Granada en la temporada 1832 y 1833. Museo Casa de los Tiros. *Los sueños de un romántico. Francisco de P. Valladar Serrano, 1852-1924*, p. 127.

[411] Teresa Laviña y el bajo Dionisio López, matrimonio de cantantes de sólida y larga trayectoria, primero en Madrid y, posteriormente, en Cádiz y Sevilla. La llegada de las compañías italianas a Madrid en 1821, primero, y 1826, después, sería la causa, probablemente, del traslado de la pareja a Sevilla, en cuyo teatro los vamos e encontrar en las temporadas 1822-23,1826-27, 1827-28 y 1829-30.

"Dionisio López, célebre cantante en los años siguientes, era natural de Lucena, hijo de Francisco López y de Catalina Ruiz. Estuvo casado en primeras nupcias con María Benítez que no sabemos si perteneció al teatro, y luego en 26 de agosto de 1818 contrajo matrimonio con la después famosa tiple y primera de canto en estos teatros y en algunos extranjeros Teresa Laviña o Lavigna, como se la llamaba entre los artistas italianos. Era de Barcelona e hija de Lorenzo Laviña y de Mariana Larsondo. Teresa murió antes de 1837, dejando varios hijos de su marido, que falleció después". COTARELO Y Mori, Emilio. *Isidoro Maiquez*. p. 382, n.3.

En 1809 dimitió como cantante de la Capilla Real de Granada uno llamado Dionisio López, que al parecer reunía excelentes facultades, no sería extraño que se tratase del mismo, teniendo en cuenta que era nacido en Lucena.

LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de música de la Capilla Real de Granada*. *Volumen I, Actas Capitulares*, p. 460.

[412] Según Peña y Goñi "el público escuchaba con hastío, por no decir con repugnancia, las cavatinas, dúos y finales rossinianos cantados con letra española, recordaba los gorgoritos de la Sala y la Dalmani-Naldi y pedía *italianas e italianos*, por amor de Dios". PEÑA y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática española en el siglo XIX. Apuntes históricos*, p. 86.

Un hecho muy relevante, que no debe pasar desapercibido, es el desplazamiento de los cantantes nacionales a otros lugares fuera de Madrid como consecuencia de la llegada de los cantantes italianos en los años veinte. Cabría tener en consideración además las consecuencias negativas, al menos, una muy positiva y es la simultánea mejora del nivel artístico y técnico de las compañías de ópera en provincias.

[413] Nos referimos a la compañía italiana que encabezaba Saverio Mercadante.

[414] No sabemos si Carolina era hermana menor o hija natural de Giuseppina, pero en cualquier caso en la escritura es Giuseppe Massa el que firma tanto por una como por otra. AHMGr, C.00202.0027.

la característica, una cantante veterana que ya formó parte de la compañía de ópera de Sevilla en 1825 y 1828.

En las escrituras de contratación se especifican de manera precisa el lugar y las labores que cada uno tiene en la compañía. Así, Giuseppina Julien tiene encomendados "los llamados músicos", es decir los roles de contralto *en travesti*:

> La señora Josefina Julien, desempeñará la parte de primer contralto en todas las óperas que se designen por la empresa, bien sea vestida de hombre en los llamados músicos, bien sea de mujer, en las que están escritas en esta cuerda.[415]

De interpretar los primeros papeles masculinos en las tonadillas se encargaría Rafael Arroyo, que a su vez era el primer tenor en los coros. [416] El de las tonadillas, intermedios y partes sueltas que se hubiesen de cantar con la compañía de verso era un asunto que podía crear conflictos dentro de las compañías. Ángel Glivau, como primer tenor, quiso que se le garantizase de antemano que solo cantaría óperas "bien sean serias, semiserias o bufas", y así lo hizo constar en un documento que dejó sin firmar:

> No cantaré entre semana con la compañía de verso cosa alguna ni menos con ninguna de las dos dichas compañías piezas sueltas como arias, dúos, terceto, quarteto, etc, ni nada entre bastidores.[417]

Manuel Moya incluyó en su escritura una cláusula curiosísima, exigiendo que si había otro tenor con la misma categoría cobrando más que él y sin ser conocido, habría de aparecer en el cartel con el nombre de Manuel Pérez y ya no como tenor, sino como bajo.

> Se me pondrá en lista con mi nombre y apellido en la clase de tenor igual á otro que se ajuste, y con el nombre de Manuel Perez en la de bajo (advierto q[ue], si el Tenor otro lleba mas sueldo, no si[en]do un primero conocido en Capital).[418]

---

[415] AHMGr, C. 00202.0027.

[416] *Idem.*

[417] *Idem.*

[418] *Idem.*

En aquellos tiempos la tesitura de los cantantes estaba menos definida que en la actualidad, el caso es que Manuel Moya con el paso de los años acabó por asentarse en la voz de barítono-bajo, como demostró a su vuelta a Granada en 1839.[419] La dirección escénica correspondía a Dionisio López, un cantante que ya por aquellos años tenía una muy larga experiencia en el teatral.[420] El diferente estatus de los miembros de la compañía queda claramente expuesto en los honorarios que percibían, que eran, en las primeras voces, los siguientes:

Teresa Lavigne	18.000 reales
Dionisio López	17.000 reales
Manuel Moya	13.000 reales
Giuseppina Julien, Carolina Julien y Giuseppe Massa	34.000 reales
Ángel Glivau	11.000 reales
Carmen López	4.000 reales
José Edo	34 reales de diario
Pedro Alcántara	34 reales de diario
Juan Montañés	10 reales de diario

Los tres principales músicos de la compañía eran: Manuel Deschamps, Francisco Valladar, y Juan Álvarez. Manuel Deschamps era el maestro de música y entre sus obligaciones estaban la de "enseñar y repasar a todas las partes de cantado que constituyen la compañía de ópera", tocar el piano en la orquesta y, cuando no, estará "en el bujero con la partitura para dar las entradas". Valladar era primer violín y director de la orquesta desde hacía más de quince años. Como violinista tenía que interpretar y dirigir tanto en las óperas como en los intermedios. Debía enseñar los coros de las óperas y hacerlo incluso con los solistas si hiciera falta. Además compondría músicas, distinguiendo entre las que son "de costumbre", "sin interés alguno", y las "extraordinarias", que haría "por un precio moderado".[421] Juan Álvarez fue contratado al finalizar la primera temporada, en el mes de julio, para que sirviera de asistente a Valladar con vistas a la gira veraniega que se avecinaba. Tocaría de violín concertino en

[419] Véase la compañía de ópera de 1839 en el Anexo III. Según Saldoni, en 1858 ocupaba puesto de barítono "cantante de capilla", suponemos que en Madrid. Manuel Moya actuó en Málaga en diciembre de 1836, presentándosele como "profesor de Solfeo del Conservatorio María Cristina". SALDONI, Baltasar. *Diccionario*, vol. 4, p. 220; PINO CHICA, Enrique del. *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, vol 1, p. 133.

[420] Cartel anunciador de las compañías de declamación, ópera y baile para el teatro de Granada en la temporada 1832 y 1833. Museo Casa de los Tiros. Véase *Los sueños de un romántico. Francisco de P. Valladar Serrano, 1852-1924*, p. 127.

[421] AHMGr, C.00202.0027.

la orquesta y sustituiría a Valladar como primer violín y director de orquesta cuando fuese necesario.[422] Compárese a continuación sus honorarios entre sí y frente a los de los cantantes:

Manuel Deschamps, maestro de música	6000 reales
Francisco Valladar, primer violín y director	18 reales de diario
Juan Álvarez, violín concertino	14 reales cinco días en cada semana

La empresa del teatro de Granada tenía contratado un cuadro de baile cuyo director era Cosme Saavedra[423] y que completaban Tomás Villanueva, Dolores Lamadrid y Rafaela Edo.[424] Las obligaciones de Saavedra eran:

> Será de mi obligación el desempeñar la parte de Primer bolero bailando en baile nacional en alternativa con otro si lo hay, pondré la música de los bailetes de las comedias, bailando en ellos, y sólo se me pagarán las de los bailes generales [...][425]

Entre la música "puesta" por éste coreógrafo y músico está la que hizo para el baile general titulado *Las travesuras del amor, o sea, el amor burlado*.[426] En compañías de provincias era habitual y necesario que los secundarios trabajasen en las más diversas labores de la escena, y así ocurría con Tomás Villanueva y su mujer que actuaban también en los coros:

> Será de mi obligación el desempeñar la parte de bolero alternando con otro en todos los bailes, bailetes de comedias y demás intermedios que me señale la empresa. Al mismo tiempo cantaré en los coros de las óperas en la cuerda que corresponda a mi voz. Mi

---

[422] *Idem.*

[423] Apuntamos la posibilidad de que pudiera pertenecer a una familia de bailarines. Un tal Manuel Saaverdra figura en la compañía de baile para los dos teatros de Madrid para el año 1819-1820. *Véase* COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, p. 573.

[424] *Véase* cartel depositado en el Museo Casa de los Tiros de Granada reproducido en MARTÍN MORENO, Antonio. «Francisco de Paula Valladar y Serrano y la Música en Granada». En: *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar y Serrano (1852-1924)*, p. 127.

[425] AHMGr, C.000202.0027.

[426] *Ibid.*, 22-XII-1832.

mujer desempeñará la parte de cuarta dama cantando en los coros y saliendo de acompañamiento en casos de necesidad.[427]

La compañía comenzó sus actuaciones en Granada el domingo 22 de abril de 1832 con la ópera *La Esclava de Bagdad* de Pacini.

Gira por Jaén, Andújar y Córdoba

Al finalizar la primera temporada,[428] el 19 de julio, con una función rubricada con un tonadilla,[429] se habían ofrecido hasta ese momento no menos de 25 funciones operísticas. A continuación se inició el "veraneo",[430] con una gira a realizar por los teatros de las ciudades de Jaén, Andújar y Córdoba, que se prolongaría más de lo normal, hasta el mes de noviembre. La documentación sobre la gira es muy interesante pues ha quedado reflejada en un libro de cuentas anotado, en general, con bastante detalle.

Al parecer, desde el principio del año cómico, existía un acuerdo con el teatro de Córdoba para realizar funciones operísticas durante los meses de descanso en Granada; lo que estaba por concretar era la posibilidad de completar la salida cordobesa actuando en lugares que estuvieran de paso. Podemos deducir que, posteriormente, se cerraría el acuerdo con el teatro de Jaén y, finalmente se firmó la parada en Andújar que era, no lo olvidemos, el lugar de paso natural en el camino que iba de Jaén a Córdoba, una vez alcanzado el valle del Guadalquivir.

Se desplazaron cinco músicos desde Granada: El maestro de música era Manuel Deschamps (maestro de música), Francisco Valladar (primer violín y director), Juan Álvarez (concertino), Domingo Martín (flauta), Manuel Castaño (timbalero) y Rafael Martín (posiblemente instrumentista de viento e hijo de Domingo Martín). El resto de los músicos (no más de veinte) serían contratados *in situ*. A tenor de lo que indica el

---

[427] *Ibid.*, 00202.0027.

[428] Según los usos teatrales de la época, primera temporada es el espacio temporal entre Pascua de Resurrección y el verano.

[429] Tenemos constancia de la interpretación de tonadillas, al menos, en otras cuatro funciones de la temporada 1832-33 de las que desconocemos el título. *Véase* el Anexo II.

[430] "Veraneo" era la palabra usada en el mundillo del teatro para referirse a los meses situados entre el final de la primera y el inicio de la segunda temporada. En ese periodo las compañías tenían la posibilidad, siempre con el permiso del teatro en el que estaban contratadas, de salir a realizar actuaciones a localidades más o menos cercanas.

asiento por pago de orquesta, el mayor gasto se realizó en Córdoba,[431] seguido de los realizados en Andújar y Jaén, podemos suponer por ello que la del teatro de Córdoba fue la orquesta más nutrida de aquella gira. El coro lo integraban 18 miembros, de los cuales 11 eran hombres y 7 mujeres. La mayoría de ellos formaban parte también de la compañía de declamado en papeles secundarios. Aunque la compañía de Máiquez en la gira que hizo por Jaén, Andújar y Córdoba, se conformaba fundamentalmente como una compañía de ópera, incorporó en su repertorio también algunas piezas de teatro declamado, destacando especialmente la titulada *El Jocó o el orangutang*.[432]

Los individuos que obtienen un diario más alto en el "veraneo" son Giussepina Julien, Carolina Julien y Giuseppe Massa con 152 reales.[433] Dionisio López, Teresa Laviña y su hija Carmen, tienen de diario para los tres de 142. Los de los primeros tenores son 46 reales para Manuel Moya y 40 para Ángel Glivau. Entre los músicos, el maestro Deschamps tiene 25, Valladar 22 (posteriormente, le serían aumentados a 25); Domingo y Rafael Martín 44 (para los dos), Manuel Castaño 22 y Juan Álvarez 14.

De las 41 funciones operísticas de la gira veraniega,[434] 29 correspondían a obras de Rossini, siendo el resto de Pacini (7), Bellini (3) y Mercadante (2). El compositor de Pésaro destaca de manera abrumadora con el 70 por ciento del total. El carácter serio o semiserio predomina en las óperas registradas; es el caso de *Semiramis*, la más representada en la gira, en seis ocasiones, sumando en taquilla 11.165 reales. La pieza que consiguió la mayor cifra de recaudación en una sola función fue *Moisés en Egipto* con 3.565 reales cuando fue representada en el Teatro de Córdoba el 7 de noviembre. Cabe hacer notar el hecho de que haga ya acto de presencia un autor como Vincenzo Bellini con *La Extranjera*, que fue representada en 3 ocasiones, subrayándose la

---

[431] 182 reales más 40 de aumento.

[432] "Un caso muy peculiar es el de *El Jocó o el orangutang*, traducido del francés por Bretón y estrenado el 3 de julio de 1831 (Teatro de la Cruz), que alcanzó 28 representaciones gracias al genial invento de poner como protagonista a un mono que se porta como un ser inteligente y astuto al defenderse de los cazadores, y además como un buen filántropo, salvando un náufrago, y que sin embargo acaba muerto por un tiro. Cierra la representación el comentario patético de su dueño, en tanto que el mono «le dirige su última mirada»: «¡y recibe la muerte por premio de tantos servicios!»". *Véase* Ermanno CALDERA. *El teatro español en la época romántica*, p. 16; *ver* también GIES, David T. *El teatro en la España del siglo XIX*, p. 107.

[433] Los datos vienen referidos en lo que podríamos definir como "grupo familiar" en el caso de los Laviña-López y Julien-Massa.

[434] *Ver* Anexo II.

circunstancia de que el público filarmónico de Jaén y Andújar tuviera la oportunidad de conocer la obra de este autor del *bel canto* en el verano de 1832, habiendo transcurrido el espacio de tiempo relativamente corto de tres años desde su estreno absoluto en la Scala de Milán.[435] Las actuaciones veraniegas se realizaron, fundamentalmente, con la compañía filarmónica a la que se añadieron algunos miembros de la de teatro declamado que fueron los encargados de proporcionar ciertos días de descanso a los músicos interpretando piezas ligeras entonces en boga como *La familia del boticario*, *El jocó* y *La Heredera*, todas ellas traducciones de obras francesas.[436]

Resto de la temporada en el Teatro del Campillo

Tras el veraneo se inició la segunda temporada en el Teatro del Campillo. Casi con total seguridad todas las óperas se cantaron en castellano, era práctica habitual por entonces en Granada que se cantasen traducidas, tal y como se había hecho en Madrid hasta el año 1826. Este uso de la época queda probado por un artículo en la prensa granadina del año 1836.[437] En cualquier caso, en las noticias que poseemos del "veraneo" filarmónico de 1832 no queda constancia expresa de esta cuestión, aunque la castellanización de todos los títulos italianos originales nos pongan sobre aviso.

En la capital se completaron, entre las dos temporadas: la de primavera y la de otoño-invierno 57 funciones en Granada en el año cómico de 1832-33. Rossini es el vencedor absoluto en la cartelera granadina de 1832-33 al igual que lo fue en las funciones del verano, ya fuere por títulos, ya por número de funciones: *Zelmira* (7), *Semiramis* (6), *La Dama del lago* (4), *La Cenicienta* (4), *El Barbero de Sevilla* (3), *La urraca ladrona* (2), *El Tancredo* (1), *Moyses* [sic][438] *en Egipto* (1), además de un sexteto de *El Coradino*. Del resto, en donde hay obras de Bellini, Pacini, Morlacchi y

[435] 14 de febrero de 1829.

[436] *La familia del boticario*, comedia en un acto traducida libremente del francés por Manuel Bretón de los Herreros. *La Heredera*, comedia en un acto, original de Eugène Scribe. *El Jocó*, episodio sacado de las cartas inéditas sobre el instinto de los animales y la tribu de los orangutanes escrito en francés por Carlos Pougens, traducido de la tercera edición por don Manuel González Vara. Madrid: Tomás Jordán: Razola, 1831.

[437] "No nos atrevemos a suplicar a la empresa nos presente las óperas en italiano, porque conocemos es mayor el número de los que las desean en castellano, y sin que queramos entrar en la cuestión de cómo serán mejor cantadas, indicaremos los descuidada que está la traducción de la que vamos analizando; hay en Granada quien sepa hacerlo y quien se prestará a ello para que no se descuide en nada el mejor lucimiento de las óperas". Boletín Oficial de la Provincia de Granada, 9-IV-1836.

[438] Los nombres de las obras aparecen tal y como fueron anunciados entonces.

Mercadante, destacar la significativa presencia de un solo compositor español: Ramón Carnicer, del que se interpretó un dúo de *Adela di Lusignano*.[439]

Si a las 57 funciones del Teatro del Campillo sumamos las 41 realizadas en Jaén, Andújar y Córdoba, nos encontramos que en este año cómico 1832-1833, las compañía de ópera de Granada puso en escena un total de 98 funciones líricas. [440]

1.12 **Luis Muriel y San Miguel. El inicio de una escuela escenográfica granadina**

Llegó el pintor Luis Muriel y San Miguel a Granada en 1820 para encargarse de realizar las escenografías del teatro del Campillo, y aquí permaneció hasta 1832.[441] Con él se inició una nueva manera de hacer el trabajo escenográfico en el teatro granadino, apuntando ya hacia la estética romántica. Él fue el que en 1821 pintó el telón de embocadura[442] (cambiado por otro de José Marcelo Contreras en 1847)[443] y sería él el que vestiría la escena en las primeras óperas de Rossini, Pacini, Bellini, etc., que fueron por primera vez vistas en la ciudad. Su tarea como pintor teatral no se limitaba a vestir la escena, yendo más allá: desde diseñar la arquitectura efímera de un arco triunfal para la recepción del héroe Riego:

> Todo este recinto formaba un golpe de vista grandioso, y causaba tanta o más ilusión que si hubiera sido el arco y lienzo de mármol. La idea del primero, el orden, simetría y proporción que guardaban sus partes recomiendan la pericia y talentos artísticos del joven autor, que lo fue don Luis Muriel;[444]

---

[439] Puede consultarse el Anexo II con todas las funciones registradas.

[440] 51 funciones operísticas en el Teatro del Campillo es la cifra que se desprende del cotejo de los libros de Máiquez, pero si se incluyeran las funciones variadas con introducción de fragmentos líricos, que no aparecen recogidos en detalle en los libros, sin duda serían algunas más.

[441] Archivo del Generalife. *Libro de firmas*, L-42, fol. 9 r. Datos estos no contrastados, incluidos por un informante anónimo de la época, pero que encajan coherentemente con la información que hemos recogido en los carteles teatrales de la época y con otros datos tomados de Marino Antequera, Manuel Gómez Moreno y Antonio Gallego Burín.

[442] GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía Artística e Histórica de la Ciudad*, p. 187.

[443] CAMINO, Francisco. *El Capricho*, 16-IV-1847.

[444] *VIVA el Hércules de nuestro siglo é invicto domador del despotismo Don Rafael del Riego : copia literal de la esposición firmada por un considerable número de ciudadanos y presentada al Sr. Gefe superior político con motivo de los plausibles días del General D. Rafael del Riego y decreto puesto en su virtud*. Granada: Imprenta de Juan María Puchol, 1821.

hasta realizar lo que denominamos "pintura decorativa" dando color a palcos, lunetas y atriles.[445] Después de salir de Granada en torno a 1835 parece que llegó a ser pintor de cámara en Portugal, terminando sus días en Valencia.[446] Su escuela fue continuada por su hijo Luis Muriel Amador que trabajó en los teatros madrileños y por Francisco Aranda Delgado que alcanzó gran renombre en teatros europeos y americanos.[447] Muriel Amador, nacido en Granada en 1825, marchó a Madrid en 1845, contratado por el actor granadino José Calvo, y allí se convertirá en el más destacado pintor escenógrafo de la zarzuela, primero en el Teatro del Circo (fue él quien pintó las decoraciones para el estreno del 6 de octubre de 1851 de *Jugar con fuego*) [448] y, desde 1856, en el Teatro de la Zarzuela. La saga Muriel continuó con Luis Muriel López y Luis Muriel Castellanos.[449]

Tras la marcha de Luis Muriel y San Miguel su lugar fue ocupado desde finales de los treinta hasta mediados de los cuarenta por José Llop, [450] muy vinculado éste al Liceo, institución con la que colaboraba frecuentemente siendo consiliario en la sección de Bellas Artes en 1842, llegando a ser maestro de Luis Muriel Amador.[451] No debemos olvidar, después de citados los anteriores, a Andrés Giuliani, pintor del Teatro del Campillo en torno a 1850. Del trabajo escenográfico de Luis Muriel y San Miguel en el Teatro del Campillo, tristemente, no queda nada; como tampoco queda nada del teatro, derribado en 1966. Ni tan siquiera queda nada de la de la escuela de pintura escenográfica del XIX granadino, pues el teatro Isabel la Católica (el primero que llevó ese nombre en la ciudad), inaugurado en 1863, ardió el 14 de marzo de 1936. Según nos cuenta Gómez Moreno *El Viejo* en la fecha de 1889 "apenas quedan ya restos de las

---

[445] Luis Muriel pintó el techo de azul claro al barniz, la embocadura y los palcos, las lunetas, orquesta de azul claro. Y partes de los palcos y sus barandillas de verde. Costó 3.800 rs. AHMGr, C.00205.0016. "Contrata con Luis Muriel de dorado y pintura para el Teatro del Campillo. Acuarelas en color de los palcos", año 1835; AHMGr, C. 00203.0011.

[446] Archivo del Generalife. *Libro de firmas*, L-42, fol. 9 r.

[447] ANTEQUERA, Marino. *Pintores granadinos III*.

[448] SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*, 1945, p. 201.

[449] CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri, 1. El hombre y el creador*, p. 146, n. 34.

[450] Está acreditada su presencia en Granada, al menos, desde 1839. En relación con una función dada el 31 de octubre se decía lo siguiente en un documento municipal: "Llamarán la atención dos magníficas decoraciones pintadas al gusto árabe por el tan acreditado artista don José Llop…". AHMGr, C.00 203.0031.

[451] *La Alhambra*, VI, (1842), p. 32; COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, p. 439, n.

excelentes decoraciones que pintaron para él tan buenos escenógrafos como Muriel, padre e hijo, Aranda, Giuliani y otros". [452]

1.13 **El tenor Leandro Valencia y las Damas de la Casa Cuna**

En marzo de 1828, llegada la Cuaresma y recién terminado, por tanto, el año cómico, la Asociación de Señoras de la Casa Cuna solicita la celebración de varios conciertos a beneficio de dicha institución, siempre necesitada de medios materiales para su sustento.

La Asociación de Señoras de la Casa Cuna, constituida por mujeres en su mayoría pertenecientes a la aristocracia granadina, tenía como fin único la gestión, sin ánimo de lucro, de la inclusa, la Casa de Amparo y el Colegio de la Concepción, la primera destinada a niños expósitos y los dos últimos a la acogida y educación de las expósitas adultas de Granada. El rey Fernando VII había concedido por R. O. de 19 de febrero de 1826 a las también conocidas como Damas de la Casa Cuna, los siguientes arbitrios: "una corrida de toros anual, 2 cuartos en cada entrada a cualquiera diversión pública, 2 beneficios anuales en el teatro de esa ciudad y un ochavo en cada libra de nieve que en ella se consuma". [453] A simple vista, el espectáculo teatral se nos presenta como el principal proveedor de fondos para la beneficencia sumando a los dos beneficios anuales los dos cuartos por cada entrada de diversión pública, algo por otra parte sabido y que ocurría en toda España.

La Duquesa de Gor, en su calidad de presidenta solicitó al Cabildo granadino el preceptivo permiso para llevar a cabo los anteriormente mencionados conciertos en el Teatro de la ciudad:

> La Asociación de Señoras de la Casa Cuna, deseosa de contribuir por su parte al fomento de aquel piadoso establecimiento se han concertado con el empresario del teatro para poder dar en dicho local uno o dos conciertos a fin de con su producto poder atender, en parte, a los muchos gastos de aquel establecimiento; y por lo tanto esperan de V. E. se sirva conceder su licencia señalando el precio de cuatro reales por entrada, y

[452] GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*, vol I, p. 240.

[453] AHDGr, L 4960, P 9. *Ver* Anexo I.

el correspondiente en los palcos y aprovechamientos en atención a ser excesivos los costos que hay que hacer y que en nada desmerecerá esta diversión a la mejor ópera. Dios guarde a V. E. m. a. Granada 7 de marzo de 1828.

M. La Duquesa de Gor. Presidenta.[454]

El permiso fue concedido con una condición muy clara: "siempre que estos conciertos no desmerezcan a una función de ópera", erigiéndose el Cabildo, una vez más, en árbitro del gusto filarmónico. [455] Estos conciertos debieron tener lugar el viernes 8 y el domingo 10 de marzo de 1828. Desconocemos si los cantantes pertenecían a la compañía residente en Granada o fueron contratados ex profeso.

Días más tarde, el 14, la duquesa volvió a solicitar el plácet del Ayuntamiento para la celebración de algunos conciertos más. Doña María de la O,[456] aun sabiendo que su institución no tenía derecho a más de dos beneficios anuales (que ya debieron tener lugar a lo largo del año cómico), no pudo dejar pasar la oportunidad al conocer el regreso circunstancial a Granada de Leandro Valencia, que en aquel momento gozaba del mayor éxito en los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz. [457] En el transcurso de dos años, los transcurridos desde la primera estancia hasta su vuelta, este tenor se había convertido en una figura destacada del canto en la Corte, el año cómico 1827-1828 fue el de su consagración actuando junto a los grandes artistas italianos en los teatros de la Cruz y del Príncipe.[458]

Nuevamente, en el mismo día, la Duquesa de Gor dirige otro memorial al primer edil:

Exmo. Señor.

La Asociación de Señoras que cuidan de la Casa Cuna a V. E. expone que para atender a los crecidos gastos que ocasionan los establecimientos que están a su cargo se ha puesto de acuerdo con el empresario del Teatro para dar en él dos o tres conciertos para lo que espera de la beneficencia de V. E. le conceda el correspondiente permiso, como asimismo que teniendo en

---

[454] AHMGr, C.00202.0018.

[455] *Ibid.*, Cabildo de Granada, 7 de marzo de 1829.

[456] María de la O Giráldez y Cañas, Vizcondesa de Valona, había contraído matrimonio con Mauricio Álvarez de Bohórquez y Chacón (1792-1851), segundo Duque de Gor.

[457] AHMGr, C.00202.0018, 14 de marzo de 1828.

[458] Tal y como se deduce de la obra de Carmena y Millán *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días.*

> consideración lo costoso de estas funciones, y especialmente el gasto extraordinario que ocasionará el proporcionar al público cante en ellos el Sr. Leandro Valencia que se halla de paso en esta ciudad y a quien se dará un real por persona, fije a cuatro reales el precio de la entrada para los expresados conciertos, y el correspondiente a los aprovechamientos.[459]

La manera en que estos actos benéficos se organizaban era acordando con el empresario teatral un fijo para la institución benéfica que éste último garantizaba y, a partir de él, todo lo que se ganase iba a parar a la alcancía del empresario. Por ello, de los 4 reales por entrada, para la Casa Cuna no irían a parar más de 2, a razón de mil localidades, 2000 reales.[460]

Para tratar de resolver sobre la mencionada petición se convoca cabildo extraordinario para el día siguiente, la resolución que se tomó fue la siguiente:

> [...] Y en vista de todo la ciudad habiendo tratado y conferenciado se acordó conceder permiso a la Asociación de Señoras de la Casa Cuna, para que por su cuenta ejecuten dos conciertos de música vocal e instrumental compuestos de piezas arregladas al presente tiempo de Cuaresma señalando al precio de 4 reales por entrada y el aumento correspondiente en los palcos y aprovechamientos, cuyas funciones se hagan en las noches del 16 y 19 del corriente [marzo], con la precisa cualidad de que en la última cante más piezas el tenor Leandro Valencia.

No debemos olvidar que 4 reales por entrada era un precio exorbitante para Granada, a la que además había que añadir el precio de la luneta. Tras la celebración del concierto del 16 el Cabildo vuelve a intervenir de manera más propia de filarmónicos a la moda que como miembros de un gobierno municipal:

> Cabildo en Granada a 18 de marzo de 1828.
> En este cabildo hizo presente el Sr. Don Diego Martínez de la Rosa,[461] que por la papeleta impresa que está circulando para el concierto que debe ejecutarse en el día de mañana en el Teatro Cómico, observaba que no anunciaba el número de piezas que debía cantar el tenor Leandro Valencia según se había resuelto en el cabildo anterior lo que manifestaba a fin de que diesen las disposiciones convenientes para que tuviese cumplimiento la cualidad con que se concedió el permiso. Y en su vista, tratado y conferenciado, la ciudad acordó: Que por el señor Corregidor se pase oficio a la Exma. Sra. Duquesa de Gor, como Presidenta de la Asociación de

[459] AHMGr, C.00202.0018, 14 de marzo de 1828.

[460] Téngase muy en cuenta que, además de la entrada, había que pagar por sentarse en la luneta o asiento correspondiente.

[461] Hermano del literato y político Francisco Martínez de la Rosa.

Señoras de la Casa Cuna, a fin de que se sirva disponer que el tenor Leandro Valencia en el concierto de mañana cante más piezas que las anunciadas en los impresos, en observancia de lo resuelto por esta corporación en el cabildo anterior.

Carta del Corregidor a la Duquesa:

Exma. Sra.
El Ayuntamiento de esta capital concedió en el cabildo del día 15 del corriente dos conciertos con la precisa circunstancia de que el tenor Leandro Valencia en el que había de celebrarse el día de san José había de cantar más piezas que en el primero y como por el resultado de los anuncios parece no haber tenido cumplimiento esta disposición ha acordado el Ayuntamiento en el cabildo ordinario de este día que por mí se oficie al E[scribano] a fin de que la Sociedad de Señoras disponga que tenga el debido cumplimiento dicho acuerdo aumentando algunas otras piezas en que cante Valencia sin embargo de no comprenderse en dichos anuncios.
Lo que noticio al E[scribano, por] acuerdo del Ayuntamiento esperando se sirva acusarme el recibo ...
Dios... Granada 18 de marzo de 1828. Marqués de Altamira. Exma Sra. Duquesa de Gor".

Contesta la Duquesa de Gor:

En contestación al oficio de V. S. con fecha de hoy debo decirle: Que no habiéndoseme comunicado la resolución del Exmo. Ayuntamiento a la exposición que le hice en nombre de la Asociación de Sras. pidiéndole dos conciertos a beneficio de los establecimientos piadosos que están a su cargo, sino verbalmente; sólo se me dijo estaban concedidos como se pedían, y de ningún modo se hizo mención del acuerdo que se sirve V. S. comunicarme sobre el número de piezas que en el segundo día debía cantar el tenor Valencia, y por lo tanto traté de arreglar el número de ellas, y de las que debían cantar los demás actores en las reuniones que he tenido en mi casa con ellos y Valencia, siendo en lo que convinieron lo que se ha ofrecido en el anuncio. No obstante para hacer por mi parte lo que me fuese posible para llevar a efecto los deseos del Exmo. Ayuntamiento he remitido el oficio de V. S. al Sr. Valencia por cuya contestación que tengo el honor de pasar a manos de V. S., se enterará está pronto a cantar una pieza más de las anunciadas a pesar del estado de su salud.
Dios guarde a V. S. muchos años. Granada 18 de marzo de 1828. M. la Duquesa de Gor. Presidenta.

Carta del tenor Valencia a la Duquesa de Gor, en la que accede a cantar alguna pieza más, siempre que cuente con la colaboración de Josefa García Morales:

18 marzo de 1828

Exma. Sra.

Recibo su favorecida y el oficio a la que contesto haciendo presente como es bien notorio a V. E. e igualmente a todo el público de que en el concierto anterior me hallaba bastante indispuesto a motivo de una gran ronquera, esta sigue; más para complacer a los deseos del Ilustrísimo Ayuntamiento haré por combinar alguna pieza extraordinaria para mañana contando con que la Sra. Morales se preste al objeto. Es cuanto puede decir a V. E. Q. B. I. P. Leandro Valencia.[462]

Éste es el programa completo de uno de los dos conciertos que ofreció Leandro Valencia para la Asociación de Señoras de la Casa Cuna (posiblemente el primero, del domingo 16 de marzo de 1828), obsérvese que, salvo la sinfonía y la introducción de *La Escalva de Bagdad* de Pacini, todas las piezas son de Gioacchino Rossini:

3er Concierto

1ª Parte

Sinfonía de *La Esclava*

Introducción de la misma

Dúo de *La Zoraida* por los Sres. Valencia y Munné

Aria de *El Engaño Feliz* por el Sr. Coggiola.

Aria de *La Zoraida* cantada en *La Esclava* por el Sr. Valencia

Dúo de *La Urraca*, por la Sra. Morales y el Sr. Munné

Quinteto del 1er. acto de *Urraca*

2ª Parte

Sinfonía de *Torvaldo*

Introducción del segundo acto de la misma

Aria de... por el Sr. Munné

Dúo de *La Esclava* por la Sra. Morales y el Sr. Valencia

Aria coreada de *La Urraca* por la Sra. Morales y el Sr. Coggiola

Aria de *La Zelmira* por el Sr. Valencia.

Final del 2º acto de *Torvaldo*.

De los catorce números de que consta el concierto, en cuatro interviene Valencia de manera expresa y en otros cuatro sólo de manera probable (las introducción de *La Esclava de Bagdad*, el *finale* de *Torvaldo* y el quinteto del acto I de *La urraca ladrona*) y, como único a solo un aria de *Ricardo y Zoraida*, y como expone ("cantada en *La Esclava* por el Sr. Valencia"). Se muestra una costumbre propia de la época, como la de cantar dentro de unas óperas fragmentos de otras a criterio sólo de los cantantes. En esa

[462] AHMGr, C.00202.0018, 18 de marzo de 1828.

sola noche pudo el tenor pudo haber ganado 1000 reales de vellón, a razón de 1 por cada asistente.[463]

Las diferentes estancias en Granada de Leandro Valencia en los años 20 y en los venideros 30, hicieron de él un personaje muy conocido, quedando algunas historietas en las crónicas y habladurías locales. Valladar menciona una, que fecha en 1828, y que cuenta de esta manera:

> En la crónica escandalosa de aquella época, referíase que con motivo de los terremotos, Valencia quedábase en una caseta del Campillo, y su mujer, pretextando enfermedad, en la fonda donde habitaban. Quizá por sospechas, el gran artista entró una noche en su domicilio y se halló con un militar que hacía compañía a su mujer. Prodújose grande escándalo, pero el asunto no pasó de eso.[464]

Por aquellos mismas fechas, un granadino de 16 años con una gran vocación por el canto, de nombre Francisco Lleroa se acercó al reconocido tenor buscando recibir lecciones y quizás algún buen consejo. El joven, tras las enseñanzas de solfeo y canto recibidas, marcharía a los teatros de Madrid donde gracias a la intervención del propio Valencia sería ajustado como corista en la compañía de ópera italiana; con el tiempo llegaría a ser más conocido como Francisco Salas, gran bajo cómico, empresario, compositor de canciones y destacado defensor y difusor del teatro lírico español.[465]

Observemos la polémica surgida en torno a la actuación de este tenor español. El motivo inicial de la celebración de estos conciertos es allegar fondos para los fines benéficos que son propios de la Asociación de Señoras de la Casa Cuna de Granada; pero el medio –el concierto- se convierte por momentos en el principal fin: tiene que cantar el tenor Valencia y tiene que cantar cuanto más mejor... Este episodio se nos presenta como una metáfora del momento social que se vive: la nobleza negocia con la

[463] Tal y como consta en el contrato realizado con la Duquesa de Gor.

[464] VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p. 77.

[465] Francisco Lleroa Salas, nacido en Granada en 1812 y fallecido en Madrid en 1875. SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 2, pp. 209-210; vol. 3, pp. 318-319. *Ver* también la voz «Lleroa Salas, Francisco», firmada por Arturo REVERTER en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, pp. 953-954.

burguesía – que domina en el Ayuntamiento- sobre la celebración de un espectáculo que es para ambas la principal diversión, por encima de cualquier otra en la época. En él están interviniendo el Ayuntamiento de Granada, la más destacada mujer de la aristocracia granadina de la época, Máiquez el empresario –que no lo habíamos citado-, los cantantes de la compañía de Granada y el propio Leandro Valencia. El "furor filarmónico", que algunos años antes inició su ataque a los aficionados madrileños, había llegado a Granada sin antídoto posible.

La Duquesa de Gor, representante de la aristocracia no puede permitirse el mecenazgo que en generaciones anteriores sus ancestros ejercieron con cantantes y músicos, ahora esa labor se expresa de otra manera: el patrocinio, porque quien hace posible que se cante es el público que pagará las entradas, sin él el espectáculo no tendría lugar. Leandro Valencia se valió de este nuevo tipo de mecenazgo aristocrático con otra mujer de la nobleza, ésta mucho más influyente. María Josefa Alfonso Pimentel, XV Condesa-Duquesa de Benavente, gran aficionada también a aquella ópera, y que compartía cenáculos en la Corte madrileña con la de Gor, fue factor determinante en su posterior aventura italiana de Leandro Valencia,[466] allí estuvo entre 1830 y 1833, actuando con gran aceptación.[467]

1.14 **La imagen social de los cantantes del teatro: Rosa Valladar (1814)**

En el Archivo de la Real Chancillería de Granada se guarda un legajo del año 1814 que nos informa de manera muy ilustrativa sobre el concepto que se tenía en la sociedad granadina de entonces sobre los cantantes; no de todos, de los cantantes que trabajaban

[466] Así consta en la carta que desde Milán escribió el 5 de abril de 1832, agradeciéndole las numerosas cartas de recomendación que la Duquesa de Osuna dirigió a sus buenas amistades italianas. La carrera de Leandro Valencia en Italia no fue larga; actuó en Verona (*La straniera* de Bellini, *L'orfanella di Ginevra* de Luigi Ricci y *Olivo e Pasquale* de Donizetti) y Pavía (el estreno de *Un avvertimento ai gelosi* en 1832 del irlandés Michael William Balfe). *Véase* HEILBRON FERRER, Marc. *Umilissimi, devotissimi servi*. En: *Anuario Musical*, p. 221.

[467] "Concluida la temporada teatral de 1829 al 30, marchó a Italia el Sr. Valencia, en cuyos teatros cantó tres años con grande aceptación". Actuó en Verona (*La straniera* de Bellini, *L'orfanella di Ginevra* de Luigi Ricci y *Olivo e Pasquale* de Donizetti) y Pavía (el estreno de *Un avvertimento ai gelosi* en 1832 del irlandés Michael William Balfe). *Véase* SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, pp. 209-212; HEILBRON FERRER, Marc. *Umilissimi, devotissimi servi*, p. 221.

en los teatros, se entiende. Analizando el contenido de estos documentos podemos obtener una información singular que nos sitúa mucho mejor en el contexto de la época; hablando sólo de títulos, funciones, empresarios, ajustes, arrendamientos, etc., nos abstraemos -quizás demasiado- de la realidad de aquel momento.[468]

Rosa Valladar fue dama de cantado de la compañía del Teatro de Granada entre 1811 y 1813. Al inicio del año cómico de 1814 se fugó con un joven estudiante de 17 años llamado Antonio García Gómez, hijo de un respetado abogado de la ciudad, que se había enamorado perdidamente de ella. Rosa, por su parte, de veinte años de edad, era hija del músico Francisco Valladar ("en paradero desconocido") y de la actriz María Vallés (ya fallecida), vivía hasta ese momento con sus tíos, José Manuel Vallés y Juana García, que años atrás habían sido primeros actores de representado. A finales de abril de 1814 Rosa Valladar y su joven pretendiente se habían enrolado en la compañía de Juan Rodrigo que se encontraba representando en la vecina Loja, ella como cantante y él como bailarín. Dado que el joven todavía estaba bajo la potestad de los padres, solicitó del Jefe Político de la provincia, Manuel Francisco de Jáuregui, permiso para contraer matrimonio. En vista de las circunstancias, los padres del joven actuaron con celeridad, haciendo caso omiso de la opinión de hijo.

En el expediente, depositado en la Real Chancillería de Granada, aparecen expresiones y opiniones absolutamente despectivas y de repudio a la profesión cómica, especialmente por parte del padre del joven, el abogado Francisco García Montealegre. Tales manifestaciones ponen de relieve la consideración infame que se tenía de los actores españoles en la sociedad de entonces, de la que no estaban excluidos los cantantes:

> la Ley infama a la Rosa Valladar en calidad de cómica [...] Los Padres y la Parentela toda de la Rosa Valladar se han exercitado, y ella misma se exercita en el arte cómico. La [educación] de la Rosa cualquiera que haya sido en un principio no ha podido menos de acomodarse a la que ofrece el Teatro, donde por un descuido de muchas Leyes se ha perdido el arte de agradar honestamente, y es muy rara la Actriz que acierta hacerlo sin que le cueste nada a las buenas costumbres.

[468] ARCHGr. Real Acuerdo, 4387-17.

El Jefe Político pidió informes sobre la reputación de la cantante a los alcaldes de Granada y Loja, así como al párroco de Nuestra Señora de las Angustias, el que correspondía con su domicilio en Granada. Ninguno de ellos alegó nada que pudiera ensombrecer la reputación de la señorita Valladar. A pesar de todo, los padres no cejaron en el empeño, llegando hasta Loja, en donde "recuperaron" al romántico joven, consiguiendo además que el Juez de Primera Instancia de la localidad le impusiera una sanción a Rodrigo, el empresario que acogió a la pareja:

> Yo he recuperado a mi hijo de entre las manos del Empresario criminal que lo llevó consigo; este ha quedado castigado por el Juez de 1ª Instancia de Loxa que me entregó al mismo tiempo a mi hijo. Quédame solamente esperar de V. S. que negándose a prestarle su habilitación para el enlace que pretende con Rosa Valladar, asegure por ese medio mi autoridad Paternal y liberte a este mancebo y a mi familia de la ignominia y de la corrupción.

No sabemos si el Jefe Político Jáuregui (constitucional y liberal) prestaría al joven la habilitación para el casamiento, ante la postura en contra de los padres, pero si no él otro lo haría, pues a la Constitución de Cádiz le quedaban días para ser abolida: en mayo de 1814 triunfó el absolutismo.

Todo lo anterior, nos permite entender mucho mejor el escrito que promovió en 1815 el insigne actor Isidoro Máiquez en pro de la dignidad de los actores (en donde, por supuesto, se hayan comprendidos los cantantes de los teatros), pidiendo que el Consejo de Castilla se manifestara en relación con la actitud tomada por las orquestas de los dos teatros de Madrid, que dijeron "no querer depender de unos farsantes envilecidos", expediente que existe en el Archivo de la Real Chancillería de Granada.[469] En el fondo, Isidoro Máiquez aprovechó la oportunidad que le daban los instrumentistas madrileños para dar un aldabonazo más en la lucha por desterrar la visión socialmente marginal que se tenía de la profesión cómica y que se remontaba ya a la época medieval y a *Las Partidas*. El Consejo de Castilla ante el citado escrito pidió su parecer a las Chancillerías y Audiencias de la nación; el Real Acuerdo de Granada respondió dando la razón a los actores de la siguiente manera:

[469] ARCHGr. Real Acuerdo. 4370-59. Año 1815.

> Con la formación y reglamento de los teatros vinieron a desterrarse absolutamente del Reino aquellas representaciones, juegos, y cantares tan rudos, como arbitrarios y licenciosos, de la antigüedad; y se subrogaron en su lugar las comedias, tragedias, óperas y demás piezas dramáticas, censuradas antes de su ejecución, y presididas por las Autoridades competentes. [470]

Para terminar declarando:

> Por lo mismo es la opinión de este Tribunal de Granada que los actores y actrices de los coliseos y teatros no se hallan comprendidos en la letra ni en la razón de las Leyes,[471] que declararon el menos valer y la infamia de los remedadores y representantes de la antigüedad.[472]

La infamia y el menos valer de los actores había quedado oficialmente desterrado en julio de 1815, un año más tarde de lo acontecido con la cantante Rosa Valladar.

---

[470] *Ibid.*, Expediente para informe en nombre de los actores. "Expediente para informe en razón de la representación dirigida a S. M. por Isidoro Mayquez en nombre de los cómicos de los Coliseos de esta corte en solicitud de que se declare que su profesión no es infame ni ellos, por consiguiente, viles". En la exposición de los hechos se dice lo siguiente: "Los músicos, Señor, de las orquestas de ambos teatros y cuando el heroico Ayuntamiento de Madrid tenía ya casi formada las compañías para el año corriente, acudieron al Consejo solicitando su absoluta independencia de estas y sus autores y elevándose a una altura que quizá no les corresponde, para formar un contraste que pudiese deslumbrar fundaron principalmente su solicitud en no deber ni querer depender de unos farsantes envilecidos con otras expresiones infamatorias de la profesión y de los que la ejercitan [...] 2 de julio de 1815".

[471] Se refiere a la Ley 4, Título 6 de la Partida 7 de Alfonso X el Sabio: "Otrosí son infamados los juglares, y los remedadores y los que hacen los zaharrones, que públicamente ante el pueblo cantan o bailan o hacen juegos por precio que les den; y esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan". El conflicto con los músicos de las orquestas de Madrid está en que estos últimos quieren ser considerados y tratados distintos de los cómicos por estar incluidos entre los que tañen instrumentos, tal y como continúa la Ley 4: "Más los que tañesen instrumentos o cantasen por solazar a sí mismos o por hacer placer a sus amigos o dar alegría a los reyes o a los otros señores, no serían infamados". ALFONSO X, EL SABIO. *Las Siete Partidas*. Antología. Selección prólogo y notas de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Castalia, 1992.

[472] Granada, 5 de junio de 1816.

1.15 **Los músicos de la Iglesia y la actividad teatral**

Señala atinadamente Ramón García Avello que en Granada, "tanto por el magisterio de Vicente Palacios como por la influencia de la capilla de música de la catedral, se puede establecer un vínculo importante entre la música religiosa y la profana a lo largo del s. XIX". [473] De hecho, podríamos precisar más, y en lugar de decir "música profana" decir "música teatral", y acercarnos de esa manera más a la realidad. Esta vinculación de Palacios (maestro de capilla de la catedral de Granada durante casi cuarenta años) y de muchos de los instrumentistas, no sólo de la capilla catedralicia sino, por extensión, de la Capilla Real y del Salvador con la música que se producía en el teatro y para el teatro es una de las claves necesarias para entender el devenir de la música en la ciudad a lo largo la primera mitad del siglo, con consecuencias que se prolongarían a lo largo del tiempo.

La capilla musical de la Catedral es, sin duda, el principal centro musical de la ciudad cuando se inicia el siglo, siendo su estabilidad amenazada por los reveses patrimoniales. Los bienes de la Iglesia granadina comenzaron su merma con la desamortización de Godoy, ya a principios del siglo.[474] Con el inicio de la Guerra de la Independencia en 1808, la situación económica de la Catedral sufrirá graves reveses por los cuantiosos donativos que realiza para hacer frente a la invasión, [475] no haciendo sino empeorar más y más a lo largo de los dos años y medio de ocupación francesa (1810-1812). [476] El deterioro económico de la institución es ya muy preocupante cuando las tropas napoleónicas se retiran el 17 de septiembre de 1812, obligando a su cabildo a

[473] GARCÍA AVELLO, Ramón. «Granada. IV.». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, p. 845.

[474] Esta primera fase desamortizadora pudo tener un relieve similar en Granada a las posteriores de Medizábal o Madoz. *Véase* GÓMEZ OLIVER, Miguel, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea», p. 186.

[475] La Guerra de la Independencia supuso un fortísimo golpe para los bienes de la Iglesia española. "A comienzos de enero de 1809 los Cabildos tienen que plantearse cómo cumplir la orden de José I por la que se exigía un empréstito obligatorio de cien millones de reales al clero español; esto por supuesto debía sumarse a las contribuciones ordinarias de impuestos que se habían fijado en general y que atañían tanto al clero como al resto de los ciudadanos. Además del dinero en efectivo, se les pide a las catedrales e iglesias, plata, alhajas y otros objetos preciosos que incluso en ocasiones llega a provocar que se tengan que pedir prestados ornamentos y otros elementos necesarios para el culto". *Véase* María Antonia VIRGILI BLANQUET. «La Guerra de la Independencia y su repercusión en la música religiosa española», pp. 754-755.

[476] 28 de enero 1810-17 de septiembre de 1812.

tomar una serie de medidas urgentes, [477] alguna de ellas dirigida a su capilla musical como es la de aplicar una mayor flexibilidad en las condiciones de trabajo exigidas a sus músicos, permitiendo que consiguieran ingresos suplementarios fuera de ella, ya sea participando en las celebraciones religiosas de otros templos, realizando academias, dando clases particulares, aceptando encargos como copistas, etc.[478] Con todo, y en aquella época, el mejor lugar donde un instrumentista profesional podía conseguir suficientes ingresos de una manera más o menos regular, no era otro que el teatro. Que los músicos al servicio de la Iglesia tocasen en la escena cómica era algo que no había estado bien visto (recordemos las invectivas del clero contra el teatro y las consiguientes prohibiciones y cierres que se sucedieron a lo largo del s. XVIII, [479] la última vez en 1784, convertidos los cómicos en chivo expiatorio por la fatalidad de un fenómeno inevitable e imprevisible como el de los temblores de tierra) pero la realidad se imponía. La Guerra de la Independencia marca, por tanto, un antes y un después en la permisividad de la Iglesia con los músicos, las cuantiosas exacciones que durante guerra vacían sus arcas, obligan a tener que hacer "la vista gorda".

Hacia 1815, se daba ya por totalmente asumido el que se trabajara "a tiempo parcial" para el teatro y para la Iglesia. Así lo muestra el contrato firmado por un primer violín con la empresa del Teatro del Campillo en el que se hace constar que las "mesas de música se mudarán las horas todos los días que tengo asistencia en mi Catedral, que es mi primera obligación". [480] Ese primer violín tan celoso de su "primera obligación" era, posiblemente, Francisco Valladar, el que durante tantos años será

---

[477] Plan de Reforma, Reducción y Dotación de los músicos. GARCÍA AVELLO, Ramón. «Granada. IV.». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, p. 846.

[478] "La situación de precariedad económica de estas capillas, facilitará la permisividad de los cabildos en lo relativo a que los músicos pertenecientes a ellas puedan alternar su trabajo con otras actividades remuneradas: fiestas en otras localidades, o en otras iglesias de la ciudad, participación incluso en las orquestas de los teatros y en fiestas profanas, etc. Esto enriquecerá sin duda lo que podríamos denominar *vida musical* de las ciudades españolas, tan precaria y empobrecida por estos años de inestabilidad bélica y dificultades económicas". VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La Guerra de la Independencia y su repercusión en la música religiosa española», p. 755.

[479] La Casa de Comedias de Granada fue cerrada, al menos, en cinco ocasiones durante el s. XVIII, teniendo el clero mucho que ver en ello. *Ver*: CAPARRÓS, José María. «Prohibición de las comedias en Córdoba y Granada (siglo XVIII)», pp. 118-124; GARZÓN PAREJA, Manuel. *Historia de Granada*, 2 vols. Granada: Diputación Provincial, 1980-1981, vol. 2, pp. 110-111; VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p. 58.

[480] Valladar cita un legajo municipal ("Legajo núm. 4") que, de conservarse, tendría en la actualidad otra signatura. VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p. 76.

director de la orquesta del Teatro del Campillo, hasta el inicio de los años cuarenta. Nótese que en el contrato queda constancia de que son varios los miembros de la música de la Catedral: las "mesas de música". Ejemplos similares podemos encontrar en otros lugares de España, como el caso que nos refiere Francesc Cortès, ahora en sentido contrario, cuando un trompista dejó de asistir a los oficios de la octava del Corpus en la catedral de Barcelona por dar preferencia a los ensayos de *El turco en Italia*.[481]

En la Capilla Real, segunda institución musical en importancia de la ciudad, dado que la situación económica era aún peor, su Cabildo tendrá que tomar una determinación más radical: licenciar temporalmente a sus músicos para que por su cuenta encuentren mejores medios de sustento; como en el caso de la Catedral ese medio será, fundamentalmente, tocar en las funciones teatrales. Ya desde principios del s. XIX sus músicos tocan habitualmente en el teatro, en contra de la opinión de un Cabildo que tiene grandes dificultades para conseguir imponer su autoridad. En 1807, Fernando Montijano, músico del Ayuntamiento, envía un memorial en nombre propio y de otros músicos municipales quejándose de que dos miembros de la Capilla Real –bajones- compiten de manera indebida con ellos para ocupar plazas en la orquesta del teatro. [482] Reunido el Cabildo, el 7 de abril de 1807, toma cartas en el asunto:

> [...] desde luego mandó el Cabildo que inmediatamente se les intime a los expresados músicos de esta real capilla Navarro y Valero se retiren y despidan en el día dicha ocupación y asistencia en la orquesta teatral, mediante a lo prevenido por constitución expresamente, lo que se extraña que, estando prohibido por ésta, y teniéndolas juradas en orden a su puntual observancia, se hayan propasado a su contravención, y más cuando por los enunciados informes haber obrado y procedido en la particular sin la menor ignorancia, según las noticias adquiridas al intento, previniéndoles asimismo el

[481] CORTÈS, Francesc. «El proyecto de arreglo para la orquesta del teatro de Barcelona: Nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical». Este artículo es especialmente interesante para conocer el nacimiento de las primeras orquestas estables en el XIX, y cómo se nutrieron fundamentalmente de las capillas eclesiásticas en decadencia. Aunque trata de la orquesta del teatro de la Santa Creu de Barcelona, entendemos que extensible a buena parte de las ciudades españolas de la época.

[482] Recogido en LÓPEZ CALO, José. *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada, vol. I. Actas Capitulares*, p. 453, documento 2.052.

> infrascrito secretario que de no ejecutar prontamente como va dicho lo resuelto en este decreto, se procederá a lo que haya lugar con arreglo a las mismas constituciones. [483]

Ya desde el inicio de la ocupación francesa en enero de 1810, el Cabildo de la Capilla Real se veía imposibilitado para pagar a los músicos y éstos no tienen otro remedio que pedir dispensa para dejar de asistir a la Capilla, al Cabildo no le queda más remedio que concederlo con prórrogas consecutivas. Muchos de esos músicos buscarán un mejor sustento en el recién inaugurado Teatro Napoleón. Cuando en 1815 la situación económica de la Capilla mejora una *Real Orden sobre músicos* de fecha 8 de noviembre de 1815, prohíbe expresamente que sus instrumentistas trabajen en el teatro a pesar de la petición que éstos habían hecho:

> Enterado el Rey de que la solicitud de varios profesores de música de la real capilla de Granada relativa a que se les permita tocar en el teatro no es conforme a las instituciones de esta iglesia y a la que se obligaron cuando entraron a servirla, y que, por otra parte, acarrearía esta concesión graves perjuicios a la iglesia, sin una conocida necesidad de los concurrentes, que hasta la presente época han pasado sin este recurso extraordinario, no ha tenido a bien acceder S. M. a lo que piden [...][484]

Algunos no se dieron por aludidos, por lo que el 14 de mayo de 1816 el Cabildo notificó a Francisco Viruega (bajón), Miguel Valero (bajón), Braulio Ujena (violín), Ramón Viruega (trompa y bajón) y José Morales (violón) la prohibición de tocar "en un destino tan incompatible con el que ocupan en esta Real Capilla", advirtiendo que de no cambiar de actitud "se tomarían medidas severas". [485]

En la Colegiata del Salvador, la capilla musical menos poderosa de las tres que había en la ciudad, las carencias son todavía mayores y vienen desde más atrás en el tiempo. Fernando Montijano -a quien antes citabamos-, es su maestro de capilla desde 1799, y allí permanecerá la mayor parte de su vida profesional, siempre de manera

---

[483] Capilla Real de Granada. Actas Capitulares, fol. 228; 7-4-1807. Recogido en LÓPEZ CALO, José. *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada, vol. I. Actas Capitulares*, p. 454, documento 2.053.

[484] *Real Orden sobre músicos*. Recogido en LÓPEZ CALO, José. *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada, vol. I. Actas Capitulares*, p. 471, documento 2.139.

[485] TEJERIZO ROBLES, Germán. «La música en la Capilla Real de Granada desde 1800», p. 564.

interina, hasta que es relevado en 1825. [486] Capaz de tocar con solvencia el violín, el oboe y el "violón", en 1787 había entrado en calidad de supernumerario en la Capilla Real, [487] plaza que no llegó a consolidar. Podemos ver en él un caso paradigmático del músico pluriempleado de la época, forzado a tal situación por la precariedad en la que se desenvolvían las instituciones musicales granadinas. Desde finales del setecientos es miembro de la música del Ayuntamiento y, por si fuera poco, -además de las obligaciones contraídas con el Salvador- completa la orquesta del teatro siempre que hay posibilidad, acogiéndose al derecho preferente para ser contratado en el teatro del que en Granada gozaban los músicos de la banda municipal. [488]

Especial detenimiento merece Vicente Palacios, maestro de capilla de la Catedral de Granada desde 1797 a 1836. Su vínculo con la música escénica lo apreciamos ya en su partidismo no disimulado por el melodismo italiano que estaba en boga en toda la Europa post-napoleónica, [489] una actitud la suya que coadyuvaría al mayor éxito del repertorio rossiniano en cuanto llegaron a Granada de las primeras muestras del compositor de Pésaro, a través de sus oberturas. Bernabé Ruiz de Henares, [490] en sus notas biográficas lo dice bien claro: Palacios tuvo dos estilos compositivos, el que trajo de Zaragoza aprendido del magisterio del *Españoleto* y el que adquirió después de la aparición de la música de Rossini. [491] Podríamos decir -si vale la expresión- que se "recrió" en el estilo italiano, pues tras aprender en el de la segunda

[486] RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Granada. III.». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, p. 844. Para ampliar sobre el tema se puede consultar la tesis sobre la música en la Colegiata del Salvador, obra del mismo autor, depositada en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

[487] "[...] mediante a estar enterado el Cabildo del particular manejo que tenía en los instrumentos de violín, obue [sic] y violón" con renta de 30 ducados. (Actas Capitulares de la Capilla Real, fol. 125; 1-6-1787). Citado en LÓPEZ CALO, José. *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada, vol. I. Actas Capitulares*, p. 407.

[488] VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p. 58. Sobre este asunto tratamos en el capítulo dedicado a la orquesta del teatro.

[489] "Indiquemos que la obra de Rossini mediatizó durante años, de manera sustancial, la creación española especialmente la teatral, pero también la religiosa. Por muchos años y hasta avanzado el siglo XIX, hablar de italianismo en España es hacerlo de Rossini. Sus formas, línea melódica, concepción dramática y su técnica de orquestación serán seguidas por la mayor parte de los compositores españoles de momento, y hasta avanzado el siglo XIX". CASARES RODICIO Emilio. "Rossini: la percepción de su obra en España», p. 54.

[490] Discípulo del maestro Palacios, Ruiz de Henares fue organista de la Catedral de Granada en el tercio central del s. XIX. Compositor y maestro de los mejores músicos granadinos, gozó de un enorme prestigio en la ciudad.

[491] RUIZ DE HENARES, Bernabé. «El maestro Palacios».

mitad del XVIII con García Fajer, asumió después el primer *belcantismo* rossiniano; de ello es buena muestra su *Miserere* "grande" de 1826. [492] Sigue, en sus notas biográficas, contando Ruiz de Henares cómo el músico aragonés puso al piano la obertura de *La Esclava de Bagdad* de Pacini "con sólo haberla percibido dos veces a la orquesta del teatro". De esta anécdota podemos obtener que, aparte de poseer una excelente memoria melódica y armónica, Palacios no se privaba de asistir a las sesiones líricas del Teatro del Campillo (donde esta ópera se puso en escena por primera vez no después de 1828) y que, por tanto, su conocimiento de las óperas italianas del momento se fundamentaba en una audición *in situ*. Su relación con los cantantes de ópera debió de ser muy buena a juzgar por los múltiples conciertos en los que éstos colaboraron bajo la dirección del músico aragonés. Así, por ejemplo, en el acto celebrado el 4 de agosto de 1833 en el Monasterio de San Jerónimo con motivo de la jura como princesa de Asturias de la que poco tiempo llegaría a ser la reina Isabel II; entre los que intervinieron había dos cantantes de ópera: Juan Munné y Manuel Alcázar, tenores que habían actuado en el Teatro del Campillo en diferentes ocasiones: [493]

> La música vocal e instrumental de la Catedral asistió a este acto religioso, aumentada hasta en 50 profesores de los más acreditados de esta capital. Dirigíalos el célebre maestro de aquella D. Vicente Palacios: distinguiéronse particularmente entre los cantores el Sr. D. Enrique Crooke, D. Juan Munné, D. Manuel Alcázar y el presbítero D. Rafael García, que por obsequio a nuestra querida Princesa admitieron el convite que con este fin les hicieron los suscritores, como igualmente el organista de la Catedral D. Miguel Lozano. Todo elogio sería poco para ensalzar la habilidad de los dignos profesores, todos se esmeraron, y todos confirmaron la bien merecida opinión que el público les prodiga [...][494]

[492] PALACIOS, Vicente. *Miserere*. Edición de José López Calo y Joám Trillo, 2006.

[493] Juan Munné moriría en la ciudad de Barcelona en 1864, de cuya catedral terminó siendo cantor en la cuerda de tenor. SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. III, p. 299.

[494] Descripción de los festejos con que la Intendencia, las subdelegaciones de rentas y el comercio de Granada, han celebrado la jura de la serenísima princesa de España, Dª. María Isabel Luisa de Borbón [4 de agosto de 1833. Monasterio de San Jerónimo]. BNE, VC/2517/96, pp. 5-6.

En su labor como intérprete destacaremos el papel de Palacios como divulgador de la música escénica dirigiendo música italiana en las siestas[495] que se celebraban en el templo del convento de Santo Domingo. El siguiente fragmento extraído de las actas capitulares nos ilustra sobre lo dicho, es más, no sólo se habla de música instrumental sino que también de motetes y arias:

> El señor deán dio cuenta que se le había informado que el domingo próximo había dado la capilla de música una función en el convento de Santo Domingo, en que tocaron algunas sinfonías y cantaron motetes y arias, en que no se vio aquella religiosidad, decencia y majestad que se previene por los Padres de la Iglesia y Derecho Canónico en la música de los templos [...][496]

El deán llama la atención sobre el hecho de que a ojos de algunos asistentes los músicos de la Catedral parecieran más bien la orquesta de un teatro, por esa falta de "religiosidad, decencia y majestad", pero lo cierto es que por entonces, 1817, esa debía de ser ya la realidad en buena medida, pues como antes referíamos en ambos lugares prestaban sus servicios muchos músicos:

> [...] que algunas personas piadosas e instruidas le habían dado la queja de que la capilla de música de tan respetable iglesia se hubiese comportado como si hubiera sido una orquesta de teatro [...][497]

Censura también al maestro de capilla por salir a hacer música fuera del recinto catedralicio:

> [...] asimismo había advertido al maestro de capilla que, sin licencia del Cabildo, no parecía decoroso saliese a dirigir los músicos fuera de la iglesia [...][498]

---

[495] Según el D.R.A.E. "música que en las iglesias se canta o toca por la tarde". *Ver* GARCÍA FRAILE, Dámaso. «Las "siestas" como actividad musical en las iglesias hispanas durante el Antiguo Régimen», pp. 375-436.

[496] Cabildo de 7-10-1817; Actas Capitulares, vol. 44, fol. 157. Tomado de LÓPEZ CALO, José. *Catálogo del Archivo de la Catedral de Granada. Tomo III*, p. 390.

[497] *Idem.*

[498] *Idem.*

Finalmente, señala y critica la falta de moderación en lo que podríamos denominar la técnica directorial[499] de Palacios de la siguiente manera:

> [...] y en su manejo se hacían notables por los fieles ciertas maneras ruidosas de aplauso o de corrección, hechas con tanto ruido que distraían la atención de todos, y que deseando Su Señoría evitar semejantes abusos lo ponía en noticia del Cabildo, para que del modo más prudente y suave se corrijan [...][500].

El prior de los dominicos de Granada debió de ser un "filarmónico" de pro, pues por lo que parece hizo de su cenobio un excepcional auditorio a la mayor gloria de la música de Rossini y de sus epígonos. Esas tardes musicales tuvieron posiblemente su apogeo entre el final de los años diez y mediados los años veinte del XIX, aunque podrían haberse prolongado hasta 1835, fecha en que aconteció la exclaustración. [501] ¿Quién fue el autor intelectual de la iniciativa? Sólo podemos hacer conjeturas. Lo cierto es que los más directamente implicados eran Vicente Palacios, el prior de los dominicos, que era el que tenía la potestad para autorizar los conciertos en aquel recinto y Francisco Valladar, primer violín de la Catedral y director de la orquesta del teatro, que por su amplia experiencia en diferentes teatros de España bien podía asesorar sobre las obras a interpretar. El viajero británico Charles Scott nos dejó un interesantísimo testimonio sobre el carácter de estos conciertos o, por mejor decir, siestas de Santo Domingo, y el privilegiado lugar que en ellas tenía la música de Gioacchino Rossini:

> Hay otras muchas iglesias que merecen la atención del viajero, pero sería aburrido enumerarlas. Para los amantes de la música de Rossini, sin embargo, yo recomendaría una visita a la de Santo Domingo durante una Misa concelebrada. En una ocasión allí

[499] Ya se refirió a ello Francisco de Paula Valladar de la siguiente forma: "Palacios fue un hombre singular. De carácter extraño, pero franco y espontáneo, lo mismo motejaba a los músicos cuando no interpretaban bien una obra, que, abandonando el atril de la dirección en el coro de la catedral, abrazaba con las lágrimas en los ojos a aquellos insignes cantores y músicos que tuvo en la Santa Iglesia [...]".VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p. 65.

[500] Cabildo de 7-10-1817; Actas Capitulares, vol. 44, fol. 157. Tomado de LÓPEZ CALO, José. *Catálogo del Archivo de la Catedral de Granada. Tomo III*, p. 390.

[501] El convento de Santo Domingo de Granada, también llamado de Santa Cruz la Real, fue fundado por los Reyes Católicos en 1492. En 1835 sufrió la exclaustración de todos sus miembros como consecuencia de las leyes desamortizadoras de los bienes eclesiásticos, la iglesia conventual será destinada a parroquia a partir de 1840 y ha continuado siéndolo hasta hoy. *Ver* BARRIOS ROZÚA, José Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*, p. 173.

> escuché todos los tiempos de *Mosé in Egitto*, además de variadas *pezzi scelti* de la *Gazza ladra* con las que en Inglaterra nosotros bailamos contradanzas.[502]

Debemos pensar que exageraba de manera gruesa cuando decía que se interpretaba a Rossini en una misa concelebrada. [503] En cualquier caso, la temática en el caso del *Mosé* pudiera, quizás, explicar su presencia como concierto sacro, pero el carácter absolutamente profano y festivo de la *Gazza ladra* es indiscutible, tanto que el propio viajero inglés se sorprende. [504] Como señala el Prof. García Fraile "la costumbre de celebrar siestas no es un fenómeno exclusivo de las catedrales, sino que se extiende a todos los ámbitos religiosos, tanto de hombres como de mujeres; esto es, se trata de una costumbre ampliamente divulgada que invade tanto al clero secular como al regular, tanto a los religiosos como a las religiosas. Esta generalización de un acto llamado *siesta* inunda tanto las catedrales como las iglesias menores, las ermitas, los oratorios públicos, los claustros, etc". [505] Si en otros lugares las siestas eran el lugar donde escuchar sinfonías de Haydn, en Granada los músicos y el público prefirieron la nueva música operística llegada de Italia.

La última actuación pública de Palacios tuvo lugar en la Catedral, el 25 de mayo de 1836, fue con motivo de la exhumación de los restos de Mariana Pineda, celebrándose un oficio y una misa en honor de la heroína, en ellos toda la música que se interpretó era obra del maestro de capilla. Actuó todo el plantel principal –solistas y coro- de la compañía de ópera que se encontraba actuando en aquellos momentos en la ciudad:

> Los Sres. Provini, Calonge, Valencia, Ramos y Agostino, cantantes del teatro, unidos al cuerpo de coristas, entonaron el oficio causando el mayor alborozo en los concurrentes; así era de esperar atendidos sus conocimientos en este arte. Este oficio, y la música de la

[502] Scott era un militar perteneciente la guarnición de Gibraltar; en Granada estuvo más de una vez entre los años 1822 y 1830. LÓPEZ-BURGOS, María Antonia. *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1802-1830)* 2000, p.132. El fragmento está extraído de la obra Charles Rochfort SCOTT. *Excursions in the Mountains of Ronda and Granada*. 2 vol. Londres: Henry Colburn, 1838.

[503] J. M. Vilar escribe lo siguiente: "[...] la inclusión de música instrumental en las *siestas* se limita a unas pocas referencias fuera de Cataluña, e incluso estas se refieren más a música para teclado y de cámara que a composiciones orquestales". Aunque el Prof. Vilar se refiere a fechas anteriores a la Guerra de la Independencia, merece la pena contrastar su afirmación con lo que acontecía en Granada desde principios del s. XIX. Ver VILAR, J. M. «La sinfonía en Cataluña, 1760-1808». En: *La música en España en el siglo XVIII* (2000), p. 195.

[505] GARCÍA FRAILE, Dámaso. «Las "siestas" como actividad musical en las iglesias hispanas durante el Antiguo Régimen», p. 391.

misa, fue compuesto por el maestro de capilla D. Vicente Palacios, el que asistió a la función por sólo dirigir la orquesta y voces, pues se hallaba gravemente enfermo, en cuyo caso es muy digno de elogio el interés que tomó este profesor por el brillante éxito de aquel acto.[506]

Tras el agravamiento de su ya deteriorado estado de salud morirá dos meses y medio más tarde, el 7 de agosto de 1836.[507]

Si dedujéramos que la recepción de la música operística italiana de los Rossini, Pacini, Morlacchi, etc, se produjo –digamos- por el contagio de unos músicos, que en su ajetreado pluriempleo portaron el virus italiano de la noche teatral a la mañana del día siguiente en la catedral, es posible que nos estuviéramos equivocando. De lo que los testimonios de la época nos informan es de una presencia ya notoria de las oberturas operísticas en los templos, simultánea, o quizás anterior, al momento de su llegada al propio teatro de Granada. Es posible que a la hora de conocer y elegir entre el nuevo repertorio el maestro Palacios estuviera asesorado por otros, y entre los músicos que se encontraban cerca de él no había otro mejor conocedor de lo que sonaba en los teatros de España que el ya citado Francisco Valladar. [508]

[506] «Reseña de las funciones con que el Ayuntamiento de Granada ha celebrado el aniversario de doña Mariana Pineda». *Boletín Oficial de la Provincia*, 1-VI-1836, 1 v.

[507] "Murió en la miseria en la que había vivido en los últimos meses desde que el Gobierno hubiera despojado a la Catedral de todas sus posesiones. Nació en la "Armunia", posiblemente Almunia de Doña Godina (Zaragoza). Discípulo del Españoleto. Su *Miserere* se interpretó hasta 1926 en que lo dejó de hacer Valentín Ruiz-Aznar. Maestro de Capilla de Albarracín desde 1794 hasta 1797. LÓPEZ-CALO, José. «Palacios, Vicente». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, p. 379.

[508] Sobre Francisco Valladar se trata con mayor amplitud en el capítulo dedicado a la orquesta del teatro.

2. El triunfo de la ópera italiana (1833-1852)

2.1 **La Granada romántica y la afición filarmónica**

Al morir Fernando VII, el 29 de septiembre de 1833, le sucede su hija Isabel que tiene entonces tan sólo tres años, actuará por ello como regente su madre María Cristina de Borbón, que será conocida como la "Reina Gobernadora". Es el comienzo de una nueva etapa en la historia de España, el Régimen absolutista ha terminado; la regente, aliada con los liberales, se enfrenta en una larga contienda con el pretendiente Carlos, hermano del difunto Fernando VII: se inicia la primera de las Guerras Carlistas, que durará, con altos y bajos, hasta 1839.

Con la llegada del Nuevo Régimen en Granada se constituye una elite de poder burguesa formada por la aristocracia terrateniente que accedió al modelo clasista de sociedad sin perder un ápice de su preeminencia.[509] Junto con los anteriores, los propietarios privados de origen plebeyo que vieron incrementadas sus propiedades y su poder de manera considerable a través del proceso desamortizador, llegando a acaparar en estos años el 56% de los regadíos del término municipal. A esa elite habría que incorporar los antiguos arrendatarios de propiedades eclesiásticas, la poco numerosa burguesía comercial, altos funcionarios administrativos y universitarios y un porcentaje de campesinado que a través de la desamortización accedió a propiedades rústicas y urbanas.[510]

Desde el punto de vista estético la regencia de María Cristina supone, con el retorno de los exiliados liberales, la plena llegada a España del romanticismo. En Granada esto se irá notando, poco a poco, a partir de 1835; las publicaciones empiezan a reflejar ese nuevo espíritu y las nuevas modas burguesas en el ámbito de lo cotidiano que llegan de fuera, especialmente de Francia: es un renacer cultural que terminará de fraguar con la salida del primer número de la revista *La Alhambra* en 1839, fecha a partir de la cual surgen sin cesar publicaciones que, a pesar de ser poco longevas, son viva expresión de la inquietud literaria y artística de las elites locales.

Granada es una ciudad que, al acercarse el ecuador del siglo XIX, ronda los 55.000 habitantes; [511] carente de industria y sin perspectivas de tenerla en un futuro inmediato, sus malas comunicaciones -tres días tarda la diligencia en llegar a

[509] Entre los más destacados podemos citar los duques de Gor y los condes de Luque.

[510] GÓMEZ OLIVER, Miguel, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea», p. 221.

[511] GAY ARMENTEROS, Juan, VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada IV, la época contemporánea, siglos XIX y XX*, p. 57.

Madrid,[512] los mismos tres días que invierte la galera que va a Málaga- le tientan al ensimismamiento.[513] Vive añorando pasados esplendores como capital que fue de un reino medieval pequeño pero pujante. Este constante mirar hacia atrás unido a la llegada de viajeros que hablan otras lenguas, escritores y artistas en su mayoría, que buscan lo exótico más cercano, creará una imagen que se ha hecho tópica, uniendo mocárabes, cipreses y fuentes a la permanente nostalgia: la Granada romántica. En 1834 perdió la Real Chancillería que databa del 1505, que fue sustituida por la Audiencia, [514] quedándole, además, Universidad y Arzobispado: funcionarios, estudiantes y clero que, unidos a aristócratas y propietarios rentistas (las elites del Nuevo Régimen anteriormente referidas), forman un público ideal para el teatro, la diversión más importante, junto con los toros – y en algún momento más, tal y como se lee constantemente en las publicaciones de la época-: ya sean comedias, dramas, baile, ballet, funciones de máscaras, canciones, tonadillas, magia, hípica y, ocupando un lugar especial, la ópera:

> Nosotros, débiles escritores, y careciendo de aquella influencia moral que ejercen otros cerca del poder, nos atrevemos a llamar la atención de la autoridad Municipal, y le rogamos ponga algún esmero en esta diversión, único recreo del hombre culto en Granada. Y sobre todo que no nos prive el año inmediato de oír la dulce armonía de Bellini y los demás autores. [515]

Todo esto tiene lugar en el Teatro del Campillo, único espacio escénico de la ciudad desde que tomara el relevo de la vetusta Casa de Comedias en 1810, que ofrece, además de sus 900 localidades, un café y un confortable "salón de descanso", el espacio de tertulia para la burguesía de la ciudad los días en que hay función. Decía de él Giménez Serrano en 1845:

> Este edificio pasa por uno de los mejores de España en su clase. Su extensión, su aislamiento, el desahogo de sus comunicaciones y la belleza y buena disposición del

[512] LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel., *El libro del viajero en Granada*, pp. 106-107.

[513] La distancia por autovía entre Granada y Málaga es, en la actualidad, de 120 kilómetros.

[514] GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada. Guía Histórica de la Ciudad*, p. 329.

[515] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada de Granada*, 29-V-1837.

> escenario, le dan comodidades para los asistentes y para los actores; y la escogida compañía que en él actúa generalmente y la excesiva concurrencia que llena sus localidades le han proporcionado una muy buena reputación entre todos. [516]

Desde su inauguración en 1810 el edificio del teatro había sido sometido a diferentes obras para darle realce y comodidad. En el año 1821 se estrenó un nuevo telón de boca pintado por el escenógrafo Luis Muriel. Hasta mediados de siglo otros eminentes pintores-escenógrafos que fueron pasando por el teatro, como Muriel hijo, Aranda, y Giuliani, dejaron notables aportaciones en su decoración. [517] A finales de los años treinta, siendo alcalde Nicolás de Roda,[518] se acometieron obras que consistieron en el aumento de las lunetas, la mejora del alumbrado y la colocación de columnas de mármol de Génova sosteniendo los palcos principales.[519] En 1847 se estrenó un nuevo telón obra de José Marcelo Contreras.[520]

La lectura de un fragmento de una crónica aparecida en la revista granadina *El Genil* en febrero de 1843 nos pone sobre aviso de la repercusión que la ópera tenía en la ciudad en aquel periodo: [521]

> ¿Quién no conoce en España el *Coradino* de Rossini? Lo que es en Granada se puede asegurar que no hay uno por más ignorante que sea, que no sepa de memoria todo su libreto, que no tararee sus aires, y que no discuta acaloradamente sobre su ejecución desde que se representó en este teatro por la señora Morales, hermana de la inmortal Malibran. [522]

---

[516] GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viagero* (sic) *en Granada*, 1846. pp. 327-329.

[517] GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*, vol. I, p. 240.

[518] Padre del historiador de la música Cecilio de Roda.

[519] Las columnas eran "algo mudéjares" según Gómez Moreno, y procedían del derribo del convento exclaustrado de Sancti Spiritus. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*, vol.I, p. 240; *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 9-IV- 1836; GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viagero en Granada*, pp. 327-329.

[520] CAMINO, Francisco. *El Capricho*, 16-IV-1847.

[521] *El Genil*, 26-II-1843.

[522] Se referirá, probablemente, a la hija de Manuel García y de su primera mujer Manuela Morales.

La ópera se había incorporado a la vida cotidiana y era disfrutada por un público bastante diverso teniendo en cuenta las enormes diferencias de clase de la época,[523] aunque ciertamente debemos admitir que la burguesía más culta fue su público natural, especialmente cuando la lengua italiana se impuso en las representaciones a finales de los años treinta. Otro rasgo que podría caracterizar al público del teatro granadino en esta época es la juventud, como subrayaba el redactor de *El Trueno*:

> Además, la apreciable juventud que forma la mayor parte de los espectadores constantes en el teatro, ha dado muestras siempre de su política y de su galantería de una manera tal que sin ofender su delicadeza jamás pudiera creérsele capaz de condenar superficialmente y sin escuchar a una actriz o a un actor.[524]

A lo largo de las siguientes páginas, pues, se pone de relieve la preeminencia de la ópera italiana como espectáculo público durante el periodo que ocupa los años treinta y cuarenta del siglo XIX en Granada.

El término "furor filarmónico", [525] acuñado por Bretón de los Herreros para referirse a la situación de absoluto dominio que el teatro musical italiano mantuvo en Madrid en los años veinte del siglo XIX, podría ser perfectamente aplicable sólo algunos años más tarde a ciudades como Granada. Esto se puede refrendar con algunas cifras. Entre 1833 y 1852 se ofrecieron en el Teatro del Campillo no menos de 500 representaciones operísticas, aunque con espacios temporales en que no las hubo: 1833-34, [526] 35-36, 40-41 y 46-47. El año cómico constaba de dos temporadas. La primera se iniciaba el domingo de Pascua de Resurrección y solía terminar en septiembre, en ella se distinguía una segunda parte denominada "veraneo". La segunda temporada iba desde octubre hasta Carnaval. Lo normal era que cada año cómico tuviera una temporada de ópera italiana y otra de teatro en verso, pero nunca quedó claramente establecido cuándo y cómo; a veces, la compañía lírica iniciaba sus funciones en

---

[523] *Matilde di Shabran* o *Il Coradino* de Rossini fue muy representada en Granada y era costumbre que se cantara completamente en castellano incluso cuando los cantantes eran italianos.

[524] *El Trueno y Centella Constitucional*, 1-IV-1837, p. 11.

[525] Véanse: PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos* GIMÉNEZ SERRANO, José. *Manual del artista y del viagero* (sic) *en Granada*, p. 277; CORTIZO, Mª Encina. «La zarzuela del siglo XIX». En: *La música española en el siglo XIX*, pp. 168-169.

[526] La epidemia de cólera morbo afectó a Granada de tal manera que hasta la Universidad hubo de cerrar.

primavera, al principio del año cómico (primera temporada), [527] otras en verano, o si no en el otoño-invierno (la segunda temporada). [528] El público granadino estaba a expensas del empresario, y éste, desde mediados de los años treinta lo designaba el Ayuntamiento mediante subasta, por ser el edificio propiedad del municipio.[529] La empresa cambiaba con demasiada frecuencia, unas veces por finalización del contrato, que solía durar entre uno y tres años, otras por quiebra; así era imposible consolidar una temporada regular. El empresario podía actuar de diferentes maneras. La más ambiciosa era la de crear "compañía filarmónica" desde Granada, completa en todas sus partes, con la posibilidad de hacer alguna gira por ciudades cercanas de Andalucía, tal y como hizo José Máiquez en 1832-1833. Una segunda posibilidad, cuando la compañía "residente" era de declamado, era realizar una permuta con una compañía lírica de alguna ciudad vecina. Así ocurrió en el año cómico 1839-40; Granada tenía, en un principio, compañía dramática pero no de ópera y Málaga sólo tenía de ópera, por lo que los dos teatros intercambiaron compañías durante el verano de 1839.[530] La última posibilidad consistía en esperar a que alguna compañía en tránsito o residente en un teatro no muy lejano se ofreciera a actuar en la ciudad. [531] A pesar de todo, y aunque fuera con ciertas dificultades, la información que nos proporcionan las fuentes consultadas nos hace plantear que aquellos fueron los mejores años para la ópera italiana en la ciudad, aunque algo irregulares si atendemos al número de funciones: 17 en el del año 1835-36, 30 (1838-39), 22 (1839-40), 9 (1841-42), 101 (1842-43), 56 (1843-44), 27 (1845-46), 107 (1847-48). No tenemos datos sobre el número total de representaciones de 1836-37 y 1837-38, sólo conocemos a través de la prensa[532] cuatro títulos puestos en escena en 1836 y cinco de 1837, muy parca representación, y engañosa, de lo que parece fueron nutridas temporadas operísticas, a juzgar por la permanencia de los cantantes a lo largo

[527] Así ocurrió en los años 1832, 1836, 1837, 1842, y 1843.

[528] Años 1834, 1838, 1839, 1841, 1845, y 1847.

[529] Hasta el año 1835 o 1836 fue la Junta de Acreedores del Teatro de Granada la que gestionaba el local y sus actividades, para con los fondos obtenidos proceder a la cancelación de los créditos pendientes con motivo de la construcción del edificio.

[530] AHMGr, C.00203.0038.

[531] En el verano de 1834 apareció por Granada una compañía de ópera proveniente de Sevilla que dio 17 funciones y se marchó sin avisar por el temor a la epidemia de cólera que asoló la ciudad. AHMGr. C.00202.0031.

[532] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada de Granada* de los años 1836 y 1837, y *El Trueno y Centella Constitucional* de 1837.

de más de seis meses en cada uno de esos años en el teatro. [533] En el año 1848-49 el Ayuntamiento autorizó al empresario para llevar a cabo una temporada con 14 títulos, "a razón de diez funciones en quincena".[534] La heterogeneidad entre los diferentes años queda de manifiesto, pero las cifras por encima de las 100 funciones de los años 1842-43 y 1847-48 son más que significativas.

El repertorio que los aficionados tuvieron la oportunidad de presenciar en el Teatro del Campillo no distaba mucho del que se estaba ofreciendo en los teatros de Madrid o, [535] por poner un ejemplo más cercano, Sevilla.[536] En todo caso se puede apreciar, comparativamente, un cierto retraso en los estrenos, pero lo importante es que las óperas nuevas finalmente llegaban, cosa que en la década de los cincuenta dejará de suceder. Para los años cuarenta valga el siguiente ejemplo. La primera ópera de Verdi estrenada en Madrid fue *Nabucco*, la noche del 10 de octubre de 1844 en el Teatro del Circo; [537] en Granada a finales del verano de 1844 se escuchará primeramente en recitales donde se interpretarán algunas de sus arias;[538] en Sevilla será conocida la música de Verdi por primera vez en 1845, también con fragmentos de la misma ópera.[539]

Podemos apreciar tres etapas considerando los autores más representados en el Teatro del Campillo a lo largo de estos diecinueve años. Si en los años anteriores a 1836 Rossini se llevó la palma, ahora observaremos tres etapas, y no hay lugar para la sorpresa: primero será la etapa Bellini, después la de Donizetti y, finalmente, Verdi; aun así, tras de estos, Rossini siempre ocupa un lugar importante. Los años 1836-37 y 1837-38 fueron para las óperas de Bellini. Donizetti dominó durante ocho años, desde 1839

---

[533] *El Pirata*, *Norma*, *Julieta y Romeo* y *Clara de Rosemberg* en 1836. *La Estrangera* [sic], *Norma*, *El nuevo Fígaro*, *Semiramis* y *Tebaldo e Isolina* en 1837. *Boletín Oficial de la Provincia de Granada de Granada*, 1836 y 1837.

[534] "El empresario presenta programa de las funciones que ha de dar la compañía lírica en la temporada de verano". […] "Para no cansar al público con repeticiones se harán diez funciones en quincena y por lo menos entre ellas tres nuevas". AHMGr, C.00205.0006.

[535] CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*.

[536] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo*.

[537]CARMENA Y MILLÁN. Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*, p. 112.

[538] La soprano Cristina Villó causará impresión con la interpretación de la cabaletta «Salgo già del trono aurato» del segundo acto de *Nabucco*. *Véase* «Teatro». *El Intermitente Granadino*, 6-IV-1847.

[539] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 137.

con *Lucia, Gemma* y *Lucrezia* hasta que llegó el año 1847-48 en que *Nabucco, Ernani* e *I lombardi* acapararán, casi, la mitad de las funciones. A partir de 1847 y hasta que decaigan conforme avance el siglo XIX como privilegiado divertimento de sus ciudadanos, la mayoría de las óperas que se representen en Granada serán de Giuseppe Verdi.

2.2 **La guerra y el cólera. El teatro musical casi ausente (1833-1836)**

Al finalizar el año cómico de 1832-1833, tan ambicioso artísticamente como ruinoso económicamente, José Máiquez se ofrece a continuar otro más aunque con diferentes condiciones, la más significativa de las cuales es que no habría compañía de ópera, para conseguir de esa manera reducir significativamente la inversión. La Junta de Acreedores no aceptó la propuesta, y en esta decisión pesa, antes que nada las expectativas frustradas, pues la confianza que depositó en Máiquez se había ido perdiendo progresivamente a lo largo del año anterior, conforme la empresa no hacía más que acumular deudas y las promesas de beneficios que en un principio unos y otros se hicieron se fueron sublimando como bolas de alcanfor.[540] Además, tras el cese al final del verano de Vicente González Moreno como capitán general,[541] Máiquez se quedó sin su más importante aliado. En las circunstancias referidas la Junta se determinó a actuar con extremada cautela. La empresa, pues, fue adjudicada provisionalmente en el mes de marzo a Fernando Martínez que compondría una discreta compañía de verso, con bailes en los intermedios, y de canto no se menciona nada en absoluto. [542] En julio del 33, tras presentar un memorial, se le autoriza a continuar hasta el final de la primera temporada.[543] En los últimos días de agosto se acuerda que continúe la compañía el resto del año cómico.[544] Como vemos, se pasó de las alegrías del nuevo rico a una prudencia extremada en el gasto.

[540] AHMGr, C.00201.0024, 8 de febrero de 1833.

[541] GIRÓN, Pedro Agustín, marqués de las Amarillas. *Recuerdos 1778-1837,* vol. III, p. 12.

[542] AHMGr, C.00201.0024, 28 de marzo de 1833.

[543] *Idem,* 7 de agosto de 1833.

[544] AHMGr, C.00201.0024, 23 de agosto de 1833.

De los miembros de la compañía del teatro de Granada que funcionó aquel año cómico de 1833-1834 tan solo conocemos el nombre de la bailarina Carolina Mefanel, porque se le concedió licencia el 23 de agosto de 1833.[545]

La jura como princesa de Asturias de Isabel de Borbón será el motivo de la celebración de un acto en la iglesia del monasterio de San Jerónimo en el que intervendrá una nutrida orquesta de más de 50 profesores entre los que se encontraban aunados instrumentistas de la catedral y del teatro y con ellos la capilla vocal catedralicia, dirigidos todos por el maestro Vicente Palacios. Esta noticia nos sirve de valiosa referencia para conocer los efectivos orquestales con los que podría contar el teatro por aquellas fechas, que estaría no muy por debajo de esa cincuentena, pues si, evidentemente no todos los músicos del teatro trabajaban en la Catedral, en aquel momento, en cambio, buena parte de los músicos de la Catedral se veían obligados a trabajar en el teatro. A dicho acto cívico-religioso son invitados a participar dos veteranos cantantes españoles que en temporadas anteriores trabajaron en el Teatro del Campillo, se trataba de los tenores Juan Munné y Manuel Alcázar, que vienen a actuar *ex profeso* pues, como hemos visto, por entonces ni hay compañía de ópera, ni la compañía teatral tiene parte alguna de cantado.[546]

Desde el final del verano del 33 comienzan a llegar noticias a Granada sobre la epidemia de "cólera morbo oriental" que afecta a Sevilla; la junta municipal de sanidad declaró: "esta ciudad disfruta por la divina misericordia un estado de salud muy satisfactorio, así como los pueblos de su provincia según los datos que se tienen hasta la fecha".[547] Qué gran flema si tenemos en cuenta la que se avecinaba. Ya en noviembre la situación de alarma en Granada es indisimulable, y se toma la decisión de suspender la apertura de la Universidad, repartiéndose por diferentes lugares de la ciudad cloruro de cal como único medio de profilaxis. A pesar de todo, el Café del Comercio comienza sus sesiones de música para piano el domingo 1 de diciembre, en horario de tarde y noche en el Salón de las Estatuas, "según costumbre de los años anteriores".[548]

---

[545] *Idem.*

[546] *Descripción de los festejos con que la intendencia, las subdelegaciones de rentas y el comercio de Granada, han celebrado la jura de la serenísima princesa de España Doña María Isabel Luisa de Borbón*. Granada, Imprenta de Benavides, calle Nueva del Milagro, pp. 5-6. BHR, C-019-053 (24). También en BNM, VC/2517/96.

[547] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 18-IX-1833.

[548] *Ibid.*, 12-XI-1833, 30-XI-1833.

A principios del año 1834 la epidemia se había agravado y las personas que económicamente se lo podían permitir abandonaban la ciudad con premura.

> Suspendiéronse las diversiones públicas; veíanse familias enteras desaparecer en el sepulcro, y otras quedaban sumidas en la horfandad y cubiertas de luto con la pérdida de sus más caras personas: a la animación de las calles sucedió un silencio lúgubre, interrumpido por los convoyes que conducían los cadáveres a su última morada. La población quedó más que diezmada [...] [549]

Las circunstancias no estaban para teatro u otras diversiones públicas; en el coliseo del Campillo al llegar Pascua de Resurrección no hay actividad alguna, tampoco se esperaba: no se había formado compañía, ni de verso ni de ópera:

> En la época acostumbrada en que se debió proporcionar a esta capital una compañía cómica digna de su cultura y civilización, fue precisamente en la que con mayor rigor se desarrolló la destructora enfermedad que se ha padecido: tales momentos no eran los de dedicarse a tratar de diversiones públicas, y por ello no se echaba de menos lo teatral, objeto que en otros tiempos ha ocupado nuestra atención por la decidida afición que siempre han tenido de ella los granadinos. [550]

En el mes de mayo parece ser que la compañía cómica que había en el teatro de la vecina Córdoba estuvo en tratos para pasar al de la ciudad del Genil, pero las negociaciones quedaron en nada. De forma inesperada, en el mes julio, surgió la posibilidad de que la compañía de ópera de Sevilla hiciese el veraneo en Granada. Parece ser –según Moreno Mengíbar- que en la ciudad hispalense, por lo que a la epidemia respecta, ya había pasado lo peor, aunque la asistencia al teatro no había logrado normalizarse:

> Aunque el peligro de contagio fue pronto conjurado, la audiencia del teatro se mantuvo retraída durante el resto del año, por temor a un rebrote. Ante las estrecheces monetarias derivadas de este retraimiento del público, los empresarios, decidieron marcharse

---

[549] LAFUENTE ALCÁNTARA, M. *Historia de Granada comprendiendo la de sus cuatro provincias Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*, vol. IV, p. 352.
[550] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 28-IX-1834.

> temporalmente a Granada con la compañía de ópera, sin saber que ése era el camino que precisamente seguía el contagio colérico.[551]

Visto lo visto, la compañía de ópera fue recibida como agua de mayo por las autoridades locales, que actuaron rápido para poner a punto el edificio del teatro tras varios meses de cierre.[552] Los empresarios, el tándem formado por los cantantes José (Giuseppe) Massa y Josefina Julién, que ya conocían bien Granada,[553] acordaron con la Junta de Acreedores hacer una temporada de tres meses, desde finales de julio a finales de octubre, es decir, todo el veraneo y algo más, el tiempo necesario que permitiera poner a la venta los usuales abonos de 30 funciones, con la esperanza de retornar a Sevilla en el inicio de la segunda temporada. El público, al principio algo reticente, fue haciendo, según pasaban los días, mayor acto de presencia en las representaciones.

Los principales cantantes de la compañía de Sevilla eran ya conocidos por haber actuado a lo largo de temporadas anteriores en Granada: [554] Leandro Valencia (tenor), Angel Glivau (tenor), Carolina Julién (contralto), Eduardo Torres (bajo), y José Massa (caricato). Una de las primeras funciones, en noche de gala, ofrecida en honor de la Reina Gobernadora ha quedado comentada en el *Boletín Oficial de la Provincia*:

> Por la noche estuvo el teatro perfectamente adornado e iluminado y en la concurrencia que fue numerosa hubo el mayor lujo y elegancia. Se cantó la ópera el *Coradino*, en cuya ejecución se esmeraron todos los actores, haciendo ostentación de su gran maestría, dulzura y facultades músicas la Sra. Julien y señores Valencia, Torres y demás de la compañía. En el entreacto se cantaron himnos a nuestra amada Reina Gobernadora y su augusta y angelical hija doña Isabel II produciendo un entusiasmo sin límites en el público. Hubo la particularidad de que por primera vez dio la guardia la compañía de granaderos de la milicia urbana que es brillantísima y esto fue un nuevo motivo del aplauso y placer general.[555]

---

[551] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pp. 120-121.

[552] "En 28 de julio del 34 libramiento de 194 rs. a favor de Gregorio Díaz por el blanqueo y algunos reparos hechos en el teatro para que trabaje la compañía de ópera de Sevilla que está veraneando en esta capital". AHMGr, C.00201.0052.

[553] Recordemos que Giuseppe Massa y Giusepina Julien habían formado parte de la compañía de ópera de Granada en el año cómico 1832-1833.

[554] *Ver* Anexo III. La compañía completa sevillana viene recogida en MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 120.

El Coradino, siguiendo los usos operísticos del momento en Granada y provincias, no es sino una versión en castellano del *melodramma giocoso* en dos actos *Matilde di Shabran* de Rossini. Del resto de representaciones en el teatro del Campillo en la prensa aparecerá información, tan solo, de otras tres noches operísticas, y todas las piezas de las que se nos da cuenta son también de Rossini: *Semiramis* (dos veces), de nuevo *El Coradino* (un acto) y *El sitio de Corinto* (un acto).

Tendremos que deducir que alguien tuvo forzosamente que informar mal, cuando no engañar de mala fe, a los empresarios cantantes Julién y Massa, pues la situación de postración la que atravesaba Granada en aquellos meses a causa del cólera era a todas luces indisimulable. Tras llegar con toda la compañía y encontrarse con este terrible panorama, lo primero que debieron pensar sería en empacar y montar en las galeras, huyendo lejos lo antes posible. Sea como fuere, comenzaron las actuaciones con aparente normalidad, pero ya en el primer día de agosto la Junta de Acreedores del Teatro de Granada tuvo serias dudas sobre la voluntad de permanencia de la compañía sevillana, pidiendo a José Massa que se ratificase respecto de lo acordado:

> Se acordó así mismo se le haga saber a José Maza [sic] manifieste terminantemente en el acto de la notificación si está resuelto a que la Compañía de Ópera continúe trabajando los tres meses a que está comprometido a lo menos o si en efecto se marcha a Sevilla, como se ha divulgado para que con este conocimiento pueda la Junta disponer lo que estime más conveniente a beneficio del Público y del Concurso de Acreedores. [556]

Finalmente, tras algo más de un mes de estancia, desde finales de julio hasta los últimos días de agosto, llevando a cabo 17 representaciones, muchas menos de las inicialmente comprometidas, decidieron recoger los bártulos y partir de regreso a la ciudad hispalense. La penúltima actuación, toda ella con Rossini incluía, junto con *El Coradino*, la versión en español de *L'assedio di Corinto*;[557] se anunciaba así para el día 28 de agosto de 1834:

---

[555] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*. 27-VII-1834.

[556] AHMGr, C.00201.0024. *Libro de Actas de la Junta del Concurso de Acreedores al Teatro del Campillo*, 1-VIII-1834.

[557] Al anunciarse como *El sitio de Corinto o Mahometto* [sic] *II*, entendemos que se trata de la versión francesa del *Mahometto II* vuelta a traducir al italiano en 1826. DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*, p. 61.

> Penúltima representación extraordinaria a beneficio de la Sra. Carlota Julien. Primera parte. El primer acto de la ópera bufa *El Coradino*. Segunda parte. El primer acto de la ópera seria titulada *El sitio de Corinto, ó Mahometo segundo,* en la que el Sr. Güvan [Glivau] desempeñará por primera vez un papel de tenor. [558]

Massa hubo de abonar un total de1700 reales a la Junta de Acreedores por concepto de arrendamiento del edificio teatral, dato que confirma el hecho de que, efectivamente, fueron 17 las funciones dadas, a razón de los 100 reales acordados por cada una.[559] El cólera terminará afectando a alguno de los cantantes de la compañía; según las fuentes de Andrés Moreno Mengíbar,[560] uno de los primeros tenores de la compañía murió a consecuencia del contagio de la enfermedad; pensamos que el finado no podía ser sino Ángel Glivau,[561] teniendo en cuenta que el otro tenor principal era Leandro Valencia quién todavía vivirá hasta 1840. No sería muy arriesgado apuntar que fuera esta trágica circunstancia la que motivara la precipitada marcha de la compañía, algo que sucedió, prácticamente, de un día para otro. Sobre esta "desaparición repentina" exponía el *Boletín Oficial de la Provincia* el siguiente comentario:

> Calmada algún tanto la efervescencia del mal una casualidad nos trajo la compañía de ópera de Sevilla que hubiera dado ratos muy agradables si aún no nos dominara el terror y cuando éste iba calmando y el público se prestaba a la distracción; desapareció repentinamente y nos quedamos como antes. [562]

Siendo ya el final del verano del 34 y en las singulares circunstancias de salud pública de aquel momento, era obvio que no se iban a presentar muchas candidaturas para ofrecer actuaciones en el teatro. Conscientes de ello Ayuntamiento y Junta de Acreedores estaban abiertos a aceptar cualquier oferta que fuera medianamente

[558] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*. 28-VIII-1834.

[559] AHMGr, C.00202.0031.

[560] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 121.

[561] Ángel Glivau actuó ya como primer tenor de la compañía filarmónica del teatro de Granada en el año cómico 1832-1833.

[562] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 28-IX-1934.

razonable, y ésta vino de la mano de una persona suficientemente conocida por ellas como era José Máiquez. La Junta de Acreedores, única administradora del teatro, le concedió sin dudar la empresa, motivada tanto por el interés público como por la esperanza de poder incrementar la cuantía sus fondos:

> Que con objeto a proporcionar alguna diversión a este vecindario que le distraiga en algún tanto de las aflicciones que ha sufrido con la enfermedad reinante al mismo tiempo que aumentan cuanto sea posible el fondo de los acreedores, se concede a José Maiquez en arrendamiento el Teatro Cómico y enseres que le pertenecen desde el día veinte de octubre próximo hasta el tres de marzo del año inmediato [...] [563]

Se conjuntó una compañía que podríamos considerar de circunstancias, combinando una formación de actores de declamación junto con algunos agregados de baile que -reconocía abiertamente Máiquez- no estaban "en la clase y categoría de aquellos que han tenido el honor de ofrecer sus servicios a este público". [564] Este talante poco arriesgado no había sido, hasta el momento, el rasgo distintivo de las singladuras empresariales de Máiquez. De cualquier manera el público estaba por pasárselo bien, ahora que parecía que "la terrible enfermedad", como se la denominaba, empezaba a remitir. Habrá, finalmente, muchas boleras -*del Trípili*, *del Escondite*, etc.- y comedias; pero no encontraremos más teatro lírico en Granada que las oberturas operísticas tocadas por la orquesta que dirigía Francisco Valladar, entre ellas las de *Elisabetta* (Rossini), *Adelaida y Cominges* (Pacini); siendo interesante destacar la de *Adela de Lusiñan*,[565] de Ramón Carnicer por lo que significa la presencia de un compositor español entre tanto compositor italiano. También se interpretaron alguna que otra aria o dúo y, por supuesto, las tonadillas que, aunque en retirada, se interpretaban con regularidad en provincias por las compañías de teatro declamado.[566]

La estética romántica, pasados los años de fuerte aislamiento forzados por la Ominosa Década, iba encontrando acomodo en el pensamiento y en los sentimientos de la gente culta de la ciudad, de lo cual queda constancia en los periódicos: poemas, obras

[563] AHMGr, C.00201.0024. Reunión de la Junta de Acreedores al Teatro de Granada de 5 septiembre de 1834.

[564] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 28-IX-1834.

[565] Estrenada en 1819.

[566] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 28-IX-1834, 23-X-1834, 2-XI-1834, 13-XI-1834.

dramáticas y las referencias que llegaban, fundamentalmente, de París en cuanto al atuendo, modas y actitudes en general.[567] En el Teatro del Campillo se anunciaba la representación para el 7 de noviembre de 1835 del drama de Alejandro Dumas *Enrique III y su corte* en traducción de Nicolás Peñalver "abogado de esta ciudad", del que volveremos a tratar por ser el autor del libreto original de la ópera *Veleda, la sacerdotisa de los galos* que tendrá su estreno ocho años más tarde. [568] El frenesí romántico incrementó el número de viajeros de otros países que llegaban buscando el exotismo oriental en el confín sur-occidental europeo, pero el fenómeno se había iniciado antes. En el primer decenio del siglo fue Chateaubriand; después, en 1828 Irving, 1829 Benjamin Disraeli, 1830 Inglis, 1831 Richard Ford, 1834 Owen Jones, y en 1836 George Borrow, citando sólo entre los nombres más conocidos.

2.3 **Cantantes nacionales para un repertorio internacional (1836-1839)**

El *bel canto* se reanudó en la primavera de 1836, casi dos años más tarde. Desde que se cantaran las últimas arias en el 34 el panorama ha cambiado de manera sustantiva. Si atendemos a las publicaciones que nos han llegado, todo es romántico: los dramas, los poemas y las óperas; de hecho, Vincenzo Bellini desplaza a Rossini en la primacía indiscutible que hasta ahora había tenido el compositor de Pésaro en la cartelera.

A pesar de la guerra, el actor y -cada vez más- empresario José Máiquez, con un talante atrevido y emprendedor formará una "compañía filarmónica" de buen nivel, aunque sólo con cantantes españoles. La estructura de esta compañía se mantendrá esencialmente igual durante dos años consecutivos, hasta Carnaval de 1838, introduciéndose sólo pequeños cambios. Estos años fueron clave para conseguir un cierto asentamiento del espectáculo operístico en la ciudad, después de la ambiciosa aventura de 1832 y el desafortunado veraneo de 1834. Será por la gran ola romántica, por la necesidad de reconocerse como elite de la burguesía granadina, por el nacimiento de un periodismo especializado en el mundo teatral; será por el momento de gracia que vive el *bel canto* que llega desde Italia... Puede haber muchos factores, los referidos y

[567] El *Boletín Oficial de la Provincia de Granada* del día 29 de julio de 1835 es un buen ejemplo.

[568] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 6-XI-1835.

uno más que podemos añadir, para entender la moda operística granadina y es éste: la necesidad de evadirse de la guerra entre carlistas y liberales, que ya duraba desde 1833.

Granada contaba con una minoría de aficionados muy entendidos, de esos que recibían no solo publicaciones de Madrid, sino también de París o Milán, y otros más menos entendidos pero curiosos ante el fenómeno músico-teatral en boga y con un empresario arriesgado pero, con todo, Granada no podía aspirar a ser lo que no era ni económica, ni políticamente, había que poner los pies en el suelo, tal y como hacía el anónimo periodista que en 1837 dejó escrito:

> El teatro está actualmente a la altura que puede estar; porque no es posible más en una capital de provincia donde no hay comercio, ni industria, ni ninguna clase de riqueza; somos pobres y no podemos tener más que nuestra ópera española y nuestras comedias.[569]

Cuando dice que Granada sólo puede aspirar a tener "nuestra ópera española" –además de comedias- el cronista quiere decir ópera italiana interpretada por cantantes españoles y traducidas al español.[570] Este puede ser un dato importante para entender ese momento del teatro y de la España de entonces (1836-37). Podríamos decir que la línea que demarcaba los teatros de primera o de segunda, operísticamente hablando, situaba en un lugar a los que llevaban compañías filarmónicas con cantantes italianos que interpretaban libretos en versión original, como era el caso de Barcelona, Madrid, quizás todavía Cádiz; y, al otro, a aquellos que acogían compañías mayoritariamente nacionales cantando con el texto traducido al castellano, en provincias.

Todo lo anterior coincide con un cambio en la gestión del edificio del Teatro del Campillo, que había estado regentado por la Junta de Acreedores desde poco tiempo después que las tropas francesas abandonaran la ciudad en 1812. A partir de ahora se hará cargo de su titularidad, de manera plena, el Ayuntamiento a través de la Comisión de Diversiones Públicas. Ésta, nada más constituirse, lo primero que hace es encargar a Máiquez que realice por cuenta de la propia Comisión una serie de obras de mejora en

[569] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada de Granada*, 27-V-1837.

[570] Esto es así, entre otras razones, porque hasta ese momento la única ópera española interpretada en Granada se había limitado a la obertura de *Adele di Lusignano* de Ramón Carnicer.

el edificio, consistiendo, básicamente, en aumentar el número de lunetas y mejorar el alumbrado.[571]

Pues bien, volviendo a la compañía filarmónica de Granada, para el año 1836 ésta se encuentra formada por Cristina Villó, Carlota Villó, y Francisca Fernández,[572] tiples; como contralto Emilia Secchioni, todo ello en las partes femeninas. En las masculinas: Leandro Valencia, Félix Ramos (maestro y primer tenor de la compañía),[573] y José Agostino,[574] tenores; José Rodríguez Calonge, Antonio Navarro, y el señor Provini, bajos. Observamos junto a cantantes veteranos como Valencia y Calonge,[575] con experiencia en principales papeles en Madrid, jóvenes valores salidos de las primeras promociones del Conservatorio de Madrid como era el caso de las hermanas Villó, mostrando el inicio de un relevo generacional que, incluso lejos de Madrid, ya se nota. La figura más destacada para el público granadino es, sin duda, la soprano Cristina Villó, que estaba en aquellos momentos iniciando la que será una larga carrera como intérprete de ópera y, posteriormente, de zarzuela. Leandro Valencia "a quien el inteligente público granadino ha tributado en diferentes épocas tan justos y repetidos aplausos"[576] volvía a Granada, tras varios años de estancia en los teatros de Italia.

Las funciones de ópera se desarrollaron sólo durante la primera temporada, desde Pascua hasta el final de la primavera, es decir tres meses, sumando no menos de 40 funciones, lo que posibilitaba en Granada la puesta a la venta en taquilla (llamada popularmente "la casilla") de abonos que por entonces solían ser de 30 funciones. La compañía filarmónica intercaló sus actuaciones con la compañía dramática (también se

---

[571] AHMGr, C.00201.0052. "1837. Nº1 Libramiento a favor, con fecha 24 de abril, de José Mayquez por obras hechas en el teatro en el año anterior con orden de la Comisión. 5.514 rs.".

[572] En el *Boletín Oficial de la Provincia de Granada* es citada como F. Fernández. Debe tratarse de misma Francisca Fernández que estuvo actuando durante el año 1832-33 en los teatros de Madrid: Príncipe, 21 mayo 1832; 24 de julio de 1832, Príncipe; 3 de diciembre de 1832, Príncipe; De la Cruz, 7 enero, 1833. *Ver* CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 76-77.

[573] *El Orfeo Andaluz*, 26-XII-1842, pp. 57-59.

[574] PINO CHICA, Enrique del. *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, vol. I, p. 134.

[575] Ambos, Valencia y Rodríguez Calonge, actuaron en Granada en 1826; Valencia lo hizo de nuevo en unos conciertos benéficos en 1828.

[576] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 2-IV-1836.

decía "de declamado"), dándose el caso de que la dramática solía trabajar en los mejores días de la semana, esto es, domingos y martes, los más propicios, en los que mayor número de público solía ir "desde toda la vida" al teatro en esta ciudad. Desconocemos el motivo de este agravio comparativo en favor de los actores de declamado, pero lo cierto es que la máxima expectación se centraba en las funciones líricas:

> Si la totalidad de individuos que componen la compañía de declamación, no llamaba nuestra atención hasta el caso de anhelar su primera presentación, los de la ópera por el contrario nos hacían estar impacientes y como que sentíamos espender [sic] aquellos maravedíes que quisiéramos haber invertido oyendo *gorgordos*, *crechendos*, escalas cromáticas, sincopados y todas esas cosas que deleitan, si no a todos porque no todos son susceptibles de deleites, al menos los que se glorian [sic] de alimentar un corazón sensible capaz de un arte tan sensible como encantador.[577]

Las sesiones líricas se iniciaron el 8 de marzo con un recital que tuvo como protagonistas a Cristina y Carlota Villó,[578] en el que cantaron un aria y un dúo de *Norma* y un aria de "la *Palmira*".[579] De las dos hermanas, hubo una que destacó sobremanera, y fue Cristina. Ninguna de las dos tenía contrato para continuar en Granada, pero la favorable impresión que causó la jovencísima cantante fue tal que Máiquez, convencido por el clamor de los aficionados tuvo que incluirla a ella y a su hermana en la compañía que estaba ajustando para el año cómico que en esos momentos se encontraba a punto de comenzar, según se escribió años más tarde en un artículo de carácter biográfico:

> [...] se dirigió a Granada, en donde habiendo cantado el aria de *Norma* y los dúos con su hermana en un concierto particular, fue tal el efecto que hizo su brillante voz y su admirable método de canto que no desistieron todos hasta que lograron verla escriturada por el señor Máiquez de prima donna en la compañía que entonces formaba para aquella ciudad. En ella hizo su primera salida con la *Norma*, en la que recibió los más entusiasmados aplausos y los más afectuosos parabienes. Nosotros que hemos tenido el

[577] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 9-IV-1836.

[578] "[Cristina] fue la primera discípula pensionada que tuvo el Conservatorio, con el nombre de *Manuela Villó*; ha cantado de tiple absoluto en los primeros teatros de España y del extranjero. SALDONI, Baltasar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 372.

[579] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 11-III-1836. Suponemos que se refiere a *Aureliano in Palmira*, ópera seria en dos actos de Rossini estrenada en la Scala de Milán en 1813.

> placer de escucharla en esta ópera, nosotros que la hemos admirado como cantante y dramática, nosotros que hemos sentido transportarse nuestra imaginación y arrobarse nuestra alma al suave eco de su voz, conocemos todo el valor del entusiasmo de público granadino y cordialidad de sus sentimientos. [580]

La temporada abundó, como ya se ha dicho, en Bellini, con tres de su títulos más significativos: *El Pirata*, *Norma*, y *Julieta y Romeo* (*I Capuletti ed i Montecchi*). Esta nueva tendencia ya se preludiaba antes de iniciarse el nuevo año cómico cuando, en una función teatral variada, el solista de corneta de llaves de la orquesta ofreció una versión de una *cabatina* de *Julieta y Romeo*.[581] Habría que remontarse al año cómico 1832-33 para encontrar la primera representación de una ópera belliniana en Granada con *La Estranjera*, pero entonces Rossini seguía siendo el autor operístico por excelencia, y es ahora, cuatro años más tarde, cuando le llega el turno al siciliano, apenas unos meses después de su temprana muerte.[582]

Tras retrasarse por enfermedad de la primera tiple Francisca Fernández, *El Pirata* fue la pieza que inició las sesiones puramente líricas en la noche del 6 de abril; sus papeles principales fueron interpretados por las señoras Fernández (como Imogene) y Secchioni (Adela) junto a Leandro Valencia (Gualtiero), José Rodríguez Calonge (Ernesto), Antonio Navarro (bajo) y el Sr. Agostino (tenor).[583] La voz de Valencia quizás no tenía ya la frescura de ocho o diez años antes, pero esas posibles carencias las suplía con los recursos adquiridos tras muchos años de oficio. Aquí se le permitió, con gran compresión, que "modificase" la partitura para evitar las notas más agudas del papel de Gualtiero, cuando en Barcelona o Madrid hubiera sido duramente criticado por hacer algo parecido:

> El Sr. Valencia, ha interpretado perfectamente la parte del apasionado Gualtiero, entusiasmando sobremanera su *spianato* y expresivo canto: no hemos podido menos de admirar sus conocimientos en las oportunas y nada perjudiciales modificaciones que ha

---

[580] Antonio Fernández Cabrera en *El Orfeo Andaluz*, 21-XI-1842, p. 43.

[581] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 6-II-1836.

[582] Falleció en Puteaux, cerca de París, el 23 de septiembre de 1835.

[583] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 9-IV-1836.

> sabido hacer en la altísima parte de Gualtiero, para acomodarla a la *tessitura* de verdadero tenor [...][584]

La traducción española de *I Capuletti ed i Montecchi*, aquí titulada *Julieta y Romeo*, se hizo en su primera noche el 20 de abril; el Romeo lo encarnó Cristina Villó como *mezzo-soprano in travesti* y junto a ella Francisca Fernández (Julieta) y Leandro Valencia (Tebaldo).

Al lado de las obras del compositor de Catania, fue objeto de especial atención *Clara de Rosemberg*, la ópera semiseria de Luigi Ricci (1805-1859), un autor también de la escuela napolitana que había conseguido colocar algunas de sus composiciones compitiendo con los títulos de los más grandes en la cartelera italiana. El reparto en la noche de estreno fue en sus principales roles el siguiente: Emilia Secchioni (princesa Eufemia), Antonio Navarro (conde de Rosemberg), Félix Ramos (marqués de Valmore), Provini (Montalvan), José Rodríguez Calonge (Miguelón) y Carlota Villó (Marcela).[585] Destacamos de la crítica publicada en el *Boletín* los aplausos prodigados a Calonge que como bajo bufo destacó sobre el resto del elenco, como ya había ocurrido antes en *El Pirata*. Parece que era habitual en esta plaza que se interpretaran de manera desigual este tipo de papeles descuidando, bien la parte musical, bien la parte cómica:

> El público, poco acostumbrado a ver ejecutar con propiedad esta clase de papeles, salió alborozado por lo que en él hizo el Sr. Calonge: creemos, y nos parece no equivocarnos, que los bufos de primera cuerda, para llenar, tanto en la parte cómica como en la cantante, el papel de *Miguelón*, harán lo que el Sr. Calonge, más nos parece imposible.[586]

De Giovanni Pacini (1796-1867) se interpretaron diversos números de *La Esclava de Bagdad*,[587] tales como la introducción, el dúo «Por este tierno abrazo» y la así llamada «Aria de las babuchas», que indudablemente se había hecho muy popular en

---

[584] «Teatro. *El Pirata*». *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 9-IV-1836.

[585] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 7-V-1836.

[586] «*Clara de Rosemberg*. Primera representación». *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 11-V-1836.

[587] *La schiava in Bagdad*, estrenada en el Teatro Carignano de Turín el 20 de octubre de 1820.

España,[588] fue cantada al igual que el número de introducción por el bajo bufo Rodríguez Calonge "acompañado por el cuerpo de coristas".[589] Todas estas piezas, como sabemos, estaban convenientemente traducidas al castellano lo que contribuía a que el público las reconociera como producto, llamémosle así, "casi nacional".

Rossini, por supuesto, sigue estando en los carteles, pero se observa que su momento más alto en este teatro ya ha pasado en favor del *belcantismo* plenamente romántico. Y entre tanto compositor italiano y música italiana, aunque fuera con letra en castellano, siempre surgía alguna oportunidad para que se oyeran aires populares españoles como los fandangos, [590] o de la América hispana, como cuando en un beneficio el tenor Agostino cantó *El jarabe habanero* acompañándose él mismo a la guitarra.[591] El público lo agradeció, ruidosamente, como era habitual, pues no se contenía en la manifestación de sus pareceres, ya fuera a favor o en contra.

La Granada liberal de 1836 homenajeó a su heroína Mariana Pineda cinco años después de que fuera condenada a muerte y ejecutada durante la represión fernandina, exhumándose sus restos, que fueron llevados el 24 de mayo a la iglesia de san Ildefonso y el día después a la catedral, en cuyo recinto se celebraron un oficio y misa, obras especialmente compuestas para la ocasión por el maestro de capilla de la catedral Vicente Palacios.[592] En la interpretación de las obras de Palacios intervinieron junto con los coros los solistas masculinos de la compañía de ópera: Provini, Calonge, Valencia, Ramos y Agostino. "En la noche del mismo día la Empresa del teatro dispuso una función patriótica, en la que se representó la pieza alegórica denominada: *Aniversario de la inmortal Doña Mariana Pineda*, composición de un hijo de esta Ciudad, entusiasta

---

[588] « ¡Babuchas! ¡Babuchas! », célebre número de *La Esclava de Bagdad* de Pacini, llamado así en su versión en castellano, la cual se interpretaba todavía en Madrid en torno a 1843, al respecto decía Cotarelo: "Estos recuerdos de piezas antiguas sólo una o dos veces por año eran admitidos, pues el auditorio deseaba cosas nuevas, y las tuvo". COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela*, p. 189.

[589] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 8-VI-1836.

[590] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 29-VIII-1836.

[591] *Ibid.*, 8-VI-1836. El jarabe es una música y una danza de México, que se hizo popular también en España durante el siglo XIX. En *Flores de España. Álbum de los cantos populares más característicos, transcritos para piano*, publicado por Pablo Martín en 1883 viene recogido un jarabe junto a otros cantos americanos. ALONSO, Celsa. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, p. 387.

[592] Según Antonina Rodrigo fue ajusticiada el 26 de mayo de 1831 pero, en cambio, la celebración solemne en Granada en 1836, sólo cinco años después fue el 25. Rodrigo, Antonina. Prólogo de Antonio Domínguez Ortiz. *Mariana de Pineda. Lucha de una mujer revolucionaria contra la tiranía absolutista*, p. 16.

de las virtudes y fortaleza de esta heroína; a su conclusión se presentó toda la compañía filarmónica de riguroso luto, y cantaron un himno fúnebre, cuya música compuso el profesor D. Domingo Martín, y su letra el patriota D. Vicente Moreno Bernedo, batidor de uno de los escuadrones de Caballería Nacional [...]".[593]

Con el final de la primavera terminó también la primera temporada y, con ella, toda la ópera prevista para ese año, marchando seguidamente la compañía filarmónica a funcionar al teatro de Málaga. Mientras tanto, el verano y el inicio del otoño se vivió en Granada con alta tensión política y social. En julio la ciudad se echó a la calle en favor de la Constitución de 1812. En octubre se descubrió una conspiración carlista que tuvo su origen en la cárcel, tras fracasar, "diecinueve de los convictos fueron condenados al último suplicio".[594]

En el año 1837-38, el entretenimiento lírico que recibieron los aficionados filarmónicos del Teatro del Campillo fue similar al del anterior. Los meses de mayo a septiembre fueron los que estuvieron dedicados a la ópera.[595] Máiquez hizo marchar todo, más o menos, como el anterior, alternando el lírico con el declamado, y manteniéndose la misma circunstancia de que los mejores días –domingos y martes- seguían siendo para las comedias y los dramas; volvió a contratar a la mayor parte de los miembros de la compañía de ópera del 36, si bien hay que mencionar algunos cambios. Las hermanas Villó se separaron, pues Carlota se marchó siendo su lugar ocupado por Magdalena Martínez, cantante recién salida del Conservatorio de Madrid,[596] quedando Cristina como indiscutible tiple principal del elenco. Nuevas incorporaciones fueron también las de la contralto Rafaela Venier, "que ha admirado en Cádiz"[597] y el bajo italiano Carlos (Carlo) Magnan.[598]

---

[593] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 1-VI-1836.

[594] LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geografico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo VIII, p. 560.

[595] Es decir, mayo a septiembre de 1837.

[596] "Viene otra tiple que acaba de salir del Conservatorio, y que partirá con la Señora Villó; en diciendo que va a competir con ella, ya se deja ver que será buena buena". *El Trueno y Centella Constitucional*, 9-III-1837, p. 9.

[597] "Viene una contralto que ha admirado a Cádiz, buena, digo bueno, porque aunque es mujer, es contra alto [sic]". *El Trueno y Centella Constitucional*, 9-III-1837, p. 9.

La cartelera que conocemos nos proporciona estos títulos: *La Extranjera* y *Norma* de Bellini; *El Furioso en la Isla de Santo Domingo* y *El Desterrado de Roma* de Donizetti; *Semíramis* y *El Barbero de Sevilla* de Rossini; *El Nuevo Fígaro* de Ricci; *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi.[599] Hay, por tanto, dos títulos de la producción de Bellini, dos de Donizetti, dos de Rossini, una de Luigi Ricci y una de Morlacchi. De la documentación relacionada con este año podemos deducir que Vincenzo Bellini sigue siendo el que mayor interés concita, y el hecho de que en días tan significativos como los que celebraron la aprobación de la nueva carta magna fuera *Norma* la pieza elegida abunda en ello. La ciudad de Granada "solemnizó" la promulgación de la Constitución de 1837 con múltiples festejos, diversiones y recreos públicos que duraron más de una semana, entre el 15 y el 24 de julio.[600] Durante esos días el edificio del teatro se convirtió en centro neurálgico de los festejos:

> Día 15...El Teatro se adornó con pabellones de color rosa y azul celeste con fleques y cordones de oro y plata, hallándose los retratos de SS. MM. bajo dosel y perfectamente iluminado [...]

Los cantantes de la compañía de ópera recibieron un notable protagonismo en el programa de actividades, interpretando en las veladas extraordinarias de los días 15 y 24 himnos patrióticos en el mejor estilo del ya lejano Trienio, además de ofrecer como uno de los actos más emblemáticos una representación operística la noche del 17 de julio:

---

[598] Carlo Magnan debutó en el Carnaval de 1829 en el Teatro de San Benedetto en Venecia, adjudicándole la crítica unas buenas condiciones vocales y no tanto actorales. "Carlo Magnan basso cantante che per la prima volta si espone sulla scena, possiede una voce omogenea e sifficiente agilità e buona scuola: desiderandosi però che faccia attenzione alla scena una delle prerogative che si rendono neccesarie nel Teatro. S.P.". « Spettacoli del Carnevale, 1829, Venezia. Teatro San Benedetto. *L'Italiana in Algeri*». En: *Cenni Storici intorno alle letter invenzioni arti commercio e spettacoli teatrali per l'anno 1828 al 1829*, tommo 10 mo. Bologna: Per la stampe governative sassi [s. f.], p. 165-166.

[599] Como se puede observar se respeta el título en castellano, tal y como apareció en la cartelera granadina.

[600] La Constitución de 1837 fue aprobada por las Cortes el 22 de mayo y firmada por la reina gobernadora María Cristina en nombre de su hija Isabel II el 17 de junio. *Diccionario de Historia de España*, vol. I, pp. 956-958.

> Día 17...A las diez se dio principio al baile, que duró también hasta entrado el día: en el Teatro se ejecutó la ópera del célebre Bellini titulada, *La Norma*, y hubo máscaras como los anteriores.[601]

Al finalizar *Norma*, previo desmontaje de las lunetas, hubo baile de máscaras, una diversión que siempre atraía a la sociedad granadina y que garantizaba altos réditos dinerarios a la empresa y, por ende, al Ayuntamiento que era el que como arrendador obtenía sustanciosos beneficios. El teatro de Granada tuvo aquel año más actos relacionados con la política y, como no podía olvidarse, con la guerra; así aconteció con la función extraordinaria que a beneficio del primer y tercer batallón de la Milicia Nacional se celebró el 3 de mayo en el que intervino la compañía lírica al completo:

> Función extraordinaria a beneficio del primer y tercer batallón de la Milicia Nacional, celebrada el 3 de mayo. 1º, Dúo de *Los Puritanos* por los Señores Magnan y Calonge. 2º, Rondó de *Los Árabes en Las Galias*, por la Señora Martínez. 3º, Cavatina de *La Amazilia* por el Señor Valencia. 4º, Dúo de *Los Puritanos*, por la Señora Cristina [Villó] y el Señor Ramos. 5º, Aria de *La Piedra del Parangón* [*La pietra del paragone*], por la Señora Venier. [602]

Cinco días más tarde volvió a haber función con el interés de recaudar fondos para los mismos batallones, en la que participaron como actores los propios miembros de la Milicia Nacional Voluntaria, amenizando en la parte musical la contralto Venier, la tiple Martínez y el tenor Valencia.[603] La guerra civil entre carlistas y liberales seguirá ocupando páginas en las publicaciones de Granada, poniéndose en evidencia en las mismas cómo la propia situación favorece el deseo de evadirse de ella y de la pobreza resultante a través de los espectáculos teatrales:

> [...] muchas veces hemos ido al teatro llenos de hastío y aun de pesar, y hemos salido contentos: otras, considerando el estado actual de España y nuestra crítica situación el

[601] *Descripción y de las Diversiones y Recreos Públicos con que la ciudad de Granada solemnizó la promulgación y juramento de la constitución política de la monarquía* [...] Granada: Imprenta y librería de la Viuda de Moreno e Hijos. Calle de Libreros esquina, frente al Sagrario, 1837.

[602] *El Trueno y Centella Constitucional*, 2-V-1837.

[603] "También en esta noche tuvimos la satisfacción de admirar la maestría y dulzura de la Sra. Venier y el Sr. Valencia, con la gracia y hermosa voz de la Sra. Martínez, que amenizaron el rato con el más exquisito gusto".

> alma padecía y el teatro nos ha aliviado. En él vemos la mitad de nosotros mismos, que no vemos sino en él, y que quisiéramos ver a todas horas.[604]

Y una vez más nos confirman que no había mejor espectáculo que el operístico, y para ello no se escatimaba en gastos:

> Por fin, mientras nuestros pobres hermanos se desviven por el fin de la patria, nosotros nos afanamos por juntar dinero para la ópera... ¡Como ha de ser!... ¡Dios quiera que pronto llegue el día en que todos estemos para sólo pensar en las óperas!... Así sea: Amén. [605]

Rafaela Venier, la nueva contralto que Máiquez había traído de Cádiz, mantuvo un alto nivel en sus apariciones a lo largo de la temporada. Ello redundó en el éxito de las representaciones de *Semíramis* y *Tebaldo e Isolina*, justamente piezas ambas en las que el héroe lo encarna una *contralto en travesti* que, al parecer, eran la especialidad de la Venier. El público del teatro granadino estaba por aquel entonces más por las grandes óperas serias, como las antes mencionadas, que por el género bufo. Se hizo la presentación granadina de la ópera bufa *El Nuevo Fígaro*[606] de Luigi Ricci (1805-1859), y no gustó tanto como se esperaba:

> [...] el Sr. Ricci no ha estado tan feliz en esta composición como estuvo en su *Clara de Rosemberg*. ¿Y qué remedio? ¿Por eso ha de ser mala? no señor; la ópera es buena, es lo que se llama una ópera bufa, y aunque el público no se haya inclinado más que a las composiciones patéticas, suntuosas, románticas, no por eso nos amargará oír de todo.[607]

La explicación que da el articulista es que el público se inclinaba hacia composiciones "patéticas, suntuosas, románticas", lo cual si atendemos a la fecha del momento -1837-, no nos tiene por qué sorprender pero es, en cualquier caso, bastante esclarecedor respecto de la recepción del romanticismo en Granada, es justamente por

---

[604] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 25-V-1837.

[605] *El Trueno y Centella Constitucional*, 9-III-1837, p. 9.

[606] *Il nuovo Figaro, melodramma giocoso* en 2 actos, estrenado en Parma en 1832.

[607] *El Trueno y Centella Constitucional*, nº 16, 6-IV-1837.

ello que las óperas de Bellini son las más celebradas por el público en estos momentos. En el *Boletín* se dice al respecto comparándolo con Morlacchi:

> [...] nos remitiremos a la Europa culta, que unánimemente desdeña ya sus acentos [Morlacchi] y oye llena de entusiasmo los del desgraciado Bellini. En la balanza de la opinión creemos de muy poco peso la del articulista, si la comparamos con la del mundo civilizado.[608]

La joven e inexperta tiple Magdalena Martínez, fue criticada con severidad, en parte por su falta de desenvoltura en la escena y, sobre todo, porque –decía disculpándola el redactor del *Boletín*- "se le encomendaban partes de soprano cuando ella realmente era una contralto *sfogato*".[609] En la primera noche en el papel de Isolina en *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi (1784-1841), el atento crítico musical acusó a la Martínez de haber sustituido la cavatina de salida por un aria de una ópera de Pacini que, es de suponer, exigía menos de las facultades de la cantante;[610] tanto se cebó con ella el *Boletín* que hubo de salir en su defensa el periódico competidor, *El Trueno*.[611] Esta cantante que fue traída a Granada como segunda soprano, siempre detrás de Cristina Villó, no tardaría en convertirse en una artista de prestigio en el teatro musical español tras estrenar poco tiempo después la *Ipermestra* de Saldoni en Valencia.[612] El

---

[608] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 21-VI-1837.

[609] "La Sra. Martínez, presentada por primera vez a las escena, nos ha agradado sobremanera, a pesar de la turbación de que se hallaba poseída: su voz de contralto *sfogato* de grande extensión, y mucho cuerpo; sin que por esto deje de ser agradable; por lo que opinamos que luego que se halle más animada y apartada de la turbación que le asistía, le será muy fácil perfeccionarla. Presenta una suma sensibilidad en el canto *spianato*, y sabe adornarlo con una profusión extraordinaria, debida a la prodigiosa facilidad de su garganta".

[610] "No alcanzamos por qué siendo mejor la del *Tebaldo* haya preferido otra sin inspiraciones, sin armonía, sin gusto y monótona: creemos que ha sido por estar escrita la del *Tebaldo* para tiple y ser la Sra. Martínez una medio contralto; pero de todos modos, en el caso de variar no ha sido acertada la elección". *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 29-V-1837.

[611] "Será cierto que la Sra. Martínez más bien en sus semblantes carezca de aquella maestría sólo propia de una actriz muy acostumbrada a ocupar el cuadro escénico, que su acción no sea la más propia y que su juego escénico carezca de naturalidad y propiedad, pero concediendo que esta joven hace sus primeros ensayos en la carrera teatral está todo contestado".

[612] "Magdalena Martínez. Tiple primera, que hizo sus principales estudios de canto en nuestro Conservatorio con el autor de esta obra, y que estrenó en el teatro de Valencia, el día 22 de Diciembre de 1838, nuestra ópera *Ipermestra*, con un éxito tan brillante como nunca se había visto en aquella capital. La parte de tenor la cantó el italiano Sr. Santi". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, pp. 193-194.

ya veterano Calonge, en su segundo año consecutivo en el Teatro del Campillo[613] conseguía repetidos aplausos por sus papeles de bajo bufo, y fue especialmente celebrado por su Bartolo en *El Barbero de Sevilla*.

La temporada operística se cerró el 10 de septiembre con una función a beneficio del bajo Carlos Magnan.[614] Pocos días más tarde el empresario Máiquez hubo de solicitar al Ayuntamiento una subida en las entradas de medio real, para poder pagar las cantidades correspondientes por derechos de autor, petición que fue concedida.[615]

Para la Pascua de Resurrección de 1838 ya había nuevo empresario, José Acuña.[616] La ópera en este nuevo año cómico se ciñó a la temporada de verano del 38, comenzando las funciones el 31 de julio y terminando el 30 de septiembre; posteriormente, ya fuera de temporada se representó la ópera cómica *El Califa de Bagdad* de Boildieu. De los artistas que formaban la compañía conocemos los nombres de las tiples Mariana Lewis (también aparece escrito Levi) y Cristina Antera Villó, el tenor Leandro Valencia y los bajos Carlo Magnan y Rodríguez Calonge, [617] siendo por tanto la única novedad respecto del año anterior la presencia de Mariana Levi, llegada desde Cádiz en donde cantó junto a Leandro Valencia. De la Lewis decía *El Tiempo* de Cádiz: "tiene una voz de soprano bastante afinada, un poco endeble pero arreglada y sabe sacar partido de ella por el buen método que tiene". [618] La temporada constó de 29 funciones.[619] La primera fue dada el 31 de julio, y *Parisina* de Donizetti la elegida; el compositor de Bérgamo tras la prematura desaparición de Bellini se alzaba en aquellos momentos como el principal representante del repertorio lírico italiano en Europa. Sus

[613] Recordemos que ya estuvo en Granada en el año cómico 1826-1827.

[614] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada de Granada*, 26-VIII-1837.

[615] Es consecuencia de la R.O. de 5 de mayo de 1837 que dispone que no se podrá representar en ningún teatro obras dramáticas, "aun cuando estuviere impresa o se hubiere representado en otro u otros, sin que preceda el permiso de su autor o dueño propietario". Dice que la compra de las que han merecido aceptación en los teatros de la corte están algunas en 800 rs. y las que menos 400, "sin contar gastos de comisión, copia y correo, etc". Máyquez con fecha 28 de septiembre de 1837, en Granada. AHMGr, Legajo 203, pieza 15.

[616] No tenemos datos concretos, pero de lo que se puede deducir de la documentación municipal pudiera ser que estuviera asociado con el empresario de Málaga Luis Olona.

[617] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, agosto-septiembre de 1838.

[618] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 15-IX-1838.

[619] *Ver* Anexo II.

obras se pusieron en escena 14 veces aquella temporada: *Parisina* (en 5 ocasiones), *Belisario* (4), *El Furioso* (3) y *Anna Bolena* (2). Pero el *spartito* que se llevó la palma fue *Puritanos* de Bellini, representada hasta en ocho ocasiones. Rossini, por primera vez, está ausente en la cartelera cuando, hasta ahora, había estado permanentemente ligado a la ópera en la ciudad, ya desde los primeros años veinte. Con la representación de *Anna Bolena* de Donizetti la noche del 30 de septiembre, se cerró la breve temporada operística del verano del año cómico 1839-40, pero con ella no se terminó el teatro lírico. Posteriormente, dentro de la temporada de declamado, en un beneficio del director de la orquesta del teatro, Francisco Valladar, se ofreció "una variada y divertida función de verso, música y baile, entre ellas la acreditada opereta del *Califa de Bagdad*". [620] A tenor de lo que cuenta la prensa, la mayor preocupación del momento continuaba siendo la guerra, que llevaba ya seis años y, aunque no se sufrió en Andalucía tanto como en otros lugares, sí que llegaron a sufrirse incursiones de columnas carlistas que pusieron en estado de alarma a la población de Granada. [621]

2.4 **La ópera es cantada en italiano. Unanue. Salas. Paulina Viardot (1839-1843)**

Al año siguiente el titular de la empresa teatral volvió a cambiar, el arrendamiento lo adjudicó el Ayuntamiento a José Valero, que acometió un ambicioso proyecto con una compañía dramática que estaba encabezada por Julián Romea y Matilde Díez. El empresario, siendo actor, se volcó inicialmente con el teatro hablado, la ópera llegaría como fruto de una gestión posterior, al hacer sociedad con el empresario del Principal de Málaga Luis Olona, [622] que para aquel año cómico había ajustado una compañía filarmónica en su ciudad natal. La finalidad principal de esta sociedad entre los empresarios de Málaga y Granada era el intercambio de las compañías entre las dos ciudades, de tal manera que en un momento dado del año la compañía de Granada iría a Málaga a la vez que la de Málaga haría lo propio con destino a Granada mediante la fórmula de una permuta. Así, cada empresario se embarcaba solamente en el ajuste de

[620] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 14-I-1839.

[621] Nos referimos a las expediciones de Gómez, primero, y de Basilio García, después. *Ver* GAY ARMENTEROS, Juan, VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada IV. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*, pp. 121-122.

[622] Padre del conocido dramaturgo.

una compañía. El acuerdo parece que estaba hecho con bastante antelación pues al anunciarse los abonos en el mes de marzo ya venían indicados los precios de las localidades según fueran de ópera o de teatro en verso.[623] En todo este acuerdo seguro que tuvo mucho que ver José Máiquez, tantos años empresario en Granada y en esos momentos agente (o quizás socio) de Olona. [624]

Aunque, como ya hemos indicado, el acuerdo venía de atrás, la formalización externa del intercambio se llevó a cabo en el mes de junio. En el caso de Granada esto se hizo mediante una solicitud escrita de Luis Olona dirigida al Ayuntamiento. Llama la atención en el escrito la petición que realiza "acerca de que no se permitirá otra ninguna diversión sea de la clase que fuera por más de tres días, a no ponerse su director de acuerdo con el Empresario del teatro". De esta manera pretendía garantizarse –o casi- el monopolio de las diversiones públicas durante el tiempo que durara la estancia de sus huestes filarmónicas, algo que también el empresario de Granada tenía garantizado por parte del Ayuntamiento. La permuta fue concedida sólo para el verano; y es que parece que se asentaba la costumbre de ocupar la temporada de veraneo con la ópera. En los precios autorizados por el cabildo se observa, como era habitual, que en los días de ópera estos eran algo más altos: los palcos primeros costaban 24 reales para la ópera y 18 reales para comedia; los palcos segundos 18 frente a 14; y la entrada 4 frente a 2 y medio.

Cuando, por fin, llegado el momento acordado para el intercambio de compañías con Málaga "y vencidas las dificultades que presentaba la traslación de ambas a diferentes puntos, se verificó proporcionando a aquella ciudad una de las mejores de declamación, y a esta, otra de excelentes artistas italianos". El plantel de cantantes estaba formado en las voces masculinas por Manuel Ojeda (tenor), Sr. Caggiati,[625] el Sr. Moya,[626] el Sr. Navarro,[627] Gaetano Baillou (bajo).[628] En las femeninas, por la Sra.

---

[623] AHMGr, C.00203.0038. Impreso anunciador, marzo de 1839. Imprenta de Benavides. *Ver* Anexo I, dedicado a documentos.

[624] PINO CHICA, Enrique del. *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, vol. 1, p. 162.

[625] Ettore Caggiati, tenor italiano nacido en 1817. MEYERBEER ,Giacomo. *The Diaries of Giacomo Meyerbeer: the years of celebrity, 1850-1856*, traducción, edición y anotaciones de R. I. Letellier. Farleigh Dickinson Univesity Press, 2002, p. 240.

[626] Pensamos que se trata de Manuel Moya, que ya trabajó como primer tenor en Granada en el año cómico 1832-1833. Un cantante que en su juventud era capaz de ofrecerse de tenor o de bajo, y que ya de mayor se fue quedando con papales de barítono o bajo. Saldoni dice de él: "barítono, cantante de capilla

Mancini (tiple), Sra. Lombardi (mezzo) y Antonia Plañiol (contralto).[629] La compañía era mayoritariamente italiana en las partes principales y esto era una novedad en Granada, donde algo así sólo había sucedido antes, en 1774 y 1830. Como consecuencia de lo anterior también era novedad, desde 1830, el hecho de que, cambiando la costumbre de cantar traducciones en castellano, los libretos fueron respetados en su lengua italiana original, provocando enorme satisfacción entre los más exigentes y cultivados que venían tiempo quejándose de las malas versiones en castellano que habitualmente debían soportar.

El inicio de la temporada operística de verano tuvo lugar, finalmente, la noche del 14 de julio, con *Parisina* de Donizetti, a la que la revista *La Alhambra* le dedica un amplio comentario.[630] La compañía mostró en ella unas excelentes cualidades artísticas, colmando las mejores expectativas y callando, de paso, los rumores que cuestionaban su nivel. En los principales papeles intervenían la soprano Mancini (Parisina), el tenor Caggiati (Ugo), el barítono-bajo Baillou (Azzo), y el bajo Moya (Ernesto). "Los coristas estuvieron bien; la orquesta acompañó con la precisión y exactitud que era de esperar de los distinguidos profesores que la forman". Sorprendió en gran manera un vestuario en el que no se escatimaron medios:

> […] la ópera se vistió con un lujo al que no estábamos acostumbrados, y con una precisión histórica que no solíamos ver, principalmente en los coros.

---

en el año 1858". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. 4, p. 220.

627 Probablemente Antonio Navarro, que ya figuraba como bajo en la compañía filarmónica del teatro de Granada del año cómico 1836-37.

628 Viene referido sólo como Sr. Bayllou. Gaetano Baillou, bajo, actuó en Madrid y en Sevilla en los años 40 y 50. En Madrid hay un concierto registrado por Carmena, el que realizó junto a Luigia Lombardi el 16 de mayo de 1840 y actuaciones en el Teatro Real el año 1854-1855. *Ver* CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 90; MORENO MENGÍBAR, Antonio. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 162.

629 Antonia Plañiol. Contralto nacida en Madrid de cuyo Conservatorio fue becaria interna de 1831 a 1835. Allí estudio canto con Piermarini; al terminar en el Conservatorio fue discípula de Mariano Rodríguez Ledesma. En 1836 debutó en el Teatro de la Cruz con *Tancredi*, compartiendo escena con María Manuela Oreiro, en 1837 continuaba en el mismo teatro. En 1843 cantaba en el Teatro del Circo. *Véase* SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 257; MOLINA MARTÍNEZ, José Luis, MOLINA JIMÉNEZ, Mª Belén. *María Manuela Oreiro Lema (1818-1858) en el diario de Jose Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio1836-1837)*, p. 185.

630 DE MONTES, Luis. «Teatro». *La Alhambra*, II, (1839), pp. 71-72.

Sin duda, este mérito hay que adjudicarlo en el haber del empresario malagueño Luis Olona, pues desgraciadamente en Granada los empresarios nunca pusieron en ese importante apartado de la producción escénica gran interés, para ahorrarse en ello un considerable desembolso económico. Ningún detalle deslucía las noches operísticas de aquel verano del 39, y por ello los *diletantti* del Liceo estaban, sin lugar a dudas, entre los más complacidos. Si faltaba algo, los libretos en su original italiano, le otorgaban el último detalle para que no quedase lugar a dudas de que los filarmónicos granadinos disfrutaban en su pequeño rincón geográfico del mismo cosmopolitismo lírico que Milán, Nápoles, París o Lisboa o, al menos, esa ilusión les embargaba. Luis de Montes, activo miembro de la citada sociedad, no deja pasar la oportunidad en su comentario a *Parisina* para transcribir algunos de los versos escritos por Felice Romani para el recitativo de Azzo (Gaetano Baillou) en su dúo con Parisina (la Mancini) del segundo acto:

> Recita con facilidad, y expresa con exquisito sentimiento: buena prueba dio de todas las dotes enunciadas en el recitativo del expresado dúo, y principalmente en él: "Con qual desio. Ugo seguia… come parea laciarsi. Dietro al corsier che lo rapia nel campo!" que dijo con una verdad admirable.

Con *L'Esule di Roma* de Donizetti se presentó por primera vez en el escenario del Teatro del Campillo la que era la voz más admirada de la compañía:

> Días hace, que los amantes de la Filarmonía anhelábamos con ansia la venida a esta capital de D. Manuel Ojeda[631], primer tenor de la compañía de ópera, que tantos aplausos había merecido del ilustrado público de Málaga, y en otros teatros de primera clase donde hiciera sentir con el eco de su voz los sublimes acordes de la lira del inmortal Rosini [sic], y de los célebres maestros Bellini y Donizetti; y bien podemos decir, que nuestros deseos fueron colmados en la noche del 30 al presentarse por primera vez a ejecutar la difícil parte de Settimio en la brillante ópera *L´Esule di Roma*.[632]

[631] Ojeda estuvo en los teatros de Madrid durante los años 1834, 40, 41, 42, 43. Por tanto, al terminar esta temporada permanecería cuatro seguidos en los teatros de la Corte. Se retiró en 1860. Véase CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid*; SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efermérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 232; CORTIZO, Mª Encina. «Ojeda Manti, Manuel». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.8, p. 27.

[632] ANDREO DAMPIERRE, Salvador. «Teatro». *La Alhambra*, II, (1839), pp. 95-96.

Se extiende Salvador Andreo en sus comentarios en la figura de Manuel Ojeda Manti, contrastando sus cualidades físicas naturales respecto de su técnica y buen gusto:

> No se mostró pródiga la naturaleza en dotar al Sr. de Ojeda de facultades físicas muy sobresalientes; pero esta cualidad que lo constituye en posición desventajosa comparado con otros artistas dotados de voz fuerte y sonora, hace en él resaltar más el mérito de su escuela, sensibilidad y buen gusto, elevándole a un grado demasiado superior al que ocupan en la biografía filarmónica aquellos actores, que poseyendo excelentes facultades naturales, no han podido ni sentir ni expresar bien los acentos de la música, de este arte encantador […][633]

En total, la temporada se saldó con 24 funciones de las que cuatro fueron recitales variados.[634] Se ofrecieron 8 títulos, de los cuales la única novedad en el teatro de Granada fue la *Beatrice di Tenda* de Bellini; aun así el autor más representado fue Donizetti con 7 funciones de *Parisina* (4) y *L'esule di Roma* (3). De Rossini, todavía admirado por crítica y público, se representó *El Barbero* en tres noches, pero ya se han olvidado su *Semiramide* y otras óperas serias que tanto gustaban en años pasados. Luigi Ricci vuelve a estar presente, por cuarto año consecutivo, en la cartelera granadina junto a los más grandes, repitiendo con una pieza que estaba entre las favoritas del público del Teatro del Campillo: *Chiara di Rosemberg*.[635]

El cierre de la temporada veraniega se llevó a cabo con dos veladas de recital variado los días 9 y 10 de septiembre. La noche del 9 era un beneficio del tenor Manuel Ojeda. Tuvo especial significado pues se celebró con gran alegría el fin de la guerra entre carlistas y liberales, tras seis años de contienda.[636] El *Boletín Oficial de la Provincia* se hace eco de ello de manera extensa y saca además un suplemento dedicado

---

[633] ANDREO DAMPIERRE, Salvador. «Teatro». *La Alhambra*, II, (1839), p. 96.

[634] *Ver* Anexo III.

[635] "Con *Chiara di Rosemberg* (Milán, 1831), una *opera semisera* compuesta para la mezzo-soprano Giuditta Grisi, Ricci no sólo redimió su reputación sino que también creó una de las piezas favoritas de la década. Los números cómicos de *Chiara* fueron los más celebrados de la obra" (mi traducción). BUDEN, Julian. «Ricci, Luigi». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol. 5, pp. 831-832.

[636] El principal acontecimiento, sin duda, en este año teatral será de carácter político y militar, el llamado "Abrazo de Vergara" del 31 de agosto de 1839 entre el general Espartero y el caudillo carlista Maroto que acabará, por fin, con seis años de guerra civil.

a ello.[637]En él tras la interpretación de fragmentos de óperas de Auber (*La muta di Portici*), Pacini (*La Niobe*), Rossini (la obertura de *Guillermo Tell*), el final fue enteramente dedicado a música popular española o popularizante –llámese andaluza-, a la que tan cercano se sentía Ojeda, de hecho eso ya lo sabía el público:

> Desearíamos pedir un favor al Sr. de Ojeda; y cuenta que en este momento somos los intérpretes de sus numerosos apasionados: tenemos noticia de la gracia y perfección con que canta las canciones andaluzas; canciones con las que ha arrebatado en dondequiera que las ha oído. ¿Se negaría el Sr. Ojeda, cuando tan galante es, a satisfacer este deseo? Creemos que no. [638]

Junto a pasajes de *Los dos Fígaros* de Mercadante se bailaron jaleos y mollares a cuatro, para cerrar con el *Polo del Contrabandista* (no se menciona la autoría de Manuel García). En estas piezas ni el beneficiado ni la que le acompañaba en los dúos –Antonia Plañiol- escatimaron en gestos y maneras que el público generosamente agradeció, desde el vestirse de majos hasta el "ceceo" en la pronunciación del tenor malagueño.

> El Sr. Ojeda se vuelve a Málaga; y mientras allí su llegada será tan dulce como la de la golondrina amiga, en los corazones de los granadinos resonarán los quejidos de Orombello, el entusiasmo del pescador de Portici, y el eco jaleador del *Contrabandista*.[639]

Tiene interés comentar la actividad lírica que también desarrolló -a otro nivel, bien es cierto- la compañía dramática, pues sus dos primeros y grandísimos actores, el matrimonio formado por Matilde y Julián Romea, sentían especial apego por la canción española y, cómo no, por la, a pesar de todo, sobreviviente tonadilla. En sus meses de estancia en Granada no perdieron oportunidad en demostrarlo, consiguiendo de paso el agradecimiento de un público que gustaba, y mucho, de la música española de raíz popular, como antes vimos en el caso del beneficio de Manuel Ojeda. En *La Alhambra*

---

[637] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada,* 7-IX-1839.

[638] Crítica a la representación de *Beatrice di Tenda*, firma Salvador Andreo Dampierre. *La Alhambra*, II, (1839), p.144.

[639] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada,* 11-IX-1839. Manuel Ojeda marcharía al siguiente año a los teatros de Madrid, desde donde su carrera se ampliaría al extranjero. Seguirá cantando hasta 1860. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. 4, p. 232.

se cita, por ejemplo, la interpretación de *El bajelito* por la Díez, una entre las muchas que tendría en su repertorio, a pesar de que –no lo olvidemos- era, ante todo, el de una gran actriz dramática. En cuanto a la tonadilla, en fecha tan tardía como la de febrero de 1840, la compañía de verso de Matilde Díez y Julián Romea interpretó la *La venida del soldado,* y, a continuación, "Matilde con Sobrado cantaron una estrofa con la música del *trípili*". [640] Junto a Romea, la Díez y Sobrado intervino un cuarto miembro de la compañía: el cómico Mariano Fernández. En enero del 40 Felisa Rodríguez, actriz de la misma compañía incluyó en su beneficio otra tonadilla *Los majos de rumbo*.[641] Con este panorama no será casualidad que poco tiempo después, Matilde Díez y Mariano Fernández sean algunas de las personas más implicadas en sacar adelante las nuevas tonadillas o "zarzuelitas" de Soriano Fuertes. Todos estos guiños a la música "auténticamente española" no hacen sino avisar de lo que está por llegar.

Tras pasar el año cómico 1840-1841, operísticamente hablando, en blanco, para el siguiente se preveía lo mismo, no había en el Campillo otra compañía que la dramática de José Valero – a la vez actor y empresario- cuando surgió la iniciativa de un grupo de aficionados "al difícil arte de la filarmonía" que se reunieron en sociedad, y determinaron acercarse a la vecina ciudad de Jaén para contratar a la compañía lírica que se encontraba funcionando allí, [642] "con el objeto de proporcionar a sus conciudadanos un recreo del que hace tiempo carecían". [643] En representación de esta sociedad, Manuel Castaño, un profesor de música, presentó la propuesta al Ayuntamiento de Granada que la aceptó, añadiendo sólo algunos pequeños detalles con

---

[640] *La Alhambra*, II, 1-III-1840.

[641] En 4 de enero de 1840 Felisa Rodríguez, 1ª graciosa del teatro de esta capital, pide permiso para el beneficio que tiene dispuesto para el próximo jueves titulado *La Jueza* [o quizás *La Fiera*], "que aunque no nueva me ha originado algunos crecidos gastos, como también la tonadilla de *Los Majos de rumbo*, por la copia de música, aumento de orquesta, vestidos […]". AHMGr, C.00203.0050.

[642] "Don Manuel Castaño Profesor de Música y vecino de esta ciudad, a V.E. con todo respeto dice: que noticioso de hallarse en Jaén una Compañía Lírica completa de todas sus partes, procedente de la Villa y corte de Madrid, ha determinado hacer varias proposiciones a aquella, para que viniendo a esta ciudad haga varias funciones en el presente veraneo en el Teatro de ella; más siendo indispensable el correspondiente permiso de V. E. para que así se verifique y poder cerrar el contrato que tiene pendiente con dicha compañía a V.E. Suplica se sirva concederle este, mandándole el tanto que debe satisfacer por cada función, con la cualidad de que la entrada sea a voluntad del exponente sin que exceda ésta de 4 rs y las localidades a los precios de la anterior temporada, a cuyo favor quedará reconocido. [...] Granada 26 de Agosto de 1841". AHMGr, C.00203.0064.

[643] *Teatro. Prospecto.* AHMGr, C.00203.0056.

respecto a la precio de las entradas y localidades. De esta manera se permitió a los aficionados filarmónicos, después de dos años de carencia, una breve temporada de ópera situada entre el final del verano y el inicio del otoño de 1841, pero menos es nada. Se ofreció un abono de ocho funciones[644] que, al final, se ampliaron a nueve funciones operísticas y cuatro conciertos. La compañía estaba compuesta, fundamentalmente, por alumnos aventajados del Conservatorio de Madrid,[645] esto hizo que se alzara alguna voz poniendo pegas a la iniciativa, aunque el núcleo principal de aficionados la recibió con alborozo, pues ya nada se esperaba:

> No exijamos la perfección cuando ni podemos alcanzarla, ni la merecemos: el mayor enemigo de lo bueno es lo mejor. Una compañía de ópera como la que tenemos es un hallazgo que nos debe contentar supuesto que nos saca del estado en que estábamos hacía algunos meses: a la retreta, a los poyos de la carrera y al fastidio de todos, ha sucedido una buena ópera, démonos por contentos y disfrutemos de tan halagüeña diversión. [646]

Los cantantes profesionales de la compañía eran: Leonor Serrano, primera tiple; José Narváez, segundo tenor; Victor G. García, bufo caricato; José Pérez,[647] segundo bajo caricato; y Vicente Barba como primera bajo cantante y director de escena.[648]Como maestro-director y compositor de la compañía estaba Francisco de la Cámara, archivero del Conservatorio de Madrid. Entre los alumnos que actuaban como solistas hay dos nombres que han quedado recogidos por Saldoni en su *Diccionario*, que

---

644 "Palcos primeros, 120 rs. Id. segundos, 90. Lunetas primeras, sillas de alojero, de palco general y de señoras, 20. Lunetas segundas, asientos de alojero, de palco general, de señoras y delanteras de cazuela, 14". *Teatro. Prospecto.* AHMGr, C.00203.0056.

645 *Ver* Anexo II.

646 ALPUJAR. "Teatro. Presentación en el de esta capital de la compañía lírica. *Don Quijote*". *La Alhambra*, IV, (1841), pp. 442-443.

647 "José Pérez. El día 24 de octubre de 1815 cantó por primera vez en el teatro de la Cruz de Madrid un aria de tenor". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efermérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 251.

648 "Voz de bajo cantante de teatros en 1858". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efermérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 26.

no olvidemos era profesor del Conservatorio por esos años: Josefa Martínez,[649] segunda tiple; y Antonio Aparicio,[650] primer tenor serio.

En la cartelera llama la atención la ausencia de dos autores, hasta ahora imprescindibles: Rossini y Bellini. En el cartel anunciador se indicaba en letras grandes que se pondrían "tres óperas nunca oídas en esta capital"; pero ésto no se cumplió en parte, pues de los cuatro títulos presentados -*Don Quijote*, *Las prisiones de Edimburgo*, *Lucrecia Borgia* y *Clara de Rosemberg*- sólo los dos primeros eran nuevos en la ciudad. De éstas, *Las prisiones de Edimburgo*, de Federico Ricci, era una obra relativamente reciente, sólo habían pasado tres años desde su estreno, mientras que *Don Quijote de la Mancha* lo había sido hace ya doce años. Aun así, la ópera de Mercadante reunía suficientes atractivos para el público, algunos de ellos han quedado reflejados en la crítica aparecida en *La Alhambra*. Se vuelve a insistir en algo dicho años atrás y es que el género bufo, al que pertenece esta obra, se antoja para el público de Granada como algo ajeno y difícil de apreciar y entender. En cualquier caso era un género en franca retirada en los principales centros del teatro musical europeo y, por tanto, lo que aquí acontecía no hacía sino confirmar la tendencia general:

> Las óperas bufas no son, generalmente hablando, para públicos como el nuestro; porque no está en esos juegos, en esas entonaciones ligeras y fáciles que oídos avezados al canto perciben, pero que los nuestros no saben apreciar. [651]

Como gran defecto de *Don Quijote* se le achaca que carece de piezas concertantes tan esperadas en las óperas bufas; celebrando por encima de todo el uso de motivos de la música española, haciéndolo de tal manera que no sabemos si calificarlo de protonacionalismo musical o, más bien chauvinismo:

---

[649] "Muere en Torrelaguna (provincia de Madrid) el día 31 de enero de 1867 [...] cuyos principales estudios los hizo en el Conservatorio con el Sr. Piermarini y con el autor de este DICCIONARIO, con tanto aprovechamiento, que a los dos años de asistir a las clases de los referidos profesores era una de las discípulas más aventajadas de aquel establecimiento en la parte de canto. Tenía la voz de *mezzo-soprano* de mucha extensión, sumamente pastosa, redonda y grata, y de bastante cantidad o volumen, cantando con grande expresión y sentimiento; y por estas bellas cualidades fue una de las aficionadas que gozaba de bastante fama en los círculos filarmónicos de Madrid, en donde lucía su habilidad, siendo además una excelente pianista, habiendo dado lecciones de música a su hija la señorita doña Elena". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. I, p. 206.

[650] En 1846 estuvo ajustado como primer tenor de la Academia Real de música y declamación. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 17.

[651] Ya se hizo esa observación en 1837 respecto de *El Nuevo Fígaro* de Luigi Ricci.

> A pesar de todo un mérito particular en la ópera hay para nosotros, y es: se puede llamar española; y como para mí no hay nada mejor que lo de España (exceptuando al gobierno que hace muchos años que se desgobernó), por eso el mérito de esta ópera de Mercadante lo creo mayor.

Nuestro crítico –Alpujar- asistió para la realización de este artículo a la noche inaugural del 6 de septiembre de 1841 y al concierto-recital celebrado al día siguiente. Tras de esas dos sesiones su opinión sobre la interpretación era clara, sobresalieron el trío de cantantes masculinos: Aparicio (tenor), Barba (bajo) y Victor G. Valencia (bufo). Destaca también a la orquesta – la propia del Teatro del Campillo- y sobre todo a los coros –"son de lo mejor que aquí se ha oído, estuvieron uniformes y unidos, y tanto ellos como la orquesta contribuyeron al buen éxito de la ópera".

Tras los dos últimos años del empresario José Valero, en los que mostró un interés nulo por el teatro lírico, las circunstancias cambiaron radicalmente con el nuevo empresario José Acuña[652] que, dando un cambio radical, apostó fuerte por él en el nuevo año. Arrendó el teatro cómico de Granada por dos años, desde el primer día de Cuaresma de 1842 hasta el último de Carnaval de 1844; en la condición 2ª se compromete en el primer año a presentar dos compañías, una dramática y otra filarmónica de primer orden en que tendrán cabida "algunos artistas de la mayor notabilidad y que gozan el primer concepto en la nación y países extranjeros". Las dos compañías trabajarán diaria y alternativamente durante todo el año, esto "lleva la ventaja de evitar las traslaciones de compañías que siempre dejan un vacío". Acuña se compromete para el segundo año a presentar "una brillante compañía italiana de baile".[653] Una importante novedad en este remate, que no se había producido hasta ahora en el teatro de Granada, es que "queda a la elección y prudencia del empresario el señalamiento del precio de entradas y aprovechamientos quedando sólo obligado a dar parte a la Autoridad Municipal del precio que fije a cada función el día anterior a su ejecución y de expresarlo en los carteles de anuncio".

---

[652] Ya fue empresario del Campillo en 1838-39. Podría de tratarse del hijo de José Acuña, "notable actor de los teatros de Madrid a fines del siglo XVIII". SALDONI. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efermérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 8.

[653] AHMGr, C.00203.0057. "Expediente de subasta en arrendamiento del Teatro Cómico para el años de 1842 al 1843". En 24 de septiembre de 1841 se remata a favor de José Acuña, "por sí y a nombre de otros consocios"; 11.000 reales en cada uno de los dos años.

En las voces femeninas estaban Mariana Levi, "primera dona"; Concha Ridaura, primera tiple; Elisa García Valencia, segunda tiple. Como primer tenor, Pedro Unanue; Carlos Sentiel, también de primero. De bajos: José Rodríguez Calonge, como primero y bufo caricato, y siempre que hiciera falta ayudaría Carlo Magnan[654], que se encargaba también de la gerencia. "Maestro de las partes principales" era Luis Rodríguez Cepeda y maestro de coro Víctor G. Valencia.

No sabemos si la señora Levi, que ya trabajó en Granada en 1838, hizo alguna intervención sobre la escena, ni siquiera si llegó a aparecer por la ciudad, no inclinamos a pensar que no pues, desde el principio, los primeros papeles de soprano fueron adjudicados a Concha Ridaura.[655] Con *Gemma di Vergy* de Donizetti Ridaura gustó mucho a crítica y público, junto con su partenaire Pedro Unanue, creando expectativas muy favorables para las funciones venideras. [656] Tras surgir problemas con Ridaura (no se sabe bien si tenían que ver con la voz o con –digamos- problemas psíquicos), [657] Corinna Di-Franco, una jovencísima tiple italiana, fue contratada para sustituirla en los primeros papeles.[658] Ajustada a principios de mayo tras haber actuado en los teatros de

---

[654] Carlo Magnan (también figuró en los carteles como Carlos Magnan), estuvo como bajo en Granada en el año cómico 1837-38.

[655] Concepción Gómez Ridaura, más conocida por su segundo apellido, nace en Palma de Mallorca el 2 de octubre de 1819. "Tiple acontraltado" según José Musso. Aplaudida como cantante de óperas italianas, fue alumna de Carnicer, Leandro Valencia, José María Reart y finalmente de Francisco Salas. Tanto por su excelente escuela de canto como por su grata voz de medio tiple y simpático personal, fue siempre muy querida del público en cuantos teatros trabajó. Muere el 15 de octubre de 1852 en Barcelona. SALDONI, Baltasar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efermérides de Músicos Españoles*, vol III, pp. 240, 257; Molina Martínez, José Luis, Molina Jiménez, Mª Belén. *María Manuela Oreiro Lema (1818-1858) en el diario de Jose Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio1836-1837)*, p. 134.

[656] "La Sra. Ridaura ha cantado la cavatina del primer acto con mucho gusto, acompañando a la dulzura de su voz y a la maestría de sus modulaciones una acción delicada y expresiva del entusiasmo con que recibe la nueva de la llegada de su esposo; pero donde ha brillado en toda la extensión de sus facultades ha sido en la plegaria y rondó final, dando pruebas de sus conocimientos dramáticos al expresar el dolor y desesperación de la mujer indignamente abandonada: en ambas situaciones fue justamente aplaudida, y no dudamos que lo será en adelante, ya en otras óperas, ya en esta misma, cuya difícil parte ha comprendido y desempeñado con tanta propiedad". [Función del 5 de mayo de 1842]. *La Tarántula*, 10-V-1842.

[657] "[...] así esperábamos, bien que se mejorase la tiple, si es que su mal tiene mejora, *porque dicen que es mal de la cabeza*, o que llegare la nueva tan deseada [...]"

[658] La familia Di-Franco llegó a Barcelona desde Milán en 1840. La formaba: el padre, J. B. Di-Franco, profesor de canto oriundo de Nápoles; la madre, Serafina Albanesse; y sus hijos Corinna, Carolina (1837-1872), Clara (1833-?) y Aquiles. CORTIZO, Mª Encina. «Di Franco». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* , vol. 4, p. 463; CASARES , Emilio. «Di Franco». En: *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*, vol. 1, p.628.

Sevilla y Cádiz, llegó a finales del mismo mes a Granada habiendo viajado desde el puerto de Málaga.

Este año cómico verá también en Granada la confirmación de Pedro Unanue como primer tenor español, tras haber iniciado su carrera en Madrid en 1839 estrenando *Ipermestra* de Saldoni.[659] Es recibido en Granada con "una reputación bastante conocida por los periódicos de Madrid, Cádiz y Sevilla" y, como veremos, el buen entendimiento entre cantante y público favorecerá su ajuste al año siguiente. [660] El bajo cómico Francisco Salas llegó, como Di-Franco, con la primera temporada iniciada, a principios del mes de junio. Al ser anunciada su intervención el día 10 en *L'elisir d'amore*, se creó una expectación que animó y dio aún mayor interés al ambiente filarmónico, elevando además el excelente nivel de la compañía.[661] El cantante granadino, que un día partiera para Madrid aconsejado por el tenor Leandro Valencia, era ya una figura en los teatros de la Corte y éste era su primer ajuste –y, que sepamos, único- para el teatro de su ciudad desde que se marchara a finales de los años veinte. Surgieron tensiones y rivalidad con el que era, hasta su llegada, primer bajo de la compañía, José Rodríguez Calonge, no teniendo más remedio este último que, finalmente, ceder su primacía ante el que era el bajo más aclamado en los teatros de la Corte.

La compañía también traía un grupo coral completamente conformado en sus principales voces, a las que seguramente se añadieron refuerzos locales. La orquesta era la del propio Teatro del Campillo, que por aquella época alcanzaba un grado de madurez y estabilidad como colectivo que, quizás, no se volvería a alcanzar nunca. Poco tiempo antes –en 1840- se había producido el relevo en el cargo de director y primer

[659] Ondarroa, 15-VIII-1814; Trieste 3-I-1846. Discípulo de Reart, comienza su carrera en 1836 dentro de la compañía de Ramón Carnicer donde madura en las obras del repertorio italiana, estrenando además las óperas de Saldoni *Ipermestra* y *Cleonice, Regina di Siria*. Tras hacer giras por los principales teatros de Andalucía, volviendo siempre a Madrid, a principios de 1844 marcha a San Petersburgo donde conoce al tenor Rubini. En 1845 es contratado en el teatro de Bérgamo, comenzado una ambiciosa aventura italiana que truncará su temprana muerte en Trieste, a la edad de 31 años. DENTICI, Nino, ZUBIKARAI, Juan Antonio. *Pedro María de Unanue: el primer tenor vasco universal*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1994; SALDONI. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. I, pp. 36-41.

[660] *La Tarántula*, 10-V-1842.

[661] Granada, 2-IV-1812; Madrid, 21-VI-1875. Bajo cómico. Uno de los cantantes más carismáticos del XIX español, ya fuere en la ópera o en la zarzuela. Como cantante y empresario tuvo un papel protagonista en el origen y difusión de la nueva zarzuela. Estuvo casado con la cantante Bárbara Lamadrid. CASARES RODICIO, Emilio. «Salas, Francisco [Francisco Lleroa Salas]». En: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, pp. 696-698.

violín; Francisco Valladar, tras más de veinte años de permanencia, lo había dejado en manos de Antonio Palancar,[662] también excelente violinista y compositor.

El aficionado filarmónico granadino recibió un regalo más aquel año, fue la contratación de Paulina García Viardot para hacer dos papeles estelares: Norma de Bellini y la Rosina en el montaje del *Barbero de Sevilla* de Rossini, ambos elegidos entre lo que más atractivo ofrecía para el público del momento. La expectación fue enorme y sus tres semanas de estancia fueron absolutamente triunfales, un agasajo permanente que se extendió de manera natural a su gentil esposo: el hispanista Louis Viardot. El extenso comentario que hace *La Alhambra* se deshace en elogios; como viva muestra sirvan estas dos líneas:

> ¡Qué manera de cantar! ¡Qué facilidad! ¡Qué gusto! ¡Qué método! ¡Qué voz tan pastosa, tan armoniosa, tan agradablemente sensible! ¡Qué extensión! ¡Qué igualdad! ¡Qué graves! En fin, ¡qué todo![663]

El papel de Rosina permitía -entonces y ahora- a las cantantes hacer un despliegue amplio de sus facultades, no sólo por las notas escritas por Rossini, sino por la posibilidad de introducir números ajenos, especialmente en el momento que acontece la lección de canto, en ella tanto Paulina como su hermana María solían interpretar el famoso polo «Yo que soy contrabandista» de Manuel García.[664] La Viardot colmó todas las expectativas de los autodenominados *dilettanti*, incluyendo al final de la velada diversas canciones españolas acompañadas al piano –algunas de ellas, probablemente, también compuestas por su padre- y fragmentos de la *Cenerentola*.[665] Encarnando a Fígaro estuvo Francisco Salas, dominando tanto en los recursos actorales como vocales, un rol que siempre estuvo entre sus favoritos y con el que consiguió que el público le recompensase con multitud de aplausos:

---

[662] Loja (Granada) 1816- Granada 1871. *Ver* el capítulo dedicado a la orquesta en el teatro de Granada.

[663] RODA, Nicolás de. «Teatro. *Barbero de Sevilla*. Paulina García. Salas». *La Alhambra*, VI (1842), p. 213.

[664] *Véase* CASARES RODICIO, Emilio. «Manuel García, 1775-1832». En el libreto incluido en el CD *Manuel García. 'El Poeta Calculista. Tonadillas*. Almaviva y Junta de Andalucía: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 2006, p. 14.

[665] En las crónicas no se menciona si alguna composición era de Manuel García.

> No se verá en Granada un Barbero de Sevilla más perfecto que el que ha representado Salas, ni se oirá otra vez ese gusto con que se distingue nuestro compatriota.[666]

Pedro Unanue como Almaviva no estuvo a la misma altura que los anteriores. Calonge destacó haciendo de Bartolo, como ocurría siempre que venía a Granada.

La compañía de declamado también tenía un nivel excepcional para un teatro de provincias, pues estaba encabezada por los actores Joaquina Baus y José Tamayo.[667] En el teatro se alternaron a lo largo de todo el año las actuaciones de las dos compañías, siendo mayor la afluencia de público para los cantantes; y, en los días que toca hacer dos funciones –una en la tarde y otra en la noche-, finalmente, la noche se impuso como la destinada a la ópera: un dato más que abunda en el mayor interés del público por este género durante aquel año.

Durante buena parte del veraneo teatral -meses de agosto y septiembre- hubo descanso tanto de la compañía de ópera como de la de declamado. A la vuelta se inició la segunda temporada lírica, ya sin la Viardot –que sólo vino para hacer los dos títulos mencionados- y sin Francisco Salas que, por lo visto, sólo fue contratado para la primera temporada. En el inicio de la segunda temporada el lugar del bajo cantante granadino fue ocupado, mal que bien, tanto por Calonge como por Carlos Magnan, hasta que llegó el bajo Juan Bautista Jourdan, haciendo su presentación en la noche del 24 de noviembre con *Marino Faliero* de Donizetti.

Se ofrecieron un total de 101 funciones operísticas a las que, además, habría que añadir los beneficios y conciertos variados. En cuanto a los programas, mucho Donizetti, también Bellini, y algo de Rossini; nada que se salga de lo esperable… si no fuera por el estreno, la noche del 28 de enero de 1843, de *Veleda la sacerdotisa de los Galos* del compositor José Antonio Martos y libreto de Nicolás Peñalver. Un hecho sin precedentes, pues se trataba del estreno absoluto de una ópera seria en cuatro actos fruto de la inspiración de un músico granadino y un jurisconsulto escritor, residente en la ciudad desde hacía tres lustros. La ambiciosa obra, que fue recibida con entusiasmo y

---

[666] *La Alhambra*, VI, (1842), p. 214.

[667] Joaquina Baus (Madrid ?-Madrid, 5 de junio de 1852) fue una de las más importantes actrices españolas del siglo XIX, hermana de otra gran actriz: Antera Baus. Casó con el primer galán y director José Tamayo, de este matrimonio nacieron el escritor Manuel Tamayo y el actor Victorino Tamayo. Actuaron habitualmente en la compañía del Príncipe de Madrid. Durante los cuarenta trabajaron y residieron varios años en Granada. GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del Teatro*, p. 98.

algo de triunfalismo, granjeó al compositor cierta fama en la corte. *Veleda* no fue seguida de ninguna otra ópera del mismo autor –que sepamos-; y de Martos, después de de 1844, nunca más se supo. [668] En alguno de los conciertos variados y beneficios de cantantes se presentaron piezas que en la época pudieron ser poco más que un divertimento para el público, pero que al día de hoy nos resultan especialmente relevantes, como cuando Francisco Salas ofreció *La zarzuela interrumpida o lo que suene sonará*, tras haberla estrenado meses antes en Madrid.[669]

Las pérdidas económicas de la empresa teatral eran cuantiosas ya antes de la Navidad, debidas sobre todo a la poca asistencia del público a las sesiones de teatro declamado, de cuya compañía la primera actriz y principal atractivo del cartel, Joaquina Baus, estuvo de baja por enfermedad buena parte del tiempo. Todo ello debió provocar tensiones, que también habrían de afectar de alguna manera a la compañía de ópera y que eran *vox populi* allá por el mes de febrero de 1843. El empresario no pagó a los miembros de las compañías las funciones realizadas en Carnaval y, a pesar de ello, la profesionalidad de los cantantes hizo que no redundara en el espectáculo; la compañía filarmónica cerró la temporada con tres funciones de *Coradino* [sic], la versión española de *Matilde di Shabran* de Rossini. A pesar de que ya se hacían en Granada las óperas con los libretos originales italianos, en este caso se hacía una excepción; el público, tras haberla escuchado en español desde finales de los años veinte, consideraba este *spartito* situado en la España medieval, "sentimentalmente", una "ópera española", que los granadinos habían hecho suya para cantar sus arias en los espacios de la vida cotidiana en su propia lengua. Esto lo comprendió perfectamente Corinna Di-Franco, la única cantante italiana del elenco, cuyo esfuerzo para volver a aprenderse el libreto en la lengua de Cervantes fue motivo más de agradecimiento del público que estaba rendido ante la categoría artística y humana de Corinna. Quede como muestra el siguiente poema de despedida aparecido en *El Genil*:

A LA SEÑORITA
Doña Corinna Di-Franco

¡Quién me diera, lindísima *Corinna*

[668] Sobre el estreno se trata en capítulo dedicado a la ópera y los compositores españoles.

[669] Ya referido en el capítulo dedicado al inicio de la zarzuela en Granada.

Cantar en tu alabanza!
Pero ¿qué plectro ni qué lira alcanza
A celebrar tu gracia peregrina,
Tu voz encantadora
Dulce cuando enamora,
Y que el alma penetra
Cuando se queja o compasión impetra?

Joven cantora, digna de renombre
Jamás el noble pueblo granadino
Olvidará tu nombre
Ni tu acento divino;
Impresos hondamente en su memoria
Vivirán, como viven en la historia
Los nombres de las musas y de Orfeo,
Que eternizan las artes de recreo.

J.N.P.D.C.[670]

Al terminar la segunda temporada Corinna no fue ajustada para el año venidero,[671] a pesar de ello siguió residiendo en Granada junto a su familia durante cierto tiempo, como testimonia el hecho de que a finales de marzo de 1843 estuviera incluida entre los suscriptores de *El Anfión Matritense* en Granada.[672] El padre, Juan B. Di-Franco, se dedicó a enseñar canto en la ciudad. Tuvieron muy buena relación con el Liceo, en cuyas sesiones de competencia actuaron.[673]

1843-44

[670] *El Genil*, 26-II-1843, pp. 236-237.

[671] "Pero ya que no tenemos el gusto de aplaudirla en el teatro, tenernos á lo menos del de aplaudirla en el Liceo, pues tanto en un punto como en otro canta siempre con conciencia, con pasión y con conocimiento de lo que hace. La hemos oído entre otras piezas admirablemente cantadas la cavatina de *Lucía*, la de *nina pazza per amore*, y el lindísimo dúo bufo de la *lección de música* con el señor Lej". «El Liceo». *La Alhambra*, VII (1843), mayo, p. 119.

[672] *El Anfión Matritense. Suplemento*, 26-V-1843.

[673] "No podemos pasar en silencio al señor Di-Franco, quien acompañado de su hija Corinna ha cantado el precioso dúo bufo del *Elixir* […] El señor Di-Franco es un consumado profesor, que recomendamos a todo el que quiera llegar a poseer con perfección el canto italiano". «El Liceo». *La Alhambra*, VII (1843), mayo, p. 119.

El nuevo año cómico comenzó con ópera desde el primer día, pues a lo largo de la primera temporada –que, recordemos, llegaba hasta el veraneo- toda la programación habría de estar dedicada a ella. Había nuevo empresario, se trataba de José Máiquez que había formado compañía de canto para los teatros de Valencia, Málaga y Granada. Máiquez siguió apostando fuerte por la ópera pues, al fin y al cabo, fue lo que salvó el año anterior frente al declamado, que registró una baja asistencia a la sala. En la compañía figuraban en las voces principales femeninas Antonia Campos[674] y Felicita Rocca[675] como primeras tiples ("primas donnas á perfecta vicenda") y Ángela Moreno de Farro como primera contralto.[676] En las masculinas Pedro Unanue repetía como primer tenor absoluto. Junto a él en primeros papeles: Enrico Bonfigli, [677] Antonio Cordero (tenores); Eliodoro Spech, Pedro Lej (bajos); y Pedro Rodda ("primer bajo y caricato noble"). El maestro de la compañía era Victor García Valencia. [678] En buena medida era la misma compañía que había estado actuando a finales del año cómico anterior en Sevilla.[679]

La temporada de ópera dio comienzo el 16 de abril con *Marino Faliero* de Donizetti, y toda ella seguiría en la misma tónica: Verdi ya triunfaba apoteósicamente

---

[674] Antonia Campos. Tiple. Nacida en Madrid el 2 de marzo de 1814. Muere en Madrid el 31 de agosto de 1875. Esposa de don Mariano Martín y Salazar. Estudió solfeo con Leandro Valencia. A los 14 años comenzó en el canto con José María Reart y Copons. Desde 1827 hasta 1834 estuvo escriturada en los teatros del Príncipe y de la Cruz de Madrid, como *partichino* y segunda en las compañías de ópera italiana que actuaba en dichos teatros. A fines de 1834 fue contratada como tiple primero. En 1835 la contrataron como *prima donna assoluta* para la compañía de ópera italiana del teatro de Zaragoza, donde permaneció dos años consecutivos. En 1838 marchó a París para recibir las últimas o estudios de canto de Piermarini, primer director del Conservatorio de Madrid. Desde 1841 hasta el 1845, siguió con la misma categoría en los teatros de Málaga, Zaragoza, Granada, Cádiz, Sevilla, Valladolid, Bilbao, Madrid, retirándose de la escena después de haber cantado en Oporto en 1845 y 1846, año en que pidió la jubilación y la obtuvo del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, según el derecho que tenía a ella por haber pertenecido y trabajado en los teatros de la Cruz y Príncipe once años. SALDONI. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, 65-66; vol. III, p. 171.

[676] Nacida en 1824. Hija de Benita Moreno, tras estudiar música en Italia desarrolló carrera en España, primero en la ópera y, después en la zarzuela. Contrajo matrimonio con el empresario operístico José Farro. CASARES RODICIO, Emilio. «Moreno de Farro, Ángela». En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 2003, vol. 2, p. 354.

[677] Enrico Bonfigli (fallecido en 1846), actuó en la compañía de ópera de Sevilla en 1843 junto a Antonio Cordero, en el Teatro del Circo en 1844 y en los de la Cruz y el Príncipe en 1844-45. En Madrid interpretó en 1844 *Las Treguas de Tolemaida* de Eslava junto a Pedro Unanue. *Ver* CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 94, 95, 111, 112; MORENO MENGÍBAR, Antonio. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 134; MOLINA MARTÍNEZ, José Luis, MOLINA JIMÉNEZ, Mª Belén. *María Manuela Oreiro Lema (1818-1858) en el diario de Jose Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio1836-1837)*, pp. 136-137, n.

[678] *El Correo de los Teatros*, 14-IV-1843. *Ver* Anexo III.

[679] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pp. 134-135.

en Italia, pero en España Donizetti dominaba en las temporadas de ópera. Del compositor de Bérgamo se representaron: *Marino Faliero* (8 noches), *Lucrecia* (6), *La Fausta* (3) y *Lucia* (2), en 19 funciones. La obra de Bellini, fallecido hace ya ocho años, sigue muy presente en la cartelera, *I Puritani* (8 representaciones) es tan popular como *Marino Faliero*. Rossini, que hace ya catorce años que no compone para el teatro, figura en la cartelera con una ópera seria y una bufa. Completando la cartelera un italiano, Luigi Ricci, un alemán, Otto Nicolai, y el español Hilarión Eslava. El drama domina sobre el género bufo, no en vano estamos en el momento de plenitud del romanticismo en España. De las 56 funciones ofrecidas, 49 estuvieron dedicadas al género serio; el cómico estuvo representado por *El barbero* de Rossini (3 funciones) y *Un aventura di Scaramuccia* de Luigi Ricci (4 funciones).

Granada se encuentra por esas fechas en una difícil situación política y militar tras el levantamiento progresista de finales de mayo de 1843. Es en ese contexto en el que se produce la llegada a Granada de Hilarión Eslava para asistir al estreno de su ópera *Las Treguas de Tolemaida*.[680] Reina en las calles un ambiente de euforia y exaltación progresista que contribuye a que se celebre con mayor intensidad la llegada del maestro navarro y el que éxito indiscutible de su obra, puesta en escena seis noches.[681] Días antes del estreno de su ópera en el Campillo, Hilarión Eslava intervendrá en una sesión musical del Liceo junto con varios cantantes de la compañía de ópera. Eslava acompañó al piano a su discípulo sevillano, el tenor Antonio Cordero:

> El señor Cordero cantó, acompañado al piano por el señor don Hilarión Eslava (de quien es discípulo), la grande aria de tenor del *Solitario*, ópera de aquel distinguido maestro español. Aprovechamos con gusto esta ocasión para manifestar nuestro entusiasmo por el señor Eslava, de cuyo genio músico es tan relevante muestra la expresada ópera, ejecutada repetidas veces en medio de los delirantes aplausos de las poblaciones de Sevilla y Cádiz. Muy en breve tendremos el placer de oír otra nueva obra del mismo maestro, titulado *Las Treguas de Tolemaida*, a la cual presagiamos el mismo brillante éxito que ha tenido *El Solitario*.[682]

---

[680] Se trata de ello en el apartado de dedicado a las óperas de los compositores españoles.

[681] Una de ellas se representó sólo el primer acto.

[682] *La Alhambra*, VII (1843), mayo, p. 119.

Antonio Cordero, se convertirá con el paso del tiempo en uno de los más influyentes profesores de canto en España, publicando un tratado que será obra de referencia.[683] Al igual que la de Cordero, la intervención de buena parte de los cantantes en las veladas de poesía y música del Liceo a lo largo de los tres meses de actuaciones en el Teatro del Campillo han quedado reflejados en la revista de la sociedad: Eliodoro Spech, Pedro Lej, Bonfigli, Rodda, el mismo Victor García Valencia, maestro de la compañía no pudieron negarse a cantar ante los apasionados *dilettanti*[684], demostrando todos altas competencias artísticas, según se refleja en *La Alhambra*[685]. No se dice nada de por qué no hubo presencia de ninguna de las partes femeninas. Compensando quizás esa falta, en esas *soirées* tuvo la oportunidad de actuar la tiple Corinna Di-Franco, acompañada de su padre, el profesor de canto Juan B. Di-Franco, ambos residentes en Granada, como ya se mencionó. Entre las piezas que cantaron padre e hija destacó sobremanera el dúo bufo de *L'elisir*. El patriarca de los Di-Franco todavía conservaba alguna de las que habían sido sus cualidades como cantante profesional: "Su movible fisonomia espresa admirablemente la intención bufa de las piezas que canta, y sus graciosos accidentes y su indisputable maestría compensan lo escaso de su agradable voz. El señor Di-Franco es un consumado profesor, que recomendamos á todo el que quiera poseer con perfeccion el canto italiano", dice el anónimo cronista. Corinna era muy querida y admirada en El Liceo como se puede obtener del siguiente párrafo:

> Del mérito artístico de la señorita doña Corinna Di-Franco hemos hablado ya varias veces, para que necesitemos insistir en que es una verdadera artista, cuya alma de fuego da vida á todo lo que canta. Esta apreciable joven necesita, mas bien que el estrecho recinto de un Liceo, el foro de un teatro, numerosos coros y comparsas y todo el prestigio y magia de la escena, para dar vuelo á su inspiración, retratarnos como otras veces lo ha hecho, á la apasionada *Lucía*, la interesante *Rebeca* la mártir *María*

[683] Antonio Cordero y Fernández, nacido en Sevilla en 1823, llegó a formar parte de la Real Capilla en Madrid como tenor, a partir de 1849. Establecido como prestigioso profesor de canto en la capital del reino, fue autor de *Escuela de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (Madrid, 1858), uno de los primeros tratados españoles de este tipo. Así mismo, escribió múltiples artículos de asunto histórico, crítico y doctrinal en las revistas musicales madrileñas de los años 50 y 60. A partir de 1867 en que deja la Capilla Real, se dedicó a la docencia, siendo sus alumnos, entre otros, Julián Gayarre. CASARES RODICIO, Emilio. «Cordero, Antonio». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1999, vol. 3, pp. 950-951.

[684] *La Alhambra*, VII (1843), marzo, p. 86.

[685] *Ibid.*, pp. 118-119.

> *Estuarda*, ó bien á la juguetona *Adina*, ó la conqueta *Matilde de Shabran*. Pero ya que no tengamos el gusto de aplaudirla en el teatro, tenemos á lo menos el de aplaudirla en el Liceo, pues tanto en un punto como en otro canta siempre con conciencia, con pasión y con conocimiento de lo que hace. La hemos oído entre otras piezas admirablemente cantadas la cavatina de *Lucía*, la de *Nina pazza per amore*, y el lindísimo duo bufo de la *leccion de música* con el señor Lej.[686]

Volviendo a los cantantes que formaban la compañía de ópera, estos recibieron calificativos siempre elogiosos. De Pedro Lej se escribió: "Una hermosa presencia, una robusta, agradable y vibrante voz de bajo, y maneras y accidentes verdaderamente dramáticos". De Eliodoro Spech: "justifica la reputación que goza de buen cantante". "El señor Rodda ha cantado una escena del *Paria* de Donizetti, en la que ha lucido su robusta y flexible voz. El señor Bonfigli nos ha hecho oir el romance del *Elixir*, que cantó con la melancólica ternura, y con la gracia melódica que abunda en tan deliciosa pieza". Al terminar su temporada granadina el 17 de julio con la interpretación del *Nuevo Moisés en Egipto*,[687] la compañía de ópera marchó a Málaga, y posteriormente llegará nuevamente al Teatro Principal de Sevilla.[688]

2.5 **Un anticipo del *melodramma* verdiano (1844)**

La revista madrileña *La Iberia Musical* anunciaba en marzo de 1844 el inicio de las actuaciones de la denominada "Compañía de ópera de Granada, Málaga y Gibraltar" en

---

[686] *La Alhambra*, VII (1843), mayo, p. 119.
Mes y medio más tarde, el 10 de agosto de 1843, en el Liceo tuvo lugar una función dramática a beneficio de esta excelente cantante:
"En los intermedios y fin cantó la señorita Corinna Di-Franco, con la sensibilidad y gracejo que tantas veces ha aplaudido los *dilettanti* de Granada, acompañádola admirablemente los señores individuos de la orquesta. Las piezas cantadas han sido las lindísimas cavatinas del *Templario* y de la *Betly*; concluyendo con la cancioncita *La Manola*, que se la hizo repetir en medio de multiplicados aplausos". ARIZA, J. DE. «Función dramática a beneficio de la Señorita Corinna Di-Franco, celebrada en el Liceo artístico y literario de esta Ciudad por los aficionados de la sección de declamación del mismo, en la noche del Jueves 10 de Agosto». *La Alhambra*, VII, (1843), agosto, p. 143.

[687] Suponemos que se trata de la versión italiana del *Moïse et Pharaon* estrenado en París 1827, que a su vez era una adaptación del *Mosè in Egitto* de 1818.

[688] "Según nos dice nuestro corresponsal en Granada, la compañía de ópera que había en dicha capital, ha tenido que marcharse a Málaga". «Crónica Nacional». *La Iberia Musical y Literaria*, 18-VI-1843. Según Andrés Moreno esta compañía había cerrado el año anterior en el Principal de Sevilla, funcionando entre 8 y el 27 de marzo, volviendo al mismo teatro entre el 20 de septiembre al 18 de diciembre de 1843. MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, pp. 134-135.

el teatro de Málaga en la Pascua, [689] de la que formarían parte destacada la tiple Cristina Villó y el tenor Félix Ramos –marido de la cantante-. El denominarse "de Granada, Málaga y Gibraltar" podría crear la expectativa, más que razonable, de que en algún momento del año cómico la compañía se acercase por el Teatro del Campillo, pero no está del todo claro que eso al final sucediese.

Antes de Pascua, durante la denominada "temporada de Cuaresma", hubo siete conciertos que incluían la interpretación de piezas cantadas, fueron los días 10, 13, 17, 19, 21, 23 y 24 de marzo, que fueron completados con la representación de obras teatrales como: *La novia de palo*, *Una de tantas*, *La novia colérica*, *Miguel y Cristina*, *El marido soltero*, *Mi secretario y yo*, *Una boda improvisada*. Posteriormente, durante el verano hubo conciertos instrumentales del dúo de oboe y piano formado por Pedro Soler y Joaquín Gaztambide.[690]

A finales del mes de agosto llegó a Granada Cristina Villó, ahora viuda de Ramos.[691] Sabemos que estuvo actuando acompañada por la tiple Josefa Chimeno[692] y el bajo Joaquín Becerra.[693] Iniciaron sus actuaciones el domingo 1 de septiembre de 1844.[694] En el libro de registro de la Comisión de Diversiones Públicas aparecen anotados once "conciertos" celebrados a lo largo de septiembre (días 1, 8, 11, 13, 15, 20, 22, 27, 29) y octubre (4, 6).[695] Desconocemos si eran parte de una compañía o únicamente se dedicaron a dar recitales ellos tres en solitario. Aunque, bien pensado, once recitales de canto, sin dramaturgia ni escenografía, ¿serían muchos, demasiados

---

[689] "Crónica Nacional. La señora Villó-Ramos, su esposo, y toda su familia, formaron el personal de la compañía de ópera que debe actuar en Granada, Málaga y Gibraltar; las representaciones deben comenzar en la próxima Pascua y en Málaga. Tenemos noticia de las obras que piensan ejecutar, y no podemos menos que asegurar muy buenos ratos a los filarmónicos de los puntos arriba citados". *La Iberia Musical*, 24-III-1844.

[690] Pedro Soler (1810 -1850) era, por aquel entonces, oboísta en las orquestas de París, primero en la Ópera Cómica, luego, en el Teatro Italiano. En 1844 estuvo de gira por diferentes lugares de España acompañado de Joaquín Gaztambide, el que pocos años después llegaría a ser, junto a Barbieri, el más destacado compositor de la zarzuela grande. SALDONI. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. I, pp. 290-291, vol. II, p. 589.

[691] Viuda del tenor Félix Ramos, fallecido en marzo de 1844. Véase *La Iberia Musical*, 31-III-1844.

[692] "Fue discípula del Conservatorio y cantó de tiple con aplauso varias óperas". *Véase* SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 79.

[693] Hemos de suponer que se trata del bajo Joaquín Becerra.

[694] *Revista de Teatros*, 7-IX-1844.

[695] AHMGr, 2.01396.

para la demanda de ese tipo de espectáculo musical en una ciudad de provincias?[696] Aun así, parece ser que el repertorio fue especialmente interesante, pues Cristina Villó incluyó, por ejemplo, entre otras piezas el aria de Abigaille del segundo acto de Nabucco, que era el primer Verdi que se había escuchado en Granada. Tres años después, esta breve temporada sería recordada por lo que como novedad supuso entre los aficionados granadinos, siempre grandes admiradores de la Villó y, a partir de ahora de Verdi:

> Aria de Abigail -de todo el mundo es conocida esta pieza tanto por las bellezas que encierra, como por haberla cantado en esta, con entusiasmo general, nuestra artista compatriota Dª. Cristina Villó-.[697]

Para valorar este anticipo del repertorio del joven Giuseppe Verdi, tengamos en cuenta que la primera ópera del autor de Roncole representada en Madrid será este *Nabucco*, la noche del 10 de octubre de 1844, y en Sevilla habrá que esperar a noviembre de 1845.[698] A finales de octubre la Villó, Chimeno y Becerra partieron para Málaga.[699]

No volverá el teatro lírico hasta el verano siguiente, y lo hará de una manera imprevista y circunstancial. El empresario, el actor José Valero, había formado para el año 1845-1846 dos compañías: una de declamado y otra de baile. Ésta última tenía cierto nivel, figuraban en ella Guillén como primer director de bailes y Córcoles como primer bolero. Ya que Valero tenía prevista una salida a Córdoba para el veraneo con la de declamado, contrató a una compañía de ópera -muy probablemente la de Málaga- para que el teatro no estuviese cerrado durante los meses del "veraneo" teatral que, tradicionalmente, habían sido los que mediaban entre la primera y segunda temporadas. Se ofrecieron 27 funciones (aparte de los recitales y beneficios de rigor) entre el 20 de

---

[696] *Ibid.*, septiembre-octubre de 1844.

[697] Véase *El Intermitente Granadino*, 6-IV-1847.

[698] CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*, p. 112; MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, p. 137.

[699] Las señoras Becerra y Chimeno se encuentran en Málaga, se espera la llegada de la señora Villó para el 13 de noviembre. *Revista de Teatros*, 23-X-1844.

julio al 19 de septiembre de 1845. [700]Para los filarmónicos más apasionados de la ciudad era sólo una pequeña golosina que echarse a la boca, tras las épocas recientes en las que se habían superado las 100 funciones.

Los títulos de la cartelera dejan ver, bien a las claras, que no había muchas novedades: cuatro de Donizetti, uno de Bellini, uno de Rossini y, lo más "novedoso", *Giulietta e Romeo* de Vaccai, un importante autor dentro del repertorio italiano, sí, pero un *spartito* estrenado hacía más de veinte años.[701]

El año cómico de 1846-47 volverá a ser un año en blanco, operísticamente hablando. Cabe mencionar únicamente los conciertos de Cuaresma en los días 7, 8, 12, 15 y 22 de marzo del 46; en ellos intervinieron las hermanas Villó y el niño violinista Andrés Fortuny.[702] En aquel momento lo que triunfaba en el teatro de Granada eran las comedias, destacando las de Mariano Pina Bohigas (por entonces activo publicista en Granada),[703] piezas tales como *Parodia de los amantes de Teruel*, *No más secreto* y, sobre todo, la comedia de magia *Embajador y Hechicero* que fue denominada como "la función de la temporada". [704]

2.6 ***Nabucco, Ernani, I Lombardi*** **(1847)**

La situación al acercarse el Domingo de Pascua de 1847, y con él el inicio del nuevo año cómico, era de total pesimismo. Las perspectivas para el teatro lírico eran absolutamente negativas tras el año anterior, habría un año más sin óperas. El diagnóstico estaba claro y se basaba en dos factores: los cuantiosos impuestos de todo tipo que había que pagar a las diferentes instituciones benéficas y al Gobierno, esto por un lado; y, por otro, la situación de aguda carestía; sumados ambos hacían que el teatro en Granada fuera una empresa muy difícil de llevar adelante, y mucho más si de teatro

[700] AHMGr, 2.01396.

[701] 1825, Teatro Canobbiana de Milán.

[702] El 7, 8 y 12 de marzo se espefica "función de cantado y violín". El 15 de marzo "las señoras Villó" (no sabemos si eran las tres: Cristina, Carlota y Elisa). AHMGr, 2.1396.

[703] Publicó, entre otros, en *El Capricho*.

[704] *El Capricho*, 24-I-1847.

lírico hablamos, siempre más costoso que el declamado. En *El Capricho* se exponía con meridiana claridad:

> En la situación en que se encontraba el teatro el año anterior no sólo no esperábamos tener ópera, ni esperanzas teníamos de que un empresario se hiciera cargo de él. Nosotros vimos con pesar que a la carga de los Niños Expósitos; que a la inexplicable contribución impuesta por el Gobierno; que a estas gabelas penosas era preciso añadir otra nueva: y que unidas todas a la pobreza del país, hacían imposible empresa alguna que tomara a su cargo dar a los granadinos este alimento de distracción y de cultura. No se puede comprender por qué el Gobierno, no sólo mira con indiferencia este ramo de civilización de los pueblos, sino que además aplica su mano pesada de hierro [...][705]

Se hizo un mayor esfuerzo por parte del Ayuntamiento, poniendo facilidades en el arrendamiento del teatro, a un precio que permitiese al nuevo empresario hacer una mayor inversión a la hora de contratar a las compañías. Y, de hecho, estas medidas produjeron efecto. Antonio Romero Saavedra se decidió a coger la empresa teatral en este año 1847-48 para dar nuevos bríos al deprimido ambiente teatral, y lo hizo con enorme empuje,[706] tanto como que serían tres compañías de ópera italiana las contratadas, algo que no tenía precedente. Una funcionaría en la primera temporada (desde abril a junio); la segunda durante el veraneo (en agosto y septiembre); y la tercera en la segunda temporada (de noviembre a febrero). Teniendo cada una de ellas resultados bien distintos, encontramos un elemento común a las tres temporadas: el protagonismo indiscutible que las óperas de Giuseppe Verdi tuvieron en ellas. Sería –podríamos decir- la recepción en Granada del primer vendaval verdiano, un fenómeno que ya había acontecido en Italia, Francia y también en algunos lugares de España como Madrid, Barcelona o Sevilla, pero que a Granada, tras el anticipo del 44, llegó con mayor retraso debido, entre otras razones, a la carencia total y absoluta de teatro musical en el año anterior, como ha quedado expuesto.

---

[705] ALPUJAR. «Primera representación de Nabucco». *El Capricho*, 8-IV-1847.

[706] Antonio Romero Saavedra se dedicó primero al periodismo y luego al teatro, en esta segunda faceta lo hizo como empresario y también como libretista. Libretos suyos son los de las zarzuelas en un acto *La Vuelta de Escupe-Jumos* (música de Antonio de la Cruz), *Las Bodas de Jumitos* (música de Ramón Entrala) y *Trepabancos* (música de Mariano Soriano Fuertes). Se trata de él en el capítulo 2.11, «La recepción de la nueva zarzuela del XIX en Granada (1842-1852)».

La primera temporada le correspondió a la compañía de Angelo Alba.[707] Aparentemente, el grupo de cantantes italianos que la encabezaba tenía suficiente calidad como para cubrir, de sobra, las expectativas del público de Granada, pero –como se verá- esto no fue así. Algunos de sus elementos provenían de Bolonia. Así, el maestro director Carlo Dabini era maestro de la Academia Filarmónica de Bolonia y la soprano Virginia Grimoldi, socia honoraria de la misma.[708] Completaban el apartado de voces solistas femeninas las señoras Giordano, Felicita Rocca y, junto a ellas, la contralto española Adela Fernández. En las masculinas los señores Cenni (tenor), Angelo Alba (barítono), Francisco Saguer (bajo), además de los señores Araldi, Etore Mari, Augelieri, y Juan Munné, veteranísimo tenor este último, veinte años después de su primera actuación en la ciudad.

Las partes principales de canto son consideradas por los críticos de *El Capricho*[709] como muy desiguales entre sí. El barítono Alba y el tenor Cenni son los que suelen salir mejor parados; haciendo un lugar aparte para el bajo español Francisco Saguer cuyas cualidades artísticas, sumadas éstas a su juventud, son valoradas muy positivamente.[710] Las voces femeninas de los coros reciben criticadas sin piedad: "Los coros de las señoras regulares; hay entre ellas quienes cantan como deben y conocen la música; otras no la conocen pero la arañan".[711] A las masculinas se les echa en falta las enormes carencias su cuerda de bajos, pues se escucha sólo a la de tenores.[712] Los anacronismos en el vestido y en el atrezo "se repiten de manera prodigiosa". Cabe señalar que la compañía de Alba llevaba su propio pintor-escenógrafo, muy criticado también. A la orquesta se la califica de "brillantísima". La labor de dirigirla en el foso, tradicionalmente realizada por el propio director musical del Teatro del Campillo, parece ser que en este caso la llevó a cabo el maestro director que traían los italianos, Carlo Dabini, pasando Antonio Palancar a cumplir exclusivamente las funciones de primer violín.

---

[707] A este cantante –barítono- lo cita Carmena actuando en el mismo año cómico de 1847 en el Teatro del Museo en Madrid.

[708] Esto lo sabemos por la visita que realizaron a la Alhambra entre el 5 y el 16 de abril, ellos dos junto con Ángel Alba, aprovechando su estancia en la ciudad. Archivo del Generalife. L-42, *Libro de Firmas*.

[709] Habitualmente Francisco Camino.

[710] CAMINO, Francisco. «Variedades. Teatro». *El Capricho*, 16-IV-1847.

[711] «Variedades. Teatro». *El Capricho*, 24-IV-1847.

[712] *El Capricho*, 8-IV-1847.

El verdadero protagonista de esta primera temporada lírica, como ya hemos venido anunciando, no fue un cantante, sino un compositor: Verdi y sus tres primeros éxitos: *Nabucco* (1842), *I lombardi* (1843) y *Ernani* (1844). Las opiniones vertidas sobre él en las publicaciones granadinas pueden parecernos, vistas con la perspectiva de hoy, a veces, contradictorias pero, aun así, no dejan lugar a dudas sobre la admiración que despertaba la que era indiscutible primera figura de la ópera italiana en aquel momento.

> Verdi vivirá asimismo con su escuela, con ese género especial de música en que están escritos sus *spartitos*; donde resalta un compuesto bello, grandioso y admirable. El orden y disposición acertada y atrevida de Rossini en el instrumental; las melodías tiernas, sensibles y apasionadas de Bellini; las armonías mágicas y la fecundidad de Donizetti; la fuerza y expresión de las canturias de Mercadante; todo lo ha estudiado Verdi en sus partituras, y dándoles con estos elementos otra forma y otro cuerpo, siguiendo la riqueza de inspiraciones de su fecunda imaginación, es indudablemente acreedor al lugar que ocupa y a ceñirse al glorioso premio debido al genio y al talento.[713]

Es fácil darse cuenta del poderío que tenía Verdi en aquel momento si tenemos en cuenta que de 47 representaciones que puso sobre el escenario esta compañía, 14 fueron de *Ernani*, 10 de *Nabucco* y 10 de *I lombardi*. El resto se repartieron entre Pacini (6), Bellini (4), Fioravanti (2) y, sorprendentemente, una sola de Donizetti. Sea como fuere, los de Alba no conectaron con el público ni con la crítica. Ya desde la primera noche del 4 de abril en que presentaron en Granada la ópera *Nabucco* completa[714] decepcionaron, quedando muy especialmente en evidencia las sopranos Giordano (Abigaille) y Rocca (Fenena), la primera por su falta de "fuerza" y la segunda por la "desafinación terrible" con que cantó la plegaria de Fenena.[715]

El desapego del público con la compañía se mostró de manera más notoria cuando a mediados de junio Mariano Soriano Fuertes ofreció un concierto enteramente dedicado a sus composiciones basadas en aires nacionales, siendo aclamado como si de

---

[713] Francisco Camino. «Variedades. Teatro». *El Capricho*, 16-IV-1847.

[714] Recordemos que ya se había cantado algún fragmento en los conciertos del verano de 1844.

[715] Véase «Teatro». *El Intermitente Granadino*, 6-IV-1847.

un torero se tratase, en el mismo escenario en el que los cantantes italianos venían trabajando con más pena que gloria.[716] De la siguiente manera despidieron a la compañía de Alba en la revista *El Capricho* al finalizar la temporada:

> Hemos presenciado la salida en derrota de la compañía lírica de nuestro teatro y solo nos queda el sentimiento de que al lado de tanta medianía se haya presentado en escena el joven español D. Francisco Saguer cuya acción noble y expresiva unida a sus no escasas facultades músicas, son dignas de mejor suerte.[717]

A principios de agosto le tocó el turno a la segunda compañía de ópera que contrató Antonio Romero, aunque no parece que su llegada ejerciera el efecto llamada como para que el público acudiera al teatro, cuando buena parte del abono de la primera temporada filarmónica había optado por retirarse tras la mala experiencia anterior. Al parecer, las lunetas del teatro solían estar bastante vacías por aquellos días. Leyendo el siguiente fragmento habría que preguntarse también si parte del público, quizás la menos entendida, tenía cierto hastío por la música en italiano.

> Nada notable ofrece. Casi desierto, aun cuando mejorado con la nueva compañía lírica, quedará en breve enteramente vacío. El público gusta poco de los espectáculos que no entiende; y conceptúa cosa triste gastar su dinero para salir sin poder dar razón alguna de lo que ha visto. Así lo creemos, y sin duda alguna los hechos lo justifican.[718]

Actuó desde el 6 de agosto hasta el 16 de septiembre. Se trataba de la compañía de Temistocle Solera (1815-1875),[719] el músico y escritor nacido en Ferrara, autor de los primeros libretos verdianos (*Oberto*, *Nabucco*, *I Lombardi*). Después de romper con el genio de Roncole tras el estreno de *Juana de Arco*, Solera formó compañía de ópera con su esposa la soprano Teresa Rusmini (o Rosmini), con la que llega a España pasando por Granada en su camino hacia la Villa y Corte. Martinez Olmedilla nos dejó

---

[716] El éxito de Soriano ante el público de Granada viene tratado en el capítulo dedicado al nacimiento de la nueva zarzuela del XIX en Granada.

[717] *El Capricho*, 1-VII-1847.

[718] «Teatro». *Revista Literaria Granadina*, Agosto de 1847.

[719] BLACK, John. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 23, (2001), p. 635; IGLESIAS DE SOUZA, Luis. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 9, (2002), p. 1138.

el siguiente comentario sobre la compañía de los Solera en su estancia en el madrileño Teatro del Circo en 1850:

> La compañía es mediocre, y el director se ve con frecuencia atacado de holgazanitis aguda; los ensayos se resienten con ello, las óperas salen menos que medianamente, y el público prorrumpe en silbidos y frases de mal gusto con lamentable frecuencia. Pero Temístocles es genial y no se arredra por tan poco.[720]

La formaban las sopranos Ángela Moreno[721] y la citada Teresa Rusmini, junto con la señora Locatelli.[722] Como voces masculinas los tenores Carissio y Rossetti y el veterano Juan Munné –que ya había estado en la primera temporada-;[723] el barítono Costa y el bajo Velasco; completaban en los papeles masculinos Gastoldi y García.[724] Como aconteció en las sesiones de primavera, fueron las composiciones de Giuseppe Verdi las que más veces aparecieron en la cartelera, y con los mismos tres títulos: *Nabucco*, *I lombardi* y *Ernani*. Entre los cantantes fue especialmente ovacionada Ángela Moreno a la que todavía se recordaba de cuando actuó cinco años antes, con tan solo diecinueve años. Este elogioso comentario viene referido a su intervención en *I Lombardi*, en donde destacó muy por encima del resto del elenco:

> La señora Moreno ha mostrado sus grandes adelantos é inmensas facultades. En la temporada del año 43, sus trabajos artísticos agradaban, hoy se admiran. En el aria de

[720] MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. *El maestro Barbieri y su tiempo*. Madrid: Ediciones Españolas, p. 52.

[721] Desconocemos si figuraba como tiple o como contralto. En el veraneo de 1847 interpretó roles claramente de soprano como Griselda en Ernani. En 1843 apareció como primera contralto, en 1848 al anunciarse un próximo concierto se la denomina contralto (*El Granadino*, 14-VI-1848), y ya en los años 50, cuando se incorporó al movimiento zarzuelístico siempre lo hizo como tiple.

[722] Podría tratarse de Giuseppina Locatelli, soprano.

[723] Munné debía de contar por aquel entonces 66 o 67 años. Dejó escrito Saldoni: "6 de noviembre de 1864. Muere en Barcelona, a la avanzada edad de 83 años, D. Juan Munné, tenor muy acreditado de la capilla de música de la catedral de aquella ciudad. Cuando contaba el autor de esta obra 17 años de edad, el Sr. Munné le apreciaba mucho y le daba excelentes consejos como artista. Era persona tan laboriosa, que los ratos que tenía desocupados en su profesión los dedicaba a la fabricación de pianos, los que en aquel entonces gozaban en dicha ciudad justa y merecida fama, visto su precio sumamente módico". *Véase* SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. III, p. 299.

[724] En relación con las actuaciones de esta compañía *véase* Juan sin Miedo. «Teatro». En: *El Palco*, 20-VIII-1847 y *Diario de Granada*, XII-1847.

> Griselda *¡Oh madre del cielo!* Ha arrancado entusiasmados aplausos, siempre que su sonora y flexible voz, su delicado gusto eran acreedores a ellos. Más de una vez en la cabaletta *Non giusta causa*, dejó oír un *re*, dado con firmeza y valentía, mostrándonos su vasta extensión. Nosotros fieles intérpretes de todos los *dilettanti* á tan sublime arte, le damos nuestro sincero voto, pronosticándole una carrera de triunfo.[725]

Teresa Rusmini de Solera no se encontraba todavía en plenas facultades tras una grave enfermedad. En las voces masculinas fue destacado el bajo Velasco, especialmente en sus intervenciones como Silva en *Ernani*.[726]

Mención especial merece el estreno absoluto, a mediados de septiembre, de la ópera original de Temistocle Solera *La Liga Lombarda*, retomando la doble vocación de músico y poeta, tras la fulgurante y exitosa etapa de colaboración con Verdi.[727] La calidad mejoró respecto a la temporada de invierno-primavera y se notó, no sólo en las voces, sino también en aspectos como el vestuario y, en general, el atrezo, a pesar de que en los números de conjunto -especialmente, cuando había intervención de los coros- el escenario se ocupaba sin mucho criterio:

> La escena fue decorada con acierto, algunos trajes no eran de la época, tales como el primero de Carlos V y caballeros de Silva. Sin embargo no podemos negar que la actual empresa respecto á vestuario, es la más rica que aquí hemos visto. Quisiéramos no estuviese la escena tan descuidada y cada uno supiese guardar su puesto. Los cuadros generales se preparan mal. Pocos cantantes se hacen cargo de su posición en la escena, y volvemos á repetir que ella es la vida del canto.[728]

El interés de estas funciones veraniegas fue aderezado con la presencia en la orquesta del virtuoso violinista José Austri que, además de ejercer la función de concertino, regalaba al agradecido público con "lucidísimos" solos en los entreactos.[729]

---

[725] «Teatro». JUAN SIN MIEDO. *El Palco*, 20-VIII-1847.

[726] *Idem.*

[727] Francesco REGLI entre las obras como compositor de Solera no incluye *La Liga Lombarda*: "Il Solera fu pure avventurato Compositore de Musica. Alla Scala di Milano scrisse *Ildegonda e Il Contadino d'Agliate*: a Modena *La Fanciulla di Castelguelfo*, a Padova *Genio e Sventura*, en in Ispagna *La Sorella di Pelagio*", REGLI, Francesco. *Dizionario Biografico*… Torino: Enrico Dalmazzo, 1866, p. 505.

[728] Juan sin Miedo. «Teatro». En: *El Palco*, 20-VIII-1847.

Tras un lapso de dos meses -desde mediados de septiembre, en que el teatro declamado tomó el relevo-, en noviembre de 1847 se reanudaron las funciones de ópera con la denominada Compañía Lírica de Málaga. Ésta era en su plantel, básicamente, la misma que había actuado en el veraneo pero sin la presencia de la soprano Teresa Rusmini sobre el escenario ni, tampoco, la de su inefable esposo, Temistocle Solera, tras las bambalinas. Entre los cantantes acaparó la atención, especialmente, el tenor Cenni que ya había estado actuando en primavera. En esta temporada de otoño-invierno (la tercera de ópera en lo que iba de año cómico) las funciones de ópera y declamado estuvieron alternando, en una competencia que finalmente llegó a producir graves roces. El director de la compañía dramática, Miguel Ribelles, en un escrito al Alcalde de Granada se quejó del comportamiento que la compañía lírica de Málaga tuvo para con los miembros de la Compañía Dramática.

> Sr. Alcalde Corregidor de esta capital [...] Don Miguel Ribelles de ésta vecino y empresario de la Compañía Dramática que actúa en la misma a usted con el debido respeto expone: Ya le consta los sacrificios y pérdidas que ha sufrido desde su traslación de Córdoba a esta capital, y que en ella a pesar de mi solemne contrato ha tenido que sucumbir a ceder la mitad de los días que quedan de temporada a la compañía Lírica que se presentó procedente de Málaga. El que expone hubiera sobrellevado y dado al silencio sus justas quejas si los encargados o representantes de otra compañía filarmónica no hubieran diariamente buscado cuantos medios y estrategias han estado a su alcance, no ya para defender derecho alguno legítimo de que se les hubiese desposeído, sino para incomodar y originar perjuicios irreparables a quien nunca se los ha causado. En Granada a 4 de enero de 1848.[730]

El origen del conflicto radicaba en que la compañía de Málaga impuso un criterio según el cual entre lunes y viernes, si se ofrecía ópera en la noche (normalmente a las siete y media), la compañía dramática no podría dar función en la tarde del mismo día, y el empresario del teatro Antonio Romero, ante esta situación, parece que miraba hacia otro lado, siempre en beneficio de los filarmónicos. Visto lo cual no le quedó otro

[729] Este violinista contaba entonces 22 años. Ofreció, tanto, conciertos por él protagonizados, como intervenciones en los intermedios de las funciones operísticas. Entre las obras interpretadas aparecían composiciones suyas, como la titulada *Capricho*, u otras como *Fantasía sobre temas de Linda de Chamounix*. Véase *Diario de Granada*, 3-IX-1847.

[730] AHMGr, C.00205.0001.

remedio a Ribelles que solicitar la intervención de la primera autoridad del municipio. Esto pone de manifiesto las tensiones que surgían entre el colectivo del teatro hablado y el del teatro cantado cuando en ciudades con un solo teatro competían por atraer al público.

En lo que respecta al repertorio del veraneo y la segunda temporada, la tónica es la misma que la expuesta para la primera. Verdi sigue estando en primer lugar (25 funciones), pero Donizetti está a una distancia más cercana (14) y, en tercer, lugar Luigi Ricci con su ópera *Chi dura vince* que alcanzó 7 representaciones. Como ya hemos señalado en momentos anteriores, Luigi Ricci, hoy día bastante olvidado, se nos presenta como el quinto compositor italiano "en discordia", a lo largo de estos años 30 y 40 tras los nombres cimeros e indiscutibles de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi.

A pesar de todas las dificultades, de todas las críticas, de los días de mala entrada, 1847-1848 ha quedado, finalmente, como el año con mayor número de representaciones de espectáculos puramente operísticos -que hayamos podido registrar- en Granada en los primeros cincuenta años del siglo XIX y –posiblemente- a lo largo de todo él, con un total de 107 (conciertos y beneficios aparte). Será, a su vez, este año el punto de inflexión; a partir de ahora comienza un periodo de transición, hasta que, definitivamente, el teatro musical italiano ceda parte del terreno conquistado a la zarzuela grande; de momento es sólo el inicio de ese proceso.

Del año siguiente, 1848-1849, nada de lo que conocemos está confirmado. En el periódico *El Granadino* del 14 de julio de 1848 se habla de un concierto de la cantante Ángela Moreno, ya mencionada con respecto al año anterior. Se anuncia, también, la llegada de la compañía de ópera que en esos momentos actúa en Gibraltar para el mes de agosto.[731] Sabemos, además, que el empresario pidió permiso para imprimir y distribuir carteles con los cantantes y las óperas a representar por la citada compañía.[732] A destacar, como ya ocurriera en el año anterior, el número mayoritario de composiciones verdianas: las conocidas *Nabucco* y *Ernani* y las nuevas *I due Foscari* y *Attila*. Completan Donizetti, Bellini, Rossini y –tras el estreno del año anterior- repite

[731] *El Granadino*, 14-VI-1848.

[732] AHMGr, C.00205.0006

La Liga Lombarda de Solera. Esto último no es muy de extrañar pues don Temistocle estaba vinculado a la compañía, no sólo por el hecho de que su esposa, Teresa Rusmini, era la primera soprano absoluta sino porque, seguramente, era el autor, director, o empresario de la misma. Para los primeros papeles estaban también la contralto Scannavino, los tenores Santes y Carnero,[733] el barítono Assoni y el "bajo profundo" Becerra. Se anunciaban diez funciones por quincena, y, de ellas, un mínimo de tres nuevas, "para no cansar al público". No hemos podido confirmar que esta compañía llegara, finalmente, a poner en pie ninguna ópera en el teatro de Granada. De hecho, poco después, se deja de hablar de la compañía de Gibraltar, para hacerlo de una de Madrid. La siguiente reseña aparecida en julio parece confirmar las sospechas:

> Parece que una nueva compañía de ópera que se está formando en Madrid quiere regalarnos este invierno con sus melodías, alternando con la compañía de verso. Nada decimos porque estas cosas se vuelven agua de cerrajas.[734]

Como dice la cita todo se volvió "agua de cerrajas", porque de esta compañía nunca más se supo. En contraste con la ausencia de ópera en el Campillo, en los locales de las sociedades artísticas y literarias granadinas hubo, en cambio, muchos recitales a cargo de los aficionados.

2.7 **Se atisba un cambio en el gusto del público (1849-1852)**

En general, hacia finales de los cuarenta se aprecia una actitud más crítica en la prensa hacia el teatro musical en italiano, no tan entusiasta como lo había sido en años anteriores, ¿podríamos pensar que late un mar de fondo propicio a la aparición de un teatro lírico nacional? Algún crítico celebra las tonadillas-zarzuelas de Mariano Soriano Fuertes, no por su "profundidad", sino por su frescura y gracia. ¿Acaso hay un hartazgo del teatro musical italiano, o es más el deseo de que aparezca en escena una contrapartida más ligada a las tradiciones, a los ritmos y melodías nacionales y, por supuesto, en español? Quizás haya de todo un poco, no podemos hacer generalizaciones partiendo de las opiniones de algunos redactores y publicistas locales, aunque entre

[733] La letra manuscrita no lo deja claro, podría ser, quizás, "Casiraio".

[734] *El Granadino*, 5-VIII-1848.

ellos hubiera personas tan bien "informadas" y, a la vez, fuertemente implicadas en todo lo que se estaba moviendo en el panorama teatral español, como era el caso Mariano Pina Bohigas. Hay otro dato a tener en cuenta, el teatro es en esos momentos un espectáculo caro, demasiado caro para una ciudad que contaba con pocos recursos económicos por aquellos años. Estando así el teatro en este rincón de España, lindando ya con el meridiano del siglo XIX, parece encajar perfectamente con esas circunstancias el advenimiento de las zarzuelas en un acto, las que hacían Soriano Fuertes y Mariano Fernández, como fenómeno que arrastre tras de sí a otros músicos, libretistas, cantantes y actores. La zarzuela, vista desde la periferia es el revulsivo necesario, no sólo para que las lunetas del teatro se ocupen todos los días, sino también para incentivar a una nueva generación a intervenir, creando, unos, e interpretando, otros, dentro de un género que ofrecía un cambio en el devenir de los últimos lustros del teatro lírico en España.

A pesar de lo dicho, en los aspectos más superficiales el curso del teatro en Granada parece no haber cambiado mucho en el año cómico 1849-50. De este modo, tuvo lugar la temporada operística prevista a lo largo de los meses de verano de 1850,[735] aunque sólo conocemos la función del 17 de septiembre de 1850, en la que se interpretó *I due Foscari* de Giuseppe Verdi. En la compañía figuraban los siguientes cantantes: Patriossi (barítono),[736] Ricardo Ciro (tenor),[737] Prieto (tenor) y Rodríguez (bajo);[738] Marina Albini (soprano) [739] y Srta. Alhelí (mezzo-soprano). Como maestro-director

[735] "8ª Si el 15 de septiembre [1850] estuviere el teatro desocupado por la compañía de ópera que ha de venir este veraneo, desde dicho día entrará el Sr. Fuentes en posesión de él". «Convenio de traspaso por un año prorrogable a dos entre Miguel Rivelles y el primer actor del mismo José María Fuentes». AHMGr, C.00205.0017.

[736] Podría tratarse de Ignazio Patriossi que por los años cuarenta época cantó mucho como primer barítono en el Sao Carlos de Lisboa y en 1851 estuvo por Murcia, Valencia y Alicante. *L'Italia musicale*, 5-XI-1851.

[737] El tenor Ricardo Ciro estaba todavía activo en 1859. SALDONI, Baltasar. Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efermérides de Músicos Españoles*, vol., IV, p. 64.

[738] Podría tratarse de José Rodríguez Calonge, pues aunque ya muy veterano figurará en la compañía lírica del teatro de Valencia en abril de 1852. Rodríguez Calonge había estado la última vez en Granada en la compañía de ópera del año cómico 1842-1843. *Véase Correo de los Teatros*, 19-IV-1852.

[739] La soprano, muy probablemente sea Marina Albini. Moreno Mengíbar cita a Marina Albini como primera tiple detrás de las tiples absolutas Brambilla y Cattinari en la compañía de ópera que actuó en Sevilla en 1849-1850. Marina Albini, cantó en el Teatro de la Cruz el 3 de julio de 1847 *Sonnambula*. *Ver* CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*, p. 98. Marietta Albini, soprano era una cantante de muy superior categoría: 1827-1829 en Cruz y Príncipe, 1868-69 Teatro Real, CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde 1738 hasta nuestros días*, p. 415.

estaba Santiago Ramos, y como director de la orquesta el titular del teatro Antonio Palancar.[740]

Conforme nos acercamos al final del decenio, poco a poco, el interés del público se va orientando hacia el teatro musical en español, hacia las nuevas zarzuelas que empiezan a triunfar, aquí y allá, y que cada vez son un fenómeno teatral más extendido. Se estrenarán dos de estas piezas en un acto compuestas y escritas por autores de la ciudad: *La vuelta de Escupe-Jumos*, en noviembre de 1849, y *Las bodas de Jumitos*, cuatro meses más tarde.[741] La primera llevaba música de Antonio de la Cruz y la segunda de Ramón Entrala Perales, y ambas con libretos de Antonio Romero Saavedra (el mismo que fuera empresario dos años atrás). En las dos destacó el gracioso Pedro García interpretando el papel protagonista.[742]

El año siguiente, 1850-1851, continuará con la misma tónica. A inicios de octubre, el nuevo año se presentaba sin perspectivas de ópera, dado que la compañía residente en el teatro era de declamación y baile; compañía que estaba encabezada por el matrimonio de actores formado por Joaquina Baus y José Tamayo, que volvían a repetir en Granada tras el año 1842-43. Pero es necesario subrayar una importante novedad que ya plantea en el cartel anunciador:

> Un escogido y completo repertorio en que alternarán a la vez con las comedias de espectáculo, magia, y del teatro antiguo, las zarzuelas, los pasos extranjeros y los nuevos bailes nacionales, que tan de moda se hallan, y cuantas novedades y mejoras puedan presentarse, serán la principal garantía que la Empresa ofrezca a sus favorecedores, cuya sola indicación reputará como un precepto para emprender otras.[743]

---

[740] *Los dos fóscaris: ópera en tres actos del maestro Verdi*. "Ejecutada en el teatro de Granada el 17 de setiembre de 1850". "Personajes: Francisco Foscari, dux de Venecia.-Sr. Patriossi. Jacobo Fóscari, su hijo.- Sr. Ciro. Lucrecia Contarini, esposa de este.-Señorita Albini. Loredano.-Sr. Rodríguez. Barbarigo.-Sr.Prieto. Pisana, doncella de Lucrecia.- Señorita Alhelí. Miembros del Consejo de los Diez, guardias, pueblo, damas, pajes, &c. Maestro-Director.=Don Santiago Ramos. Director de Orquesta.= D. Antonio Palancar". Imprenta de José María Zamora, [Granada] 1850.

[741] Consultar el capítulo dedicado al inicio de la nueva zarzuela a Granada.

[742] *Ver* el capítulo 2.11.

[743] Cartel anunciador de la función. AHMGr, C.00205.0018.

La novedad destacable es que, por primera vez, una compañía declara al público de Granada, a través de los carteles, que en su programación se van a ofrecer zarzuelas, aunque estén como una atracción más, mezclada con otros tipos de espectáculo teatral. Recordemos que todavía no se ha estrenado *Jugar con fuego*, la primera zarzuela en tres actos; hasta ahora tenemos muchas zarzuelas en un acto y sólo dos de mayor porte que recientemente se han estrenado: *Colegialas y soldados* y *Las sacerdotisas del sol*, ambas con dos actos. Es decir, se ha pasado, en las compañías de declamado, de ofrecer teatro musical español de pequeño formato (llámese tonadilla, sainete o zarzuela) como un elemento complementario de las funciones -casi como un regalo, una gracia, un ornato, un extra-, a ofrecer la zarzuela como un género teatral con carácter y presencia propia, no sólo digno sino como un elemento que hace de "tirón" para el público.

Entre las zarzuelas que se presentaron por la compañía de declamado del Campillo –que, dicho sea de paso, no tenía reparos en hacer de todo un poco, ofreciendo lo que denominaríamos teatro de variedades-,[744] conocemos dos: *El Tío Pinini*, "juguete cómico bailable", [745] y *Nº 99* del músico Antonio Luján y el escritor Antonio J. Soler de la Fuente.[746] En ambas el máximo protagonismo se lo llevó, nuevamente, el cómico Pedro García, antes citado. Por referencias posteriores sabemos que este mismo cómico protagonizó en el mismo año cómico el estreno granadino de *El Tío Caniyitas*. Paralelamente, en el mes de marzo y en la sede del Liceo, se producirá un hecho especialmente importante de la que será larga carrera del ahora joven músico Mariano Vázquez, y es el estreno de la primera pieza de su amplia producción lírica: *El Padrino*, con libreto de Maximiano Ángel.[747]

Para el año 1851-1852, el nuevo empresario de Granada, José María Fuentes, que también lo era entonces del de Málaga, había ajustado dos compañías de verso -una para cada ciudad- y una tercera, de ópera, que alternaría en los teatros con las otras dos. Sin embargo, llegado el mes de octubre, el inicio de las actuaciones se vio retrasado con motivo de las obras que se hubieron de realizar en el interior del recinto. Fuentes pidió indemnizaciones al Ayuntamiento en compensación a los "5708 reales de los sueldos de

[744] Recordemos que era la compañía de Joaquina Baus y José Tamayo, nombres señeros en la historia del teatro español.

[745] 14 de febrero de 1851.

[746] 5 de mayo de 1851.

[747] *Correo de los Teatros*, 23-III, 1851.

la compañía y orquesta devengados en los cuatro primeros días del mes de octubre anterior, por no haberse terminado en su tiempo debido la obra que se estaba ejecutando".[748]

Una vez vuelto a abrir a finales de octubre de 1851, el teatro en verso ocupará todo un cuatrimestre hasta que, a principios del nuevo año, llegue la ópera, de manera totalmente inesperada. En las primeras semanas de febrero, Giorgio Ronconi, que estaba en el Real de Madrid, vendrá a Granada en calidad también de empresario para protagonizar una serie de conciertos. De ella no tenemos más dato que un comunicación entre el empresario José María Fuentes y la Comisión de Diversiones Públicas del Ayuntamiento.

> […] habiendo tenido expedito D. José María Fuentes el arrendamiento del Teatro en los quince primeros días del presente mes para subarrendarlo a quien ha tenido por conveniente, según se ha verificado con las funciones ejecutadas bajo la dirección del profesor Ronconi.[749]

Ronconi, pues, cogió el teatro por esos días mediante subarriendo al empresario, siendo por tanto su venida a Granada una decisión personal. Esta corta estancia le servirá para entablar los primeros lazos personales y emocionales con Granada. Al finalizar las actuaciones Ronconi volverá la compañía de declamado y, con ella, la dosis ya habitual de zarzuela, y debemos resaltar el estreno de una zarzuela granadina importante, Mariano Vázquez: *La Bruja del Albaicín*, la noche del 28 de febrero.

A mediados de abril de 1852 iniciará sus actuaciones la compañía de ópera italiana del director y compositor catalán Francisco Porcell.[750] Llegaron los cantantes

---

[748] 15 de octubre de 1851. AHMGr. 2.11324.

[749] Documento de la Comisión de Diversiones Públicas del Ayuntamiento de Granada. *Véase* AHMGr, C.00205.0025.

[750] "Don Francisco Porcell, nacido en Palma, en la isla de Mallorca en 1813. Cantó con éxito de 1840 a 1847 en diversos teatros de la Península y, el 28 de marzo de 1843, estrenó en el Teatro de Santiago en Galicia su ópera *El Trovador*. Era la primera interpretación musical del famoso drama romántico de García Gutiérrez que el genio de Verdi, diez años más tarde (en 1853), popularizaría en todo el mundo civilizado. Dos años después Porcell representaba en La Coruña *Rosamunda in Ravenna*, partitura que fue acogida muy favorablemente. Su mujer, la señora Mas Porcell, cantante de talento, aseguraba el éxito de sus obras con su magistral interpretación. Este artista acabó estableciéndose en Barcelona como profesor

desde Málaga, después de haber agradado tanto a la crítica como al público de la ciudad vecina.[751] Entre sus componentes encontramos artistas italianos y españoles, casi por igual, en las voces principales. Las sopranos eran Carlotta Vittadini y Catalina Mas-Porcell,[752] completando las voces solistas femeninas la señora Hernández.[753] Como tenores Manuel Testa, Luigi Bottagisi y Ángel Povedano. Valentino Sermattei era el primer barítono.[754] Luis Castillo, primer bajo; Luigi Silingardi primer bajo y bufo cómico. El coro lo componían venticuatro voces mixtas. El maestro director era el ya mencionado Francisco Porcell.[755]

Comenzaron las actuaciones e mediados de abril con *Lucrecia Borgia*, primera de las 55 funciones previstas.[756] Continuaron *Linda de Chamounix, Norma* y, el 20 de abril, *Macbeth*,[757] función a beneficio del barítono Valentino Sermattei,[758] del que se alaba la maestría y el buen gusto y, en general, se opina bien del elenco: la Vittadini, y los señores Castillo, Bottagisi y Povedano. Se critica la falta de cantantes para papeles secundarios *-partiquinos-* lo que obliga a tener que recurrir a miembros del coro que no reúnen aptitudes para encarnar papeles solistas; este hecho se comprueba al comparar

---

de canto". MITJANA Y GORDÓN, Rafael. *Historia de la música de España*, prólogo de Antonio Martín Moreno, edición de Antonio Alvarez Cañibano de «La Musique en Espagne. (Art Religieux et Art Profane)». *Enciclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de A. Lavignac-L. Laurencie, p. 436.

[751] Las reseñas críticas aparecidas en *El Correo de los Teatros* a lo largo de los meses de febrero y marzo son la prueba de ello.

[752] Casada con Francisco Porcell. "Cantante de talento, aseguraba el éxito de sus [Francisco Porcell] obras con su magistral interpretación. Este artista acabó estableciéndose en Barcelona como profesor de canto". MITJANA Y GORDÓN, Rafael. *Historia de la música de España*, prólogo de Antonio Martín Moreno, edición de Antonio Alvarez Cañibano de «La Musique en Espagne. (Art Religieux et Art Profane)». *Enciclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de A. Lavignac-L. Laurencie, p. 436.

[753] En aquellos años estaba en activo una cantante, especialmente de zarzuela, llamada Josefa Hernández, también conocida como "Pepa la sainetera". *Véase* CASARES Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. I, p. 22.

[754] En las fuentes granadinas figura como "Sermattei" o "Sermatey".

[755] *Correo de los Teatros*, 21-XI-1851. *Macbeth ópera fantástica en 4 actos del célebre maestro Verdi. Representada en el Teatro de Granada durante la temporada de primavera del año de 1852*. Granada: Imprenta y librería de D. José María Zamora, 1852. BHR de Granada, C-049-045 (95).

[756] «Teatros de Provincias», *Correo de Teatros*, 25-IV-1852.

[757] *Ibid.*, 2-V-1852.

[758] (Parma, 1-V-1816; Járkov, ca. 1866). Tras haber iniciado su carrera como cantante en Cagliari, Trieste y Génova, pasó después de 1842 a Francia, Portugal, España y Rusia. A Granada llegó desde Sevilla.

las críticas aparecidas en *El Correo de los Teatros* en la temporada malagueña de la misma compañía, en donde aparecen cantantes secundarios como Giménez, Prato y Fiorati y la señora García, que no harán acto de presencia en Granada. El 28 de abril se cantó por primera vez *Los Mártires* (*Poliuto*) de Donizetti. Muy celebrados la Vittadini, el tenor Testa y el barítono Sermattei; Bottagisi como primer tenor sin embargo no estuvo a la altura.[759] En mayo *I Due Foscari,* [760] sobresaliendo Catalina Mas-Porcell como Lucrezia Contarini –haciendo grandes esfuerzos al no haberse recuperado totalmente de la enfermedad que ha padecido-, y Sermattei, al que "los *dilletanti* escucharon complacidísimos" como el Dux Foscari, como Jacopo Foscari lució junto a ellos Manuel Testa. *Nabucco*[761] cantada en dos ocasiones en el mes de mayo, se destaca la noche del 17 –la segunda noche-, "armoniosa en su conjunto". Posteriormente llegó la ópera bufa de Fioravanti *Columella*[762] que produjo un resultado bastante indiferente, y en el que tan solo se aplaudió un dúo entre la Vittadini y Sermattei. Es a partir de este momento cuando el público empieza a distanciarse de la compañía y en ello quizás no fue poco importante la cortedad del elenco de voces. Para una temporada tan larga (de abril a septiembre) la casi total ausencia de partiquinos produjo cansancio en los principales solistas y cierto aburrimiento entre los *dilettanti*.

De todo el elenco, a la postre, los cantantes con más proyección en aquellos momentos eran el tenor Manuel Testa y el bajo Luis Castillo, ambos jóvenes y con grandes cualidades. Castillo, bajo profundo, había hecho su primera salida en el teatro de Málaga en noviembre de 1850, todavía no hacía dos años:[763] "gran voz de buen timbre y volumen, añade un talento especial como actor" que "podrá con el tiempo ocupar uno de los primeros puestos en nuestros mejores teatros". En su interpretación de Zaccaria impresiónó cada noche que se puso en escena *Nabucco*; en el aría que cierra el tercer acto, «Del futuro nel buio discerno», "produce un *la* natural sumamente difícil

---

[759] «Teatros de Provincias», *Correo de Teatros*, 9-V-1852.

[760] *Ibid.*, 23-V-1852.

[761] *Ibid.*, 30-V-1852.

[762] *Ibid.*, 4-VI-1852.

[763] Concretamente con *Attila* de Verdi. SALDONI, Baltasar. Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efermérides de Músicos Españoles*, vol., IV, p. 59.

para muchos de los que poseen la misma calidad de voz de este artista".[764] El tenor catalán Manuel Testa es considerado un muy buen cantante, técnicamente, pero a diferencia de Castillo bastante despreocupado de la faceta actoral que como profesional de la ópera debía mostrar:

> Reconocen todos en el señor Testa dotes sobresalientes. Es español, y unido esto a sus buenas facultades, le escuchamos con grandes simpatías; pero este cantante vive muy engañado si para salir de su empeño imagina que le basta con exhalar las notas, si nos es permitido expresarnos de esta manera. Siendo capaz de cantar con sentimiento, ¿por qué no siempre ha de hacerlo? ¿Por qué no ha de tener estímulo, y aspirar a los aplausos? ¿O es que penetrado de que agrada, se abandona confiado a su mérito?[765]

Quizás por lo antes dicho, no es de extrañar que en los años posteriores Testa tomara el rumbo de la enseñanza del canto, que desarrollará en la ciudad de Barcelona, obteniendo merecido reconocimiento en dicha labor. [766]

Conforme se acercaba el verano se acometió el reto de interpretar varias zarzuelas, todas ellas, por cierto, de características bastante opuestas entre sí. Pudiera ser que la intención fuera, por un lado, producir un revulsivo en las lunetas y, por otro, prestar merecida atención a un género que estaba en alza de manera imparable. Pero lo cierto era que esta compañía no formada totalmente por cantantes nacionales –como ya se dijo-, no dominaba el nuevo repertorio español, no ya solo por la lengua, sino por el estilo, y este atrevimiento –aunque bienintencionado- no obtendrá buenos resultados.

Primero fue la archiconocida *El Tío Caniyitas* de Mariano Soriano Fuertes, el ejemplo más excesivo y montaraz de lo que había sido la zarzuela andaluza en los años cuarenta, y que ya fue estrenada en Granada con anterioridad, por el célebre cómico Pedro García, al que ya se ha hecho mención. Continuaron con el estreno absoluto de *Sueño y Realidad*, de Francisco Porcell[767] y la escritora granadina Enriqueta Lozano, una zarzuela de ambientación histórica para un público moderado y burgués.[768]

---

[764] «Teatros de Provincias», *Correo de Teatros*, 25-IV-1852.

[765] «Granada.- *I Due Foscari*». *Correo de Teatros*, 23-V-1852, tomado de *El Granadino*.

[766] SALDONI, Baltasar. Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, p. 227.

[767] Por entonces director musical de la compañía.

[768] Nos referimos a ella en el capítulo dedicado a los autores granadinos, p. 87.

Finalmente le toco el turno a *Por seguir a una mujer*, zarzuela en cuatro escenas, obra colectiva de Barbieri, Gaztambide, Hernando, Oudrid e Inzenga, un enorme éxito, musicando un "delicioso disparate de Olona", estrenada no hacía mucho, la Navidad de 1851 en el Teatro del Circo.[769] Ninguna de los tres títulos citados consiguió el triunfo en las representaciones de la compañía del director Francisco Porcell. Si bien *El Tío Caniyitas* no convenció, porque sencillamente los cantantes no estaban en absoluto creíbles en la encarnación de los tipos creados por Sanz Pérez, había que reconocer que tenía gracia contemplar los esfuerzos de una soprano catalana (Catana-Catalina Mas) haciéndose pasar, con más pena que gloria, por un andaluza racial, o de un cantante transalpino imitando el acento del currutaco inglés (Luigi Silingardi) que en macarrónico español pretende seducir a Catana. Por otra parte, algunos entre el público y entre la crítica no estaban para más sainete andaluz de trazo grueso:[770]

> Leemos en *El Granadino*: Anteanoche se ejecutó la zarzuela *El Tío Caniyitas*, y las opiniones estuvieron divididas entre los espectadores: eran, unos, fáciles de entusiasmarse por cualquier incidente y se hallaban dispuestos a aplaudirlo todo; otros, reservaban los aplausos para ciertas ocasiones, y otros, por último, rehusaban absolutamente conceder su aprobación. Creemos que la empresa haría muy bien si escasease las representaciones de obras tan infelices como *El Tío Caniyitas*, y otros tantos tíos, o más bien padrastros, o mejor dicho verdugos de la moral pública y del buen gusto y de la paciencia de los espectadores, como con justicia las ha juzgado don Eugenio Ochoa. Y con doble motivo debe escasearla, porque no abundan en la compañía cantantes que puedan adaptarse a los papeles de andaluces.[771]

De *Sueño y Realidad* trataremos más adelante. En cuanto a *Por seguir a una* mujer, en la versión ofrecida en Granada por la compañía hispano-italiana, fue "destrozada sin compasión por la mayoría de los actores que en ella tomaron parte a causa de que casi todos ignoraban los papeles" .[772] Esta zarzuela, a pesar de esta circunstancia, guarda un especial significado pues era la primera obra que se

---

[769] PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*, p. 312.

[770] *El Correo de los Teatros*, 6-VI-1852.

[771] *Correo de los Teatros*. 6-VI-1852.

[772] *Ibid.*, 22-VIII-1852.

interpretaba Granada salida del estro de la "nueva ola" de compositores líricos españoles, aquellos que revolucionarían el teatro español durante los próximos diez años.[773]

La compañía, finalizado ya el año teatral[774] prolongó su estancia en Granada a lo largo de los primeros días de septiembre al ser contratada por Giorgio Ronconi para cinco funciones operísticas. Terminadas ya estas últimas actuaciones, la soprano Mas-Porcell, el tenor Bottagisi y Francisco Porcell en calidad de "maestro, director y bajo «in genere»" se ofrecen como "disponibles" en el *Correo de los Teatros*, ofreciendo sus servicios a las empresas que tuviera a bien contratarlos.[775]

2.8 **Las óperas españolas o en español**

Los compositores españoles de teatro lírico tuvieron a lo largo de estos años de esplendor operístico una presencia mínima en el Teatro del Campillo. Podemos citar sólo tres obras: *Ipermestra*, *Veleda o la sacerdotisa de los galos*, y *Las treguas de Tolemaida*. *Ipermestra*, de Saldoni, llegó a Granada el 5 de septiembre de 1839, año y medio después de su estreno en el madrileño Teatro de la Cruz, y parece ser que sólo se ofreció el acto primero. Corrió mejor suerte *Las treguas de Tolemaida*[776] de Hilarión Eslava, que fue interpretada nada menos que en seis ocasiones en los meses de junio y julio de 1843, sólo por detrás en número de representaciones de títulos como *Puritanos* y *Marino Faliero*. Eslava se desplazó desde Sevilla para estar presente en el estreno granadino que tuvo lugar el día primero de junio, y no le importó que Granada estuviera sitiada por las tropas del general Álvarez tras el levantamiento del 25 de mayo de 1843. [777] Podemos imaginarnos el triunfal recibimiento del compositor navarro en medio de una ciudad sublevada, con la milicia vigilando las calles:

---

[773] Sólo faltaría Arrieta.

[774] Según la Ley Orgánica de 28 de julio de 1852 el año teatral comenzaría el 1 de septiembre.

[775] *Correo de los Teatros*, 30-VII-1852.

[776] *La tregua di Ptolemaide*, opera seria en 3 actos con libreto en italiano de Bertocchi, estrenada en el Teatro Principal de Cádiz el 24 de mayo de 1842.

[777] "La presencia de estas inútiles tropas en los alrededores sirvió para hacer de Granada una especie de paraíso progresista…". GAY ARMENTEROS, Juan, VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada IV, la época contemporánea, siglos XIX y XX*, p. 126.

> Granada.- Nuestro corresponsal en ésta nos escribe diciéndonos haberse ejecutado el 1º del presente en el teatro las *Treguas de Tolemaida* del maestro Eslaba [sic], con un éxito sumamente satisfactorio. Concluido el primer acto varias coronas fueron arrojadas a la escena, mientras infinitas composiciones poéticas descendían por el aire. En tanto que el célebre compositor era coronado, una banda militar vestida de gala tocó algunas piezas de música. El ensayo general había entusiasmado a todos de tal manera, que desde luego se prepararon obsequios. La concurrencia fue numerosa, no obstante de la situación política en que se encuentra esta ciudad, causa porque la autoridad, sin duda, prohibió la brillante serenata que se tenía preparada para obsequio del autor. La ejecución fue completa, y la señora Campos en el papel de Matilde, se lució admirablemente. [778]

Especial interés merece el estreno de *Veleda o la sacerdotisa de los galos* la noche del 28 de enero de 1843, ópera seria en 4 actos con música de José Antonio Martos y libreto de Nicolás Peñalver y López. Aparece citada en el libro de la Comisión de Diversiones Públicas[779], indicando "ópera nueva". Será puesta en escena por segunda y última vez el 29 de enero. Este estreno es un hecho de relevancia singular desde varios puntos de vista. Primero, por ser el estreno absoluto de una ópera de gran formato en una capital de provincias. Segundo, por tratarse de un libreto en castellano. Y, tercero, por haberse creado desde la periferia.

Nicolás Peñalver, el libretista, que vivía en Granada por entonces, estaba vinculado a la Judicatura y el Derecho, habiendo colaborado escribiendo artículos para la revista *La Alhambra*. En los años sesenta del XIX lo encontraremos en Barcelona como Regente de la Real Audiencia[780]. De José Antonio Martos sabemos que era un "joven compositor granadino" que compuso esta obra ocho años antes[781] y que su nombre fue citado en publicaciones madrileñas tras el estreno de *Veleda*, como es el caso de *La Iberia Musical*:

---

[778] *El Orfeo Andaluz*, año II, nº16, 14-VI-1843.

[779] AHMGr, 2.01396.

[780] *Discurso de apertura de la Real Audiencia de Barcelona el 2 de Enero de 1863 por su Regente el Exmo. Sr. D. Nicolás Peñalver y López.* Barcelona: Tip. Narciso Ramírez y Rialp, 1863.

[781] *El Genil*, nº15, 5-II-1843, pp. 187-190.

> Crónica Nacional. Sabemos que se halla en esta corte el caballero Martos, autor de la ópera española titulada *Veleda*, que tantos aplausos obtuvo en Granada cuando se estrenó. Esperamos que el gobierno atienda a este joven compositor como merece, y premie sus adelantos en el arte que profesa como aficionado. [782]

Dos revistas granadinas recogen el estreno de esta obra: *La Alhambra* y *El Genil*. La primera hace una simple reseña y es *El Genil* la que realiza una crónica más detallada,[783] aportándonos valiosa información. El libreto, basado en *Los mártires* de Chateaubriand, trata de los amores apasionados entre Eudoro, procónsul romano y Veleda, sacerdotisa gala, que terminan con un final trágico. Extraemos un fragmento de *El Genil*:

> La introducción es buena, y los coros están bien escritos: la cavatina de *Veleda* es linda, y su caballeta de bastante efecto; el aria de Eudoro en el cuarto acto, tiene ya ese tinte de pasión que deseáramos ver dominar en la partitura; pero en lo que el joven autor ha estado feliz, ha sido en el coro final del segundo acto, que no tememos citar como una obra de mérito, y como la capital de la ópera. Hay en toda ella inspiración, energía, brillantez, armonía y el efecto es admirable. Así fue lo más aplaudido, y en la segunda noche se hizo repetir este trozo de música.

Se atribuye, seguidamente, al estilo compositivo de Martos una mayor cercanía con Rossini que con Bellini como queriendo indicar su pertenencia a un modelo musical que ya no era novedoso. Respecto del libreto de Peñalver -tan cercano, por cierto, en su argumento a *Norma*, ópera ya muy conocida del público granadino-,[784] no parece que gustara en exceso. De los intérpretes se destaca tanto al coro como al tenor Pedro Unanue que encarnaba al procónsul. En el extenso artículo de *El Genil* se dedica un

---

[782] *La Iberia Musical*, 21-I-1844. Aparece otra referencia a José Antonio Martos en la publicación madrileña *Revista de teatros* del 26 de enero de 1844, fecha un año posterior al estreno de *Veleda* en Granada: "Nosotros podemos añadir que el Sr. ministro de Estado piensa agraciarle con la Cruz de Isabel la Católica, en premio a su laboriosidad y talento, y para estimular a tan joven compositor a que siga la senda que con tan buenos auspicios ha empezado".

[783] *El Genil*, 5-II-1843.

[784] *Norma* fue representada seis meses antes en El Teatro del Campillo, el 28 de julio de 1842. AHMGr, 2. 01396.

amplio apartado introductorio dedicado a la creación operística en España frente a la ópera italiana y que creemos de gran interés para aquel momento y contexto.[785]

Como último estreno operístico registrado por aquellos años en la ciudad hay que mencionar *La Liga Lombarda*, "ópera nueva"[786] de Temistocle Solera,[787] que tuvo lugar el día 18 de septiembre de 1847, y fue nuevamente representada dos noches más, el 19 y 21 del mismo mes. Se trataría de una obra hasta ahora desconocida[788] del compositor y libretista italiano afincado por aquellas fechas en España; esto, unido a

---

[785] "[…] con objeto de poseer un día un teatro lírico español, a par de otro dramático, se fundó el Conservatorio de María Cristina, plantel de compositores y de artistas, que hubiera producido sus frutos, si las agitaciones políticas que nos han trabajado desde su creación, hubieran dado lugar a que este se desarrollase. Razones de economía o de otra naturaleza, que no es nuestro ánimo examinar ahora, impidieron que aquel establecimiento continuase, y se vieron privadas aquellas dos artes hermanas de un foco de instrucción y del elemento más poderoso e indispensable para su desarrollo. La música italiana reinaba y aún reina en nuestro país como una soberana, y poseyendo artistas y partituras italianas eminentes, no se quería, tal vez por indolencia, alzar bandera contra bandera e ídolo contra ídolo. Alguno que otro espíritu independiente que no quería someterse al yugo extranjero, se presentaba armado de una obra original, y procuraba atraer a su bando a la multitud; pero ésta que oía palabras italianas y música italiana, le escuchaba con atención, aplaudía sus esfuerzos y le dejaba después para oír cosas del mismo género a los artistas extranjeros. Nadie había tentado escribir música española con libreto español; Carnicer, Saldoni y Basili escribieron lindísimas óperas, y el pueblo de Madrid hizo justicia a sus producciones, aplaudiéndolas cual merecían. Barcelona y Palma oyeron con entusiasmo los dulces cantos del joven Cujas, muerto en la flor de su juventud, y cuando más brillante se revelaba su genio músico. Sevilla, Cádiz, Málaga y Madrid han escuchado enajenados los magníficos cantos del *Solitario* y de la *Tregua de Tolemaida*, de don Hilarión Eslava; Cádiz ha aplaudido la bellísima ópera de la *Conjuración de Venecia*, de don Ventura Lamadrid; pero todos estos ilustres maestros, conociendo tal vez la tendencia del gusto del público, adoptaron el género italiano, y no escribieron su música más que sobre un libreto italiano.

Había sin embargo un joven perdido entre la multitud de Granada, en cuya frente hervía la inspiración, y en cuyo pecho se agitaban las sensaciones más poderosas, impulsándole a escribir. Pero quería ser español antes que todo, y no confiar los tesoros de armonía que brotaban de su pluma, sino a una obra en español. Otro joven, poeta distinguido, comprendió su pensamiento, y participando de su entusiasmo, le hizo un libreto en la lengua de Garcilaso y de Herrera, sobre el cual escribió el primero la música. La ausencia del joven maestro, y otras causas que es inútil enumerar, hicieron que no se representase su obra, que conservó en su cartera por más de ocho años, hasta que vuelto a su ciudad, y cediendo a las instancias de sus amigos, se determinó a ofrecer al público su primer ensayo, como él le llama con la mayor modestia. Esta es la ópera en cuatro actos titulada *Veleda*: su autor el joven granadino José Antonio Martos, y el poeta don Nicolás Peñalver y López". *El Genil*, nº15, 5-II-1843, pp. 187-190.

Aunque no aparece firmado, muy posiblemente se deba a la pluma de Miguel González Aurioles, poeta y músico nacido en Almería en 1822 y muerto en Granada en 1825. Colaborador en varias publicaciones granadinas, entre ellas *El Genil*, fue autor del libreto de *Boabdil el último rey de Granada*, ópera con música de Baltasar Saldoni.

[786] "Se está ensayando la ópera nueva, *La Liga Lombarda*, compuesta por D. Temístocles Solera, para ponerla en escena a la mayor brevedad". *Diario de Granada*, 11-IX-1847.

[787] Libretista y compositor italiano (1815-1878). Nacido en Ferrara. Autor, entre otros, de los libretos de *Oberto*, *Nabucco* e *I Lombardi*. Vino a España acompañando a su esposa la cantante Teresa Rosmini o Rusmini. Aparte de dirigir producciones operísticas, fue famoso como favorito de Isabel II. BLACK, John. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 23, (2000), p. 635; IGLESIAS DE SOUZA, Luis. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 9, (2002), p. 1138.

[788] Al menos hasta el momento de presentar la comunicación «Aproximación al teatro lírico en la Granada romántica (1832-1850)». En *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 408-425.

que el libreto estuviera en castellano nos ha inclinado a incluirlo en este apartado. De esta pieza se guarda un ejemplar del libreto-programa de mano, publicado con ocasión de su estreno en Granada.[789] Denominada "drama lírico", el programa -en castellano, insitimos- aparece firmado por Carlos Díez Zapata; quizás éste colaboró en el libreto con Solera, quizás fue simplemente traductor o corrector de la traducción al castellano. En cuanto a la temática, parece deducirse que sigue en la línea de las célebres óperas en las que colaborara con Giuseppe Verdi, muy alineadas con los ideales del *risorgimento*, destaca por ello en la gran importancia que reciben los coros y un argumento que ha busca la inspiración en la Italia medieval. Acontece en la ciudad de Milán durante el siglo XII, en la época del emperador Barbarroja:

> En tiempo de Barbarroja emperador de Alemania, representado por sus despóticos vicarios, gobernaba la más bella y floreciente parte de Italia, una noble matrona milanesa tuvo el sublime pensamiento de libertar la patria del yugo extranjero [...]

El que el estreno absoluto de *La Liga Lombarda* fuese en el Teatro del Campillo de Granada queda claro en las siguientes palabras de Solera al inicio del programa de mano, cuando, tras introducir la trama de la ópera dice: "Este es el asunto que yo he puesto en música, ofreciéndolo por la primera vez, temeroso, al juicio de este culto público". Los ensayos del montaje no debieron de ser fáciles, y el estreno se fue postergando si fecha cierta desde los primeros días de septiembre de 1847. En el *Diario de Granada* del 15 de septiembre, al anunciar *Hernani* para ese día se decía también: "El sábado 18 si es posible, se pondrá en escena la ópera nueva compuesta por el Sr. Solera". En los papeles protagonistas estuvieron Teresa Rusmini de Solera y los señores Carissio, Velasco y Munné.

No se estrenó, sin embargo, ni lo ha hecho hasta hoy, *Margarita de Borgoña*, en tres actos, con música de Antonio Luján y libretista desconocido.[790] El autor obsequió con la partitura de esta ópera a los Infantes de Orleans, don Antonio de Orleans (hijo del derrocado rey Luis Felipe de Francia) y María Luisa Fernanda de Borbón (hermana

---

[789] *La Liga Lombarda*, drama lírico en tres actos. Granada: Imprenta de Don Miguel Benavides, 1847. BNM, T/12194.

[790] "*Margarita de Borgoña*, ópera seria en tres actos dividida en cuatro cuadros, puesta en música por D. Antonio Luján, Maestro de Capilla de la Rl. de S.M. en esta ciudad de Granada, quien dedica a los Smos. Infantes Dª. Mª. Luisa Fernanda de Borbón y su Augusto Esposo". Biblioteca Insular, Las Palmas de Gran Canaria, «Compactus Orleans», 611 FO, 612 FO, 613 FO.

menor de Isabel II), a su paso por Granada durante el verano de 1849, éstos agradecieron la gentileza del músico con un lápiz de oro.[791] La partitura manuscrita se encuentra depositada en la Biblioteca del Cabildo Insular de Gran Canaria dentro del denominado «Compactus Orleans».[792] Se trata de una ópera en tres actos con libreto en castellano, pensamos que traduciendo o adaptando el drama homónimo en cinco de Alejandro Dumas padre y Frédéric Gaillardet. La plantilla orquestal es como sigue: violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos, contrabajos, flautín, flauta, oboes (2), clarinetes (2), fagotes (2), trompas (4), clarines (2), trombones (3), figle y timbales.

2.9 **La actividad lírica en las sociedades artísticas y literarias**

La mayor parte de la afición filarmónica granadina de los años 30 y 40 pertenecía al Liceo. Surgida inmediatamente después de que fuera promulgada la Real Orden del 28 de febrero de 1839 que permitía el asociacionismo. Esta sociedad destila el espíritu de la Granada romántica, que quedará plasmado con singular detalle en su órgano escrito *La Alhambra. Periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes,* que venía publicándose desde 1838, como preludio a la aparición oficial de esta sociedad. Desde su inicio la música, y muy especialmente la ópera, fue parte integrante y sustancial de sus actividades. En sus "sesiones de competencia", detalladamente descritas en *La Alhambra*, abundaban las arias y los dúos que los socios interpretaban con el mayor interés y con estimable calidad, uniendo sus voluntades músicos profesionales y aficionados; tengamos en cuenta que los miembros más importantes de la orquesta del teatro eran socios también, destacando el director y violinista Francisco de Paula Valladar y el flautista Domingo Martín. Se daba el caso, por ejemplo, que Salvador Andreo Dampierre, miembro de la sociedad y *dilettante*, hacía una semana la glosa de una función operística del Teatro del Campillo y a la siguiente cantaba un dúo en una de las sesiones de competencia. A finales de la década de los cuarenta, tras su refundación, ahora con el nombre de Sociedad Artística y Literaria el nivel de los socios como músicos aficionados no era inferior al de la época anterior, incluso permitía mayores

[791] *La Encomienda*, 3-VII-1849.

[792] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. «Los fondos musicales españoles de los Duques de Montpensier». En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991), pp. 71-76.

exigencias; se interpretaban sus propias reducciones a cuatro manos de las últimas óperas de Verdi: el propio Mariano Vázquez –con 17 años- interpretó un arreglo a cuatro manos de la obertura de Nabucco, acompañado por José Aguilar ;[793] o, también piezas líricas completas como *El sacristán de San Lorenzo*,[794] la parodia de Azcona sobre la *Lucia* estrenada sólo poco tiempo antes en Madrid. Se organizaron veladas con recitales de ópera muy variados de los que se conserva algún programa impreso. Así por ejemplo, en la sesión particular de música para el sábado 18 de noviembre de 1848 tuvo lugar siguiente concierto: Primera parte. 1º sinfonía a toda orquesta, 2º Introducción de la ópera *Il Brabo* de Mercadante, 3º Terceto de *Dido Abandonata* de Mercadante, 4º Aria de tiple de *I Masnadieri* de Verdi. Segunda parte. 1º Tanda de valses por la orquesta, 2º Escena y aria de bajo de *Marino Faliero* de Donizetti, 3º Dúo de *Gemma di Vergi* de Donizetti, 4º Escena y rondó de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti.[795] En la dirección musical de la piezas intervinieron socios, músicos todos ellos muy relevantes en la música granadina del XIX, comenzando por Bernabé Ruiz de Henares,[796] y que fue ayudado por Juan Pedro Mogollón, José Tamayo y José Espinel y Moya. Del nivel y pujanza musical de la ahora denominada Sociedad Artística y Literaria da cuenta la interpretación del *Stabat Mater* Rossini, ejemplo máximo quizás del *bel canto* religioso. Esto fue en la sesión particular de música para el día 30 de marzo de 1849.[797] En el coro 21 voces femeninas, 18 masculinas, todos con sus nombres y apellidos en el programa, entre ellos se aprecian los de Mariano Vázquez y Antonio de la Cruz. En las partes principales de la orquesta Domingo Martín (flauta), José Castaños (violín), Antonio Peña y Juan de Dios Sandoval (contrabajo). La dirección corrió a cargo de Bernabé Ruiz de Henares. Todos los citados eran miembros de la sociedad.

---

[793] *Revista Literaria del Granadino*, 25-V-1848.

[794] *Revista Literaria de El Granadino*. 1848, p.73. (Se trata de ello en el capítulo dedicado a la llegada de la zarzuela.)

[795] *Sociedad Artística y Literaria de Granada. Sesión particular de Música para el día 18 de noviembre de 1848*. [No se cita imprenta]

[796] Organista de la catedral de Granada, labor en la que empezó cuando todavía era maestro de capilla Vicente Palacios, compositor y maestro de varias generaciones de músicos. A partir de 1861, ya mayor, formó parte del cuadro de profesores de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, conocida como Escuela Ronconi.

[797] *Sociedad Artística y Literaria de Granada. Sesión particular de Música para el día 30 de marzo de 1849*. [Granda] Imprenta y Librería de la Viuda de Ruiz e Hijos.

Aunque, quizás, el mayor dinamizador de la actividad concertística en esta segunda etapa del Liceo, sobre todo desde el final de los años cuarenta y a lo largo de los cincuenta fue Baltasar Mira.[798] El mayor logro de toda esta etapa en lo que al teatro lírico se refiere fue el montaje de óperas completas en su propio teatro, en las que todos eran aficionados excepto los refuerzos de la orquesta que eran contratados *ex profeso*. En la memoria leída por el presidente sobre la actividad de la sección de música[799] durante el año1851 se mencionan los siguientes montajes: *I due Foscari, Hernani, Bucéfalo* y *Lucia di Lammermoor*, esta última en noviembre de 1851. [800] *I due Foscari* primeramente representada por los socios del Liceo el 31 de diciembre de 1850, por segunda vez tan sólo meses más tarde de que fuera presentada en Granada por una compañía italiana.[801]

Entre la gran cantidad de conciertos y reuniones realizados por El Liceo en todos estos años cabe destacar en cuanto a la magnificencia del acto, el escenario y el relieve de los protagonistas la sesión extraordinaria en honor de Pauline García Viardot, que tuvo lugar en el palacio de Carlos V en La Alhambra en la noche del 28 de julio de 1842, aprovechando su venida a Granada para intervenir en *El Barbero de Sevilla* dentro de la temporada de ópera.[802] Entre los diferentes actos de los que contó la velada, el que más nos interesa es el recital, que ocupó la parte central y en el que colaboraron también los principales cantantes de la compañía que actuaba en estos momentos en El Campillo: Salas, Unanue, Corinna Di-Franco y Concepción Ridaura.[803]

Nada que tuviera relevancia musical pasaba desapercibido en El Liceo. Así cuando en 1843 vino a Granada el maestro Hilarión Eslava con ocasión del estreno de

---

[798] Organista de la Capilla Real de Granada y maestro de músicos como Mariano Vázquez Gómez.

[799] De la que formaban parte, entre otros, los compositores Ramón Entrala Perales y Mariano Vázquez Gómez.

[800] *Memoria leída por el licenciado D. Francisco de Paula Castro y López, Presidente accidental del Liceo Artístico y Literario de Granada, en la sesión general de 11 de enero de 1852*. [Granada] Imprenta de don Francisco Ventura Sabatel; *El Diablo, revista infernal*, 15-XI-1851.

[801] Intervino como director musical Baltasar Mira, en la concha su discípulo Mariano Vázquez y como director de orquesta Antonio Palancar. Véase *Liceo de Granada. Sesión particular de Música para el día 31 de diciembre de 1850. A petición de varios Sres. Socios se repetirá la ópera seria del maestro Verdi titulada* I due Foscari. Imprenta de Ventura Sabatel, 1850. BHR (Universidad de Granada), BHR, A-042-092 (7).

[802] Nos referimos también a este acto al tratar del año cómico 1842-1843.

[803] *La Alhambra*, VI, (1842), julio, pp. 227-228.

sus *Treguas de Tolemaida*, días antes asistió a una reunión liceística en la que se interpretó un aria de su ópera *Il Solitario*, cantada por el tenor Antonio Cordero y que él acompañó al piano. Cuando años más tarde las llamadas zarzuelas andaluzas estaban en pleno auge, su teatro acogió en 1851 el estreno de *El Padrino*, singular aportación granadina al género.

También hubo otras sociedades en un lugar muy por detrás de la importancia del Liceo. Debemos mencionar la de nominada "Casa de la Moneda" que a finales de los años cuarenta interpretó las novedosas zarzuelas en sus salones. La Sociedad de Amigos de Apolo era en la que Juan Pedro Mogollón, destacado profesor de canto de la ciudad organizaba, por aquellos mismos años las sesiones musicales. En El Recreo un jovencísimo Mariano Vázquez acompañado por el joven pintor José Aguilar interpretó su propia versión a cuatro manos de *Nabucco* de Giuseppe Verdi.[804] Finalmente, en la Sociedad Dramática de "La Casa de la Moneda" se representaron por cantantes aficionados "graciosas zarzuelas" a lo largo de 1848. [805]

2.10 **Las publicaciones periódicas. El público. El idioma**

La crítica musical y la musicografía periodística aparecen en Granada a principios de los años treinta del siglo XIX como exponente del interés que manifiesta el público más culto que asiste al teatro y, especialmente, el público femenino (en un entorno de analfabetismo mayoritario).[806] El inicio de este periodismo no acontece en una revista precisamente musical, o de arte y literatura, ni siquiera en un diario general, sino en las páginas del *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*[807]. Hemos encontrado en él bastantes artículos y reseñas sobre teatro y, especialmente, sobre ópera, en el periodo que va de 1834 a 1839. Estos artículos alcanzarán su mayor auge en los años 1836 y 1837. Hasta tal punto cobraron protagonismo que el procurador síndico intervino

---

[804] *El Granadino*, 22-V-1848.

[805] *Diario de Granada*, 8-XII-1847.

[806] Téngase en cuenta que el analfabetismo en España era del 97% en 1797 y del 80% en 1850. *Véase* RUEDA HERNÁNZ, Germán. «Demografía y sociedad (1797-1877)». En: *Historia de España Contemporánea*. Barcelona: Sello Editorial, 2009, pp. 467.

[807] Comenzó a publicarse en agosto de 1833.

cuestionando si era el *Boletín Oficial* el lugar adecuado para escribir sobre esos temas[808]. El redactor de *El Trueno* atacó al *Boletín* tachándolo de elitista, de esta manera:

> [El *BOP*] se entretenga en llenar sus páginas en materias teatrales que ciertamente son las más impropias y desconocidas de la gente sencilla y poco ilustrada para quienes se crearon los boletines oficiales, porque a la verdad el alcalde y ayuntamiento que espera con ansia el periódico oficial para instruirse de las órdenes que debe ejecutar, o leer algún artículo que indique alguna reforma útil o haga algún abuso, queda sorprendido y chasqueado al considerar que sacrificó los caudales públicos para adquirir un papel donde sólo encuentra la cuestión de si esta cantarina lució más o menos en las óperas ejecutadas en la capital, si esta comedia es romántica, si aquella clásica y otras mil cosas que son para ellos verdaderamente arcanos impenetrables y signos que jamás pueden comprender .[809]

Los redactores aludidos no tardaron en responder, y lo hicieron de la manera siguiente:

> La orden que insertamos en nuestro número anterior sobre las representaciones teatrales está vigente, [810] y por consiguiente no podemos desentendernos de hacer una reseña, aunque pequeña, de esta clase de diversiones; esto por más que digan, agrada a nuestras filarmónicas, y agradándoles es doble razón para que nos desvelemos por complacerlas.[811]

---

[808] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada,* 13-IV-1836.

[809] *El Trueno y Centella Constitucional*,17-VI-1837.

[810] "Gobierno civil de la provincia de Granada.- Es bastante público el descontento que reina en esta capital sobre las representaciones teatrales que se ejecutan en el de la misma; por ello se hace forzoso adoptar un medio que evite los motivos que ocasionan el disgusto que produce, ya sea la elección de piezas y ya el modo de ejecutarlas, sobre lo que no fijaré causas determinadas: con este objeto he adoptado varias disposiciones y entre ellas el prevenir a V. que en su periódico hable al público sobre ambas cosas en los términos que su ilustración y celo patriótico le dicten, como capaces de impedir el perjuicio que al espíritu público pueda seguirse por resultado de ver en escena objetos no dignos de la sensibilidad y de las bellas prendas de los granadinos y al mismo tiempo estimular a los actores para que se esmeren en la elección y ejecución de las funciones". *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 13-IV-1836.

[811] Respecto al asunto de las aficionadas "filarmónicas", permítasenos la siguiente cita de 1828. "De buena gana haríamos aquí una reseña de los aficionados a la música que en la actualidad se distinguen en España en el estudio privado, academias, &c., singularmente de muchas señoritas, que a la par de los conocimientos propios de su sexo y de las gracias, de dibujo, bordados, conocimientos de idiomas

El Jefe Político de la provincia había dispuesto, tiempo antes, que el *Boletín* informara al público sobre las piezas que se ofrecían en el teatro, tanto de la selección como del modo de ejecutarlas, para evitar el descontento y teniendo como única censura "su ilustración y celo patriótico". Esto sería una primera razón, pero atendamos a la segunda que ofrecen los redactores, refiriéndose únicamente al público perteneciente al género femenino: "agrada a nuestras filarmónicas, y agradándoles es doble razón para que nos desvelemos por complacerlas". Debemos entender, y lo dice claro, que dentro de la burguesía granadina eran las mujeres las primeras interesadas en lo "filarmónico".[812]

Muy interesante es asimismo la polémica Morlacchi-Bellini mantenida en el *Boletín* a lo largo de tres números[813]en el año 1837. Todo surgió a raíz de un artículo, sin firma, sobre la primera representación de la temporada, el *spartito*[814] *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi,[815] en el que se comparó el estilo pasado de moda de éste frente al pujante arte de Bellini, del que ya se habían estrenado en Granada *La Estrangera* [sic], *El Pirata* y *Norma*. Este artículo fue contestado por el periódico *El Trueno y Centella Constitucional*. Hubo réplica y contrarréplica y, al final, el *Boletín* claudicó publicando un último artículo, firmado "F.P.V.", en el que se elogiaban las grandes cualidades de *Tebaldo e Isolina* y de su autor.

A partir de 1839, coincidiendo con el fin de la que fue la primera de tres guerras "carlistas", comienza a publicarse la revista *La Alhambra*, a la que seguirán una larga serie de revistas sobre literatura y arte: *La Tarántula, El Genil, La Esmeralda, El Palco, La Campana de la Vela,* por citar las más representativas. Estas publicaciones estarán especialmente atentas a las funciones del Teatro del Campillo. Las crónicas

---

extranjeros y perfección en la escritura, &c. reúnen grande conocimiento y ejecución en la música al piano y aun a otros instrumentos, y que cantan admirablemente; pero sobre ser difícil enumerarlas con la particularidad que quisiéramos, sin omitir ninguna, tememos ofender su modestia; motivo por el que nos limitamos a estimularlas continúen haciéndose tan apreciables como lo son". *Origen y progresos de las óperas. O sea, noticias filarmónicas*, p. 83, n.

[812] Este dato queda apostillado con lo referido en 1828 sobre la Duquesa y de Gor y las "Damas de la Casa Cuna".

[813] *Boletín Oficial de la Provincia*, 29-V, 21-VI y 23-VI de 1837.

[814] Palabra italiana muy común entre los *filarmónicos* españoles de entonces para referirse a la partitura.

[815] Francesco Morlacchi (1784-1841). Compositor italiano, alumno de Zingarelli, Kapellmeister de la Ópera Italiana de Dresde. Suyas son óperas como *Il Corradino*(1820) y *Tebaldo e Isolina* (1808).

operísticas las firmarán una pléyade de poetas, escritores y periodistas muy reconocidos en la ciudad como Luis de Montes, Salvador Andreo Dampierre, José Giménez Serrano, Francisco Camino, Miguel González Aurioles, o Mariano Pina Bohigas.[816] Son muchos los artículos publicados en esta época que podríamos denominar de pequeña edad de oro de la crítica operística en Granada. En la mayoría de los casos parece demostrarse un buen conocimiento tanto del libreto como de la música. Los cantantes salen bien parados una veces, mal otras, incluyendo los nombres más reconocidos, pero siempre sin acritud. La orquesta suele ser bien valorada. La peor parte se la llevan los cuerpos de coros y la escenografía.[817]

Este interés periodístico por todo lo que acontecía en torno al teatro musical no era, como decíamos, casual, sino la manifestación patente del gusto de un público que encontraba en ese espectáculo su mayor distracción, que no consistía sólo en presenciar impávidos una sucesión de arias y recitativos, sino también manifestar su acuerdo o desacuerdo con los cantantes, el *spartito*, la orquesta o los decorados. Normalmente lo expresaba de una manera ostensible, ya fuera a favor o en contra.[818] En 1841 hubo de publicarse un *Edicto sobre teatro* que prohibía, entre otras cosas, pedir repeticiones o actuaciones fuera de programa y molestar con gritos y malos modos a actores y espectadores, porque el teatro "es un lugar de compostura y buenos modales, y donde se reúne lo más selecto de nuestra sociedad".[819] En marzo de 1836 el redactor del *Boletín*

---

[816] Mariano Pina Bohigas (1820-1883). Dramaturgo y comediógrafo madrileño, uno de los más conocidos libretistas de zarzuela del siglo XIX. Durante los años cuarenta residió en Granada donde trabajó como publicista. Colaboró, entre otros, con Oudrid, Arrieta, Hernando y Barbieri.

[817] "Los cascos de los coristas están sumamente graciosos con celada y cimera. El señor Augeliere ya que no canta bien, tampoco debe vestirse como quiera, y en su papel de Gran Sacerdote de Belo siempre estaba con igual traje entre Levitas y Asirios. El señor Etore Mari nos representa a *Polion* en Jerusalem, quien sabe, tal vez haya habido otro *Polion* más antiguo. Los alfanjes damasquinos son de muy buen efecto en los soldados de Babilonia y sobre todo auténticos; pero lo más digno de llamar la atención son las decoraciones de salón gótico para templo de Jerusalem; y ¡á cinco reales! qué tal; pero como todo el dinero se va en rayos y maromas no se puede hacer otra cosa. A propósito de rayos; creemos que está de más el que cae al final de la ópera, porque Nabuco rompe la estatua con sus armas. Una de las advertencias, que procuramos que no se olvidara es que cada noche nos ha parecido más mala, más detestable la que llaman estatua de Belo pintada por el pintor Scenográfico al que damos la enhorabuena porque tanto lo merece lo muy bueno como lo detestable y por último desearíamos se desterrara la costumbre de tocar el pitito para que alcen el telón pues cada noche nos ha parecido más ridícula". CAMINO, Francisco. "Primera representación de la compañía de ópera: *Nabuco* [sic]". *El Capricho*, 8-IV-1847.

[818] "La empresa escribe ya unos parlamentos, como introducción de las papeletas, que son eternos, la empresa acude a la indulgencia del público; sin duda padece alguna enfermedad; porque estos son signos seguros y esta enfermedad consiste en que algunos cantantes se niegan a estudiar óperas nuevas. Dios nos dé paciencia a todos". José Giménez Serrano, En *La Distracción*, 10-VIII-1845.

anima al público a utilizar la expresión "bravo, bravísimo", considerándola como la manera más correcta de celebrar una buena interpretación de los cantantes, en lugar de otras más habituales pero, sin lugar a dudas, menos refinadas como "alza" o "andosté ceñó".[820] Esto nos habla del hecho de que dentro del Teatro del Campillo se encontraran clases sociales de muy distinta procedencia, y de que el distinto comportamiento de una –la más popular- causase el que una parte del público asistente –especialmente los de los palcos- se encontraran incómodos ante el comportamiento "poco adecuado" de la otra. En este párrafo el redactor del periódico *El Trueno* se refiere un tanto despectivamente a la actitud elitista de estos redactores del *Boletín*:

> [...] un papel donde sólo se encuentra la cuestión de si esta cantarina lució más o menos en las óperas ejecutadas en la capital, si esta comedia es romántica, si aquella clásica y otras mil cosas que son para ellos verdaderamente arcanos impenetrables y signos que jamás puedan comprender.[821]

A veces se puede obtener la idea de que los filarmónicos granadinos eran muy agradecidos y obsequiosos con los cantantes y, habitualmente, así era. Sin embargo, González Aurioles se queja de todo lo contrario. Esto lo escribe en 1842:

> Desde luego diremos con franqueza, que no creemos muy acertada la elección de la Gemma para presentarse por primera vez en esta escena una compañía, que, si bien cuenta en su lista nombres ya conocidos y justamente apreciados, tenía que arrostrar la primera impresión de un público (en paz sea dicho) muy susceptible y severo, bien porque haya visto cosas muy buenas, o porque no haya visto ninguna.[822]

Además, el público solía ser ruidoso, y no paraba de hablar hasta que no se abría el telón con lo que los interesados en las oberturas a duras penas podían seguir su interpretación, por ello el crítico pide que se tomen medidas para cambiar la situación:

---

[819] GAY ARMENTEROS, Juan, VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada IV, la época contemporánea, siglos XIX y XX*, p. 94.

[820] "De hoy en adelante oiremos con el mayor gusto salir de las lunetas las palabras *bravo, bravísimo*, en lugar del *alza, andosté ceñó*, que hemos oído hasta ahora y que creemos más propias de una plaza de toros que de un teatro ocupado por una numerosa y civilizada concurrencia". *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 11-III-1836.

[821] *El Trueno y Centella Constitucional*, 17-VI-1837.

[822] GONZÁLEZ AURIOLES, Miguel. «Teatro». En: *La Tarántula*, 10-V-1842, p. 47.

> [...] ahora que hablamos de orquesta desearíamos que la sinfonía en todas las óperas se tocase a telón corrido, pues esto obligaría a que se guardase algún silencio, por cuyo medio la oiríamos sin que nos distrajesen la conversación del de la espalda, ni las señas del de delante. [823]

Si lo anterior ocurría a mediados de los treinta, a inicios de los cuarenta, la situación no había cambiado. Nicolás de Roda, refiriéndose en este caso a una función de teatro hablado, deja constancia de la ausencia de buenas maneras en cierta parte del público asistente:

> [...] Además de que según va el teatro, pronto será una taberna. Gritos, bufonadas, fumar, todo se permite en el teatro: y muchas noches ni aun puede oírse a los actores. Aquí uno habla con otro o se anticipa en los versos que deben oírse del actor para hacer ostentación de saber, y dice griyos, en vez de rillos; allí otro hace señas a su querida; más allá sale aquel cien veces, y en la mejor escena, y la más interesante; un niño llora en la cazuela y acaba con todas la ilusiones, porque su madre no quiere dejar de traerlo, ni perder la diversión, y aunque fastidie hasta a la España que está pintada en el telón de boca, se divierte ella y esto basta.[824]

En el mismo periódico se aboga por que el teatro no deje de ser una escuela de costumbres, y se hace así ante el comportamiento incorrecto, de un grupo minoritario de público, especialmente cuando en la sala no está la autoridad:

> Al concluir este artículo nos acompaña el justo sentimiento de contemplar qué concepto habrá formado del pueblo de Granada el que haya presenciado el desaire hecho al gracioso, y los aplausos dirigidos a ciertas partes de la *Norma*: esto por lo menos prueba ignorancia, pero ignorancia que recomendamos, si contemplamos que ha sido causa de que el Sr. Rodríguez se penetre que el pueblo de Granada a pesar de los ignorantes, es prudente, justo y tolerante.[825]

---

[823] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 25-IV-1836.

[824] RODA, Nicolás de. «Me voy al Liceo». En: *Artículos de costumbres*, p. 47.

[825] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 20-IV-1836.

Hasta finales de los años treinta interpretar las óperas traducidas al castellano era lo habitual en Granada. Es muy interesante el siguiente comentario al respecto, aparecido en el *Boletín Oficial de la Provincia* el 9 de abril de 1836:

> No nos atrevemos a suplicar a la empresa que nos presente las óperas en italiano, porque conocemos es mayor el número de los que las desean en castellano, y sin que queramos entrar en la cuestión de cómo serán mejor cantadas, indicaremos lo descuidada que está la traducción de la que vamos analizando; hay en Granada quien sepa hacerlo y que se prestará a ello para que no se descuide en nada el mejor lucimiento de las óperas.

Aceptando el articulista que la mayoría del público las prefiere en castellano, pide, como mal menor, mayor rigor en la traducción. Posiblemente la empresa haría caso de estas quejas, pues al año siguiente, el crítico del *Trueno Constitucional* escribe:

> La ópera estuvo perfectamente dirigida, y la traducción que del Italiano se ha hecho por un hijo de esta ciudad es digna de elogio, está exacta con el original y aunque abunda en gracias, carece de las chocarrerías que se observan en otras de igual género. [826]

Abundando más en el mismo año, en el libreto editado con ocasión de la representación de *El Furioso* de Donizetti, aparece el nombre del traductor que es José Gener Solanes, y el texto en castellano aparece perfectamente rimado, como no podría ser de otra forma si es que hay que cantarlo.[827] Con todo ello caemos en la cuenta del trabajo extra que los cantantes de provincias debían de hacer por aquel entonces para memorizar nuevos textos, según de qué traducción se hubiera echado mano.

Ya en el año cómico 1839-1840 la situación ha cambiado, buena parte de la compañía es italiana y éstos cantan en su lengua patria, algo que se constata también por la cartelera, donde dice Chiara en vez de "Clara", o Beatrice en lugar de "Beatriz", como venía ocurriendo hasta ese momento. Aun así, a finales de 1839 encontramos anunciada una función variada en tres partes en la que se incluyen la sinfonía y el primer acto de *La muta de Portici*, un aria de *Niobe* y un dúo de *Los Dos Fígaros* y se

---

[826] *El Trueno y Centella Constitucional*, 6-IV-1637.

[827] El nombre de Jacopo Ferretti (1784-1852), autor del libreto original no figura en la publicación. *El Furioso en la Isla de Santo Domingo*. Melodrama en dos actos para representarse en el teatro de la ciudad de Granada. Imprenta Benavides. Agosto de 1837.

especifica: “Nota.- todas las piezas, menos la segunda de la segunda parte, se cantarán en español” (se refiere al aria de *Niobe* de Pacini); bien es cierto que se trataba del beneficio del tenor Ojeda y se entiende que el cantante intentará atraer y agradar a la mayor cantidad de público.[828]Con el cambio de decenio la interpretación de las obras en su lengua original será ya lo normal y esperado, quizás forzado por el ajuste de cantantes procedentes de los teatros de Madrid en su mayoría, teatros en los que desde mediados de los años veinte todo era en italiano. Aun así había excepciones, como cuando en febrero de 1842 se interpretó *El Coradino* de Rossini, si no completamente en castellano, como se hizo siempre en Granada desde finales de los años veinte (cuando todos los cantantes eran españoles o asimilados), al menos sí los recitativos:

> No concluiremos sin hacer mención de los recitados que tanto hicieron reír al público, por los diversos dialectos de las partes y el raro contraste que formaban un francés, un vizcaíno, una italiana, un catalán, un castellano y una andaluza, resultando que de todos la única que habló el español con propiedad gramatical fue la que menos motivos tenía, la señorita Corinna Di-Franco, por el esmero y la aplicación con que se dedica al cumplimiento de su deber y a complacer al público.[829]

Ocho años más tarde, en 1847, la práctica de cantar las óperas traducidas está totalmente extinguida y un anónimo periodista algo refractario a la cultura italiana lo expresa sin medianías así: la mayoría no se entera de lo que dicen los cantantes:

> Ha concluido su compromiso con el público granadino la compañía lírica de esta capital sin haber dado en el mes de junio novedad alguna. Les deseamos el más feliz viaje, y rogamos a los señores empresarios que no vuelvan a traernos compañías que regalen nuestros oídos con los armoniosos sonidos de Verdi y Bellini expresados en el dulce, pero para nosotros ininteligible (y para la mayoría de los concurrentes) lenguaje de los Tassos y Petrarcas, pudiendo expresarlos en el de los Herreras y Cervantes; o como dice la gente de mi tierra, podían cantar en cristiano y no en gringo.[830]

[828] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 9-IX-1839.

[829] *El Genil*, 26-II-1843.

[830] *Revista literaria granadina*, VI-1847.

2.11 **La recepción de la nueva zarzuela (1842-1852)**

Durante los años cuarenta del siglo XIX se asiste en España al inicio de un género lírico de denominación todavía confusa -tonadilla, sainete, juguete, etc., antes de quedar definitivamente como zarzuela-, que intenta ser una alternativa a la ópera italiana que domina sin oposición el teatro musical. Son piezas breves -en un acto, generalmente-, en español, que contienen entre los diálogos, junto a las arias a la italiana, canciones y aires populares españoles. La temática del sainete costumbrista será la dominante y, dentro de ella, la de ambientes y tipos andaluces.

Son esos años en los que la ópera italiana está viviendo su momento de mayor apogeo en la ciudad, llegando incluso a relegar a un segundo plano al teatro en verso. En este contexto se produce la llegada de la nueva zarzuela a Granada, en fecha relativamente muy temprana, con la representación de *La zarzuela interrumpida o Lo que fuere sonará* [831] los días 17 y 18 de junio 1842. La pieza había sido incluida en una función variada dentro de la programación de la temporada de ópera; el reparto lo encabezaba Francisco Salas, [832] el mismo cantante que ya intervino, seis meses antes, con ocasión de su estreno en Madrid. [833] La *Revista de Teatros* nos ofrece una breve crónica de la representación del día 17:

> La segunda parte del concierto se compuso de la Zarzuela que se ejecutó en el teatro de la Cruz en la noche de Navidad del año último,[834] y en ella se volvieron a cantar los *Toros del Puerto* por su autor Salas con el desenfado y valentía propios del que, a la condición de haber compuesto un aire esencialmente español y característico del pueblo a que alude, reúne las dotes de profesor consumado y actor eminente.[835]

---

[831] AHMGr, 2. 01395.

[832] Cantante, compositor y empresario nacido en Granada el 2 de abril de 1812 y muerto en Madrid el 2 de junio de 1875.

[833] 14, 25 y 26 de diciembre de 1841. LE DUC, Antoine. *La Zarzuela. Les origines du Théatre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, p. 88.

[834] Es *La zarzuela interrumpida o Lo que suene sonará*. LE DUC, Antoine. *La Zarzuela. Les origines du Théatre lyrique national en Espagne (1832-1851),* pp. 88-89.

[835] *Revista de Teatros*. 2ª serie, tomo 2º, entrega 10, Madrid, 1842, p. 80.

La zarzuela interrumpida o lo que fuere sonará era una pieza de teatro musical breve, de tipo pastiche, firmada por diferentes autores tanto en la música como en el texto.[836] Tenía la peculiaridad de que su contenido era abierto, permitiendo variarlo de manera improvisada, "en la obra hablaban los actores desde el patio o la platea, e intervenía hasta el apuntador, que sacaba la cabeza por la concha. Pero se oía música española en el teatro, que era lo que el público deseaba, y con tal deseo había de continuar por largo tiempo".[837] La aceptación de que gozara debe atribuirse en buena medida a las canciones españolas que incorporaba, en especial *Los toros del Puerto* de Francisco Salas; extraída de un molde inconfundiblemente andaluz,[838] esta canción se convertiría en una de las más populares de aquella época. Era notorio, tal y como decía Cotarelo, que el público deseaba escuchar aires españoles dejando de lado, aunque sólo fuera por una noche, las arias del repertorio operístico italiano.

La zarzuela llega cuando las ascuas de la vetusta y popular tonadilla no se han apagado todavía. Durante los años treinta la tonadilla siguió presente en el teatro de Granada dando la réplica de manera casi testimonial al teatro musical italiano. La zarzuela vendrá a sucederla en el tiempo de una manera natural, produciéndose el relevo entre estos dos géneros afines casi sin solución de continuidad. En febrero de 1840, dos años antes del estreno de *La zarzuela interrumpida*, se había puesto en escena la celebérrima tonadilla *La venida del soldado* por la compañía de los actores Julián Romea y Matilde Díez. [839] Al igual que la tonadilla, las nuevas zarzuelas en un acto serán interpretadas generalmente por compañías de verso y no de canto, como cierre de funciones misceláneas o "a beneficio".

---

[836] La parte musical la componen canciones de Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni, Francisco Salas y un aria de Donizetti. El libreto es de Carlos Doncel, Luis de Valladares Garriga y Luis González Bravo. LE DUC, Antoine. *La Zarzuela. Les origines du Théatre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, p. 89.

[837] COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela*, p. 186.

[838] Para Celsa Alonso *Los Toros del Puerto* es la canción más elaborada de las compuestas por Salas, "presenta ritmo de seguidilla en las intervenciones del piano en solitario y la combinación de Do Mayor con la escala andaluza a la manera de fandango". ALONSO, Celsa. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, p. 353.

[839] Eminente actriz española (1818-1883) esposa del célebre actor Julián Romea. Recorrió triunfalmente los principales teatros de España y de la América hispana, estrenando las mejores obras del teatro español. Retirada de la escena, desempeñó en Madrid una cátedra del Conservatorio. A pesar de no ser cantante no desdeñó el teatro musical, interpretando tonadillas primero y luego algunas de las primeras zarzuelas románticas. Encabezó los repartos de los estrenos de *Los solitarios* de Basilio Basili y Bretón de los Herreros y *Geroma la castañera* de Mariano Soriano Fuertes y Mariano Fernández. CORTIZO, Mª Encina. «Díez, Matilde». En: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamerica*, vol. 1, pp. 641-642.

El 12 de octubre de 1845 se representó *El ventorrillo de Alfarache*,[840] según consta en el Archivo Histórico Municipal de Granada.[841] Esta pieza, con música de Mariano Soriano Fuertes y libreto de Francisco de Paula Montemar, fue interpretada como fin de una velada en la que compartió cartel con la comedia *El día de campo, o sea el tutor y la pupila*. La siguiente zarzuela que nos consta se representó en Granada fue el "juguete" *La pesca de amantes,* con libreto del actor Mariano Fernández y música de autor desconocido, el 9 de febrero de 1847[842], llevando la calificación de "nueva". En *La Luneta* aparece la siguiente reseña fechada el 17 de febrero, destacando el éxito de la soprano Rita Revilla, cantante que aparecía con frecuencia en las zarzuelas de Soriano Fuertes:

> Se ha repetido la zarzuela original del señor Fernández, *La pesca de amantes*, volviendo a ser aplaudida. La señora Revilla mereció la corona de flores y los versos que le arrojaron por el desempeño de este juguete.[843]

Mariano Fernández fue uno de los más importantes patrocinadores de la naciente zarzuela, siendo autor del libreto de *Geroma la castañera* y, posteriormente -aparte de la ya citada *La pesca de los amantes*-, de *Los tunos castigados o La zambra en el molino* (1848), música de Sánchez Albarrán y *La venta del Puerto o Juanillo el contrabandista* (1848) con música de Oudrid y Soriano Fuertes. Como actor se hizo muy popular por su sin par gracejo, interpretando tanto comedias como zarzuelas. Caracterizándose en tipos de majo, bandolero o contrabandista, contribuyó a la creación y difusión de esa imagen tópica que durante decenios se ha tenido de Andalucía. En sus numerosas giras por provincias actuó con frecuencia en el teatro de Granada.[844]

---

[840] Estrenada en el Teatro de la Cruz de Madrid en 1842.

[841] AHMGr, 2.01395.

[842] *Idem.*

[843] *La Luneta*, 28-II-1847.

[844] Encontró entre sus admiradores a Alejandro Dumas padre con ocasión de la visita del autor de *Los tres mosqueteros* a Granada en 1846: "Volvimos a vernos en el teatro, y Dumas salió en extremo complacido de la función. El distinguido actor D. Mariano Fernández fue visitado por el célebre escritor…le manifestó lo grato que le sería poseer una navaja de muelle que el señor Fernández había usado en el sainete, representando un majo andaluz; y este actor con la finura que le es propia, se la entregó a Mr.

Durante estos primeros años de la moderna zarzuela es dificultoso acreditar toda su presencia en la cartelera granadina ya que en la documentación referente a teatros las obras de este tipo quedan despachadas frecuentemente bajo la denominación genérica de "sainete", sin especificar el título o si es una pieza musical o en verso. Las revistas de la ciudad de vez en cuando dejan caer noticias sobre el género, aunque presumimos que es sólo una pequeña muestra de lo que realmente se está poniendo en escena. Tal ocurre, por ejemplo, con *Geroma la castañera*, por una sola crónica aparecida en *La Esmeralda* sabemos que se representó en Granada en los años 1845 y 1846. Por el tono del crítico se puede deducir que, tanto esa obra como el género mismo, eran más que conocidos por el público teatral de la ciudad. La "zarzuela andaluza" [845-846] de Soriano Fuertes y Mariano Fernández fue estrenada con éxito en muchos teatros de España, señalando a los autores españoles una línea a seguir. [847] En la función de 1846 nos encontramos en el reparto con la tiple Rita Revilla y Mariano Fernández -el autor del libreto- artistas habituales del nuevo género:

> La Zarzuela andaluza, *Geroma la Castañera*, ha sido ejecutada este año mejor que el anterior. La señorita Revilla[848] ha cantado con más gracia y soltura. El señor Fernández fue muy aplaudido, y el señor Rojas a tener más expedición y menos miedo, hubiera lucido como el señor Vico, a quien se plegan mucho estos papeles. Los coros estuvieron bien arreglados.[849]

En la siguiente noticia, publicada en *El Capricho* en 1847, observamos que la fama de Soriano como compositor teatral estaba muy unida por aquel entonces a la de creador de canciones de sabor popular e intérprete versátil de música de salón:

Dumas recibiendo en cambio un billete distintivo que le franquea la entrada en todos los teatros de París por una gracia especial de que solo goza el distinguido literato." *El Capricho*. 16. XI. 1846.

[845] Estrenada en el Teatro del Príncipe de Madrid el 31 de marzo de 1843.

[846] Denominada en el primer libreto como "tonadilla andaluza".

[847] En 1849 se representó en el Gran Teatro del Liceo. ALIER, Roger. *La Zarzuela*, 2002, p. 59.

[848] Rita Revilla, tiple que interpretó varias de las zarzuelas de Mariano Soriano Fuertes, además de *Geroma, ¡Es la Chachi!* y el estreno de *El Tío Caniyitas*. COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, p. 211, PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*, p. 477.

[849] *La Esmeralda*, nº12, V-1846.

> Sabemos por conducto fidedigno, que para las próximas fiestas del Corpus viene a la ciudad el maestro de música D. Mariano Soriano Fuertes, autor de *Geroma la Castañera* y otras varias, que se han oído en esta Capital. El empresario del teatro Sr. Romero, le ha concedido un día, sin interés alguno para que dé un beneficio en el que dicho Sr. tocará y cantará multitud de sus composiciones. [850]

Desde su llegada al Liceo de Córdoba en 1844 la presencia del músico murciano se hizo notar en Granada y en otros lugares de Andalucía, tanto en su faceta de compositor como en la de intérprete al piano e, incluso, en la faceta de cantante, como se acaba de señalar. Su sola presencia despertaba suficiente expectación como para llenar las mil localidades del teatro. El día primero de junio de 1846 tuvo lugar en El Teatro del Campillo el concierto a beneficio que le ofreció gentilmente Antonio Romero Saavedra:

> El del día 1º del corriente llenaba en parte nuestros deseos, proporcionándonos además la satisfacción de escuchar al acreditado profesor de quien tan favorablemente se habían ocupado todos los periódicos, y cuyo genio revelaban algunas de sus producciones puestas en escena los años anteriores, que si bien no son de un profundo estudio, respiran gracia y originalidad. […] y quedamos sorprendidos al escuchar las lindísimas piezas que tocó el Sr. Soriano, y cuyo brillante éxito excedió a nuestras grandes esperanzas.[851]

La parte más importante de su recital estuvo dedicada a música popular española, principalmente andaluza: "*popurit* sobre aires españoles, las canciones andaluzas *El calesero* y *Joselito el cantaor* que cantó con gracia y soltura. Le pidieron que cantase *Los Toros*[852], a lo que accedió". El interés por la canción popular no había dejado de estar presente desde hacía tiempo, siendo su epítome la canción de Salas; "el género cancionístico proponía a los compositores un lenguaje autóctono, en una suerte de casticismo y costumbrismo musicales herederos de la tonadilla y el sainete"[853]. Cinco

---

[850] *El Capricho*, 16-VI-1847.

[851] *El Capricho*. 16-VI-1847.

[852] *Los Toros del Puerto* de Francisco Salas.

[853] ALONSO, Celsa. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, p. 339.

años antes, el 10 de junio de 1842[854], tras la representación de *El Elixir d'amore, Los Toros del Puerto* fueron interpretados por su propio autor, Salas, a petición del público. La *Revista de Teatros* nos refiere lo siguiente:

> Al fin de la ópera fue llamado Salas a las tablas y se le pidieron los *Toros del Puerto*: cantólos en seguida arrebatando al público siendo éste su mayor triunfo en toda la noche. Ocurriósele a un chusco que saliera Unánue y salió también, y como era preciso que cantase algo, cantó un zorzico vascongado. De manera que se cantó en este teatro en cuatro dialectos ¡Cuatro dialectos por una peseta!!! ...Sí: porque es de advertir que concluida la ópera entonó la prima donna (Corina) a imitación de la Perelli, una *Canzione d'Espagne* en caló.[855]

Estas crónicas de la época nos muestran a la canción popular como poderoso nexo que pone en contacto la música de salón con la música teatral justo en el momento del nacimiento de la zarzuela romántica. *Los Toros* son un claro exponente de ello: una canción de raíz popular, que forma parte de una zarzuela y que se interpreta, como en este caso, tras una ópera italiana. Como afirma Celsa Alonso, "en los años cuarenta, la canción de vocación populista era un género de gran calado social pues, saliéndose del estrecho marco de un salón elitista y aristocrático, sobrevivía en otros ambientes más interclasistas. Precisamente por ello, la canción tenía la gran capacidad ecuménica que el teatro nacional exigía".[856]

El éxito de la canción andaluza como tipo de canción de vocación populista era algo notorio en los teatros de aquella época, y ello no podía por menos que producir consecuencias. Afirma Le Duc que "la conjunción de la *comedia de género andaluz* y la moda de la canción popular lanzada por Iradier, Basili y Soriano Fuertes hará surgir en Andalucía misma a partir de 1845 y dos años más tarde en Madrid una forma nueva de zarzuela conocida con el nombre de «zarzuela andaluza»".[857] Si es bien cierto que la presencia de lo andaluz la encontramos ya en 1839 en *El novio y el concierto* de Basilio

---

[854] AHMGr, 2. 01395.

[855] *Revista de Teatros*. 2ª serie, tomo 2º, Madrid, 1842, p. 80.

[856] ALONSO. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, p. 339.

[857] LE DUC, Antoine. *La Zarzuela. Les origines du Théatre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, p.118.

Basili, y lo seguirá estando en la mayoría de las zarzuelas de los primeros años cuarenta, será en torno a 1845 cuando aparezca más claramente conformada la "zarzuela andaluza" como tipología. Un hecho fundamental para ello será lacreación y estreno de zarzuelas en la propia Andalucía, muchas de ellas con música de Soriano Fuertes en colaboración con libretistas andaluces, en especial Pérez Senz o Sánchez del Arco.[858]

No podemos dejar de referirnos, para terminar, a las denominadas zarzuelas parodia, una invención del actor y escritor Agustín Azcona que gozó de mucha aceptación en Madrid durante tres años, entre 1846 y 1848, y en las que a un libreto de sainete le colocaban músicas de óperas de Donizetti o Bellini. Es el caso de *El sacristán de San Lorenzo* sobre música de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, representada en la Sociedad Artística y Literaria de Granada el 28 de junio de 1848, "gracias a las constancia e inteligencia del Sr. D. Baltasar de Mira", organista titular de la Capilla Real y maestro de jóvenes músicos locales como Mariano Vázquez. [859] La puesta en escena tan solo un año después de su estreno madrileño[860] pone de manifiesto la enorme vitalidad del asociacionismo cultural en Granada, atento a las últimas novedades que acontecían en Madrid.

2.12 **Las zarzuelas granadinas**

Todo el movimiento zarzuelístico difundido desde principios de los cuarenta, fundamentalmente en teatros madrileños y de la Baja Andalucía, se dejará sentir con fuerza poco tiempo después en los propios autores granadinos, dando como fruto el estreno absoluto de varias zarzuelas entre 1849 y 1852, entre otras: *La vuelta de Escupe-Jumos* (1849), *Las bodas de Jumitos* (1850), *El Padrino* (1851), *Número 99* (1851), *La Bruja del Albaicín* (1852) y *Sueño y Realidad* (1852). Las dos primeras con libretos de Antonio Romero Saavedra, empresario a la par que autor teatral, al que antes

---

[858] Aquí podríamos incluir al empresario y escritor granadino Antonio Romero Saavedra que, según el *Diccionario de la Zarzuela Española e Hispanoamericana*, es autor del libreto *Trepabancos o Andaluzas sobre todo*, música de Mariano Soriano Fuertes. Antoine Le Duc se la atribuye al libretista Antonio Romero Larrañaga. LE DUC, Antoine. «Los orígenes de la zarzuela moderna», p. 13.

[859] *Revista Literaria de El Granadino*. 1848, p.73.

[860] Teatro de la Cruz, 13 de febrero de 1847. CORTIZO, María Encina. «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y1847», p. 39.

se ha mencionado. *La vuelta de Escupe-Jumos*, obra en un acto, lleva música de Antonio de la Cruz Quesada y fue estrenada en el Teatro del Campillo la noche del 23 de noviembre de 1849, según consta en el propio libreto. [861] Los personajes principales son Catana –hija de un herrero-, Escupe-Jumos –rudo marinero que quiere a Catana- y Don Canuto –"un quidán de coleta, corbata, guantes y lente"-. Don Canuto, aprovechando la larga estancia de Escupe-Jumos en alta mar pretende a Catana. Al final el marinero regresa, se enfrenta a Don Canuto y triunfa casándose con Catana. Tiene 16 escenas. Las partes musicales, tal y como consta en el libreto, son las siguientes: nº1 Polo, nº2 Coro, nº3 Aria, nº4 Aria, nº5 Dúo, nº6 Coro y nº7 Terceto coreado. Según Saldoni el éxito de esta pieza se corroboró en la mayor parte de los teatros españoles.[862] Así ocurrió en el de Valencia, donde se representó por primera vez el 23 de septiembre de 1853, repitiéndose al día siguiente previa censura de algunos fragmentos.[863]

Llegaron a imprimirse por Casimiro Martín el polo y un coro de *La Vuelta de Escupe-Jumos*, en versión para voz y piano, nosotros hemos localizado dos ejemplares en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, impresos en el año 1852.[864] Al observar esta pieza se aprecia, en el caso del polo, un vínculo con el género

[861] Libreto editado por Imprenta de los Señores Astudillo y García, placeta de la Trinidad, Granada. Diciembre de1849. Al inicio reza: "A los actores y actrices que tomaron parte en esta Zarzuela en su estreno en Granada la noche del 23 de noviembre; la dedican sus autores en prueba del esmero y perfección con que fue ejecutada". A continuación se citan los nombres de los actores: Sra. L. Segarra, Sra. Fca. García, Sr. P. Rodés, Sr. José García, Sr. Povedano, Sr. Valdivia y cuerpo de coros. Imprenta de los Señores Astudillo y Garrido, placeta de la Trinidad. Diciembre de 1849.

[862] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efermérides de Músicos Españoles,* p. 423.

[863] "Nos escriben de Valencia con fecha 24 del mes anterior, manifestándonos el general desagrado, por un acontecimiento relativo a aquel teatro. Fue el caso que en el día 23 se puso en escena con un éxito brillante la zarzuela de nuestros amigos y paisanos los señores Romero y Cruz, titulada: *La vuelta de Escupe-Jumos*. Sus bellísimas piezas de canto fueron aplaudidas, y pedida con entusiasmo, la repetición de la plegaria de Escupe-Jumos.

El día 24 debía repetirse la indicada zarzuela; más por acuerdo del censor, fueron suprimidos algunos versos de dicha plegaria: semejante acto desagradó en extremo al público, que iba dispuesto a que se repitiera la citada escena, no obstante lo preceptuado por el mencionado señor. Reprobamos este proceder que no hallamos autorizado de modo alguno, toda vez que en varios teatros se ha ejecutado sin supresión alguna, y más aun hallándose competentemente censurada por la junta especial creada con este objeto, a la que exclusivamente corresponde aprobar, tachar o prohibir.

El simpático actor don Pedro García, obtiene en el teatro de aquella ciudad una prolongada ovación en cuantas piezas ejecuta, no sucediendo menos a su hermana Fabiana. Hoy felicitamos sinceramente por su nuevo triunfo a las entendidas actrices y estudiosos actores, que tomaron parte en la ejecución de aquella zarzuela". *El Granadino*, 1-X-1853.

[864] Existen dos ejemplares de la partitura titulada *Polo y coro de La vuelta de Escupe-jumos* en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Cuando la consultamos en 2004 se encontraban en un fondo sin catalogar y, por tanto, todavía no tenían signatura.

teatral que venía del XVIII, por tanto no es flamenco, sino música andaluza de estirpe teatral, mucho más sencillo, breve y vulgar que el célebre *Polo del Contrabandista* de García, por poner un ejemplo. Es, a la postre, música de salón con leves postizos aflamencados (leve melisma, c. 54; cadencia frigio-andaluza MiM-Fam-MiM, cc.67-70, 81-84). Podríamos considerarla una sola canción con una parte A (introducción y polo) y otra B (coro), de esta manera: A, A, B. Consta de 90 compases, con: Introducción (piano), de 18 compases; Polo de Estefanía (Do M), que se repite con una segunda estrofa de texto; y Coro a 3 voces masculinas (Do M).[865] Tiene todos los visos de ser una adaptación especialmente hecha para la edición de Casimiro Martín.[866]

Como solía ocurrir en el incipiente género, la compañía que la interpretó era de declamado, la del actor Rivelles. La Sra. L. Segarra encarnó a Catana, José García hizo de Don Canuto y completaron la Sra. Francisca García y los Sres. Rodés, Povedano y Valdivia. Pero por encima de todos destacó muy especialmente el gracioso Pedro García, encarnando al marinero Escupe-Jumos. Será este actor, en buena medida, el que protagonice el exitoso periplo de esta zarzuela por diferentes teatros de toda España.[867]

Antonio de la Cruz Quesada, el que puso música a la pieza, había nacido en Granada en 1825, se formó musicalmente con el organista de la Catedral Bernabé Ruiz de Henares. Compositor sobre todo de canciones, alguna tan famosa en su tiempo como

---

Está impresa por Casimiro Martín, referencia de plancha C.M. 165. Ese número corresponde al año 1852 según la tabla publicada por José Carlos Gosálvez. *Véase* GOSÁLVEZ, José Carlos. *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: AEDOM, 1995, p. 162. Existen 2 ejemplares en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Uno de ellos es donativo de Casimiro Martín en 1872, con guardas o sobrecubiertas amarillas. Viene marcado en la portada con tinta azul [nº2. Precio 10 rs.] el 2 y el 10.

Agradecemos la inestimable ayuda recibida del entonces director de la biblioteca del Conservatorio, José Carlos Gosálvez.

865 Melodía del Polo en Do m, 16 compases (8+8) con pequeña inflexión a Sol M (cc. 35-36). Semicadencia en V (c. 26 y c. 36). Repetición esencialmente igual introduciendo un pequeño melisma al final del fragmento, acercándose a un estilo quizás "agitanado" (c.54), para llegar a la semicadencia en V al final, antes del coro (c. 57). Coro. Melodía en Do M de 14 compases, guiño al frigio flamenco/andaluz con la final "mayorizada", con cadencia Fa m- Mi M (cc. 67-70, 81-84).

866 "Hay que citar en primer lugar, a los tres editores que se establecen en 1852, Bonifacio Sanmartín Eslava, Casimiro Martín Bessières y Antonio Romero, con una producción de miles de partituras. Con ellos comienza el momento álgido del mundo editorial, que no dudamos en relacionar con la eclosión de la zarzuela, que permitía especializarse, produciendo una fuerte competencia entre editores, como es el caso del editor francés Casimiro Martín Bessières, dedicado a hacer reducciones para canto y piano de las numerosas zarzuelas que se iban estrenado". CASARES, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», p. 55.

867 "Los más activos realizadores de transcripciones fueron Isidoro Hernández, Florencio Lahoz y Sánchez Allú". CASARES, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», p. 55, nota.

La espumita de la sal dedicada al cantante Giorgio Ronconi, del que era amigo y con el que se reunía habitualmente en Granada. En el mundillo musical era conocido por el apelativo de "músico cursi" que le adjudicó Barbieri, por el tono de sus canciones. Dedicado a la enseñanza, tras residir algunos años en Almería, pasó sus últimos años en Madrid, donde murió en 1889.[868]

Meses más tarde se publicó el libreto de la zarzuela en un acto que llevaba por título *Las bodas de Jumitos. Segunda parte de La vuelta de Escupejumos*, [869] también de Romero Saavedra. El compositor es, en esta ocasión, Ramón Entrala Perales, compositor y pianista muy activo en Granada en los años cuarenta, autor de música diversa que incluía desde valses a música religiosa; [870] miembro muy activo de la sección de música del Liceo desde 1840 y de la que todavía formaba parte en 1852.[871] Desconocemos la fecha de estreno de *Las bodas de Jumitos*, como única referencia cierta tenemos la autorización de la Junta de Censura que es del 23 de febrero de 1850, tal y como indica el libreto impreso, en el que también consta que si se desea la partitura se solicite ésta a los autores, quienes se encargarán de hacerla llegar a los interesados.

La acción de la obra se inicia en el convite de la boda, continuando los intentos de Don Canuto por conquistar a Catana, que a la postre serán infructuosos. Consta de 13 escenas y un allegro, con 7 números musicales: nº1 Coro, nº2 Terceto coreado, nº3 Dúo, nº 4 Polo, nº5 Aria, nº6 Canciones, nº7 Dúo (Andante y Cabaletta), nº8 Canto final y Allegro. En esta segunda parte, en la que al marinero se le han bajado los "jumos" y ahora sólo es Jumitos, se va más allá en esos los elementos que caracterizaban un cierto

---

[868] CUENCA, Francisco. *Galería de Músicos Andaluces*, pp. 66-67.

[869] Granada: Imprenta de D. José M. Zamora, 1850. En el libreto se indica que si se desea la partitura se pongan en contacto con los autores para hacerla llegar.

[870] "Hoy a las once en la parroquial de San Pedro y San Pablo, se ensaya una música a toda orquesta compuesta por el joven profesor D. Ramón Entrala y Perales. El lunes en la función de Sta. Rita, se cantará. Tenemos muy buenas noticias de esta obra y de ella nos ocuparemos con la detención que merece su autor por su justo crédito y su elevado talento artístico". *El Granadino*, 20-V-1848. Diez días más tarde se informa del estreno de esta obra, concretamente una misa. *Revista Literaria del Granadino*, 1-VI-1848.

[871] "Ya hemos dado cuenta a nuestros lectores del mérito relevante de aquel profesor en el número 13; pero no podemos dejar de elogiar con entusiasmo al Sr. Entrala cuyo gusto y dominio le colocan entre los primeros pianistas de Granada". DE MONTES, Luis. «Sesión de competencia noche del 24 de julio». En: *La Alhambra*, III, (1840), p. 214.

andalucismo popular: majos y majas, cante, jaleos, fiesta, navajas y muy especialmente el lenguaje.[872]

Estos dos libretos de Romero Saavedra están en la misma senda de *El Tío Caniyitas*, y, posiblemente, no sea casualidad que en los tres libretos la heroína castiza lleve el mismo nombre: Catana. *El Tío Caniyitas* –recordemos- fue una zarzuela en dos actos de sin par éxito, estrenada en noviembre de 1849 el Teatro San Fernando de Sevilla (el mismo mes que *La vuelta de Escupe-Jumos*).[873] En ella, el libretista Pérez Senz daba una vuelta de tuerca más a los tópicos ya existentes sobre lo andaluz, con una jerigonza que se hace difícil de entender incluso para los propios andaluces, algo que no tardaría en crear contestación entre la crítica madrileña. [874] A pesar de ello Antonio Romero Saavedra intentó repetir éxito con la fórmula ya conocida y para ello no dudó en asociarse con quien era su referente musical en cuanto al moderno sainete musical andaluz se refiere, el compositor de *El Tío Caniyitas*: Mariano Soriano Fuertes. Entre ambos debía de haber cercanía en el trato o, quizás amistad, recordemos que pocos años antes Romero contrató a Soriano para actuar en Granada, en la época en que el músico murciano residía en Córdoba. Fruto del trabajo en común fue *Trepabancos o andaluzas sobre todas*, zarzuela en un acto de 1850, de la que se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España.[875]

---

[872] He aquí un diálogo entre Jumitos y su amigo Juan:

> "Juan. ¡Ay, compadre…! ¿diasté qués terrible mi porfía? ¿Qué jembras!
> Jum. ¡Y qué partía…!
> Compadre, la pincharé. Los clisos amedrentao tengo ya de pinchararla…
> Juan. ¿Qué vasté a jacer?
> Jum. Matarla
> Juan. Mejor es dalle de láo.
> Jum. Dejarla! ni por asomo…No vosté que aquesa perra me declarará la guerra á la sobra del palomo!
> Juan. ¿Y lo acobarda un frutrarque?
> Jum. No señor, pero esa endina tan gasmoña y tan laína, puede que el pesqui me saque. Osté no sabe chanar lo que es un hombre ajumao…
> Juan. Compadre, osté está tostao."

[873] Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, vol. IV, p. 389.

[874] "Ahora te falta saber en qué idioma está escrita la dichosa y decantada zarzuela. No está en italiano, ni francés, ni en inglés, ni en alemán, y menos en español. ¿En qué dirás que está Pepe mío? Mira los personajes y lo adivinarás: ya te oigo decir que debe de estar en caló. Es verdad, en caló; en esa jeringonza que sólo saben hablar la gente de cierta ralea, la gente apasionada de las bellas escenas del teatro del Instituto, y para quienes sin duda fue escrito *El Tío Caniyitas*". *La Ópera*. 22. XII. 1850.

[875] *Trepabancos o andaluzas sobre todas*. Zarzuela en 1 acto. Libreto: Romero Saavedra, Antonio. Música: Soriano Fuertes, M. Fecha: Noviembre 1850. BNM, MSS-14073/9.

Mariano Vázquez estrenará entre 1851 la que, posiblemente, sea su primera aportación a todo este movimiento, *El Padrino* (1851), en un acto (de ella trataremos en el capítulo siguiente).

Número 99, zarzuela en un acto con música de Antonio Luján maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, [876] y libreto del joven poeta José Joaquín Soler de la Fuente, "nudo" de La Cuerda Granadina.[877] Zarzuela en un acto "representada con extraordinario aplauso en el teatro de Granada la noche del 5 de mayo de 1851", según consta en el libreto[878]. La pieza aporta un cambio en la temática comparada con las obras anteriormente referidas. La acción transcurre en un pueblo de Castilla la Vieja en el año 1835 durante el transcurso de la Primera Guerra Carlista en la casa de don Epifanio, rico propietario de una fábrica de papel, cuyo hermano Fulgencio milita en el bando carlista. El argumento, escrito quince años después de terminada la contienda procura la reconciliación entre liberales y carlistas, abogando de paso por la industria y el capitalismo, como elementos de progreso. Se hace una durísima crítica a los militares, precisamente en medio de un siglo lleno de pronunciamientos. Al inicio de la zarzuela dice don Epifanio refiriéndose a Florencio, su hermano: "¡Ya se ve! Quiso hacerse hombre de pro, y se dijo: para medrar en estos tiempos de guerra, no hay cosa como ser militar ¡Demos buenas cuchilladas…hagámonos pues soldado, pero soldado rebelde! No dijo más tu tío; se hizo partidario de los enemigos de nuestras instituciones, y anda por esos cerros…". Consta *Número 99* de veintiuna escenas y ocho números musicales, que son: nº1 Coro, nº2 Ritornello del coro, nº3 Dúo, nº4 Aria, nº5 Aria, nº6 Canción, nº7 Dúo, nº8 Cuarteto, nº9 Coro.

En 1852 vieron la luz dos zarzuelas granadinas más. Una, la segunda experiencia dentro del género del compositor Mariano Vázquez, a la sazón con veintiún años,

[876] Último maestro de la Capilla Real de Granada. Según Germán Tejerizo debió nacer en torno a 1800.

[877] La Cuerda fue colectivo de jóvenes artistas y escritores que estuvo activo en Granada desde finales los cuarenta hasta mediados de los años cincuenta del siglo XIX. Fueron miembros activos o "nudos" de La Cuerda lo más prometedor de la juventud granadina de aquella época, nombres tales como: Antonio de la Cruz, Mariano Vázquez, Fracisco Rodríguez Murciano, músicos; Juan Facundo Riaño, musicógrafo; Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Moreno González, José Salvador de Salvador y José Joaquín Soler en el campo de la poesía, la novela y el teatro. Junto a ellos algunas ilustres personalidades extranjeras residentes en Granada, muy especialmente el cantante milanés Giorgio Ronconi. *Véase* PALACIO, Manuel del. «Páginas sueltas. La Cuerda granadina. Su origen y antecedentes»; CASCALES MUÑOZ, José. *Historia de La Cuerda Granadina contada por algunos de sus nudos. Apuntes para la misma recopilados por José Cascales Muñoz.*

[878] BHR, B-010-116 (34).

llevaba por título *La Bruja del Albaicín*, y era más ambiciosa, pues constaba ya de dos actos. El libreto era del poeta granadino Manuel Moreno González. Ambos, escritor y músico, pertenecían al colectivo de artistas denominado La Cuerda, dentro del cual eran conocidos como "Bizot" (Moreno González) y "Puerta" (Vázquez). La crítica dijo de *La Bruja* que era "de lo mejor que se ha compuesto en esta capital", aunque no se extiende mucho en la parte puramente musical:

> Granada.- Escriben con fecha del 29 de febrero: anoche por fin se puso en escena la zarzuela nueva original de los señores don Manuel Moreno González y don Mariano Vázquez, titulada *La Bruja del Albaicín*. Mucho se había hablado de esta composición; pero con la imparcialidad que nos caracteriza, debemos manifestar sobrepujó a lo que nos habíamos figurado, pudiendo asegurar, sin temor a equivocarnos, es de lo mejor que se ha compuesto en esta capital. El libreto es sencillo en su argumento, pues sostenidos sus personajes hasta el final, está llena de sátira y chistes que lo hacen no decaer, y en fin, el señor Moreno nos ha demostrado que su imaginación es rica en recursos y fecunda en producción. [879]

En el archivo de la SGAE se conservan los materiales de orquesta y voces, mas no partitura general, incluyendo un guión de voces y bajo instrumental. La obra se divide en dos actos, con un total de 14 números musicales. Acto I: Sinfonía, nº2 Introducción, nº3 Dúo y Coro, nº4 Dúo, nº5 Terceto, nº6 Aria, nº7 Dúo, nº8 Final 1º. Acto II: nº9 Introducción, nº10 Dúo, nº11 Tercetino, nº12 Gran Scena, nº13 Coro, nº14 Final.[880] La plantilla orquestal es la siguiente: Flautín, Flauta, 2 Clarinetes, Fagot, 2 Trompas, 2 Cornetines, 2 Trombones, 1 Figle, Timbales y Cuerda. En la Biblioteca Musical de Madrid existe una reducción para piano de la sinfonía, realizada posiblemente por el propio Mariano Vázquez.[881]

Caso interesante por su distinto enfoque es el de *Sueño y realidad*, libreto de la escritora y poetisa local Enriqueta Lozano,[882] con música de Francisco Porcell, compositor y director mallorquín que dirigía la compañía de ópera que en aquellos

[879] *El Correo de los Teatros*, 7-III-1852. La noticia se toma del periódico *El Granadino*.

[880] CEDOA-SGAE, MMO[880]/1227.

[881] BMM, N 116.

[882] Aparece como coautor del libreto, junto a su nombre, el de un señor que se identifica con las iniciales J. R. D.

meses actuaba en la ciudad.[883] Obra ambientada en el siglo XVII, podríamos calificarla de "zarzuela historicista" por contraste con las zarzuelas costumbristas andaluzas que como hemos visto estaban entonces en boga.[884] El hecho de que Enriqueta Lozano, la más relevante literata granadina del XIX se decidiera a escribir un libreto de zarzuela es significativo por cuanto estamos hablando de una autora perteneciente a la burguesía acomodada y conservadora de provincias, nada dada a la realización de experiencias estéticas marginales, tal y como su biografía revela.[885] Sería algo así como un aval a la dignidad artística de la zarzuela –visto, eso sí, desde las provincias-. La zarzuela, que tenía por subtítulo el de *Capricho lírico-fantástico en un acto*, fue estrenada a mediados de julio de 1852, diéronse de ella dos representaciones, en la que los principales papeles correspondieron a la soprano Catalina Mas Porcell (esposa del compositor) y al tenor Manuel Testa. No gustó en absoluto al crítico de *El Granadino*, que desde luego no pecó de paisanaje con respecto a la escritora local, pues la parte literaria fue precisamente objeto de las más duras críticas.[886] A esta zarzuela se llegó a referir Cotarelo al hacer la semblanza de su compositor: "el mismo Porcell había puesto muy mala música a una piececilla titulada *Sueño y Realidad*, estrenada en El Liceo [Barcelona] en diciembre de 1853; todo ello de ningún aprecio". [887]

El interés que despertaron las zarzuelas en Granada queda refrendado por la publicación de los libretos de todos los títulos referidos en la propia ciudad, destacando la labor del impresor José María Zamora en cuyo taller se imprimieron: *Al amanecer*, *El Padrino*, *La Bruja del Albaicín*, *Número 99*, *Amores a la intemperie* y *Sueño y Realidad*. Todas, excepto *Sueño y Realidad*, pertenecientes a una colección denominada

---

[883] *Sueño y Realidad*. Capricho lírico-fantástico en un acto. Poesía de Dª. E. L. y D. J. R. D. Música de D. Francisco Porcell. Granada. Imprenta y librería de D. José María Zamora. 1852

[884] El libreto fue editado en Granada por el editor José María Zamora, al igual que las tempranas zarzuelas de Mariano Vázquez *El Padrino* y *La Bruja del Albaicín*.

[885] Nació en Granada en agosto de 1829 (fue bautizada el 18), muriendo en la misma ciudad el 5 de mayo de 1895. Poetisa, novelista y dramaturga de moral conservadora y católica, la más destacada mujer de la literatura granadina del XIX. Fue miembro activa del Liceo y de la Sociedad Amigos del País. Era sobrina carnal de Miguel Lozano, prestigioso músico granadino, organista de la catedral en época del Maestro Palacios. *Véase* HIDALGO, Francisco L. *Enriqueta Lozano: su vida, sus obras, espíritu que las informa y su influencia en el ambiente de su tiempo*, 1925; VÍÑES MILLET, Cristina. *Figuras granadinas*, pp. 274-277.

[886] *El Correo de los Teatros*, 18-VII-1852. Cita la crítica aparecida en *El Granadino*.

[887] COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela*, p. 509, n.

«Repertorio Dramático». *Al amanecer*, por cierto, era una pieza lírica en un acto del compositor Joaquín Gaztambide, que posiblemente se publicó en Granada por los lazos que a su libretista, Mariano Pina Bohigas, le unían a la ciudad.[888]

Siguieron estrenándose en los años siguientes zarzuelas en Granada como fruto de esta pequeña edad de oro de la creación lírica local, pero corresponden a otro momento, o, al menos, así lo hemos considerado, y vienen referidas en la tercera parte: los años que van a partir del año cómico 1852-1853.

2.13 ***El Padrino*, zarzuela en un acto de Mariano Vázquez**

El Padrino, estrenada en el teatro de la sociedad artística y literaria El Liceo de Granada a principios del mes de marzo de 1851, es una zarzuela en un acto con texto de Maximiano Ángel y música de Mariano Vázquez Gómez, que con 19 años había compuesto la primera zarzuela del que, con el paso del tiempo, llegará a ser un amplio catálogo. La noticia aparece recogida en el *Correo de los Teatros* de Madrid, que cita al periódico *El Granadino*:

> Teatros de provincias. Granada. Teatro del Liceo. Con el título *El padrino* acaba de representarse una nueva zarzuela del Sr. D. Maximiano Ángel con música de D. Mariano Vázquez. A un asunto nuevo reúne chistes oportunísimos y una versificación fácil y afluente. Los cantos están bien colocados y toda su música abunda en bellezas notables. La instrumentación es brillante. Dicha zarzuela ha sido ofrecida al Liceo por sus autores, los que han dado una prueba de excesiva galantería, digna por lo tanto de los mayores elogios. [889]

El estreno de una zarzuela de la nueva época en El Liceo, sanctasanctórum de la burguesía granadina y de los más incondicionales admiradores del teatro lírico italiano, podía interpretarse como el beneplácito del público teatral más elitista de la ciudad al nuevo género lírico español, cuando faltaban pocos meses para que en Madrid tuviera

[888] BHR, C-010-116 (23). En el libreto de *Al amanecer* se cita como autor a Mariano Pina, sin citar al compositor Joaquín Gaztambide. Se dice también que tiene 1 acto, 3 actrices y 3 actores, estrenada en el Teatro del Circo el 8 de mayo de 1851. Lleva fecha de edición de 1851 y el número 12 dentro de la colección «Repertorio Dramático».

[889] *Correo de los Teatros*, 23-III-1851.

lugar el estreno que dará un cambio radical al devenir del teatro español de mediados de siglo, nos referimos a *Jugar con fuego*.

Nacido en Granada el 3 de febrero de 1831, Mariano Vázquez Gómez es, posiblemente, el músico más relevante que ha dado esa ciudad durante todo el siglo XIX. Compositor, director de orquesta, musicógrafo y docente; fue discípulo de Baltasar Mira, organista de la Capilla Real. Desde muy joven colaboró en las funciones musicales de las sociedades granadinas, como El Liceo, El Recreo, y la Sociedad Artística y Literaria. Antes de marchar a Madrid en 1856 compuso, al menos, cinco zarzuelas de las que conocemos tres: *El Padrino* (1850-51), *La Bruja del Albaicín* (1852) y *Farinelli* (1855). Esta última en tres actos, sobre libro de Antonio Joaquín Afán de Rivera, estrenada en el Teatro del Campillo poco tiempo antes de marchar a Madrid en 1856. En la capital del Reino sin dejar su labor como compositor de zarzuelas (*I feroci romani*, *Los mosqueteros de la Reina*, etc.), amplió su actividad hacia el campo de la dirección de orquesta, divulgando especialmente la música alemana. En 1873, al crearse las plazas correspondientes a Música, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como director de la Sociedad de Conciertos desde 1876, tuvo entre otros méritos el de estrenar en España la *Novena* Sinfonía de Ludwig van Beethoven. Compuso, además de música teatral, música de cámara y religiosa, destacando *Las Siete Palabras de Nuestro Señor Jesucristo en la Cruz* y un Réquiem. Fue miembro del famoso grupo de artistas y escritores granadinos denominado *La Cuerda* que a principios de los 50 solía celebrar sus reuniones en la casa que Vázquez tenía en la calle Recogidas y, a partir de 1853, en el carmen de Bellavista, residencia del barítono Giorgio Ronconi. De esta fraternidad formaron parte, además, los escritores Pedro Antonio de Alarcón, José Castro y Serrano, y los músicos Antonio de la Cruz y Francisco Rodríguez Murciano. Publicó *Cartas a un amigo sobre la música desde Alemania*. Murió en Madrid en 1894, recibiendo en el sepelio los honores de las más altas instancias de la nación.

El autor literario, Maximiano Ángel y Alcázar,[890] también granadino, nacido en 1820 y muerto en 1882; licenciado en Teología se dedicó durante toda su vida a la carrera eclesiástica, llegando a ser canónigo en Menorca y Jaén. Fue miembro de la Academia de Carlos III y otros institutos académicos de la época. Aunque parece que su

[890] Alguna vez aparece su nombre como “Maximiliano”.

dedicación al teatro tuvo carácter esporádico, no fue *El Padrino* su primer libreto de zarzuela, cuando el periódico se refiere a ella como "una nueva zarzuela de D. Maximiano Ángel".[891]

El libreto, fue publicado por el impresor José María Zamora[892] en el mismo año del estreno, 1851, dentro de una colección denominada «Repertorio Dramático». El único acto de *El Padrino* se divide en 18 escenas, conteniendo 10 números musicales de la siguiente manera:

Nº1 Preludio.

Introducción, Escena I. «Gocemos de la holganza» (Coro de molineros); «Si la vida es un erial» (un molinero).

Nº2 Coro, Escena VI. «Placer y júbilo sea el molino» (Coro de molineros).

Nº3 Dúo, Escena VIII. «Ya olvidasteis los momentos…» (Colasa y Don Tomás).

Nº4 [Canción], Escena XI. «Yo te quiero, yo te adoro» (Don Tomás)

Nº5 Cuarteto, Escena XI. «Todos amigos, todos contentos» (Colasa, Rufina, Currillo, Don Tomás).

Nº6 Canción de Rufina, Escena XIV. «Cuando viene mi Currillo» (Rufina).

Nº7 Canción de Currillo, Escena XVI. «Yo no sé lo que siento, señores…» (Currillo).

Nº8 Coro, Escena XVII. «Del mundo gocemos…» (Coro de molineros).

Nº9 Final, Escena XVIII. «Cantemos del mundo las gratas delicias…» (Colasa, Rufina, Currillo, Lorenzo, Don Tomás y Coro).

Tiene un argumento de comedia de costumbres, situando la acción en el medio rural andaluz. Los personajes principales son cinco: Lorenzo (dueño de un molino de harina), Rufina (mujer joven casadera, su sobrina), Colasa (comadrona, mujer madura, dos veces viuda, que querría casarse, por tercera vez, con don Tomás), don Tomás (señor mayorcito y soltero, *currutaco* –"su vestido es ridículo"-,[893] burgués, que

[891] *Catálogo de Autores Dramáticos Andaluces*, p. 92.

[892] El libreto se encuentra en el fondo antiguo Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada. BHR**,** B-010-116 (37).

[893] Escena VI.

pretende a la joven Rufina), Currillo (joven mozo dedicado al contrabando de tabaco). Lorenzo, padre primerizo a sus 45 años, comenta a Colasa -la comadrona- que quiere celebrar con alegría el bautizo del niño recién nacido, y manda avisar a don Tomás para que sea éste el padrino. Colasa no oculta su interés por don Tomás, intentando avivar la llama que una vez hubo, mientras que don Tomás anda prendado detrás de la joven Rufina. Tras una serie de equívocos, finalmente, se celebra un bautizo y también dos bodas: la de Rufina y Currillo y la de Colasa con Tomás (bien es verdad que ante la perplejidad de este último que lo hace forzado por la situación).

A pesar de que esta obra suaviza, en parte, el andalucismo tópico y el lenguaje por momentos zafio que aparece en *La vuelta de Escupejumos* y *Las bodas de Jumitos*, (no olvidemos que está dirigida al público de El Liceo) están presentes ciertos lugares comunes de la zarzuela andaluza como el del trío formado por el contrabandista pendenciero y el currutaco disputándose a una joven castiza. Incluso se pueden apreciar guiños como dar el nombre de Geroma a la tabernera, en clara referencia a la zarzuela de Soriano Fuertes. Valga como muestra de esa jerga que algunos llamaban *caló*, la manera en que Curro el contrabandista espeta a Don Tomás en la escena XI:

> Pues oigasté…so…gabiarro;
> que no güerva a acontecer,
> porque si lo llego a ver,
> me lo jumo en un sigarro.
> Y pa evitar majaería
> convengamos desde ahora,
> que ni osté mire a la mía
> ni yo mire a esta señora.
> ¿Eh? Ca cual a sus amores.

Sin pretender profundizar en la cuestión puramente literaria, podemos apreciar en el texto de Ángel una mayor riqueza argumental que la encontrada en los dos libretos *andalucistas* de Romero Saavedra. El retrato de escenas y personajes posee una mayor imbricación y un mejor contrapunto, no tomando la fácil solución de centrar la acción únicamente en el trío contrabandista-currutaco- moza castiza, sino abriéndose a pintar la escena de costumbres en un plano más general, dando papeles significativos a otros dos personajes: la comadrona (Colasa) y el dueño del molino (Lorenzo). Como trasfondo, y

a lo largo de todo el acto, brota un mensaje vitalista, que anima a disfrutar el momento (*carpe diem)*, en buena medida encarnado por el coro de molineros.

Desde el punto de vista musical, el planteamiento es bastante distinto. Podríamos decir que el joven Mariano Vázquez no se implica musicalmente hablando en el costumbrismo musical más localista al que le invita el libreto de Maximiano Ángel. Justamente tiende a lo opuesto, optando por un sello musical de carácter predominantemente cosmopolita, como más tarde comentaremos.

El manuscrito de *El Padrino*, que pertenece a la Biblioteca Musical de Madrid,[894] es la partitura general con voces y orquesta, y no conocemos que exista otra copia o versión. Pensamos que es la versión definitiva utilizada para el estreno, aunque tiene múltiples correcciones y tachaduras que debieron ser realizados en los ensayos previos.

El que haya llegado hasta nuestros días la partitura completa de una zarzuela como la referida se nos ofrece como un testimonio muy valioso de la música de esta época en Granada. Mientras que podemos encontrar obras más que suficientes para voces y acompañamiento de grupo instrumental u orquestal de carácter religioso, en los archivos de la Catedral y de la Capilla Real de Granada, no ocurre lo mismo en cuanto a la música civil, y nos referimos no sólo a óperas y zarzuelas, sino a cualquier música para orquesta. Es una de las tres únicas obras del teatro lírico granadino de la época que se conservan íntegras, junto con la ópera en tres actos *Margarita de Borgoña* y la zarzuela en dos *La Bruja del Albaicín.* Como pieza estrenada en Granada en 1851 en el Liceo, nos acerca no sólo a una obra más o menos interesante, sino que nos aporta una información que va más allá. En primer lugar, sobre la plantilla orquestal que poseía el teatro de Granada por entonces, así como el nivel técnico que sus instrumentistas podían alcanzar. En segundo lugar, sobre las referencias musicales que un autor nacido y formado completamente en esa ciudad podía poseer. Y, en tercero, sobre los gustos musicales del público.

En el sentido de lo anteriormente expuesto, la música de esta zarzuela, nos muestra a Vázquez como un músico que ha adquirido ya el oficio, tras haber recibido las enseñanzas de su maestro Baltasar Mira, organista de la Capilla Real. A tenor de lo que nos muestra la partitura es un compositor que gusta del colorido orquestal como se

[894] BMM, N 96.

demuestra no sólo en el Preludio sino también en los números vocales (recordemos que Antonio de la Cruz y Ramón Entrala omiten el preludio en sus zarzuelas respectivas, *La vuelta de Escupejumos*, de 1849, y *Las bodas de Jumitos*, de 1850). Esto que comentamos fue apreciado la noche del estreno cuando el publicista escribe que "la instrumentación es brillante".[895] Es asimismo riguroso, como muestra el que todos los *tempi* queden indicados con una precisa cifra metronómica. En cuanto al estilo –y esto lo subrayamos- el músico se distancia de la moda del tópico andaluz, o ni siquiera español, que está sólo presente en el zapateado del nº7 y en la breve canción del molinero dentro de la Introducción. Es mucho más importante, en cambio, la presencia de la música popular urbana y de salón europea, tanto las danzas como, por supuesto, la ópera italiana, ya la seria, ya la bufa. Danzas a la moda son el rigodón (Nº1 y Nº2), el galop (Nº5) y el vals (Preludio, Nº6 y Nº8, entre otros). Los rapidísimos pasajes con escalas en semicorcheas y trémolos coloreados con el flautín nos recuerdan al Rossini de las óperas bufas, de la que también es buena muestra el nº9 Final. Podríamos aventurarnos a decir, incluso, que los coros de voces masculinas tienen el carácter épico de las primeras óperas de Verdi. Recordemos que ya en 1848, Vázquez, con diecisiete años, había realizado una versión a cuatro manos de la obertura de *Nabucco*.[896] Da la sensación que el compositor se queda con el deseo de componer una obra de mayores ambiciones dada la relación que se establece entre la brevedad de los números musicales y el considerable despliegue de medios que realiza, a veces, en piezas de menos de dos minutos de duración.

Las voces que intervienen son: dos sopranos, dos tenores, barítono y coro de hombres. La primera soprano (Colasa) tiene su ámbito de Re3 a Sol4; la segunda soprano (Rufina) de Re3 a Mi4; el tenor (Currillo) de Re2 a Sol3; el barítono (Tomás) de Si1 a Fa3. Los tenores del coro tienen un ámbito de Do2 a Sol3 y los bajos Si1 a Re3. Las partes de Rufina y Currillo están escritas dentro de un ámbito fácil de alcanzar tanto por el agudo como por el grave, permitiendo su interpretación por cantantes no profesionales. La parte de Colasa es un poco más exigente al alcanzar un Sol4, lo que

[895] *Correo de los Teatros*, 23-III-1851.

[896] "En la noche del sábado próximo pasado, en el elegante salón de *El Recreo* tocaron los socios D. José Aguilar y D. Mariano Vázquez la magnífica sinfonía de *Il Nabuco*, arreglada para cuatro manos por el último de estos señores; la precisión con que fue ejecutada valió justos aplausos a tan distinguidos pianistas". *Revista Literaria de El Granadino*, 25 de mayo de 1848.

precisaría una voz adiestrada. Con diferencia, el papel más difícil es el de Tomás, que exige un barítono bufo de un registro amplio. Lorenzo (tenor) se limita a cantar en el *finale* del Nº2 y del Nº9 y último.

La plantilla orquestal consta de violines I, violines II, violas, violonchelos ("violón"), contrabajos ("bajo"), flautín ("octavín"), flauta, clarinetes (a 2), fagot, trompas (a 2), cornetines (a 2), trombón, figle, timbales, bombo y triángulo. En ella resalta la ausencia de los oboes, y aunque hubo otras zarzuelas de Oudrid o Soriano Fuertes con una plantilla similar, [897] en este caso nos parece que el motivo es, simple y llanamente, que la orquesta del teatro de Granada en aquellos momentos no los tenía, no se puede explicar de otra manera que Vázquez prescindiera de ellos en la instrumentación.[898]

El Nº1 Preludio, en tres breves secciones, comienza con una inquietante pedal orquestal de Si bemol (V MibM) en trémolo, en compás de 2/4 con los violines y clarinetes en ritmos yámbicos, haciendo los violines primeros y el clarinete primero movimientos cromáticos ascendentes sobre la pedal, hasta que, finalmente, una larga escala cromática descendente lleva a la primera cadencia -por momentos parece estar iniciándose un drama romántico y no una comedia-. Continúa con un contrastante y alegre vals (3/8, Mi b M), para volver al tema y tonalidad inicial, terminando sobre la dominante de Mib, añadiendo ahora dos acordes de 7ª de dominante (La y Re) que enlazan con la Introducción (Sol M).

La Introducción se inicia con el coro de molineros (Sol M, *Allegro*) a ritmo de rigodón en 6/8. Le sigue la «Canción del Molinero» (*Andantino*) que canta uno de los tenores del coro a solo, en la que se distinguen dos partes: la primera en menor remedando una canción andaluza, aunque coloreada con un segundo grado napolitano (La bemol) y la segunda en mayor (Fa) en estilo más cercano a la música de salón. El número se cierra con la repetición del coro.

Nº2 Coro. Es un rigodón en 2/4 en Sol M (con modulaciones a Mi b M y Sol m). A Lorenzo (tenor) en un momento dado se le da la opción de subir a un Re4 o quedarse en un Sol3, en función de las cualidades del cantante que lo interprete. Al final todos los solistas y el coro se unen en un único canto.

[897] CORTIZO, Mª Encina. «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847», pp. 37 y 40.

[898] *Ver* la parte 4 dedicada a la orquesta en los teatros de Granada.

Nº3 Dúo. Intervienen Colasa (soprano) y Tomás (barítono). Primera sección en Sol M, hasta el compás 40. Los tresillos de corcheas en 4/4 y *larghetto*, nos sugieren un aria de ópera romántica, que se despliega en tres secciones en muy breve tiempo, con toda la ironía que conlleva este momento en el libreto, cuando Colasa recuerda los antiguos amores con Tomás y éste intenta evadirse. Tras una sección en *moderato* (tempo di mezzo según la convención operística) llegará la tercera sección *più mosso* en 3/8 (tomaría el lugar de la *cabaletta*) devolviéndonos al tono de comedia, concluyendo con unos graciosos dibujos ascendentes y descendentes del flautín que nos conducen a un *tutti* orquestal final, y que nos retrotraen a la ópera bufa rossiniana. Los solos de flauta –apuntamos nosotros- muy probablemente tienen un destinatario específico: Domingo Martín, flautista virtuoso, uno de los decanos de la orquesta en aquel 1851 y miembro señero del Liceo. Los solos de Martín en las noches teatrales causaban admiración por su dominio técnico y musicalidad, como ha quedado constancia en las crónicas musicales de la prensa granadina de los años 30 y 40.

El nº4 es la *arietta* o pequeña romanza de Don Tomás, en Do M, dividida en dos secciones (AB), concertada con un solo de clarinete que acentúa aún más si cabe los rasgos ridículos del personaje, cuando declara su amor a la joven Rufina. (En la partitura original dice “punto alto”).

Nº5 Cuarteto. Es un *galop* (ReM) bastante movido (Allegro), que se repite después de una sección intermedia (Andante, *dolce* y *legato*). Intervienen las dos parejas principales: Rufina, Colasa, Currillo y Don Tomás. Rufina y Colasa cantan los mismos versos de inflamado amor, la primera a Currillo y la segunda a Don Tomás. Mientras los dos hombres están en otra cosa: Currillo llamando a la diversión y Don Tomás ilusionado creyendo que lo que siente por Rufina es recíproco.

Nº6 Canción de Rufina. Una pequeña aria o romanza en forma A A’ a ritmo de vals en 3/8, con introducción y *stretta* final en 6/8 a modo de guajira, desarrollada en la tonalidad de Re M. Entre la edición del libreto y la partitura hay una diferencia relevante pues el compositor no pone música a la estrofa final, que dice así: “Tiene mi Curro un navajo/ que es más largo que un varal, / para rajar de alto abajo/ a quien me quiera jurgar”. Vázquez debió considerar que esos versos no casaban bien con su música. (En la partitura manuscrita figura a lápiz “Punto alto”, al igual que el Nº4).

El nº7, la canción de Currillo (SibM), es un zapateado en 6/8, el más andaluz o, mejor, español de los números de esta zarzuela. El zapateado es un tipo de pieza que en su momento estuvo asociada con barberillos y pillos, aire que Vázquez elige para

vincularlo al joven contrabandista. Se puede dividir en breve introducción y tres secciones: ABA. La parte intermedia (B) se acerca desde Sib a Solm, MibM y FaM, dándole más mordiente todavía con una cadencia II (6ªaumentada)-I. Este número está lleno de gracejo y ritmo, como corresponde a su denominación. Vázquez decide nuevamente no poner en música a algunos versos -los últimos-, que eran estos: "Yo que tengo la boca rajá / de tragarme la gente en montón, /en mirando a mi hembra enojá, / caballeros, me da, qué sé yo".

Nº8 Coro. Un coro de voces masculinas con tenores divididos y bajos interpreta un texto que anima a vivir con entusiasmo el momento presente (el *carpe diem* clásico). Tras unos compases introductorios en 2/4 que retoman material musical del Preludio, pero en este caso en LaM. Como en la mayoría de las piezas nada nos recuerda –en cuanto al tópico musical- Andalucía, pues es un vals en ¾ (ReM con pasajes en Fa#m) que, incluso, en algunos compases- nos lleva a Centro-Europa al imitar en las voces y en la flauta el *jodeln* tirolés (cc. 61-76, 83-91).

Nº9 Final. Se inicia con el coro de molineros que acompañado por el *tutti* orquestal da gracias a las alegrías que nos proporciona la vida, a modo de gran fanfarria que anuncia que se acerca el final de la zarzuela. Como todo buen *finale* que se precie en éste se reúnen todos los personajes en el proscenio al gusto de una ópera bufa al uso. Los diseños melódicos del *piccolo*, al mejor estilo Rossini, nos lo ratifican. Conforme el telón final se acerca el *tempo* se incrementa. Es un número muy movido, cambiando de compás (3/8, 6/8, 3/8), de tonalidad (MiM y SolM la tonalidad más recurrente de la zarzuela) y de aires (rigodón, vals, zapateado y marcha).

Por tanto, nos encontramos ante un primer ensayo en el género de un compositor que tendrá largo recorrido (con amplia producción aunque, ciertamente, ésta no será especialmente exitosa). Hay un generoso esfuerzo por parte del autor musical -que supera en invención y voluntad al literario-, y que podemos percibir, al menos, en tres diferentes elementos, como son: la cantidad de números musicales (diez con el preludio) para un libreto breve y en un acto, el esfuerzo por conseguir una instrumentación brillante, y en la variedad de estilos musicales elegidos a lo largo de la pieza. Y, como rasgo especialmente significativo, su acercamiento premeditado a los aires y ritmos más cosmopolitas del momento.

3. La época de la zarzuela grande y de Giuseppe Verdi (1852-1868)

3.1 **Granada, desde mediados de siglo hasta la llegada del Sexenio Revolucionario**

Al llegar el siglo a su ecuador, la ciudad de Granada alcanza, según el *Diccionario* de Madoz, una población de 61.610 habitantes. En el mismo lugar, a continuación, se dice: "el vecindario disminuye, muchos de sus arrabales están despoblados y sus casas ruinosas presentan un aspecto triste y desconsolador".[898] Las epidemias y las hambrunas hicieron que el panorama llegara a ser desolador. El cólera morbo azotó la ciudad en 1855 y 1860; de las dos la primera fue, sin duda, la más terrible, produciendo la muerte entre los años 1855 y 1856 de más de 3000 personas.[899] Las crisis alimentarias como consecuencia de las malas cosechas fueron especialmente agudas en 1847 y 1857,[900] esta última aumentada por los efectos del cólera y la subida en los precios de los alimentos. A pesar de todo lo expuesto, pocos años después, en el censo de 1857, se registrarán casi 70.000 habitantes,[901] con un incremento de casi 8.000 habitantes en siete años, en parte explicado la emigración proveniente de la propia provincia y de Jaén y Almería.[902]

El aislamiento secular se mantiene por el estado lamentable de los caminos, en donde la amenaza de los salteadores es constante y el estado de las ventas y ventorrillos vergonzoso. No obstante, Lafuente Alcántara aprecia una cierta mejora en las comunicaciones con Málaga y Madrid.[903] De cualquier manera, en 1850, los transportes de viajeros y mercancías eran lentos y caros. El viaje en diligencia a Madrid tardaba cuatro días, costando entre 300 y 500 reales, incluida las paradas en las ventas. A Almería se tardaban tres días. A Málaga dos días a un precio de 6 ó 7 duros. A Guadix

---

[898] *Ver* LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo VIII, p. 547.

[899] GÓMEZ OLIVER, Miguel, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea». En: *Historia de Granada*, p. 209. La cifra que da el periódico *La Alhambra* es mucho más impactante: 15.002 personas. Véase *La Alhambra. Diario Granadino*, 16-XII-1857.

[900] *Ibid.*, pp. 208-209.

[901] Si bien es cierto que la pérdida de población se vio compensada con al comparar las dos cifras hemos de tener en cuenta que el censo de 1857 es el primero considerado de época estadística, llevándonos en consecuencia a poner en cuestión, en este caso, las cifras del diccionario de Madoz.

[902] Sobre todo a partir de 1857. GÓMEZ OLIVER, Miguel, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea»…. En: *Historia de Granada*, p. 265.

[903] LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España…*, p. 544.

un día y entre 10 y 15 pesetas. Cuando se llega a 1864 la única carretera terminada era la Madrid-Bailén-Granada.[904]

A pesar de estar prevista en la Ley de Ferrocarriles de 1855, la llegada del ferrocarril a Granada se retrasó por no ser del interés de las principales empresas concesionarias. Los trabajos en el trazado de la línea férrea que enlazaría con la de Málaga-Madrid no se iniciaron hasta 1862, contando con la principal intervención del financiero José de Salamanca.[905] El 10 diciembre de 1866, se inauguró el tramo Loja-Granada. [906] Aunque hasta 17 de mayo de 1874 no se pudo viajar en tren hasta Madrid y Málaga, cuando se terminó el tramo Loja-Riofrío que empalmaba, ya en la provincia de Málaga con la estación de Fuente Piedra. En consecuencia, en torno a 1868 el viaje Granada-Madrid, hecho de la manera más corta, implicaba coger la diligencia, pasando por Jaén, hasta Santa Cruz de Mudela a partir de donde se continuaba el viaje en ferrocarril hasta la estación de Atocha en Madrid; en total, en torno a 36 horas.[907]

La aristocracia seguirá teniendo un importante peso en la sociedad granadina de mediados de siglo, perteneciendo la mayoría de ella al sector de los grandes propietarios agrarios.[908] La burguesía, por su parte, está formada por propietarios agrícolas, comerciantes, militares, funcionarios, profesionales liberales y sacerdotes. Hay, en tercer lugar, una pequeña burguesía urbana en la que aparecen los artesanos, maestros, periodistas, taberneros, sastres, etc. En cuarto lugar encontramos los jornaleros que trabajaban en labores agrícolas en la Vega y el proletariado urbano. Gómez Oliver y Cruz Artacho colocan en lugar aparte el grupo formado por los numerosos estudiantes y soldados, consecuencia necesaria de ser ciudad universitaria y cabeza de circunscripción militar.[909]

---

[904] GÓMEZ OLIVER, Miguel, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea»…, p. 254.

[905] GAY ARMENTEROS, VIÑES MILLET. *Historia de Granada IV. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*, 1982, p. 49.

[906] BUSTOS, Juan. *Diario de la historia*, 2005, p. 210.

[907] JEREZ PERCHET, Augusto. *Impresiones de viaje. Andalucía. El Riff-Valencia-Mallorca*, pp. 4-7.

[908] Todavía en 1867, la consulta de la lista de mayores contribuyentes en concepto territorial nos muestra entre los 25 primeros, hay 15 títulos nobiliarios mezclados con miembros de la burguesía urbana y propietarios locales". GÓMEZ OLIVER, Miguel, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea». En: *Historia de Granada*, p. 265.

[909] GÓMEZ OLIVER, Miguel, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea»…, p. 265.

La agricultura, el principal recurso, está estancada ante la imposibilidad de encontrar un transporte factible y rentable hacia los puertos de mar de Málaga y Almería, (por no hablar de Motril que estando a sólo 70 kilómetros de distancia únicamente se puede alcanzar a lomo de caballerías). Los cultivos de la Vega sufren un estancamiento a mediados de siglo como consecuencia de la desaparición de los cultivos tradicionales de lino y cáñamo. [910] La explotación de la seda sigue casi paralizada desde que no se exporta a América. La industria es apenas simbólica.[911] A mediados de siglo se mantenía la fábrica de pólvoras de El Fargue, junto a ella pequeñas explotaciones familiares entre las que destacaba la metalurgia con siete fundiciones de plomo y tres de hierro, que daban ocupación a ochocientas personas. Por estos años, todavía previos a la explosión de los grandes negocios azucareros, se iniciará una corriente corporativista y asociativa por parte de los industriales granadinos que fraguará en logros nada desdeñables como la construcción de una fábrica de tejidos en las orillas del Genil.[912] El comercio, es "meramente pasivo" y no atrae capitales.[913] La mayoría del comercio es pequeño, sólo hay que destacar 20 o 25 casas fuertemente consolidadas, propiedad en su mayoría de inmigrantes riojanos, vascos, catalanes y levantinos, que se sitúan en la elite económica y social de la ciudad. Los principales negocios financieros son los de Rodríguez Acosta, Joaquín Agrela y González Aurioles. [914] Junto a ellos hay que citar a la Caja de Ahorros que había sido fundada en 1839.[915]

En relación con la instrucción pública, "la universidad, los seminarios conciliares, las escuelas y academias de bellas artes, escuelas industriales dan la sensación de que existe auge en la instrucción pública, pero la primaria, está tan descuidada como en el resto de España".[916]

---

[910] GAY ARMENTEROS, VIÑES MILLET. *Historia de Granada IV…*, p. 23.

[911] *Ver* LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España…*, p. 547.

[912] GAY ARMENTEROS, VIÑES MILLET. *Historia de Granada IV...*, p. 28.

[913] LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España…*, p. 547.

[914] GÓMEZ OLIVER, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea»…, p. 256.

[915] Fundada el 3 de mayo de 1839 a imitación de la de Madrid. LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España…*, p. 516.

[916] LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España…*, p. 470.

Las principales publicaciones periódicas de los años 50 y los 60 son *La Constancia*, *La Alhambra*, *El Dauro*, *El Granadino*, *El Porvenir*. Como revista de contenido cultural destaca sobre todas *El Eco de Occidente*, publicado entre 1854 y 1855 bajo la dirección de Pedro Antonio de Alarcón. [917]

A pesar del mal estado de los caminos y la tardanza en la llegada del ferrocarril, antes referida, Granada "atrae diariamente a muchos forasteros de los pueblos circundantes y a muchos extranjeros, entre quienes despiertan gran curiosidad sus maravillosos monumentos y la belleza de sus contornos".[918] Bien es verdad que ya no cuenta con la legión de litigantes que se veían obligados a residir en ella en los tiempos de la Chancillería, el inferior rango judicial del que disfruta como Audiencia se deja notar en las fondas y posadas. La impresión que daba Granada a los visitantes en torno a 1870 no era del todo agradable a pesar de la fama:

> Las calles sucias y feas en su mayor parte; el mal piso; los mendigos y vagos, todo esto quita algún prestigio a la ciudad; más olvidando estas miserias (necesarias por otra parte puesto que en todas cosas hay algo que lamentar) encuéntranse delicias que sólo se conocen en Andalucía y de Andalucía en Granada.[919]

A la vez que van desapareciendo las antiguas casas de estilo árabe y mudéjar que ocupaba la nobleza en el Albaicín –barrio que se va proletarizando-, se edifican nuevos y más recoletos cármenes sobre los altos del Realejo: al pie de Torres Bermejas y la Antequeruela.[920] Las viviendas de las clases medias se sitúan principalmente en torno a la parroquias de la Virgen de las Angustias y de los santos Justo y Pastor. La zona de los comercios continuará situada entre plaza de Bibarrambla - calle Mesones - calle Zacatín-Alcaicería,[921] área que al acercarse el final de siglo se extenderá a Reyes

---

[917] MANJÓN CABEZA-SÁNCHEZ, Antonio. *Guía de la prensa de Granada y provincia (1706-1989): Hemeroteca del Museo de la Casa de los Tiros*, vol. 1, p. 209.

[918] LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España…*, p. 544.

[919] JEREZ PERCHET, Augusto. *Impresiones de viaje. Andalucía. El Riff-Valencia-Mallorca*, p. 21.

[920] GIMÉNEZ SERRANO, J. *Manual del artista y del viajero en Granada*, pp. 10,11; GAY ARMENTEROS, VIÑES MILLET. *Historia de Granada IV. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*, pp. 66, 67.

[921] La Alcaicería, destruida por un incendio la noche del 19 de julio de 1843, fue reconstruida en un plazo de cuatro años, con unas dimensiones menores pero manteniendo su carácter oriental con pequeños arcos de herradura y mocárabes aunque ya no dedicado primordialmente al ramo de la seda. GAY ARMENTEROS,

Católicos con la ampliación del embovedado sobre el Darro desde Plaza Nueva a Puerta Real.[922]

El conjunto urbano del Campillo, que tiene como epicentro el teatro y, en torno a él, las plazas del Campillo, de la Almona, de Bailén (a partir de los años 30 llamada de Mariana Pineda) y de Bibataubín son los "centros de la principal comunicación de Granada", " círculo constante donde conversan las gentes ociosas" y lugar de reunión de intelectuales y políticos que toman su asiento en cafés como el del Comercio, de Hurtado o el de las Losas del Teatro, los más concurridos y cómodos de toda la ciudad.[923]

Son los paseos en las riberas del Genil el lugar natural de expansión de los ciudadanos granadinos, entre el puente Verde y el puente romano (donde el Darro se unía al Genil) y desde aquí hasta la ermita de San Sebastián (el Violón).[924] Durante el verano las familias que se lo pueden permitir se trasladan a las fondas de la Alhambra y otras realizan el viaje aún más corto que consiste en mudarse al piso bajo de las viviendas.

Las fiestas granadinas por antonomasia son las que se celebraban con motivo del Corpus Christi,[925] tras la decadencia en que cayeron con la invasión francesa, renacerán en la segunda mitad del siglo volviendo a alcanzar su mayor esplendor en 1859.[926]

Si en los años de 1830 y 1840 las manifestaciones y revueltas callejeras tuvieron que ver fundamentalmente con la política, ahora también tienen que ver con la demanda de medios de subsistencia, ante la falta de alimentos básicos o la especulación que con ellos se produce, como ocurrió en 1856 y 1857. En la crisis de 1866, los motines al

---

VIÑES MILLET. *Historia de Granada IV. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*, p. 227, citando a Lafuente Alcántara.

[922] GAY ARMENTEROS, VIÑES MILLET. *Historia de Granada IV...*, p. 67.

[923] LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. «Granada». En: MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España…*, p. 509; VIÑES, GAY. *Historia de Granada IV…*, p. 221, citando a Seco de Lucena, Luis. *Guía artística y práctica de Granada*, 1909.

[924] GAY ARMENTEROS, VIÑES MILLET. *Historia de Granada IV…*, p. 221.

[925] Tienen su origen en la Conquista de los Reyes Católicos.

[926] GAY ARMENTEROS, VIÑES MILLET. *Historia de Granada IV…*, p. 78.

grito de « ¡pan a ocho! » fueron la expresión, casi cotidiana, en los estertores de la monarquía isabelina.[927]

Las manifestaciones callejeras y estallidos revolucionarios, tendrán un primer hito en la Revolución de 1854. Tras los sucesos que la preludiaron y la sucedieron, un buen número de los miembros de la intelectualidad, la literatura y el arte de Granada, muchos de ellos miembros de «La Cuerda», caso de Pedro Antonio de Alarcón, Manuel del Palacio, los hermanos Mariano y José Vázquez, marcharon lejos de la población. El éxodo tuvo en la mayoría de los casos como destino Madrid, en donde serían conocidos como «Colonia Granadina».[928] A partir de la segunda mitad de los años 50 la vida cultural granadina se resentirá de ello. En 1861 se producirá el levantamiento jornalero de Loja que encabezó Rafael Pérez del Amo, por el que hubo mil condenados. Consecuencia de ello fue la visita de Isabel II en 1862, y el indulto de 300 campesinos, en un intento postrero de mejorar la imagen de la monarquía.[929]

El episodio final del reinado isabelino en Granada tendrá su inicio con las revueltas de mediados de septiembre de 1868, llegando el pronunciamiento definitivo el día 27 del mismo mes, de esta manera lo describen Juan Gay y Cristina Viñes:

> El 17 de septiembre de 1868 ya se produce en Granada un primer chispazo de movilización en contra de la política represiva del último gobierno isabelino, que había encarcelado a progresistas y demócratas sospechosos de conspiración. El pueblo se dirigió a la cárcel para liberarlos, levantando barricadas en el Zacatín y en la calle de los Tintes. La ciudad vivió una jornada agitada por este adelanto de semirrevolución y por el toque continuado de arrebato de las campanas de la Vela y San Gil. Sólo fue un aviso, las autoridades controlaron la situación, porque la guarnición permanecía todavía fiel a Isabel II. No obstante, diez días después se llegaba al pronunciamiento definitivo.[930]

---

[927] "El primero de estos tumultos se produjo en 1867: un grupo de manifestantes comenzó a reunirse en los alrededores del Barranco del Abogado para marchar al centro de la ciudad. En el Campillo, esperaban las fuerzas del orden que dispersaron con dificultades a los manifestantes. La falta de trigo siguió agravándose, porque una vez más aparecieron los acaparadores, llegando incluso a no entrar grano en la alhóndiga, lo que volverá a provocar nuevos disturbios, centrados en el asalto a graneros y denuncia de los acaparadores". GAY ARMENTEROS, Juan, VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada IV. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*, p. 133.

[928] PALACIO, Manuel del. «Páginas sueltas. La Cuerda granadina. Su origen y antecedentes». En: *Los lunes del Imparcial*, 6-I-1902; ALONSO CORTÉS, N. *Manuel del Palacio. Jornadas*. Valladolid, 1920. Citado en GAY ARMENTEROS, Juan, VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada IV.*…, pp. 202-203.

[929] GÓMEZ OLIVER, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea», p. 247; GAY ARMENTEROS, Juan, VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada IV.*., p. 132.

[930] *Ibid.*, p. 134.

3.2 **Desde la ópera a la zarzuela**

El año 1852 marca un antes y un después para el teatro de Granada, aunque sólo sea por un hecho, y es la llegada de la zarzuela grande, que fue traída por una compañía especialmente formada para interpretar el naciente género musical español.

Hasta este momento teatro lírico era sinónimo de ópera italiana. Es cierto que de vez en cuando se habían hecho tonadillas y, a partir de los cuarenta, zarzuelas en un acto tipo *Geroma la castañera* pero, ni unas ni otras, podían llenar por sí solas una sesión teatral completa, y no digamos cubrir el abono de una temporada. Si acaso, tonadillas y zarzuelas añadían interés a las funciones variadas o daban un chispeante fin de fiesta con aire español al beneficio de una actriz. El éxito rotundo de *Jugar con fuego* de Francisco Asenjo Barbieri en 1851 en Madrid, extendido rápidamente por toda España, hace que las posiciones en el mapa de operaciones del teatro lírico patrio cambien radicalmente.[931] Ahora los autores españoles tienen algo que decir porque hay un público que respalda un género que sólo pueden hacer ellos, y para un público que conocen bien. Además, este nuevo género demanda cantantes y actores españoles, y dentro de él no van a entrar en competencia con las compañías italianas. Finalmente, los empresarios de estas compañías españolas de zarzuela están dispuestos a ofrecer temporadas completas con las obras de Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Arrieta, etc. En lugares como Madrid o Barcelona, la ópera italiana tendrá templos poco menos que inexpugnables, pero en lugares como Granada, Málaga, o Valladolid, por ejemplo, si el principal teatro acoge durante una temporada zarzuela y, en la otra, comedias y dramas, poco quedará del año cómico –una breve temporada- para las óperas en italiano. Por tanto, el espacio de juego es el mismo pero hay más géneros teatrales que pretenden ocuparlo. De manera rápida la zarzuela va conquistando un público cada vez más amplio y eso se observa en lugares tan dispares como Bilbao, Valladolid, Girona, Madrid, incluso Barcelona. Don Antonio Peña y Goñi con su nada desapasionado verbo lo vino a explicar de esta manera:

---

[931] "El seis de junio de mil ochocientos cincuenta y uno *Jugar con fuego* señala en el teatro del Circo el glorioso día del bautismo y de la confirmación de la ópera cómica española. Desde este instante comienza la vida de la música nacional en el siglo XIX". *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas artes de San Fernando en la recepción pública de don Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892*. En: PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*, p. 237.

> El público, arrebatado por aquella insólita manifestación del arte que le revela en el idioma nativo los secretos de un nuevo goce, se siente arrastrado, rejuvenecido y hasta orgulloso al saludar con exclamaciones de júbilo aquella graciosa y robusta criatura que habla español, que forma parte de la familia, que ha nacido en nuestra propia casa.[932]

Indicó Carreira que "algunas ciudades, especialmente Barcelona y A Coruña, en las cuales la ópera tenía extraordinario arraigo desde el XVIII, parecen resistirse al ímpetu de la zarzuela, la cual o bien es arrinconada en teatros apropiados o bien no alcanza un favor suficientemente importante del público",[933] aunque es bien cierto que en el caso de Barcelona en estos años se irá haciendo un espacio para todos los públicos: el zarzuelístico y el operístico. En Granada, sin embargo, la zarzuela promovida por los jóvenes Gaztambide, Barbieri y Arrieta conquista a un sector tan mayoritario del público que deja en franca minoría a los *dilettanti*, como pone de manifiesto el contrato de arrendamiento firmado entre el Ayuntamiento y el empresario José Máiquez Lucía en el verano de 1858, donde en su cláusula 12ª reza:

> Se obliga a presentar en cada uno de los años de su arriendo compañías de declamación, zarzuela y baile dignas de la cultura de esta población, así mismo de ópera si el público la aceptase, para lo cual abrirá con anticipación un abono en el mes de abril previo consentimiento de la Corporación Municipal.[934]

Quiere decir esto que a mediados de los años cincuenta no había la misma certeza de que la ópera, como espectáculo, atrajese a un número suficiente de público, tal y como ocurría diez años atrás. Pero no se podía renunciar a ella; programar óperas italianas era un imperativo para el Ayuntamiento, reflejo de un "prestigio" de ciudad que había que mantener, al igual que hacían Sevilla y Málaga. Desde finales de los años veinte las melodías italianas habían ido impregnado el propio edificio del Teatro del Campillo hasta el punto de que en los relatos de los viajeros extranjeros era conocido

---

[932] *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas artes de San Fernando en la recepción pública de don Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892*. En: PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*, edición de Eduardo Rincón. Madrid: Alianza Editorial, 1967, p. 237.

[933] CARREIRA, Xoán M. «Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX». En: "España en la música de occidente": Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, vol. 2, p. 159.

[934] *Granada. Expediente sobre arrendamiento del Teatro Cómico de esta capital, perteneciente a los Propios*. AHDGr, L 19, P 31.

simplemente como “la Ópera”; así se refirió al teatro Washington Irving veinte años atrás, y así lo hacen en 1852 George John Cayley[935] o lady Emmeline Stuart Wortley. Esta última, en una carta escrita desde Granada refiere lo siguiente:

> Este hotel está musicalmente “situado” justo enfrente de la Opera. La Plaza de Bailén es alegre, [936] la gente de la casa es muy atenta, y las habitaciones se adaptaban muy bien a lo que queríamos. Granada es un lugar más animado y más populoso de lo que yo me había imaginado.[937]

Aunque lo que decía la taquilla en aquel momento era distinto y los empresarios habían tomado buena nota de ello en la fecha de 1856:

> La zarzuela u ópera española que es hoy la predilecta afición del público, debe por lo mismo, ocupar toda la atención de la empresa que conozca sus intereses...[938]

En consecuencia, el empresario del teatro contratará para cada año una compañía de declamado y otra de zarzuela, que funcionarán como compañías residentes, llenando toda la programación. El baile, a veces, se ofrece por una compañía más que se conjunta con las anteriores o, puede ocurrir, que se ofrezcan algunas actuaciones coincidiendo con el paso de alguna compañía en gira.

Por tanto, parece claro que el público más amplio se decanta por la zarzuela en estos años, quedando una elite minoritaria, pero suficientemente significativa e influyente como para conseguir mantener la tradición de una temporada de ópera en italiano, casi siempre en los meses de verano; de manera más o menos continuada esta situación permanecerá hasta el final del siglo XIX. Si la zarzuela irá a cuenta del empresario del teatro, será el Ayuntamiento quien se encargue de mantener la presencia

---

[935] “Aquí las mujeres son bastante más libres y naturales al poco tiempo de conocerlas que en nuestra zona ártica, donde el corazón se toma toda una estación de salón de atmósfera cargada justo para comenzar a romper el hielo un poquito. Anoche (que fue sólo nuestra tercera visita, aunque de paso, nosotros nos habíamos encontrado otra noche en la Ópera) yo tenía en el ojal de mi solapa un ramito de violetas, que me había dado la señora que enseña los jardines del Generalife”. LÓPEZ-BURGOS, María Antonia. *Viajeros ingleses en la Granada de 1850*, p. 129.

[936] La Plaza de Bailén se denomina actualmente Plaza de Mariana Pineda.

[937] LÓPEZ-BURGOS, María Antonia. *Viajeros ingleses en la Granada de 1850*, p. 148.

[938] Antonio Romero Saavedra, empresario teatral en «Memoria sobre el estado del teatro y proposiciones para tomarlo en arrendamiento. 1856». AHMGr, C.00206.0003.

del teatro lírico italiano, tal y como queda establecido de manera meridiana en las condiciones de arrendamiento del Teatro de Granada para el año 1856-57:

> 3ª. Las temporadas cómicas se entenderán desde 1º de setiembre al 30 de junio, quedando reservado el Teatro a disposición de la Autoridad durante los meses de julio y agosto, para adjudicarlo con preferencia a Compañías de ópera italiana.[939]

3.3 **Zarzuela grande: nuevas compañías para un nuevo género (1852-1858)**

En las condiciones de arrendamiento que tenía el Teatro de Granada para el año 1852-1853, quedaba muy claro que junto a la ópera y el verso tendría que ofrecerse necesariamente zarzuela. El nuevo empresario, que era el cantante italiano Valentino Sermattei, llegado en abril dentro de la compañía de Francisco Porcell, centró su interés en la ópera y una temporada completa, subarrendando el teatro para el resto del año a Francisco de Paula Lozano con la condición expresa de que "a la compañía de verso acompañará una de Zarzuela y otra de baile español".[940]

La primera compañía en abrir fuego en Granada como abanderada del nuevo género español será la de Mariano Fernández, actor cómico, libretista, defensor de las últimas tonadillas –primero-, e impulsor de las primeras zarzuelas románticas –después-,recordado también por el público granadino por sus logrados personajes cómicos en sainetes de tema andaluz.[941] Inició la compañía de Fernández sus actuaciones a mediados de septiembre, terminando en el mes de marzo. Así aparece referida en el *Correo de los Teatros* de Madrid:

---

[939] *Boletín Oficial del Ayuntamiento Constitucional de Granada*, 11-V-1856.

[940] Punto nº 4 de las nuevas condiciones que ofrece Valentino Sermattei que son aprobadas por el Ayuntamiento de Granada el 17 de julio de 1852. *Véase* AHMGr, C.00205.0028.

[941]Madrid, 9-IV-1815; Madrid, 23-I-1890. Actor cómico y dramaturgo. Estudió en el Conservatorio con José García Luna y fue condiscípulo de Julián Romea. Tras haber hecho temporadas en los teatros de Cádiz, Sevilla, Zaragoza y Granada quedó incorporado como "gracioso" o como "barba" en la compañía del Teatro Español. Interpretaba en las comedias cuplés improvisando letras de contenido político. Gran aficionado al "morcilleo" que el público le perdonaba por su gracia. Ocupó la cátedra de declamación del Conservatorio como suplente de Antonio Vico. Autor de los libretos *Geroma la castañera* (1843), *Los tunos castigados o La zambra en el molino* (1848), *La venta del Puerto o Juanillo el contrabandista* (1848). CASARES, Emilio (dir.). «Fernández, Mariano». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, p. 744.

> Lista de los individuos que componen las compañías de declamación, zarzuela y baile, formadas para ejercer sus tareas artísticas en el coliseo de esta ciudad, desde el 16 de septiembre de 1852, hasta febrero o marzo de 1853.[942]

Es la primera vez –insistimos- que en el teatro de Granada se presentaba una "compañía de zarzuela" como tal, en consonancia con el nuevo *Reglamento General de los Teatros del Reino*[943], que en su artículo 25 exigía la formación de compañías líricas integradas únicamente por cantantes y actores nacionales para la interpretación de las nuevas obras españolas. En el plantel de cantantes y actrices femeninas figuraban: Eladia Aparicio, Josefa Borja, Jacinta Cruz, Isabel Sabater -1ª dama joven- y María Cruz. En el de voces masculinas: Eugenio Fernández, Laureano Aguilón, Ramón Cubero, Ángel Povedano y, finalmente, Mariano Fernández, como máximo responsable, además de principal actor cómico. En la información que aparece en el *Correo de los Teatros* figura como maestro y director de orquesta Antonio Palancar, primer violín y director del Teatro del Campillo desde principios de los años cuarenta, es decir, como era habitual, los miembros de la orquesta eran todos de la ciudad. Entre las zarzuelas que se representaron encontramos algunas que fueron muy significativas en aquellos momentos de eclosión: *La mensajera*, *El estreno de un artista*, *Buenas noches señor don Simón* y *De este mundo al otro*.

A tenor de la información que nos aporta el *Correo de los Teatros* y que este, a su vez, toma del periódico *El Granadino,* la evolución de la compañía de Mariano Fernández y del producto teatral que ofrecía –la zarzuela- fue de menos a más, no por culpa de los cantantes ni de las piezas, sino simplemente porque no había grandes expectativas puestas en ellos. Mientras en la segunda quincena de septiembre aparecían reseñadas las funciones de manera conjunta con el declamado y el baile con el que se iban alternando, finalmente pasarán a ocupar el primer lugar en la atención del publicista del *Granadino*. Así ocurrió desde la *premiere* de *El estreno de una artista* a principios de octubre; la profesionalidad y el buen hacer iban ligados al buen resultado artístico y por ello decía el periódico: "la zarzuela ha sido ensayada, vestida y decorada con esmero y propiedad, por lo que Mariano Fernández debe haber quedado

---

[942] «Granada». *Correo de los Teatros*, 23-IX-1852.

[943] Real Decreto del 7 de febrero de 1849, que organizaba los teatros españoles. CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri, 1. El hombre y el creador*, p. 86.

satisfecho".[944] En esta zarzuela de Gaztambide y Ventura de la Vega brillaron con especial relevancia los tres puntales principales de la compañía: la primera tiple Eladia Aparicio y los hermanos Fernández. Eladia Aparicio, joven tiple formada en el Conservatorio de Madrid,[945] y que aparecía por primera vez en la escena profesional, es considerada en *El Granadino*, como "*mezzosoprano* aunque recorre todas las notas de una tiple desde el do grave hasta el do agudo"; "en el papel que tuvo a su cargo demostró sentimiento, gusto y afinación, ejecutando varios *portamentos* de voz con seguridad o inteligencia. Fue muy aplaudida; se le hizo repetir el *allegro* del aria, y fue llamada a la escena después de concluida la zarzuela".[946] Eugenio Fernández[947] como primer tenor "ejecutó perfectamente su parte: tiene una preciosa voz, canta con gusto y es muy afinado".[948] De su hermano Mariano no se podía exigir lo que a un virtuoso, él siempre fue un extraordinario gracioso, sin embargo no evitaba cantar cuando en el papel le tocaba: "caracterizó con notable maestría y gracia su papel, y cantó bien, si se atiende a que no tiene una gran voz, ni es músico tampoco; el público le aplaudió con justicia, y nosotros tenemos una satisfacción en consignarlo".

La mensajera, obra en dos actos, de Gaztambide y libreto de Luis Olona se ofreció primeramente el 22 de octubre de 1852, con la denominación "ópera cómica" pues así figuraba en el libreto desde su estreno en la Nochebuena de 1949,[949] mostrando las dudas que en el inicio del nuevo género embargaban a algunos de sus adalides, como ya dejó escrito Barbieri:

---

[944] «Granada.- *El estreno de una artista*». *Correo de los Teatros*, 10-X-1852.

[945] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 17.

[946] «Granada.- *El estreno de una artista*». *Correo de los Teatros*, 10-X-1852.

[947] Tenor, primero serio y después cómico. Hermano de Mariano Fernández. Madrid, 13-XI-1827; 5-III-1909. Estudió en el conservatorio, lecciones de Latorre y Romea. Al canto por consejo de Matilde Díez. "Tenor de gran versatilidad y de hecho en la obra de Arrieta *Un hombre feliz* hizo diez papeles diferentes". *Véase* CASARES, Emilio. *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. I, pp.744-745.

[948] Barbieri no estaría de acuerdo con el crítico de Granada respecto de Eugenio Fernández, al que se refería despectivamente como "el llamado tenor". *Véase* CASARES, Emilio (dir.). «El relámpago». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamerica*, vol. 2, p. 597.

[949] "Habiéndose dado por primera vez el caso de tomar parte en la ejecución verdaderos cantantes, tales como Salas, González y la Moscoso, circunstancias que no habían logrado reunir en el Instituto y Variedades las primeras zarzuelas de Hernando y Oudrid. Ya se sabe que lo lograron después del éxito de *La Mensajera*". PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*, Madrid: Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881. Ed. facsímil, introducción de Luis G. Iberni, p. 380.

> Sobre esto hubo grandes disputas, siendo yo el único que sostenía que debía llamarse zarzuela. Los que contra mí opinaban, lo hacían así y Gaztambide en particular, porque creían que la palabra zarzuela rebajaba el espectáculo en la consideración del público; pero en esta ocasión vencí y así se vio cómo a las pocas representaciones de *La Mensajera*, el cartel del teatro llamaba Zarzuela, dejando el de ópera [...].[950]

El redactor del *Granadino* calificó de "buen éxito" su estreno en el Teatro del Campillo, para añadir: "su importancia nos obliga a ocuparnos de esta composición con detenimiento". Se elogian la calidad de los cantantes y actores, así como del vestuario, llamando especialmente la atención la pulcritud de los decorados: "nuevo vestuario y decoraciones sin manchas, lo que hay que agradecer a la empresa".[951]

Si *La mensajera* tratábase de una pieza estrenada casi tres años atrás, previa por tanto a *Jugar con fuego*, no ocurría lo mismo con *Buenas noches señor don Simón* y *De este mundo al otro*, dos zarzuelas muy recientes de Oudrid y el libretista Luis Olona. De estas dos la más interesante, sin duda, era *Buenas noches señor don Simón*: un sainete en un acto donde se hicieron muy populares la introducción, la *barcarolla* y el nocturno –Antonio Peña y Goñi es la única zarzuela que salva de toda la producción de Oudrid, junto al *Postillón de la Rioja* y *El último mono*-.[952] Al estrenarse *De este mundo al otro* se llamó la atención, en el anuncio salido en la prensa, sobre su origen como *vaudeville*, con lo que la influencia francesa en los libretos nuestra nueva zarzuela no se ocultaba a nadie ya desde el momento de su nacimiento.[953]

A finales de febrero se anunciaba en cartel el próximo estreno de una zarzuela nueva que se estaba ensayando en el Campillo, de título *Los contrabandistas de Balerme*, "música de un joven ciego de esta capital y letra de don Francisco Manzano", y de la que no tenemos más noticias.[954]

---

[950] Legado Barbieri, BNM, MSS. 14.007, citado en: CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri, 1. El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, p. 86.

[951] *El Correo de los Teatro*, 28-X-1852.

[952] PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*, pp. 356, 358.

[953] *El Granadino*, 5-I-1853.

[954] BHR/A-042-092 (4).

Mariano Vázquez,[955] seguía muy activo en la creación de zarzuelas. Tras *El Padrino* (1851) y *La Bruja del Albaicín* (1852), estrenó dos más en Granada en el año 1853, ambas en un acto, en un beneficio del tenor Eugenio Fernández; desafortunadamente, no conocemos el título de ninguna de las dos. Una de ellas tenía libreto traducido del francés –como era ya habitual en nuestro teatro- por la poeta granadina Dolores Arráez de Lledó.[956] Según se contaba en *El Granadino*, a principios de junio de 1853 esa misma pieza llegó a interpretarse en el Teatro del Circo de Madrid.[957]

Esta compañía tuvo un éxito indiscutible: éxito del repertorio y éxito de los cantantes y actores, que el publicista de *El Granadino* dirige muy especialmente a Mariano Fernández, que a la vez dirige e interpreta y está siempre magistral en los papeles cómicos.[958] La enhorabuena se extiende a dos aspectos en los que muchas veces no se ponía suficiente atención: el vestuario –como ya se mencionó-, que era nuevo y también los decorados, cuyo autor era el pintor novel José Vázquez. El único pero -y esto era una novedad-, iba dirigido Antonio Palancar, el director de la orquesta, hasta ahora siempre indiscutido:

> De la orquesta, nada queremos decir, porque su director es por desgracia demasiado suceptible; a no ser así, la celebraríamos en algunas cosas y la criticaríamos en otras, que no indicamos ahora porque no queremos ni lo juzgamos conveniente.[959]

En la limitada cartelera, que por ausencia de fuentes conocemos de esta importante temporada, no aparece *Jugar con Fuego* de Barbieri, pero no se puede afirmar por ello que no se representase, pues sería razonable pensar que, tras su estreno en el mes de junio en Sevilla y, prácticamente a la semana siguiente en Málaga,[960] y con

---

[955] «Don Mariano Vázquez». *La Ilustración Española y Americana*, 30-VII-1894.

[956] "[…] y puesta en música por nuestro compatriota Mariano Vázquez, autor de otras partituras no menos apreciables, se está ejecutando en el Teatro del Circo por los mismos actores que la estrenaron en el de esta capital". *El Granadino*, 5-VI-1853.

[957] *El Granadino*, 5-VI-1853.

[958] *Correo de los Teatros*, 28-X-1852.

[959] *Ibid.*, 10-X-1852.

el éxito continuado que venía cosechando desde el año anterior en Madrid, el estreno granadino se hubiese producido con la compañía de Mariano Fernández pero, desafortunadamente, es un hecho que no podemos más que aventurar.

Las fiestas del Corpus, la celebración anual más importante de la ciudad, llegaron a principios de junio, con considerable tardanza por causa de las persistentes lluvias, "vimos también la concurrencia anual –continúa el publicista de *La Constancia*- que por cierto no esperábamos tanta, si bien no tan animada como otras veces, y oímos por último, el confuso ruido de las bandas de música, que nos regalaron de mil maneras las piezas del *Valle de Andorra*, por espacio de doce horas".[961] Siete meses después de su estreno en el Teatro del Circo de Madrid la zarzuela de Joaquín Gaztambide había tomado las calles de Granada.[962]

Como se ha dicho, se combina zarzuela, declamado y baile; el baile no lo cubría un discreto cuadro para salir del paso, sino una compañía de dieciocho componentes, la de Petra Cámara y Manuel Guerrero, que durante los meses de septiembre y octubre ofreció el espectáculo de baile español de mayor éxito en la España de la época.

> El nuevo baile *La jerezana en la bahía de Cádiz* que se ejecutó la noche del jueves en este teatro, fue recibido del público con aplauso. Consta de siete variadas partes; se encuentra en él mucha originalidad, al mismo tiempo que abundan los pasajes difíciles y de agilidad. Desde el principio hasta el fin se echa de ver la buena dirección del Sr. Guerrero. La música también es singular, y esperamos verlo repetido para hablar de él con más fundamento. La Petra Cámara obtuvo tan buen éxito como siempre.[963]

En septiembre de 1853 aparecía anunciado en la prensa el almacén de música de José Castaños, situado en el número 5 de la calle Moras, ofreciendo a las empresas teatrales, a los directores de bandas militares y a los maestros de piano un catálogo de

---

[960] *Correo de los Teatros*, 6-VI-1852, 13-VI-1852.

[961] *La Constancia*, 7-VI-1853.

[962] *El Valle de Andorra* se estrenó el 5 de noviembre de 1852 en el Teatro del Circo. El libreto era una adaptación hecha por Luis Olona de un original francés de Henri Saint-Georges. Se hicieron de ella, al menos, 13 ediciones, además de diferentes adaptaciones para bandas de música. *Ver* MERCADER ARMENGOL, J. M. «Carta de Andorra. Nuestros valles, en una zarzuela de Gaztambide». En: *ABC*, 16-XI-1969, p. 80; SOBRINO, Ramón. «El Valle de Andorra». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, pp. 908-912.

[963] *Correo de los Teatros*, 14-X-1852.

partituras tanto de óperas como zarzuelas, ya sea con la "partitura sola" o con las partichelas y "la parte de apuntar".[964] Junto a las más conocidas óperas de Bellini, Donizetti y Verdi, se podían encontrar *Jugar con fuego*, *El Valle de Andorra*, *El Tío Caniyitas*, *Tramoya*, *El Duende*, *Por seguir a una mujer*, *De este mundo al otro*, *Buenas noches señor don Simón* y *El estreno de una artista*. Podemos valorar, con datos como éste, cómo en septiembre de 1853, dos años más tarde del estreno de *Jugar con fuego*, el teatro lírico español y sus autores estaban recuperando, también desde un punto de vista comercial, parte del terreno perdido durante muchos años frente a la ópera italiana.

Muy pocos datos tenemos del siguiente año, aunque todo hace pensar que la afición a la zarzuela entre el público granadino seguía y aumentaba. En diciembre de 1853 se pusieron en escena *Misterios de Bastidores* y *El estreno de una artista*.[965] En cuanto a la primera, *Misterios de Bastidores*, de Oudrid con libro de Montemar, no sabemos si es la primera o la segunda parte (de 1849 y 1851, ambas con el mismo título). Hemos de llegar al mes de mayo para conocer más sobre zarzuelas, cuando, tras la primera interpretación de *¡Diez mil duros!* con música de Luis Arche, el 30 de mayo de 1854 el publicista de *El Granadino* hacía un guiño a su colega de profesión y autor del libreto, residente durante mucho tiempo en Granada, Mariano Pina Bohigas: "el juguete cómico-lírico abunda como todas las producciones del señor Pina, en chistes y agudezas de muy buen gusto".[966] Mucho más relieve artístico tenía otra zarzuela que se volvía a representar de manera exitosa en Granada, la anteriormente referida *El Valle de Andorra*, en tres actos, música de Gaztambide y libro de Luis de Olona. Por su parte, continuaba la presencia constante de la canción española en las funciones variadas, como queda ejemplificado en *Los toros del Puerto* de Francisco Salas, sencillas piezas que habían defendido en los teatros españoles el casticismo musical en los momentos más álgidos del lirismo italiano.[967]

En 1854 debió de estrenarse –si bien no tenemos más referencia que la publicación del libreto- *Amores a la intemperie*, zarzuela en un acto de Manuel Rodríguez Murciano y Manuel Moreno González. Aunque en la portada del libreto

---

[964] «Anuncios. Comisión de música». *La Constancia*, 13-IX-1853.

[965] *La Constancia*, 27-XII-1853; 28-XII-1853.

[966] *El Granadino*, 3-VI-1854.

[967] *Ibid*, 2-X-1853.

impreso en Málaga aparece como autor de la música con el nombre de Manuel, nos inclinamos a pensar que en realidad se trataba de Francisco Rodríguez Murciano, compositor y cantante. Hijo del célebre guitarrista conocido como El Murciano, lo mencionamos varias veces en el trabajo por sus intervenciones como bajo en las representaciones operísticas del Teatro del Campillo.[968] Abona más esta posibilidad el hecho de que tanto Francisco Rodríguez Murciano como Manuel Moreno González eran por entonces "nudos" activos de La Cuerda Granadina, con los alias de "Malipieri" y "Bizot", respectivamente.

El Liceo fue y continuaba siendo el principal centro de la sociabilidad cultural burguesa de Granada, y allí la zarzuela había conseguido carta de naturaleza desde muy temprano. A finales de los cuarenta, como ya se vio, acogió en sus representaciones las parodias de Agustín Azcona sobre grandes títulos de la ópera italiana y, poco tiempo después, el estreno de *El Padrino* de Mariano Vázquez, uno de los ejemplos granadinos de la zarzuela costumbrista andaluza. En los cincuenta seguía atenta al teatro lírico español, y así, en septiembre de 1854 fue representada por sus socios *Jugar con fuego* de Barbieri, primera vez que la encontramos en Granada (aunque es posible que se hubiese estrenado en el Campillo en el año cómico 1852-53). La dirección musical de la función le correspondió Baltasar Mira; la orquesta, esencialmente la misma que la que actuaba en el teatro, la dirigió Antonio Palancar, con la intervención especial del flautista y compositor Domingo Martín, socio de mérito y decano de la orquesta del teatro.[969]

La compañía de zarzuela del año cómico 1854-55 se cimentó sobre el trío vocal formado por Eladia Aparicio (tiple), Eugenio Fernández (tenor) y Francisco Fuentes (barítono), los tres sobradamente conocidos ya en Madrid.[970] Dos obras marcaron la

---

[968] El guitarrista que se hizo célebre por dar a conocer a Glinka un amplio repertorio de música popular española y andaluza durante su estancia en Granada en 1846. Según Eusebio Rioja, el toque de El Murciano tiene ya elementos que se pueden calificar de flamencos.

[969] Participaron, entre otros, los socios María Juristo de Castro (Duquesa de Medina), Amalia Taulera (Condesa de Bornos), Francisco Lozano (Duque de Alburquerque) y Ángel Custodio Arboz (Marqués de Caravaca). *Liceo de Granada. Sesión de Música y Declamación para el día 27 de Septiembre de 1854*. [s.l.] Imp. de Sabatel.

[970] "En Granada estaban la graciosa Eladia Aparicio, Francisco Fuentes, ambos bien conocidos en Madrid, el tenor Eugenio Fernández, hermano del célebre gracioso Mariano; y habían puesto *El grumete* a

pauta: *Los diamantes de la corona* y *Catalina*. A la altura de junio, cuando terminaba ya la segunda y última temporada, el corresponsal de *La Gaceta de Madrid* lo expresó de manera muy clara: con ellas "la empresa se está haciendo de dinero".[971] Y así es, la rentabilidad económica del género zarzuelístico resultó fundamental en estos primeros años de luchar por hacerse con un lugar propio en la escena teatral española. *Los diamantes de la corona* de Barbieri[972]es una obra que no ha dejado de estar en el repertorio desde el mismo momento de su estreno, quedando el bolero *Niñas que a vender flores vais a Granada* como un hito intemporal del género hasta el día de hoy. *Catalina*,[973] en cambio, a pesar de ser la obra maestra de Gaztambide –Peña y Goñi *dixit*-, "la que mejor demuestra el talento dramático y las despreocupaciones" del autor tudelano, es hoy una zarzuela casi olvidada.[974] Un argumento que se inicia a las orillas del lejano Báltico, a principios del siglo XVIII, donde la joven y cándida aldeana rusa Catalina cree se enamora de quien cree que es un sencillo y aguerrido carpintero de ribera, sin poder llegar a imaginarse de que en realidad se trata, nada más y nada menos, que del zar de todas las Rusias: Pedro el Grande. El ambiente eslavo del libreto de Luis Olona no impide que Gaztambide llene la partitura de zortzicos, vitos, boleros o seguidillas, ya lo canten cosacos o mujiks.[975] En la composición había diferentes momentos que permitían un gran lucimiento de los instrumentistas, por ello el corresponsal no podía dejar de destacar "los solos de flauta del primer acto de D. Domingo Martín, todas las noches muy aplaudido".[976]

No es casualidad que fueran esas, y no otras, las obras que el público del Teatro del Campillo prefiriera a lo largo de aquel año, porque era, más o menos, lo mismo que estaba ocurriendo en el teatro de la plaza del Rey de Madrid, donde *Los diamantes* y

---

beneficio de la dama, *Catalina* y otras varias". COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, p. 510-511.

[971] *Gaceta Musical de Madrid*, 3-VI-1855.

[972] Estrenada en el Teatro del Circo de Madrid el 15 de septiembre de 1854.

[973] Estrenada en el Teatro del Circo de Madrid el 23 de octubre de 1854.

[974] PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*, p. 394.

[975] SOBRINO, Ramón. «Catalina». En: *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*, pp. 431-433.

[976] *Gaceta Musical de Madrid*, 29-IV-1855.

Catalina habían sido estrenadas al inicio del año teatral;[977] con estas dos obras la zarzuela mostraba la enorme fuerza y vitalidad del género en aquellos momentos en su pulso con la ópera italiana. No obstante, la vecindad natural de los géneros líricos español e italiano quedó patente en una función a beneficio del primer barítono de la compañía Francisco Fuentes,[978] con la interpretación de un aria de la ópera bufa de Fioravanti *Columella*, un *spartito* que había gozado de enorme éxito desde su estreno en 1837, y continuaría a todo lo largo del siglo XIX, y que fue objeto de arreglos y adaptaciones de todo tipo.[979] En otra función variada a beneficio del mismo cantante se representó *El Tío Caniyitas*, y no fue éxito precisamente lo que consiguió; porque, pasados ya los momentos de gloria del costumbrismo andaluz en el teatro musical, su obra más significada –aunque quizás no la mejor- había quedado absolutamente pasada de moda. El corresponsal de la *Gaceta Musical de Madrid* se mostró hacia ella con enorme desprecio y de manera malsonante –no usual en la prensa de entonces- hacia la pieza de Soriano Fuertes y Sanz Pérez:

> Como todos conocemos este afortunado aborto me relevo gustoso de la obligación de hablar de él, deseando, y el público conmigo, que la empresa la sustituya [...] [980]

Especial mención merece el estreno de *Farinelli*, [981] la primera zarzuela en tres actos de Mariano Vázquez, con un libreto del escritor y periodista granadino Antonio Joaquín Afán de Ribera (1834-1906),[982] situado a mediados del siglo XVIII durante la estancia del *castrato* italiano en la corte madrileña. La que sería su última zarzuela del periodo granadino, fue compuesta para El Liceo y estrenada en el Teatro del Campillo el 10 de febrero de 1855 por la compañía lírica residente aquel año cómico en la ciudad.

---

[977] 15 de septiembre y 23 de octubre de 1854, respectivamente.

[978] *La Constancia*, 27-VI-1855.

[979] De título original *Il ritorno di Pulcinella da Padova…ossia Columella*, ópera bufa en 3 actos de Vincenzo Fioravanti con libreto de Passora, estrenada en Nápoles en 1837. TARTAK, Marvin. «Fioravanti, Vincenzo». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, 1980, vol. 6, pp. 598, 599.

[980] *Gaceta Musical de Madrid*, 29-V-1855.

[981] La partitura se conserva en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores de España (CEDOA/SGAE).

[982] Su dedicación profesional era la de juez municipal. VIÑES MILLET, Cristina. *Figuras granadinas*, pp. 243-245.

[983] El papel protagonista le correspondió al tenor Eugenio Fernández. Este fue el reparto completo, tal y como consta en el libreto impreso:

> La Reina: Luisa Yáñez. Farinello: E. Fernández. El Rey: Fco. Lumbreras. Cleofás: Germán Pareja. Preciosa: Elodia Aparicio. Gil Pérez: Francisco Fuentes. Núñez: Eugenio Camín. Nino: Sr. Vílches. Cleofas: Genaro Pareja. El Capitán: Sr. Pla. alguacil: Sr. Valdivia. Un centinela. Un criado.

El diario *La Constancia* anuncia el final de la temporada cómica el día 30 junio de 1855, en un número que dedica la mayor parte de su espacio al cólera morbo que se ceba con la ciudad. El éxito de las zarzuelas no podía ocultar el temor y la pesadumbre que se vivió durante aquellos meses, por causa de una epidemia que no terminará de ser atajada hasta el año siguiente.[984]

De la compañía lírica residente en el Teatro del Campillo en 1855-1856, sabemos que, parece ser, estuvo funcionando desde inicios de la primera temporada, es decir, septiembre, aunque no tenemos noticias de ella hasta el 21 de diciembre cuando se puso en escena *Estebanillo Peralta,* zarzuela en 3 actos de Gaztambide y Oudrid. Cotarelo nos informa del elenco de la compañía, cuyos principales nombres eran: como primera tiple Eladia Aparicio, alumna del Conservatorio de Madrid y discípula de Frontera de Vallmedosa,[985] secundada por Adelaida Fiorati y Carmen Parejo; primer tenor Eugenio Fernández y, como barítono, Francisco Fuentes. El director de orquesta es Juan Sandoval, lo cual nos sorprende, pues sería una de las pocas ocasiones en las que no se encontraba al frente de la orquesta del teatro Antonio Palancar, con el violín presto.[986]

El tenor Eugenio Fernández repite en Granada y por tercera ocasión, tras los años 1852-53 y 1854-55. De familia de actores, hermano del gran cómico y ocasional

---

[983] El libreto se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, BNM, T-23936. *Ver* IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro lírico español*,vol. 1, p. 570

[984] "[…] La provincia más castigada fue la de Granada, que perdió en los dos años [1855 y 1856] 15.002 personas". «Gacetilla». *La Alhambra. Diario Granadino,* 16-XII-1857.

[985] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 17.

[986] COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, p. 553.

libretista Mariano Fernández, se formó primeramente como actor en el Conservatorio de Madrid, siguiendo el consejo de la gran actriz Matílde Díez orientará su carrera hacia el teatro cantando. A partir de 1852 lo encontramos integrado en compañías de zarzuela que actúan en provincias. En 1857, tras su larga estancia granadina, es contratado en el Teatro de la Zarzuela donde le cupo la tarea de estrenar *El relámpago* de Barbieri, quien sobre Fernández dejó escrito:

> Noches antes, al salir del ensayo de esta obra yo quise oponerme a su representación por ver lo mal que hacía su papel el llamado tenor Eugenio Fernández, pero tanto me rogaron mis compañeros y en particular Gaztambide que al fin accedí a la representación aunque no por eso perdí el temor de que Fernández me destrozara la obra, como así sucedió. La zarzuela, sin embargo gustó mucho, [15 octubre de 1857, Tº de la Zarzuela] pero Fernández fue silbado, supóngase cómo estaría mi ánimo viéndome en la precisión de dirigir la orquesta al mismo tiempo que Fernández era recibido con la burla del público.[987]

Cuando Barbieri se refiere a él como "el llamado tenor" podemos inferir que sus cualidades canoras eran menos que perfectas.

El repertorio que se puso sobre las tablas del Teatro del Campillo pone de relieve uno de los puntos fuertes del nuevo género lírico español, y es el de poder ofrecer muchos y variados títulos, la mayoría recién escritos, a un público ávido de novedades, eran las obras que estaban estrenando sin descanso en el Teatro del Circo de Madrid los Barbieri, Gaztambide y Arrieta, por citar sólo a los tres más representativos. El público granadino pudo asistir en este año 1855-56, entre otras, a las representaciones de *Mis dos mujeres*, *Estebanillo*, *El vizconde*, todas de 1855. También a las de *Marina* –ensayándose como nueva en mayo- y *El sargento Federico* que, más recientes todavía, se habían estrenado en Madrid en el año cómico en curso: el 21 de septiembre de 1855 y 22 de diciembre de 1855, respectivamente. Entre las obras repescadas de años atrás destacan *El sueño de una noche de verano* de Gaztambide -"su mediano éxito califica justamente el mérito de esta producción"- en febrero,[988] y en marzo *El secreto de la reina,* de Gaztambide, Hernando e Inzenga, esta última fue un

---

[987] CASARES, Emilio (dir.). «El relámpago». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamerica*, vol. 2, pp. 597.

[988] AFÁN DE RIBERA. *El Álbum Granadino*, 10-II-1856.

absoluto fracaso.[989] La pieza más aclamada fue *Catalina* de Gaztambide y es por ello que el publicista y escritor Antonio Joaquín Afán de Ribera se queja en la añoranza de un teatro que esté en consonancia con el ideal dieciochesco de la "escuela de costumbres" ante el éxito de la zarzuela de gran aparato, como *Catalina*:

> […] esa zarzuela de pirotecnia que ha ahogado por unos años el buen gusto de las letras en compañía de obras del mismo género. ¡Pobre literatura, que necesita para llamar la atención títulos de seis admiraciones en las novelas, y regimientos de caballería sobre las tablas de la *escuela de costumbres*! [990]

Tras haber terminado sus actuaciones la compañía de Eugenio Fernández y Eladia Aparicio, llegó a principios de julio, ya en pleno veraneo, una segunda compañía traída desde Valencia. Eran Eloisa Morera y Antonia Barta, primeras tiples; como primer tenor José Santés, primer barítono José Sanz y Raimundo Talens primer bajo. Pero, de todos los miembros de la compañía, sin duda, el más querido por el público no era un cantante, sino el cómico Pedro García "en cuyo favor tantas simpatías guardan todas las clases de la sociedad granadina". La primera noche, 11 de julio, en la que se interpretó *Jugar con fuego* "el público llenaba todas las localidades del coliseo, deseoso de conocer a los nuevos actores, y sintiendo que, en aquella primera representación, no tuviese parte que desempeñar el señor García". Fue en la siguiente noche en la que éste se presentó como Pablo en *Galanteos en Venecia*, siendo continuamente aplaudido. El conjunto de la compañía es considerado por José Salvador[991] como bueno: la voz de José Sáez (tenor) "a veces de timbre metálico y extenso es digna de elogio, reúne a estas buenas cualidades las más finas y galantes maneras; el dominio completo de la acción y cuantas facultades ha menester para sobresalir en su género un cantante, a quien con justicia se le llame bueno". "Eloisa Morera tiene buena voz y severa escuela; siente lo que canta, y expresa y vocaliza bien. El primer tenor don José Santés posee una voz muy simpática, y es joven de talento y de esperanzas en el arte". Surgieron entre el público los debates sobre cuál de las compañías presentadas en el mismo año cómico

[989] *La Zarzuela*, 18-II-1856, 17-III-1856.

[990] AFÁN DE RIBERA. *El Álbum Granadino*, 10-II-1856.

[991] Poeta granadino, muy considerado en su época en el ámbito local, ahora en funciones de crítico en la revista cultural *El Álbum Granadino*. *Véase* SALVADOR DE SALVADOR, José. «Teatro». *El Álbum Granadino*, 13-VII-1856.

era mejor, en ello el crítico no tomará partido. Sí en cambio manifiesta un interesante punto de visto sobre la zarzuela grande – a la que denomina "doble género"- en el panorama teatral español de 1856:

> Deprimir á los actores que tuvimos para enaltecer á los que tenemos es una torpe sinrazón: realzar á aquellos para rebajar á estos es una necia crueldad.
>
> Unos y otros hacen ya mas de lo que deben en un género de espectáculos naciente, difícil y para el cual apenas existen elementos de el arte cuyo desenvolvimiento teórico y práctico va verificándose simultáneamente.
>
> Con esto dejamos dicho de paso que nuestros elogios son desapasionados, como antes lo fueron, y que antes y ahora no exigimos mas de los cantantes de zarzuela que buenas dotes y aplicacion, con lo cual llegarán á producir ejecuciones perfectas, cuanto es posible, en las obras de el doble género que hoy, propiamente hablando, estudian y cultivan autores y actores.[992]

Esta compañía debió marchar al terminar el mes de julio. El incontestable deterioro del interior del Teatro del Campillo era por aquellos momentos a todas luces cuando menos indecente, por lo que el Ayuntamiento se decidió a realizar las obras de rehabilitación necesaria. Fue el periodista y escritor Nicolás de Roda el que desde *El Álbum Granadino* denunció el mal estado del teatro granadino: tanto del edificio como propio espectáculo. Éstas eran las reformas a realizar, según De Roda:

> […] haciendo decoraciones nuevas; mejorando el alumbrado interior y exterior; renovando de una manera decente las butacas: haciendo sean más cómodas todas las localidades. Barnizando el teatro para que se vea mejor; renovando el tablado, haciendo almacenes de muebles y de enseres, facheándole en el exterior, y en una palabra, atendiendo con prodigalidad y esmero á todas las necesidades del teatro.[993]

En agosto de 1856 comenzaron a trabajar albañiles, pintores y tapiceros; obviamente, a pocas semanas del inicio del año cómico, no había empresario que se arriesgase a tomar el teatro, con unas obras iniciadas a última hora y que amenazaban con alargarse en el tiempo. Pero los pesimistas vaticinios no se cumplieron y llegando el

[992] SALVADOR DE SALVADOR, José. «Teatro». *El Álbum Granadino*, 13-VII-1856.

[993] RODA, Nicolás. «Teatro. Carta á…. A,…». *El Álbum Granadino*, 11-V-1856. *Véase* el anexo documental.

final del verano el teatro felizmente se adjudicó, aunque antes –eso sí- el Ayuntamiento tuviera que renunciar al cobro de su renta. Formó la empresa José Maiquez hijo con algunos otros individuos, todo esto a requerimiento de Máiquez padre, que movía todos los hilos por detrás. Según las comunicaciones conservadas entre empresario y Ayuntamiento conocemos que no pudieron ser ajustados los mejores actores, ya que a esas alturas todos los de mayor mérito tenían ya adjudicados contratos, pero, al menos, se pudo salir del paso.[994] Posiblemente la compañía que salió peor parada por estas circunstancias fue la de declamado, por lo que concernía a la zarzuela, -según Cotarelo- José Máiquez hijo ajustó una buena compañía. [995] En ella destacaban: en las primeras voces femeninas las tiples Ángela Moreno y Cristina Corro, como tenor serio Manuel Soler –"buen tenor" siempre según Cotarelo-,[996] y de tenor cómico Manuel Nogueras[997] (posteriormente será sustituido por Emilio Carratalá); como barítono Aquiles Di Franco, y José Sanz, como barítono-bajo, que tras haber llegado con la compañía de Valencia, se ajustó nuevamente en el Teatro del Campillo. La primera temporada se inició a finales de octubre, caracterizándose por el protagonismo de la tiple Ángela Moreno,[998] sobre la que recaía la mayor parte del interés del público. Recién llegada a la Península tras haber actuado en el Teatro Tacón de La Habana, hacía excelente pareja sobre el escenario con el tenor Manuel Soler; como muestra el hecho de que el público siempre les hacía repetir el dúo de *El postillón de la Rioja*.[999] La parte cómica del plantel se vio sustancialmente mejorada con la llegada del tenor Emilio Carratalá a finales de marzo.

---

[994] AHDGr, L 19, P 32.

[995] José Máiquez Sánchez, de larga tradición teatral: hijo del también empresario y actor José Máiquez Lucía, nieto del tramoyista José Máiquez, y sobrino-nieto del egregio actor Isidoro Máiquez.

[996] Casado con la cantante de ópera Corinna Di-Franco y padre de la tiple Almerinda Soler Di-Franco. CASARES RODICIO, Emilio. «Soler». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, pp. 724-725.

[997] Cotarelo pone erróneamente, en su lugar, a Nogueras Alfonseca.

[998] Nacida en 1824. Recordemos que era hija de la cantante de ópera Benita Moreno, y hermana de la también cantante Luisa Santamaría. Ángela Moreno de Farro. Saldoni menciona a doña Ángela Moreno como cantante de teatro todavía en 1859. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, p. 219. CASARES RODICIO, Emilio. «Moreno, Ángela». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, pp. 354-355.

[999] COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, p. 607.

A mediados del año cómico la empresa fue abandonada por Máiquez –parece que por las pérdidas dinerarias-, haciéndose cargo de ella el cantante Aquiles Di-Franco, el barítono de la estirpe de cantantes del mismo apellido.[1000]

Al poco tiempo de tomar las riendas de la empresa, Di-Franco da la campanada en el mundillo teatral. En el mes de abril, se ajustó para Granada la tiple jienense Amalia Ramírez,[1001] mujer de fuerte carácter que tras abandonar de manera repentina la compañía que estaba preparando la inauguración del Teatro de la Zarzuela,[1002] había permanecido inactiva toda la primera temporada.[1003] Debuta ante el público del Campillo el 16 de abril encarnando a la Catalina de Gaztambide, como ya lo había hecho en el estreno madrileño de la misma;[1004] según Cotarelo, las obras del compositor tudelano "eran las que mejor hacía, porque eran las que mejor se acomodaban a su canto serio y elevado".[1005] No sabemos si fue casualidad o no, pero a los pocos días, Ángela Moreno, la que era hasta ese momento la primera tiple de la compañía, interpuso un pleito contra la empresa.[1006] La Moreno no volvió a pisar el escenario granadino en aquella temporada, ni siquiera se la menciona en los periódicos, toda la gloria será para Amalia Ramírez. En la temporada granadina de esta *diva*, excepcional y caprichosa, no faltó una anécdota con su punto de suspense que *La Alhambra* narró con detalle. La noche un miércoles 13 de mayo, cuando se desarrollaba la interpretación de *El dominó azul*, cayó repentinamente la parte derecha del decorado, ante la sorpresa y el susto la Ramírez se desmayó, tras lo cual el público temió que no pudiera volver a cantar.

[1000] Aquiles Di Franco, hermano de Clara (o Clarice), Carolina y Corinna. Marchó al Teatro de la Zarzuela entre 1857 y 1859. Por esta época volvió a Granada donde se casó. «Di Franco, Aquiles». CASARES, Emilio (director y coordinador general). En: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 1, p.628.

[1001] "Nace en un cortijo entre Úbeda y Baeza, Amalia Ramírez Sánchez del Campo el 23 de mayo de 1836. En dicho teatro –del Circo- cantó siempre con creciente y brillante éxito durante tres años, hasta el verano de 1856, que pasó a Granada, en cuya capital estuvo cuatro meses, obteniendo, si cabe, mayores triunfos que en Madrid, en donde volvió y continuó siendo cada vez más aplaudida hasta 1857". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, p. 450.

[1002] Inaugurado la noche del 10 de octubre de 1856.

[1003] COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, p. 566, 591-593.

[1004] Teatro del Circo, 23 de octubre de 1854.

[1005] COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, p. 566, 592-593.

[1006] *La Zarzuela*, 27-IV-1857.

Momentos después, tras reponerse gracias a la ayuda del "señor Amado Salazar y el señor Calisalvo", que "se condujeron con la mayor galantería", fue recibida con grandes aplausos. El señor Presidente castigó al desafortunado tramoyista con una multa; posteriormente, la Ramírez solicitó al Alcalde presidente de la función, Lledó, que ésta le fuese levantada.[1007] La diva jienense se sentía en Granada excelentemente bien tratada por empresa y público y, como dejó escrito Saldoni: "en Granada obtuvo, si cabe, más triunfos que en Madrid".[1008] Atendamos a la crónica de una serenata celebrada en su honor:

> Brillante y concurrida estuvo la que se dio el jueves último a la primera tiple de zarzuela, la señorita Ramírez: sus numerosos apasionados y amigos quisieron de este modo recompensar las horas agradables que les ha dado la eminente actriz. En ellas se tocaron piezas escogidas, de lo que debió quedar muy satisfecha, la que tanto vale y tanto merece del público. Esta, después de haber recibido todo género de demostraciones, así en la noche de su último beneficio, como en la posterior que dio, llena de caridad, a favor del desagraciado que no en vano imploró su generosidad, llevará al separarse de nosotros la memoria agradable de los obsequios recibidos en Granada.[1009]

La preferencia que tenía la Ramírez por las zarzuelas de Gaztambide es un hecho que queda confirmado cuando cotejamos las funciones que tenemos registradas:[1010] de un total de 53 que se hicieron entre la noche de su debut el 16 de abril y la última función del año, el 1 de julio, 19 pertenecen a Gaztambide, 14 a Barbieri, 11 a Arrieta, 4 a Martín Sánchez Allú, 2 a Oudrid, una a Oudrid y Allú, y otra fruto de la colaboración entre Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Hernando e Inzenga. Sin embargo, teniendo en cuenta todo el año cómico, el autor que aparece como más interpretado es Barbieri, con 32 títulos, frente a 30 de Gaztambide.[1011] Aunque, en cualquier caso, estos datos son sólo orientativos, podemos afirmar que se mantiene la tendencia a unos mismos

---

[1007] *La Alhambra. Diario Granadino*, 15-V-1857.

[1008] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, p. 450.

[1009] «Serenata». *La Alhambra. Diario Granadino*, 14-VII-1857.

[1010] En su mayor parte de la prensa local.

[1011] *Ver* el Anexo III.

compositores que se imponen en todos nuestros teatros: el trío formado por Gaztambide, Barbieri y Arrieta.

La canción andaluza y lo andaluz no se hacen notar tanto como tiempo atrás en el teatro, aunque durante este año se hayan cantado algunas tan populares como «¡Ay que me da!» por Ángela Moreno, «La Venta de Cárdenas» por Carratalá, y una escena y un dúo de *El Tío Caniyitas*, por la Corro y Carratalá.

En el pequeño teatro del Liceo la zarzuela sigue acaparando el interés de los socios, en este año cómico se representarán las zarzuelas en tres actos *La cola del diablo* de Oudrid, Sánchez Allú y Barbieri, *Las bodas de Juanita* de Sánchez Allú, en octubre de 1856 [1012]y *Mis dos mujeres* de Barbieri, en agosto de 1857.[1013] *La cola del diablo* y *Las bodas de Juanita* es la primera vez que las tenemos registradas en Granada.

Con el nuevo año cómico 57-58 nuevo empresario; tras marchar a Madrid Aquiles Di Franco tomó la empresa Ramón Carsi. La compañía que reunió tenía tres artistas de contrastada calidad: la primera tiple Luisa Santamaría, hija y hermana de célebres cantantes –Benita y Ángela Moreno-; el tenor cómico Ricardo Sánchez Allú y el tenor serio Manuel Soler, que continuaba un año más. Se produjo la circunstancia de que Luisa Santamaría, tras haber sido la sustituta de Amalia Ramírez en el año inaugural del Teatro de la Zarzuela, vino de Madrid a Granada para volver a ocupar un lugar que acababa de dejar vacante Ramírez. En las cuerdas de barítono y bajo hubo de buscarse sustitutos a los primeramente contratados pues, en el primer caso, Joaquín Pérez Plo no estaba a un nivel vocal mínimamente aceptable y, en el segundo, Francisco Rodríguez Murciano[1014] rescindió su contrato.[1015] El inicio de la temporada de otoño invierno estuvo caracterizado por las protestas del público, especialmente ante el bajo

---

[1012] En *Las bodas de Juanita* intervinieron en los principales papeles: Victoria Acuña (Juanita), Francisco Contreras (Juan), Dolores García de Lara (Tomás), Miguel Mejías (Nicasio). En *La cola del diablo*: Julieta Acuña (Inés), Victoria Acuña (Rosa), Francisco Contreras (Tiburcio), Manuel Moreno González (Don Pantaleón). La dirección musical de estas dos corrió a cargo de Antonio Guillén y Pedro María García. *Liceo de Granada. Sesión particular de Música para el Sábado 25 de Octubre de 1856*. [s.l.] Imprenta de Sabatel.

[1013] *La Alhambra. Diario Granadino*, 26-VIII-1857.

[1014] Compositor, nudo de "La Cuerda Granadina" en la que era conocido como "Malipieri", hijo del guitarrista Francisco Rodríguez Murciano, "El Murciano", que fuera amigo de Glinka. NOMMICK, Yvan. *Real Academia de Bellas Artes de Granada. Concierto Conmemorativo del 225 Aniversario de su Fundación, 1777-2002*, 2002, pp. 14, 19.

[1015] *La España Artística*, 3-XI-1857.

nivel de la compañía de declamado, pero este descontento se extendió a la compañía lírica de zarzuela por dos motivos: por un lado, que no todas las voces del elenco estaban a la misma altura en cuanto a calidad y rango artístico, e incluso alguna cuerda se había quedado incompleta, lo que provocó que ante la baja de un solo cantante tuviera que suspenderse la representación de *Marina* el 13 de octubre.[1016] Por otro, una orquesta descompensada entre sus diferentes familias instrumentales, quizás por haber sido cicateros en la contratación de nuevos instrumentistas que sustituyeran a los que en los últimos años habían ido causado baja por motivos de mayor edad.

Ante la pasividad de la empresa tuvo, finalmente, que intervenir el Gobernador de la Provincia quien el 24 de octubre exigirá del empresario: 1º, que se reemplacen "en un término breve los actores que no han sido admitidos con otros de primera clase"; y, 2º, "que reorganice igualmente la Orquesta dotándola de los instrumentos a propósito para que el conjunto llene las condiciones de armonía y buen gusto que se requiere y debe tener". Mientras tanto, "los abonos hechos a las diferentes localidades" quedarían suspendidos.

El público del teatro de Granada fue muchas veces en exceso exigente y problemático, y ya por entonces esa era una fama que tenía bien ganada en el mundo teatral español. La petición continua de obras, escenas, fragmentos, bailes, canciones, etc., que ya se habían ejecutado o que no estaban anunciados había producido en los últimos años constantes tumultos al no concedérsele sus antojos, y son muchos los bandos y edictos que se emitieron para intentar evitarlos, fruto de ello fue el Reglamento 1857. [1017]

Una vez superadas las graves dificultades del inicio, todo se olvidó ante la enorme expectación creada por el inminente estreno de la zarzuela en cuatro actos de Gaztambide *Los magyares*,[1018]expectación justificada observando todo el aparataje,

---

[1016] AHMGr, C.00206.0035.

[1017] *Reglamento de 1857 de la corporación municipal para: actores, representantes* [...], *cabo de comparsas, bailarinas y orquesta*. AHMGr, C.00206.0052. Recogido en: SÁEZ PÉREZ, Isidro Emilio. *Aportaciones a la Historia del Teatro en Granada*, 1985, p. 137.

[1018] "El día 12 de abril de 1857 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela la obra *Los magyares*, con éxito estrepitoso y brillante. Esta zarzuela ha sido una mina de oro encontrada por la empresa y sus grandes productos nos sacaron de los apuros y la penuria en que nos hallábamos. CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Francisco Asenjo Barbieri, 2. Escritos*, p. 70. La acción tiene lugar en Hungría en donde la emperatriz María Teresa, y personajes de la nobleza austriaca se mezclan con campesinos húngaros en situaciones, bastante inverosímiles -como es común en este tipo de literatura-, de conspiraciones, celos y amores

utilería y personal previstos sobre el escenario, además del éxito estrepitoso obtenido meses atrás en el Teatro de la Zarzuela; todo ello redundó en una reserva anticipada de localidades que no había tenido precedentes en Granada.[1019] El estreno se produce el 1 de diciembre con la entrada al precio hasta ahora nunca alcanzado de 5 reales.[1020] No decepcionó a nadie; el empresario Ramón Carsi hizo un esfuerzo considerable, "estrenándose cuatro vistosas decoraciones, doscientos trajes y recorriendo el palco dos bandas de música perfectamente combinadas con la orquesta",[1021] además de doscientos trajes para coros y comparsas. La escenografía se debió a dos jóvenes debutantes llamados Hueso y Muro "que prometen ser émulos de las glorias del inolvidable Aranda".[1022] Sin embargo, este público –"descontetadizo" dirá Antonio de la Cruz- no reaccionó en proporción al nivel artístico y a la espectacularidad ofrecida, rasgo del que dejaron constancia en muchas ocasiones asistentes foráneos al Teatro del Campillo; el público de Granada cumplía una vez más con la mala fama por la que era temido por la gente del teatro de toda España.[1023]

El otro estreno importante de la primera temporada fue *El relámpago,* "con inmensa concurrencia". En una carta dirigida a Barbieri, el compositor Antonio de la Cruz, que asistió las dos primeras representaciones, aprovechaba para felicitarle y comentarle el evento. Al comentar el trabajo de los cantantes notemos cómo destaca la

---

imposibles. SOBRINO, Ramón. «Catalina». En: *Diccionario de la zarzuela*. *España e Hispanoamérica*, vol. 2, pp. 431-433.

[1019] *La Alhambra. Diario Granadino*, 28-X-1857, 27-XI-1857.

[1020] *Ibid.*, 1-XII-1857.

[1021] *La España Artística*, 14-XII-1857.

[1022] *El Dauro*, 1-XII-1857. Sobra Francisco Aranda y Delgado *véase* ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. «La escenografía operística en el Madrid del siglo XIX». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. 2 vol. Actas del Congreso Internacional "La ópera en España Hispanoamérica, una creación propia", pp. 287-288.

[1023] "También te aseguro que, a no hallarme en mi posición actual, no hubiera aceptado ajuste para Granada. Todos me asustan y previenen contra aquel público (el más terrible de España), que ha silbado al gran Latorre, a Calvo y a otra multitud de actores de reputación. Así es que estoy temblando (como puedes figurarte). Yo me hubiera presentado sin temor alguno en Madrid, y en Granada tengo el más horrible miedo. Sé muy bien el modo de hacerse simpático al *banco de la leche*, pero para eso es preciso olvidarse de que uno es artista y perder la vergüenza. Si a costa de esto he de ser aceptable en Granada, quiero volverme a mi rincón. Sin embargo, veremos lo que me espera, mientras logro meter la cabeza en Madrid, que son todas mis ambiciones [...] Carta del tenor cómico Santiago Ramos (hijo de la nodriza de Barbieri) a Barbieri, desde Almería y sin fecha (quizás, en torno a 1855-60) [MSS. 14041[60]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, 1988, p. 908.

valía de Manuel Soler, Ricardo Allú y muy especialmente de Luisa Santamaría; mientras que a Ramona García la muestra como una tiple muy limitada:

> La música ha gustado muchísimo, habiéndose aplaudido el final del primer acto, la romanza del Clara del 2º, el bonito cuarteto que le sigue y la romanza del tenor del tercero; lo demás se ha escuchado con muestras patentes de agrado por parte de este descontentadizo público, que no sé por qué recibe cuanto se ejecuta en nuestro teatro con una prevención que raya en quijotismo. Mi objeto principal, al participarle el éxito tan lisonjero, es darle la enhorabuena por el mérito que mi pobre inteligencia encuentra en la tempestad y el magnífico andante que la sigue. Es obra que le honra a Vd. bastante, porque abundan bellos pensamientos y detalles en la instrumentación, muy delicados y de agradabilísimo efecto. Siempre la oiré con placer; y si se escribiera así todos los días y por todos los que pueden hacerlo, es seguro que antes de seis u ocho años estaría la zarzuela a una altura envidiable. Pero desgraciadamente no sucede esto, y con las buenas concepciones alternan verdaderas mamarrachadas musicales. Es por tanto una suerte dichosa para el arte que haya plumas tan bién cortadas como la de Vd. y la del rubicundo Arrieta. Siga Vd., pues, por ese camino y trabajando con tan buena conciencia, que *Dios será el premio*. En la ejecución se han esmerado bastante la Luisa [Santamaría], Soler y Allú. La García no puede hacer mucho.
>
> La romanza de la Santamaría se ha repetido las dos noches, en medio de nutridos aplausos; y sepa Vd. para su satisfacción que saca mucho partido de ella y de la *cadenza* final, que había aceptado con no poca desconfianza por estarle baja. Pero *querer es poder*, y esta artista entiende lo que hace. Vale.[1024]

El éxito de su estreno absoluto en La Zarzuela, hacía menos de tres meses,[1025] se repitió en Granada como en todos los teatros de provincias. Su ambientación cubana, que permitió al maestro Barbieri aunar en una misma partitura, por ejemplo, un coro de negros junto a un tango, no fue en absoluto ajena a su amplia aceptación. A pesar de lo que gustó, De la Cruz se refiere al público de Granada como "descontentadizo": "que no

---

[1024] Carta fechada en Granada el 10 de enero de 1858. [BNM, MSS. 14.026[237]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, pp. 525-526.Cruz, Antonio de la, 1349, p. 525-526, MSS. 14026[237].

[1025] 15 de octubre de 1857. CASARES, Emilio (dir.). «El relámpago». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2003, vol. 2, pp. 596-597.

sé por qué recibe cuanto se ejecuta en nuestro teatro con una prevención que raya en quijotismo".

A lo largo del año –de octubre a junio-, diferentes avatares dieron lugar a nuevos cambios en el plantel de cantantes. Así, en febrero el empresario Carsi, tras un apresurado y desafortunado estreno de *La cola del diablo*, rescindió el contrato, entre otros, al tenor cómico Ricardo Sánchez Allú, a su esposa la soprano Ramona García, y a buena parte de los 28 coristas.[1026]El periódico *La Alhambra* criticó a Carsi por prescindir de Allú: *Los magyares* y *El relámpago* "hubieran sido un fiasco sin los esfuerzos y la maestría del señor Allú", pues además de desempeñar su papel en escena tenía encomendada la dirección escénica en muchas de las funciones.[1027]

Esto dejó la compañía en cuadro, condicionando gravemente el repertorio y obligando a la Santamaría y a Soler "que son de lo mejor que hay en su género" a realizar un enorme esfuerzo, "trabajando sin descanso en las pocas zarzuelas que hoy se pueden ejecutar, hasta que completen dichas compañías". A la vez que censuras, Carsi recibe alabanzas por ser "tal vez el primer empresario que no se duele de gastar por corresponder a la confianza del público".[1028] Acercándose el mes de marzo fueron contratados el barítono Carbonell, y, desde Málaga, la soprano Cristina Corro y el tenor cómico Emilio Carratalá.[1029] En mayo, el bajo José Bruno Olavide, enfermo, fue sustituido por José Escriú.[1030] Por si faltaba algo, por mayo, Carsi rescindió el contrato de Manuel Soler para, tras un breve lapso, rectificar y volverlo a contratar después. Todas estas circunstancias, más alguna que otra indisposición de la soprano Luisa Santamaría, hicieron que la programación se resintiera y el público se quejara de la ineptitud de la empresa para gestionar con eficiencia este tipo de actividades. Cuando a mediados de mayo el elenco se rehízo se procedió a la reposición de *El relámpago*, volviendo el público en tropel al recinto teatral: "la concurrencia es numerosa cuando se canta esta bellísima obra" de Barbieri, que se convirtió en una de las favoritas del año y en uno de los clásicos de su autor. No ocurrió lo mismo con *La roca negra* de Vázquez e Inzenga, "agradó poco, habiendo pasado el tiempo de las obras de esta clase" –se

[1026] *La España Artística*, 22-II-1858.

[1027] *La Alhambra. Diario Granadino*, 13-II-1858.

[1028] *La Alhambra. Diario Granadino*, 11-II-1858.

[1029] *La España Artística*, 15-III-1858.

[1030] *Ibid.*, 22-II-1858, 31-V-1858.

decía en *La España Artística*-, [1031]ni con *El grumete* Arrieta, "que no satisfizo al auditorio, a pesar de las buenas melodías en que abunda esta bellísima obra".[1032]

Otro título por el que había expectación era la ópera cómica *La Giralda*, música de Adolphe Adam y libreto adaptado del francés por Mariano Pina Bohigas. "Es verdad que su ejecución es difícil y trabajoso el papel de la primer tiple, razón por la que no se ha puesto en otros teatros de provincia", destacaba *La Alhambra* al anunciarla.[1033] "El estreno se produjo la noche del 27 de mayo, tres semanas antes que en Madrid, y lo protagonizaron Luisa Santamaría, Manuel Soler y Emilio Carratalá en los principales papeles.[1034] Se aplaudieron bastantes números de esta zarzuela -o, si se quiere, opereta-, destacando la canción «Tic-Tak, Tic-Tak» (Carratalá), el dúo del segundo acto (Soler y Santamaría) y, muy especialmente, el aria de tiple del último acto:

> Tantas coronas, ramos, dulces, etc. le fueron tributados, que no pudieron andar los artistas sobre ellos: tres veces fue llamada la señora Santamaría á la escena entre los vítores y palmadas del público; hasta las señoras aplaudían, y la artista conmovida de gratitud, repitió toda la cabaleta de su aria accediendo a las repetidas instancias.[1035]

Es curioso que se subraye el que "hasta las señoras aplaudían", y es que los usos sociales eran otros. A pesar del éxito que obtuvo la pieza entre el público, el corresponsal de *La España Artística*, arremetió contra el escaso interés del libreto escrito por Mariano Pina, por ser, en general, un "arreglo hecho con tan poca caridad y conciencia, especialmente en la parte que tiene que ver con la música, que causa grima escuchar algunos cantos con una letra tan perversa y llena de prosa".[1036] Y, una vez más, también el vestuario sobresale entre lo más negativo de los espectáculos teatrales granadinos:

[1031] *Ibid.*, 19-IV-1858.

[1032] *Ibid.*, 15-III-1858.

[1033] *La Alhambra. Diario Granadino*, 27-V-1857.

[1034] El estreno madrileño se produjo en el Teatro de la Zarzuela el 19 de junio de 1858. CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. 1, p. 73.

[1035] *La Alhambra. Diario Granadino*, 29-V-1858.

[1036] *La España Artística*, 31-V-1858.

> No hago mención de los anacronismos de los trajes, porque sería necesario desnudar a cuantos tuvieron intervención en *La Giralda*; y no quiero meterme en tal cosa, por miedo a descubrir las formas de cada *quisque*, que, como el corresponsal, tiene cuidado de disimular sus defectos y desproporciones; pero quede consignado, para escarmiento, que la vistieron con la posible impropiedad.[1037]

En ocasiones el cumplimiento de las obligaciones por parte de los cantantes dejaban mucho que desear, es el caso del tenor cómico Emilio Carratalá,[1038] que traía de cabeza a la empresa, la carta que dirige el 27 de junio el empresario Ramón Carsi al Ayuntamiento es harto reveladora:

> Apurados por mi parte durante toda la temporada con varios de los artistas pertenecientes a esta Compañía todos los medios de conciliación que dictan la prudencia y las sagradas obligaciones que como empresario tengo contraídas; hoy que el escándalo ha llegado a su colmo, me es imposible guardar silencio, siquiera por lo que me debo a mí mismo, a las autoridades y al público en general.
>
> La zarzuela anunciada para esta noche, no puede tener lugar a causa de que el actor Sr. Carratalá habiendo pasado la noche habiendo pasado la noche anterior fuera de su casa divirtiéndose, ha enviado recado en este momento de que se niega a ejecutar dicha función por hallarse imposibilitado de hacerlo. Habiéndose presentado acto continuo en su casa el facultativo de la empresa, de mi orden, para cerciorarse de la verdad, no ha sido posible verificarlo a causa de hallarse en la calle dicho señor: En tal situación, y no teniendo ninguna otra función digna con que sustituir a la anunciada en la hora presente me veo precisado a cerrar el Teatro y desde luego reclamo de dicho actor los daños y perjuicios consiguientes.
>
> Debo poner al mismo tiempo en conocimiento de US. que por las razones expresadas no respondo de que el Sr. Carratalá tome parte mañana en la función de beneficencia a menos que US. no adopte un enérgica determinación; teniendo entendido que con ésta son diecisiete las faltas que lleva hechas en poco tiempo.
>
> Dios guarde a Usted muchos años.
>
> Granada 27 de Junio de 1858= a las 7 1/2 de la tarde. Ramón Carsi.[1039]

[1037] *Idem*.

[1038] Inició su carrera en el Teatro del Instituto de Madrid en 1853. Se convirtió en uno de los más populares tenores cómicos de la zarzuela en los años 50 y 60 del XIX. *Véase* CASARES RODICIO, Emilio. «Carratalá, Emilio». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, p. 230.

Para más *inri* del empresario, el Gobernador de la Provincia aplicaba la censura cuando lo creía conveniente, como cuando obligó a cambiar una representación de *El diablo en el poder* de Barbieri y, a última, hora hubo de hacerse una función variada con *El estreno de una artista* como cierre de función.[1040]

En las sesiones del Liceo fueron representadas varias zarzuelas. El 9 de diciembre de 1857 *El marqués de Caravaca* de Barbieri, intervinieron, entre otros: Purificación Ávila (Lola), Elena Barco (Rita), Custodio Arboz (Marqués de Caravaca), Francisco Lozano (Brigadier Berlanga); el director de la zarzuela fue José Espinel y Moya, y como director de la orquesta Antonio Palancar.[1041] Después de terminar el año teatral hubo función el 23 de junio, representado *¡Diez mil duros!* de Luis Arche y, nuevamente, *El marqués de Caravaca*. La zarzuela de Barbieri gustó especialmente, por lo que hubo que repetir la canción «Quién me verá a mí». Las funciones musicales del Liceo que requerían de orquesta exigían ser situadas fuera del calendario teatral regular, por ello en *La Alhambra* se propone lo siguiente:

> Y a propósito del Liceo, nos ocurre que para vivir independiente del teatro debería intentar formar una orquesta propia, parte de aficionados y parte de otros elementos disponibles en esta ciudad, y así podría dar sesiones con más frecuencia y no estar pendiente de la voluntad del empresario del teatro.[1042]

Hemos de dejar constancia de la estancia Francisco Asenjo Barbieri en Granada a principio del año cómico 1857-58. Su nombre, escrito de puño y letra en el *Libro de Firmas* del Generalife, dando testimonio de su visita al monumento alhambreño, es el que da prueba de ello: "21 de octubre, 1 y media de la tarde. Francisco Asenjo Barbieri, compositor de música".[1043] Imaginamos que no se encontraba en Granada con el único propósito de visitar la Alhambra… Pocos días más tarde recibió una carta del tenor de la

---

[1039] AHMGr, C.00206.0035.

[1040] "Cuya función ha sustituido a la anunciada, por disposición del Ilustrísimo Sr. gobernador civil [...]" AHMGr, C. 00206. 0035.

[1041] *Liceo de Granada. Programa del Recreo que tendrá lugar en la noche del miércoles 9 de diciembre de 1857, a cargo de las secciones de Música y Declamación*. [s.l.] Imprenta de Sabatel.

[1042] José María ZAMORA. *La Alhambra. Diario Granadino*, 23-VI-1858.

[1043] Archivo del Generalife, L-42. *Libro de Firmas*, p.159, año 1857.

compañía de zarzuela de Granada, Manuel Soler, en la que éste le informaba pormenorizadamente de la cabida del Teatro del Campillo y de sus localidades, por número, características, disposición y precio. Soler se compromete a escribirle sobre las decoraciones, para despedirse de la siguiente manera: "Reciba Vd. mil afectos de Corinna, de la Luisa y de nuestro empresario".[1044] Sólo podemos conjeturar si acaso no estaba estudiando la posibilidad de entrar en la empresa del teatro.

3.4 **La zarzuela pierde ímpetu frente a la ópera y a la opereta (1858-1863)**

Desde el 1 de septiembre había nuevo empresario. José Máiquez Lucía[1045] arrendó el teatro de Granada desde el 1º de septiembre de 1858 hasta fin de agosto de 1861 y, además, otros dos años más de carácter voluntario, por 48.100 reales anuales.[1046]

En la compañía de zarzuela figuraban Matilde Villó (primera tiple),[1047] Josefa García (tiple), Jacinta Cruz (primera tiple característica), Manuel Soler (primer tenor), Eugenio Camino (tenor cómico), Ernesto Lambertini (primer barítono), y Santiago Santa Coloma (bajo).[1048] Parece ser que debido a lo tardío de la fecha de adjudicación del arrendamiento del teatro cómico, la nueva empresa tuvo bastante poco tiempo para contratar, y el resultado fue que se ajustase un elenco no suficientemente bien compensado en todas sus partes.[1049] La primera tiple era Matilde Villó de veintidós años, que sustituyó a última hora a Teresa Rusmini de Solera. Matilde, junto con Elisa y sus hermanas mayores, Cristina y Carlota, formaban una de las más amplias y

---

[1044] Se refiere a Corinna Di Franco (su esposa), la tiple Luisa Santamaría y el empresario Ramón Carsi. Carta escrita a Barbieri el 24 de octubre de 1857 [BNM, MSS. 14013 [1-7]]. *Ver* ASENJO BARBIERI, Francisco Asenjo. *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles: Legado Barbieri, 2*, edición a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986-1988, p. 979.

[1045] Actor y empresario muy activo en Granada desde los años veinte, ya referido con anterioridad. Hijo del tramollista José Máiquez y de la actriz Manuela Lucía; sobrino del actor Isidoro Máiquez.

[1046] AHDGr, L 19, P 31.

[1047] Inicialmente aparecía como primera tiple Teresa Rusmini de Solera.

[1048] Para las funciones que se dieron de ópera se contrató como bajo al cantante y compositor granadino Francisco Rodríguez Murciano.

[1049] *La Alhambra. Diario Granadino*, 22-III-1859.

prestigiosas familias de cantantes españoles, sólo comparables con la saga Di-Franco.[1050]

En una cláusula del contrato del nuevo arrendamiento, el Ayuntamiento imponía a la empresa un máximo de tres repeticiones por cada obra representada.[1051] Esta circunstancia, sin precedentes conocidos, provocó un contencioso con los autores dramáticos y líricos de la corte que consiguieron, finalmente, su anulación.[1052]El empresario Máiquez, en otra cláusula, "se obliga a presentar en cada uno de los años de su arriendo compañías de declamación, zarzuela y baile dignas de la cultura de esta población, así mismo de ópera si el público la aceptase",[1053] poniendo de manifiesto la predilección de la mayor parte del público por el género lírico español. A la zarzuela, tras la eclosión de los años anteriores, le tocaba vivir su momento de confirmación como espectáculo musical preferente en Granada. En esos momentos los autores más representados eran Gaztambide y Barbieri, con 48 y 47 funciones respectivamente, más 12 de obras compuestas entre ambos. Aún así, sobresale Gaztambide por ser el autor del que más obras nuevas se ponen en escena en este año cómico: *El juramento*, *Casado y soltero*, *Un pleito* y *Amar sin conocer* –esta última de autoría compartida con Barbieri-,[1054] todas estrenadas en Madrid dentro del año 1858, pocos meses antes.[1055]

El compositor catalán Antonio Rovira, que se encontraba por entonces en Granada, presentó la zarzuela en tres actos *La Sirena* el 7 de septiembre de 1858,[1056] uno de los principales atractivos ofrecidos por el empresario para el primer abono. El libreto era de Luis de Montes, poeta y periodista granadino vinculado a la revista *La*

[1050] Matilde había nacido en Burgos el 12 de octubre de 1826, hija del músico Manuel Villó que dirigió compañías de zarzuela. *Véase* CASARES RODICIO, Emilio. «Villó». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, pp. 949-950.

[1051] AHDGr, L 19, P 31.

[1052] De ello se trata en un apartado específico.

[1053] Cláusula 12ª. AHDGr, L 19, P 31.

[1054] "Gaztambide y yo nos habíamos propuesto hacer la música imitándonos mutuamente en el estilo; y esto hasta cierto punto, lo conseguimos, haciendo dudar a todos sobre el autor de cada pieza". CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri, 1. El hombre y el creador*, p. 204.

[1055]*Ver* Anexo correspondiente. Son datos, los de estos años, obtenidos fundamentalmente de la prensa, por lo que son una aproximación.

[1056] Estreno absoluto en Madrid, Teatro del Circo, 21 de julio de 1858.

Alhambra en su etapa inicial de 1839.[1057] Se trataba, al parecer, de una adaptación más de una pieza francesa, en este caso de Eugène Scribe. El público la recibió con indiferencia, aunque aplaudió a la protagonista Josefa García en una canción bastante bonita del segundo acto. La crítica fue mala, tanto para la música como para el libreto. En el primer caso por –entre otras cosas- carecer de originalidad, abundando en cadencias italianas, "que le quitan por completo a la obra el sabor nacional o de zarzuela". En el segundo, por ser el asunto "inverosímil e insípido":

> El público la recibió con marcada indiferencia, y sólo se tributaron unos aplausos a la señorita García, encargada del papel de protagonista, en una canción bastante bonita del segundo acto, que la joven tiple vocalizó con agilidad y soltura. Muy prodigados están en *La Sirena* los ejercicios de canto, que no se justifican bien ni aun por el carácter con que el autor ha querido revestir a Zerlina; dando a algunas piezas tanta monotonía, que llegan a hacerse lánguidas y pesadas y hasta a perder el colorido que le imprimen sus primeros periodos. La instrumentación es demasiado nutrida y vigorosa en lo general, por cuya causa el ruido está de sobra. Carece además toda la partitura de originalidad, abundando en cadencias italianas, que le quitan por completo a la obra el sabor nacional o de zarzuela. El asunto es inverosímil e insípido; y el poco interés que le presta su exposición, lo va perdiendo precipitadamente antes del tercer acto. La ejecución ha sido esmerada. [1058]

Estas palabras fueron escritas por Leopoldo Eguilaz, periodista entonces en el diario *La Alhambra*, filólogo, arabista y profesor de la Universidad.

El 18 de mayo se produjo el estreno granadino de otra pieza de Rovira titulada *De la muerte a la vida*,[1059] con libreto del escritor y periodista malagueño Ramón Franquelo, la crítica del 18 –que no menciona nombre ni apellido del compositor- decía lo siguiente:

> El argumento que pertenece al género melo-dramático, tiene un conjunto interesante a proporción que avanzan las escenas que las hay de mucho efecto, pues la obra no carece

[1057] *La Alhambra. Diario Granadino*, 7-IX-1858.

[1058] Leopoldo EGUILAZ. *La Alhambra. Diario Granadino*, 9-IX-1858.

[1059] Estrenada en marzo en Madrid y Málaga.

> de originalidad y buena versificación; el desenlace bien preparado, no deja de sorprender. La música es *grave* como lo reclama la obra, y tiene partes de bastante mérito. Los actores se esmeraron en la ejecución, pues cada uno de los personajes del quinteto pudo lucirse, y se lucieron efectivamente. Lo mejor que agradecemos al autor es la supresión de ciertos papeles forzados que otros nos regalan, creyendo aumentar el interés de una obra, cuando consiguen todo lo contrario; pues no hay cosa más fastidiosa en una zarzuela que ver salir un recluta de las filas de los coros, convertido en un personaje ridículo. El público se mostró complacidísimo, e insensiblemente vimos con satisfacción cesar, a poco de principiado el primer acto, ese murmullo de pollos, que hacen alarde de fastidio y que impiden con su pío, pío, oír; efectivamente sucedió un religioso silencio que sólo fue interrumpido por los merecidos aplausos de la obra y a los actores. Al final fue llamado a la escena el autor, que accidentalmente se hallaba en esta capital, el cual recibió una completa ovación del culto público granadino, que haciendo justicia a sus talentos, aplaudió la obra, muy superior en nuestro concepto a muchos mamarrachos, que por venir de la corte, tragamos, por no tener otra cosa, y por ser de la corte.[1060]

Ya en esos momentos había una actitud crítica respecto al teatro lírico que se estaba produciendo en Madrid, la crítica del público más entendido era consciente del nivel bastante irregular que tenían las nuevas zarzuelas: muchos mamarrachos, que por venir de la corte, tragamos, por no tener otra cosa, y por ser de la corte. El 22 de octubre se puso por primera vez en la escena del Campillo *Un Pleito*, zarzuela en un acto de Joaquín Gaztambide, la pieza lírica más representada por la compañía en aquel año, al menos en 15 ocasiones. En ella tuvo especial lucimiento el papel del barítono, en la voz Ernesto Lambertini, igual que había ocurrido con Salas en el estreno de Madrid la noche del 22 de junio de 1858.[1061]

Azón Visconti se estrenó el 12 de noviembre de 1858. "El libreto está versificado admirablemente por García Gutiérrez, pero su asunto es algo embrollado. La música fue escrita por Arrieta el verano anterior en la Alhambra de Granada[1062] y tenía trozos muy

---

[1060] BELTRÁN, J. V. «Gacetilla. *De la muerte a la vida*». En: *La Alhambra. Diario Granadino*, 20-V-1859.

[1061] Al anotar el éxito del estreno, Barbieri dejó escrito lo siguiente: "En esta obra cantaba Salas un vito de una manera notabilísima que entusiasmó al público y que desde entonces siempre que lo canta le piden en repetición. El total de la música de esta obra es muy agradable". CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Francisco Asenjo Barbieri, 2. Escritos*, p. 73.

[1062] En el *Libro de Firmas* del Generalife escribió el compositor navarro el 29 de junio de 1858: "Emilio Arrieta, viajante". Archivo del Generalife, L-42, *Libro de Firmas*.

buenos, aunque en su totalidad no es de las obras más inspiradas de este autor. El éxito fue bueno; hubo algunas piezas que merecieron los honores de la repetición, pero con todo la obra en conjunto no dio grandes resultados ni entusiasmó al público. El dúo de tenor y bajo del acto 3º es la pieza mejor para mi gusto".[1063] El crítico de *La Verdad* objetó la falta de actores en escena como principal defecto de la función.[1064] El 14 de diciembre tuvo lugar la primera función de *Un caballero particular,* zarzuela en un acto de Barbieri fue muy celebrada, tanto por la música –"esa habilidad que sabe demostrar siempre que quiere el autor de *Jugar con fuego* y *El relámpago*"- como por las situaciones cómicas del libreto de Frontaura.[1065]

La compañía lírica está muy activa a la altura del mes diciembre realizando numerosos días funciones variadas en la tarde y en la noche; pero, a pesar de este esfuerzo, predominan las opiniones negativas en la prensa, subrayando la falta de ensayos y de detenimiento y esmero en los montajes: "el arreglo de la escena, la propiedad de los trajes, el cuerpo de coros y otras menudencias tan malos como siempre".[1066] Ernesto Lambertini suelen estar bien o muy bien; la tiple Matilde Villó y el tenor serio Manuel Soler son irregulares, sobre todo el segundo.[1067] Todo esto imposibilitó el lucimiento de zarzuelas de comprobado éxito como *Los diamantes de la corona* –"La degollación de *Los diamantes de la corona*" escribió el crítico- o *Marina*.[1068]Los coros fallan en la mayoría de las ocasiones, especialmente las tiples y contraltos.[1069]Consciente de ello, la empresa de Máiquez Lucía, nada más terminar la

---

[1063] Son palabras de Barbieri. CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Francisco Asenjo Barbieri, 2. Escritos,* p. 79.

[1064] QUILES, Antonio. «Teatro». *La Verdad*, 24-II-1859.

[1065] *La Alhambra. Diario Granadino*, 14-XII-1858.

[1066] QUILES, Antonio. «Teatro». *La Verdad*, 16-I-1859.

[1067] *Ibid*. *La Verdad*, 24-II-1859.

[1068] "*Los diamantes de la corona* no han gustado lo que otros años. Con menos ministro y más reina la ejecución habría tenido un resultado más lisonjero. El señor Villar cantó mal en los tres actos y en la parte declamada lució su natural decir, que, según el público, no es el más adecuado. El señor Santa Coloma está mejor en los papeles cómicos que en los serios; hay violencia en la acción y en el gesto, que podría este apreciable actor evitar con su talento y el estudio. La señorita Villó bien: y el señor Soler cumplió con lo que prescribe su parte". *La Alhambra. Diario Granadino*, 14-I-1859.

[1069] "Debemos advertir a quien corresponda que se ensaye bien y haya un poco de rigor con los coros, sin consideración a añejas faldas, pues a no ser obra de mérito verdadero *De la muerte a la vida* quizá hubiera sufrido un percance, pues el primer coro femenino, fue un remedo muy aproximado de gallinero,

primera temporada con la llegada de la Cuaresma, anuncia cambios en los miembros de la compañía;[1070]sin embargo, al comenzar la segunda en marzo, las expectativas de mejora se vieron frustradas al comprobar que los nuevos cantantes ajustados no mejoraban a los anteriores:

> No queremos herir susceptibilidades, ni mucho menos dañar a artistas que, como ha dicho muy bien nuestro colega de *El Dauro*, son *una buena esperanza*, más no son todavía una realidad. Ello es que a la señora Castillo, que no nos satisfacía completamente, ha reemplazado la señorita Liron, que cuando más puede ser una *mezzo* dama joven. Dicha señorita no tiene culpa de que le hayan dado un puesto.[1071]

Joaquín Gaztambide siguió acaparando la atención en Granada, como ya lo hacía en Madrid, con el estreno de *El juramento* el 25 de febrero de 1859,[1072] tres meses más tarde de haberlo hecho en el teatro de Jovellanos; al ser anunciada se dice: "exornada con todo el aparato que corresponde".[1073] Para Ramón Sobrino la obra es una de las zarzuelas más bellas del teatro lírico español, así como la de mayor difusión y éxito de Gaztambide; fue representada miles de veces hasta la década de 1920, no sólo en toda España sino, también, en Hispanoamérica. Utilizaba una inspiración melódica y fórmulas de acompañamiento instrumental italianas –como era habitual en el género-, aunque no renunciaba por ello a introducir ritmos y cantos populares españoles esencializados,[1074]demostrando, además, como compositor, mayor densidad armónica y dominio del medio instrumental que sus contemporáneos españoles.[1075]

En un apartado que se iba haciendo cada vez más importante, el de operas cómicas "azarzueladas", debemos citar dos de ellas: *La Giralda* y, muy especialmente,

---

y costó trabajillo para *encerrarlas*". J. V. BELTRÁN. «Gacetilla. *De la muerte a la vida*». En: *La Alhambra. Diario Granadino*, 20-V-1859.

[1070] *La Alhambra. Diario Granadino*, 11-III-1859.

[1071] «Cosas de Granada». *La Alhambra. Diario Granadino*, 22-III-1859.

[1072] El argumento del libreto de Luis de Olona se desarrolla en España, durante el reinado de Felipe V, durante la Guerra de Sucesión, aunque parece ser que era una adaptación de una obra francesa anterior, presumiblemente *La rose de Péronne*.[1072]

[1073] El 25 de febrero de 1859. *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-II-1859, 8-III-1859.

[1074] REGIDOR ARRIBAS, Ramón. *Aquellas zarzuelas…*, 1996, p. 80.

[1075] SOBRINO, Ramón. «El juramento». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol.2, pp. 85-86.

La cantinera de los Alpes. Tras haberlo hecho popular Luisa Santamaría, el aria del tercer acto de *La Giralda* lo interpretaba Matilde Villó como pieza de lucimiento, siempre que tenía la oportunidad. *La cantinera de los Álpes*, adaptación de Sánchez de Madrid (música) y Sánchez Albarrán (libreto) de *La fille du régiment* de Donizetti, gustó bastante, siendo representada, al menos, en seis ocasiones, a pesar de ser calificada por el crítico teatral como "zarzuela sin argumento".[1076]

El 26 de marzo de 1859, José Máiquez Lucía se declara oficialmente en quiebra,[1077]el arrendamiento pasa a Ramón Carsi que, como nuevo empresario, se subroga en los derechos y obligaciones del anterior empresario. Ante esta situación sobrevenida que, aunque desagradable, que era una circunstancia ya habitual para los más veteranos cantantes y actores, la compañía de zarzuela tomó la iniciativa solicitando seguir funcionando de manera autónoma mientras se hacía efectiva la sucesión de la empresa, a lo que el Ayuntamiento accedió.[1078]Según nos muestran las reseñas teatrales que se escriben en *La Alhambra*, las funciones continuaron con total normalidad; de hecho, al poco de producirse el relevo empresarial el crítico se manifiesta bastante poco satisfecho con las nuevas contrataciones del empresario Carsi, refiriéndose a los cantantes de esta manera: "buena esperanza, más no son todavía una realidad"

> Ello es que la señora Castillo no nos satisfacía completamente, ha reemplazado la señorita Liron que, cuando más, puede una *mezzo* dama joven. Dicha señorita no tiene culpa de que le hayan dado un puesto que no le corresponda aún.[1079]

Hasta la terminación del año cómico la compañía continuó en permanente cambio en sus partes secundarias. El 22 de marzo hizo su debut el tenor cómico Mansanedo en sustitución de Eugenio Camino; fue recibido de manera muy poco cortés por cierta parte del público, al que ya se le estaba acabando la paciencia.[1080] A

[1076] QUILES, Antonio. «Teatro». *La Verdad*, 8-V-1859.

[1077] La noticia se había divulgado días antes en la prensa. *La Alhambra. Diario Granadino*, 22-III-1859.

[1078] A pesar de que en el documento se habla de la compañía de zarzuela, sin embargo, los que firman son partes de la compañía de declamado, a saber: Juan Montijano, Genaro Pareja, Manuel Tormos, Juan de Dios Lisón [o Lirón], partes todas de la compañía de declamación. AHDGr, L 19, P 31.

[1079] EGUILAZ, Leopoldo. «Cosas de Granada». En: *La Alhambra. Diario Granadino*, 22-III, 1859.

continuación, el 7 de abril, tras interpretar *Por conquista* y *Un pleito*, se despidió del público granadino la tiple Josefa García.[1081]Mansanedo fue, a su vez, sustituido por Fernando Martorell en el mes de junio: no era fácil encontrar un tenor cómico con suficiente solvencia a esa altura del año.[1082] De un cantante llamado Soriano se dice: "el señor Soriano, a quien no oímos debe ser una cosa muy buena cuando llegue a tener voz". El ingenioso crítico le atribuye metafóricamente al coro el ser el "Seila o Caribdis de todas las representaciones", como queriendo decir que si no falla por un motivo, falla por otro.[1083] La segunda y última temporada concluye, tras tantos avatares, en los primeros días de julio, cumpliendo Carsi de la mejor manera posible los compromisos que la pasada empresa legara, poniéndose manos a la obra en la conformación de la compañía lírica del año venidero. Ya en los periódicos del día 6 de junio se nos avisa de los primeros ajustes.[1084]

Especialmente reseñable es el ciclo operístico ofrecido por esta compañía de zarzuela, que llegó a poner en escena *Ernani* y *Norma* al menos en 15 veladas, una cifra muy a tener en cuenta. De estas funciones se trata en el capítulo dedicado a la ópera durante estos años, pero debe subrayarse este hecho como algo sin precedentes desde que la zarzuela grande irrumpiera en Granada en 1852. ¿Era necesario volver a Bellini y Verdi para obtener éxito en taquilla? ¿Acaso, a la altura de 1859, nuestros cantantes y compositores tenían la seguridad de que el territorio conquistado por el género lírico español al italiano en los teatros patrios en los últimos años ya no estaba amenazado?

Circunstancialmente, de manera sobrevenida, otra compañía de zarzuela actuó en Granada. En la primera semana de marzo, con motivo de que la mayor parte de los cantantes de la compañía de Málaga concluyeron sus contratos en el Carnaval y, toda vez que en ese tiempo se encontraban de paso por la ciudad, Antonio Romero Saavedra como promotor llegó a un acuerdo con el Ayuntamiento para que ofrecieran una función en Granada. Se trataba de los siguientes cantantes: Adelaida de la Torre, Cristina Corro,

---

[1080] *La Alhambra. Diario Granadino*, 24-III-1859.

[1081] *Ibid.*, 7-IV-1859.

[1082] *Ibid*, 17-VI-1859.

[1083] QUILES, Antonio. «Teatro». *La Verdad*, 8-V-1859.

[1084] "La compañía de zarzuela cuenta ya con casi todos los artistas, tiple tendremos tres: la Morera, la Villó y la Corro. De barítono viene Muñoz y de bajo Sanz. Faltan los ajustes de los tenores serio y cómico". *La Alhambra. Diario Granadino*. 6-VI-1859.

Onofre Muñoz, Eugenio Fernández, Emilio Carratalá y Jaime Fábregas. También estaba previsto que ejecutara o dirigiera alguna pieza cómica el primer actor y autor dramático José Sánchez Albarrán. Romero Saavedra ofreció 4000 reales al Ayuntamiento para los gastos de la festividad del Corpus y, además, el exceso de la renta si subían de 7000 reales los ingresos.[1085] Algunos de los cantantes llegados de Málaga quedarán ajustados para Granada al año siguiente, como en el caso de Cristina Corro y Onofre Muñoz.

El año cómico que se iniciaba en septiembre de 1859 contaba, como era ya habitual con una compañía dramática, una compañía de zarzuela más una sección de baile (como hemos visto, desde 1852, la ópera iba aparte, si había suerte una compañía sería contratada en primavera o verano, pero eso era ya responsabilidad del Ayuntamiento y no del arrendatario del teatro). La compañía de zarzuela para el año cómico la encabezan en las voces de mujer las tiples Matilde Villó y Eloísa Morera, la primera tiple característica es Jacinta Cruz, y como tiple comprimaria Cristina Corro. Los principales masculinos son: José Santés (primer tenor),[1086] Onofre Muñoz (primer barítono),[1087] Francisco Vega Sarabia (primer tenor cómico) y José Sanz (primer bajo). El maestro de partes y director de orquesta es, como suele hasta ahora, Antonio Palancar y, junto a él, como maestro de coros y apuntador Miguel de los Santos González. El director de toda la compañía será Joaquín García Parreño.[1088] El elenco recibió abundantes malas críticas a lo largo de todo el año. La mayoría de las veces las zarzuelas se salvaban gracias al trabajo sin descanso de Matilde Villó y Cristina Corro, habitualmente correspondidas por el tenor cómico Vega y el barítono Muñoz. Por ello, el empresario no tuvo otra opción que realizar cambios para mejorar los resultados artísticos de la compañía, produciéndose éstos de manera exitosa. Tras el Carnaval ajustó como primer tenor a Ramón Mendizábal y como primer bajo el veterano José

[1085] AHMGr, C.00207.0014.

[1086] Era primer tenor en el verano de 1871 que actuaba en la compañía de zarzuela en el teatro y circo de Madrid. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 315.

[1087] Cantante de teatro en 1854. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 222.

[1088] ROBERTO [Soriano Fuertes, Mariano]. *Calendario musical para el año bisiesto de 1860, por Roberto*, p. 26;
«Gacetilla.- Teatro de Granada. Lista de las compañías que han de actuar en el año cómico de 1859 a 1860». *La Alhambra. Diario Granadino*, 22-IX-1859.

Aznar,[1089] que ocuparon el lugar de Santés y Sanz, el uno habitualmente enfermo, y el otro siempre "ronco".[1090] Tras el debut de Mendizábal y de Aznar (28 y 3 de marzo), en *El Dauro* decían con cierta presunción que formaban, junto con Matilde Villó y Onofre Muñoz, un cuarteto "de lo más completo de España".[1091]

Con respecto al repertorio, este año hubo de todo: zarzuelas nuevas, zarzuelas menos nuevas, canción española, óperas, así como arreglos de óperas y operetas, ya italianas, ya francesas. Como es habitual, los últimos estrenos del Teatro de la Zarzuela llegan con prontitud, es el caso de *¡Quien manda…manda!*, *El niño*, *El último mono*, *Frasquito*, *El robo de las Sabinas*, estrenadas en Madrid dentro del primer semestre de 1859 y de *Entre mi mujer y el negro* y *El diablo las carga*, que lo fueron de manera más reciente, en el mismo año cómico 1859-60. Barbieri fue el compositor más representado, al menos en 36 ocasiones. De sus títulos se llevó la palma la zarzuela-disparate en dos actos *Entre mi mujer y el negro*, con libreto de Luis de Olona.[1092] De la crítica de la noche del estreno destacamos lo siguiente:

> No podemos menos de decir que es una de esas producciones agradables que por sus chistosas y bien combinadas ocurrencias hacen reír al espectador, sin que haya una sola escena que no merezca la atención pública, tanto en la parte argumental cuanto en la musical, que reúne la cualidad de halagar el oído de los buenos inteligentes. Los papeles estuvieron bien repartidos, y cada cual desempeñó el suyo de un modo suficiente para hacer conocer el esmero con que estaban ensayados, y la comprensión de sus respectivos caracteres. El público se mostró satisfecho prodigándoles merecidos aplausos, y es de esperar que la empresa nada pierda en sus repeticiones.[1093]

La de arena se la llevó con *El robo de las Sabinas*, en la que Barbieri había colaborado con el escritor andaluz de resonancias verdianas Antonio García Gutiérrez.

[1089] Según Emilio Casares, uno de los bajos más conocidos en el mundo zarzuelístico de los años 40-50, desde que en 1847 estrenara *La pradera del canal* de Azcona; en 1860 estaba en el Teatro de la Zarzuela. ASARES RODICIO, Emilio. «Aznar, José». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, p. 190.

[1090] *La Alhambra. Diario Granadino*, 13-XI-1859, 6-III-1860.

[1091] *El Dauro*, 6-III-1860.

[1092] Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 14 de octubre de 1859.

[1093] «Gacetilla». *La Alhambra. Diario Granadino*, 4-XII-1859.

Tras ser mal recibida en la primera noche, en la segunda el público manifestó su desagrado todavía de manera más evidente: aplaudiendo a los actores y reprobando la pieza. En *La Alhambra* se despacharon bien con el libreto y con la partitura:

> El libreto, a pesar de ser su autor una eminencia literaria, es un tejido de absurdos, sin situaciones, sin desenlace y sin chispa. Más bien que robo de las Sabinas pudiera llamarse robo del buen sentido, o del argumento, que no pareció en toda la noche. La parte de música es amanerada, llena de plagios sin inspiración, de suerte que es un robo completo.[1094]

El fracaso de *El robo de las Sabinas* nos debe llamar la atención sobre la inflexión que se estaba produciendo, pues mucho de la nueva producción estaba terminando en fracaso. En este año, tras Barbieri, los compositores más representados son Gaztambide, Oudrid y Arrieta, por este orden. Joaquín Gaztambide tuvo cierta aceptación en títulos ya estrenados en años anteriores, pero no logró éxito con su zarzuela nueva: "el diablo las carga¸ pero en el estreno de la zarzuela del mismo nombre, se puede decir que no salió el tiro. Es decir, que aunque con lleno completo no resonó ni una sola palmada".[1095] De Arrieta se presentó como novedad *¡Quien manda…manda!*, pero *Marina* seguía siendo la preferida de crítica y público.[1096]Cristóbal Oudrid, en cuanto a repercusión, estuvo estuvo mucho mejor que los tres citados, especialmente gracias a *El último mono*:

> Es un pasillo lleno de intención y de gracia. El diálogo es fluido, animado y picante. La música no carece de originalidad, siendo oportunos todos sus cantos. La ejecución fue bastante esmerada por toda la compañía, distinguiéndose la señora Morera. El público salió complacido y tributó merecidos aplausos […].[1097]

[1094] *La Alhambra. Diario Granadino*, 18-X-1859.

[1095] *Ibid.*, 3-V-1860.

[1096] "La noche del domingo se cantó la preciosa zarzuela del Maestro Arrieta *Marina*; en la que recogieron muchos aplausos los señores Mendizábal, Muñoz y Aznar; pudiendo asegurarse que es la vez que con más acierto se ha ejecutado dicha partitura en nuestro coliseo". *El Dauro*, 6-III-1860.

[1097] "*El último mono*[…] es un pasillo lleno de intención y de gracia. El diálogo es fluido, animado y picante. La música no carece de originalidad, siendo oportunos todos sus cantos. La ejecución fue bastante esmerada por toda la compañía, distinguiéndose la señora Morera. El público salió complacido y tributó merecidos aplausos […]". *La Alhambra. Diario Granadino*, 18-X-1859.

Como consecuencia de este éxito se demandaron más zarzuelas de Oudrid; Miguel Domínguez lanzó desde su columna teatral la siguiente petición:

> Y a propósito de las zarzuelas, varios aficionados se nos acercan para que pidamos al señor empresario y a los actores para que ejecuten la titulada *Moreto* que es una de las mejores obras españolas, tanto por el mérito de su libro como por la parte musical.[1098]

A pesar del valor musical y literario de *Moreto*,[1099] no tenemos anotada su interpretación en Granada, ni durante ese año ni en los siguientes. De un joven compositor, Manuel Fernández Caballero, se estrenaron dos zarzuelas en un acto; si por *Frasquito* recibió un enorme varapalo -"que empapele el juguete lírico porque apesta", escribió el crítico-, éste fue compensado con los aplausos unánimes recibidos por *Un cocinero*.[1100] Entre los autores que hoy podríamos considerar como de "segundo orden", Juan Mollberg tuvo cierta repercusión con *La colegiala*, en un acto.[1101] Y, entre los "rescates" de piezas de pasado esplendor, destaca la interpretación por el tenor cómico Francisco Vega de la canción «El Charrán» de Sebastián Iradier,[1102] sobre el poema de Rodríguez Rubí, evidenciando que el género andaluz *aflamencado* no terminaba de irse.[1103]

En cuanto a las óperas es destacable llamar la atención –y es necesario repetirlo- cómo en 1860, otro año más, las compañías de zarzuela residentes del teatro de Granada incluyen, ahora sin ningún complejo, óperas italianas en versión original. Además junto a éstas, se incorporan, con gran aceptación por parte del público, arreglos o adaptaciones que convierten piezas foráneas de diferente naturaleza en zarzuelas u

---

[1098] *La Alhambra. Diario Granadino*, 3-V-1860.

[1099] "*Moreto*, última obra de Agustín Azcona, es un drama excelente que tuvo la fortuna de convertirse en una magnífica zarzuela. Oudrid compuso una de sus mejores obras líricas […]. SOBRINO, Ramón. «Moreto». *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, p. 369.

[1100] *La Alhambra. Diario Granadino*, 8-XI-1859, 22-XI-1859.

[1101] *Ibid.*, 12-I-1860.

[1102] *La Alhambra. Diario Granadino*, 15-XI-1859, 16-XI-1859.

[1103] El poema de Tomás Rodríguez Rubí *El Charrán* fue publicado en 1841. La canción, con música de Iradier fue incluida dentro de *El ventorrillo de Crespo*, zarzuela de Basilio Basili y Tomás Rodríguez Rubí estrenada en el Teatro del Circo el 15 de agosto de 1841.ALONSO, Celsa. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, pp. 229, 315; CORTIZO Mª Encina. «Basili, Basilio». *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 1, p. 236.

operetas aparentemente españolas como es el caso de *Zampa*, *La loca de Edimburgo, La cantinera de los Alpes* y *Don Crispín y la comadre*, algo que tuvo su precedente en el estreno del "apaño" que hizo Pina Bohigas de *La Giralda* de Adam dos años antes.

Zampa o la esposa de mármol, fue presentada durante la primera temporada como uno de los grandes atractivos de la programación, y para ella se pintaron tres nuevas decoraciónes.[1104] Esta adaptación de Narciso Serra y Miguel Pastorfido de la opereta francesa de Ferdinand Hérold,[1105] fue unánimemente bien acogida, por el público y por la crítica, tras su primera representación el 22 de noviembre. Al interés de la pieza se unieron otras circunstancias favorables, principalmente el hecho de que casi todas las partes principales del elenco estuvieron, por fin, disponibles, excepción hecha del tenor Santés que seguía enfermo; si bien, el crítico Miguel L. Domínguez subraya que "la música es a veces superior a las fuerzas de algunos de los cantantes", y destaca sobre todos al barítono Onofre Muñoz. Mención aparte merecieron las nuevas decoraciones:

> La *misse* en escena ha sido esmerada y digna. Las tres decoraciones pintadas por el entendido señor Montesinos son de mucho efecto, y demuestran habilidad y conciencia artística. La magia con que concluye el tercer acto, y la aparición del Vesubio ha estado bien desempeñada, causando un golpe de vista mágico.

Respecto al libreto de Serra y Pastorfido "está perfectamente acomodado a las situaciones musicales; y en él abundan chistes de bastante buen gusto, fluidez y galanura en la versificación. Tiene escenas de un excelente y bien entendido lirismo". Y no deja de sorprender la impresión que causó la música de Hérold, pasados treinta años del estreno parisino:

> Su música, participando de la originalidad francesa y de las sublimes melodías y armoniosos concertantes del gusto alemán; es una obra notable bajo todos los conceptos, que encanta a los oídos y eleva el ánimo del espectador.[1106]

[1104] *La Alhambra. Diario Grandino*, 10-X-1859.

[1105] *Zampa, ou La fiancée de marbre*, en tres actos, estrenada en la Ópera Cómica de París, 3 de mayo de 1831. FORBES, Elizabeth. «Hérold, Ferdinand». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol. 8, p. 516.

[1106] DOMÍNGUEZ, Miguel L. «Teatro». *La Alhambra. Diario Granadino*, 24-XI-1859.

El 11 de enero se estrenó *Don Crispín y la Comadre*, zarzuela con libreto del escritor gaditano José Sanz Pérez,[1107] adaptación de la ópera de Luigi y Federico Ricci *Crispino e la comare*.[1108] El libreto fue presentado "con algunas acotaciones" tras "exacerbar al protomedicato de Cádiz" en su estreno, debido a la afilada ironía con que se trataba a la profesión médica. Para el crítico de *La Alhambra* "no pasa de ser una ópera bufa, con final de melodrama, y con una armoniosa y adecuada música [...] El arreglo del libreto está hecho con bastante oportunidad; hay chistes de buena ley y situaciones bien comprendidas". Según Ashbrook, a pesar de sus contagiosas melodías, humor y encanto naíf, ya en el momento del estreno estaba un poco pasada de moda. Los cantantes fueron muy aplaudidos, destacando las tiples Matilde Villó y Cristina Corro, y el tenor cómico Vega a lo largo de toda la obra; especialmente divertido fue el terceto bufo que cantaron Vega, el barítono Muñoz y el bajo Sanz.[1109]

La buena recepción se repitió con *La loca de Edimburgo*, adaptada musicalmente por Ventura Sánchez de Madrid y literariamente por Sánchez Albarrán a partir de *La prigione di Edimburgo* de Federico Ricci.[1110] En *El Dauro* se creó bastante expectación respecto de ella semanas antes del estreno, "pues en cuanto a trajes y decoraciones iba a ser exornada con el mayor lujo y propiedad, destacando los decorados construidos expresamente para la función".[1111] Finalmente se estrenó "con un éxito tan brillante y lisonjero como merecido". Una semana más tarde seguía representándose, con un público "que acudía presuroso a escuchar la magnífica música del maestro Ricci".[1112]

[1107] Conocido por sus obras de costumbres andaluzas; recordemos *El Tío Caniyitas*, con música de Soriano Fuertes, de 1849.

[1108] Melodramma fantástico-giocoso en 4 actos, en colaboración con su hermano Federico y libreto de Francesco Maria Piave. Estrenado el 28 de febrero de 1850 en el teatro San Benedetto de Venecia. ASHBROOK, William. «Crispino e la comare». En: *The New Grove Dictionary of Opera*, 1991, vol. 1, p. 1007.

[1109] DOMÍNGUEZ, Miguel L. «Gacetilla.Teatro». *La Alhambra. Diario Granadino*, 12-I-1860.

[1110] *La prigione di Edimburgo*, libreto de G. Rossi, melodrama semiserio en 3 actos, estrenado en el Teatro Grande de Trieste el 13 de marzo de 1838. BUDDEN, Julian. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol. 15, p. 830.

[1111] *El Dauro*, 11-III-1860.

[1112] *Ibid.*, 14-III-1860, 20-III-1860.

La cantinera de los Alpes, volvió a escena vista la buena recepción del año anterior. Como venimos observando siempre que se presentaban al público este tipo de adaptaciones, tras alabar la música de Donizetti, la parte literaria se llevó la peor parte , pero esta vez de manera más severa: "algo más que azotes merece el libretista que se dedica a hilvanar tres actos, sin que para postre siquiera aparezca el argumento". Aprovechando la crítica a *La cantinera*, Miguel Domínguez hizo una atinada reflexión de fondo, sobre el exagerado protagonismo de las traducciones en nuestra escena teatral, salvando del mal hacer general sólo a Ventura de la Vega:[1113]

> No puede ser más triste la suerte de nuestra literatura dramática; cuantas obras se ponen en escena casi todas son arreglos del francés; y parece que con esta salvedad tienen privilegio de admisión entre las empresas. Pero las originales, ya es distinto, como ha de tener su autor el genio que se aspira en París... Y desengañémonos, por muy malas que fueran, siempre valdrían algo más que esas traducciones desatinadas con que hoy medra el bolsillo de los autores sin conciencia. Muy bueno que cuando una obra notable aparezca en el mundo literario, se traduzca para que todos los países conozcan las bellezas que encierra, o bien se arreglen de tan oportuno modo como hace Ventura de la Vega, que de una composición mediana aparece otra de agradables formas, pero al delito de traducir, hacerlo mal, solo puede ocurrirse a los que parece son enemigos de nuestra gloria literaria.[1114]

Los ecos de la campaña en el norte de África resuenan en el coliseo del Campillo a lo largo del año cómico, ejemplo de ello es el *Himno Bélico* compuesto por el director de orquesta Antonio Palancar; estrenado el 19 de noviembre de 1859 en la función que celebraba el cumpleaños de Isabel II, "digno del renombre músico de su autor, y que agradó a los inteligentes".[1115] En la función del 12 de mayo se cantó el *Himno de la batalla de Castillejos*, "o sea *El episodio de las mochilas*, por las partes principales de la compañía de zarzuela y coros".[1116]

[1113] Sobre el asunto de las traducciones véase el apartado titulado «El problema de la originalidad de las obras» en el artículo de ESPÍN TEMPLADO, Mª Pilar. «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero». En: *Cuadernos de Musica Iberoamericana*, 2-3, (1996-1997), pp. 66-72.

[1114] DOMÍNGUEZ, Miguel, L. *La Alhambra. Diario Granadino*, 27-X-1859.

[1115] *La Alhambra. Diario Granadino*, 22-XI-1859.

[1116] *Ibid.*, 12-V-1860.

Son numerosas las referencias en cuanto a lo descuidado de la escenografía, en especial en lo que a la tramoya se refiere, pues la falta de maquinaria teatral hace que los montajes se resientan en este y otros aspectos. También hay descuido en todo lo relacionado con la disciplina que deben cumplir los miembros de las compañías -tanto cantantes como tramoyistas- mientras se realiza el espectáculo, dejando bastante que desear en su tarea el denominado celador de bastidores:

> Quisiéramos que el señor presidente multara aunque no fuese más que a unos cuantos pescozones a tanta extraña cabeza como se asoma por los bastidores y aun por el mismo telón, quitando toda la ilusión que se puedan formar los espectadores.[1117]

La verdad es que el empresario Carsi estaba más atento a las localidades que se vendían en la "casilla" y a los libros de contabilidad que a esos otros asuntos, pues venía registrando pérdidas desde la primera temporada y ya, para Carnaval, estas empezaban a ser preocupantes. En marzo dirigió una exposición al Ayuntamiento, poniendo de manifiesto los perjuicios económicos que estaba sufriendo, buscando -de soslayo- que las condiciones de arrendamiento mejorasen significativamente, algo que no ocurrió. En *La Alhambra* aunque se consideran algo exageradas las manifestaciones de Carsi, se llega a pedir a la autoridad municipal que "resuelva este negocio en que tanto está interesada la parte culta de la población".[1118] Como las circunstancias no mejoraron, tras la representación de *Lucia de Lammermoor* la noche del 30 de mayo, el teatro fue cerrado el 31 con el drama *La campana de la Almudaina*, a pesar de que faltaban once funciones para cumplir el último de los abonos.[1119] A falta de trabajo en Granada, la compañía de zarzuela pasará el veraneo actuando en la ciudad de Ronda, sufriendo como único cambio el de Onofre Muñoz, sustituido por Ernesto Lambertini.[1120]

En el Liceo la zarzuela estaba ocupando por aquel entonces un lugar que hasta hacía no mucho había ocupado la ópera, ahora en un segundo lugar, poniendo en escena

---

[1117] DOMÍNGUEZ, Miguel L. «Teatro». *La Alhambra. Diario Granadino*, 12-I-1860.

[1118] *Ibid.* «Gacetilla». *La Alhambra. Diario Granadino*, 24-III-1860.

[1119] *El Dauro*, 30-V-1860; «Gacetilla». *La Alhambra. Diario Granadino*, 31-V-1860.

[1120] *Ibid.*, 2-VI-1860.

dentro de sus actividades teatrales *El último mono*, *Un pleito* y *Un caballero particular* en los meses de mayo, junio y julio: [1121]

> El día 21 regularmente tendremos el gusto de que vuelvan a representarse en El Liceo, las tres preciosas zarzuelas *Un pleito*, *Un caballero particular*, *El último mono*. Las señoritas doña Emilia Quevedo Espejo, Doña Concepción Mata Cortina, Doña Victoria Acuña de Contreras y Doña Elena del Barco, en unión de los Señores Don Eduardo Rodríguez Bolívar, Don Custodio Rabos, Don Francisco Contreras, Don Manuel Moreno González y Don Jesús Cortés, están encargados del desempeño de las referidas obras, bajo la acertada dirección del entendido maestro Don José Espinel y Moya.[1122]

La renuncia de Ramón Carsi a continuar con el año que tenía todavía comprometido (1860-1861) motivó, aparte de un pleito del Ayuntamiento con el citado empresario, la salida a subasta del teatro. El 14 de septiembre de 1860 todavía no se había resuelto la adjudicación del edificio:

> Según parece, [el Gobernador de la Provincia] ha ordenado que por el término de 15 salga a pública subasta bajo el tipo de 26.000 rs. y condiciones del año 58 y que en caso de no presentarse postores, sea adjudicado a persona competente y que mejores cuadros de compañía ofrezca. Nosotros lo que quisiéramos en este ya cansado negocio, es que el público quedara complacido que bien lo merece.[1123]

1860-1861

Al adjudicarse finalmente la empresa a Antonio Quiles,[1124] el nuevo año cómico se inició con declamado y baile, en este último con la conocida pareja formada por Petra Cámara y Manuel Guerrero. La Cámara, a la que *El Dauro* denomina la "sílfide andaluza", se mantendrá en la cartelera hasta el final de la primera temporada.[1125] En el mes de diciembre en los intermedios de declamado y baile intervino el denominado

---

[1121] *El Liceo*, 7-V-1860, 4-VI-1860, 23-VII-1860.

[1122] *Ibid.*, 7-V-1860.

[1123] AFÁN DE RIBERA, A. J. «Teatro». *La Alhambra. Diario Granadino*, 14-IX-1860.

[1124] Quiles estaba de empresario en 1861, pero muy probablemente ya lo era a fuinales de 1860. AHMGr, C.00208.0010.

[1125] *El Dauro*, 17-II-1861.

"cantor andaluz" Antonio Giménez, estos fueron los sones anunciados en la prensa en uno de aquellos días:

> El jarabe de Cádiz
> El Naranjero
> Las Mollares de Sevilla
> La Solea de varias clases
> Dos polos distintos con su jaleo
> Dos clases de malagueñas[1126]

La compañía de zarzuela sufrió gran retraso en su formación; el inicio de sus actuaciones estaba comprometido para el mes de diciembre, por ello, habiendo llegado la primera temporada a finales de dicho mes sin haber novedad y, tras dos noches de pateo y "guasa" en las funciones de verso, el empresario dio a los abonados la posibilidad de anular los contratos realizados.[1127] El día 22 de diciembre de 1860 había hecho acto de presencia en la ciudad la principal voz femenina, Matilde Villó, pero seguían sin llegar las voces masculinas principales; la empresa se exculpaba alegando los daños causados en el telégrafo tras los temporales e inundaciones del 8 y 9 de diciembre.[1128] En esta situación, ya con el nuevo año y mientras la compañía se iba completando, la Villó y el tenor Real, recién llegado, ofrecieron piezas a solo y dúos, tanto de óperas como de zarzuelas, entre las que podemos citar: *Inés de Castro* de Persiani, *Betly* de Donzetti, *Il Trovatore* y *Ernani* de Verdi y *El dominó azul* de Arrieta.[1129] Merece ser subrayada la interpretación que la Villó llevó a cabo de «Las grandes variaciones» de la *Ipermestra*, la opéra de más éxito compuesta por Saldoni, que veintidós años después de su estreno todavía no había sido olvidada.[1130]

Las representaciones zarzuelísticas comenzaron, por fin, el domingo 20 de enero de 1861 con *El relámpago*: "A pesar de la multitud de contrariedades con que ha luchado la actual empresa, ha podido conseguir tener reunido el cuadro de zarzuela 10 días antes del límite dado por la autoridad". La representación de *El relámpago* se culminó con gran éxito, siendo especialmente aplaudido el tenor Beracoechea. Esto

---

[1126] *La Alhambra. Diario Granadino*, 12-XII-1860.

[1127] *Ibid.*, 23-XII-1860.

[1128] *El Dauro*, 6-I-1861.

[1129] *La Alhambra. Diario Granadino*, 4-I-1861, 5-I-1861, 9-I-1861.

[1130] *La Alhambra. Diario Granadino*, 4-I-1861.

pudo ser suficiente para aplacar el descontento del público con la empresa. Parece que entre los múltiples problemas con los que se encontraba la empresa no era el menor la fama de "público difícil" que tenía el del teatro de Granada y que condicionaba grandemente los ajustes de los artistas, por ello se escribía en *El Dauro*:

> Reciban todos nuestro parabién, y esperamos que no surgirán nuevas dificultades, que la empresa marchará con desembarazo; que el público llevará a un límite prudente sus exigencias, y que todos en fin, olvidando lo pasado, conspirarán a la digna obra de regeneración de nuestro teatro, para que vuelva a inspirar a los artistas, *respeto* como antes, y no miedo como de algún tiempo a esta parte.[1131]

El grupo de cantantes de la compañía quedó configurado de la siguiente manera: Matilde Villó como primera tiple y, junto con ella, Isabel del Villar; Sebastián Beracoechea[1132]–procedente del teatro de Jovellanos-[1133]y Sr. Real tenores serios; Francisco Vega Sarabia, primer tenor cómico;[1134] Ernesto Lambertini[1135] y Ramón Moras, barítonos; y, como bajo, el señor Cabaleti.

El anterior dominio de Barbieri y Gaztambide en la cartelera es ahora compartido con Cristóbal Oudrid.[1136] Entre los tres copan más del sesenta por ciento de las piezas líricas puestas en escena que tenemos registradas,[1137] pero el protagonismo de Oudrid destaca sobre los demás si incluimos las zarzuelas compuestas en colaboración (ya fuere con Fernández Caballero, con Sánchez Allú, o con Gaztambide), llegando a más de cuarenta. Los títulos más representados, en al menos siete ocasiones, son: *A rey muerto* (Oudrid), *El gran bandido* (Oudrid) y *Los dos ciegos* (Barbieri); pero hemos de

---

[1131] MENDO DE FIGUEROA, F. «Gacetilla. Teatro». *El Dauro*, 22-I-1861.

[1132] Primer tenor de zarzuela en los principales teatros de España en 1870, hijo de D. Tomás. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 33.

[1133] *El Dauro*, 6-I-1861.

[1134] COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, p. 773.

[1135] En el mes de enero se dio por ajustado al barítono Ernesto Lambertini, pero lo cierto es que la única voz de la cuerda de barítono que aparece actuando es la de Ramón Moras. *El Dauro*, 2-VI-1860, 6-I-1861; *La Alhambra. Diario Granadino*, 21-I-1861.

[1136] Incluimos las zarzuelas hechas en colaboración.

[1137] 84 de un total de 119.

anotar que mientras las dos de Oudrid se estrenaron en Madrid dentro del año cómico en curso, la de Barbieri tenía ya una vida de más de cinco años.

Entre los autores menos conocidos, mencionar a Lázaro Núñez Robres, compositor, director y pianista nacido en Almansa (Albacete) el 1 de junio de 1827, alumno que fue del Conservatorio de Madrid. Su zarzuela en un acto *El primer vuelo de un pollo*, fue representada en cuatro ocasiones durante el mes de mayo de 1861.[1138]

En el apartado de estrenos hay que destacar la presencia de obras de dos compositores granadinos, uno que ya disfrutaba de un estatus reconocido en Madrid y otro que se estaba iniciando su trayectoria en su ciudad natal, nos referimos a Mariano Vázquez y Antonio Segura Mesa. *¡Por un inglés!* de Vázquez, fue representada primeramente el 2 de abril del 61, en lo que pudo ser sido el estreno absoluto de esta zarzuela en un acto, pues el estreno madrileño se produjo en la Nochebuena del mismo año, por tanto ocho meses más tarde. Se trataba más bien de una obra alimenticia hecha en colaboración con los libretistas Larrea y Martínez Cuende.[1139]

Segura presentó dos zarzuelas en un acto: *El alcalde Vinagre* y *Cegar para ver*, ambas con libreto de Antonio Joaquín Afán de Ribera, formando parte de sendas sesiones dobles los días 23 y 24 de abril de 1861. La obra más destacada por el crítico de *La Alhambra* fue *El alcalde Vinagre*, estrenada el 23 de abril en una función a beneficio del tenor cómico de la compañía Francisco Vega Sarabia, protagonizada por el propio Vega y la soprano Matilde Villó. Se repitió al día siguiente. Respecto de la parte literaria, se celebraron sus chistes y la soltura con que fue escrita. La música fue considerada "bastante buena y original":

> Pertenece al género cómico y está escrita con bastante soltura y abundancia de chistes. La música es bastante buena, original, y que denota excelentes disposiciones en su joven autor, a quien rendimos el más cumplido elogio.

[1138] Estrenada en el Teatro del Circo de Madrid en 1861. Otras dos zarzuelas importantes suyas que cabe citar son *Por un paraguas* y *Los zulúes*. CASARES RODICIO, Emilio. «Núñez Robres, Lázaro». *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, p. 412-413.

[1139] El estreno madrileño viene con fecha de 24 de diciembre de 1861. CASARES, Emilio. «Vázquez, Mariano». *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, p. 929.

El éxito fue grande, notándose entre el público la presencia de buen número de funcionarios del Ayuntamiento, en donde Afán ejercía como juez municipal –imaginamos que muchos serían subordinados-:

> El público granadino siempre galante y justo, rindió una completa ovación a los señores Afán de Ribera y Segura llamándoles a escena, donde cayeron multitud de coronas y flores. Que recordemos, una fue de plata, rendida al primero de dichos señores por sus compañeros del municipio, quienes también festejaron con otra al autor de la música. Otras fueron de las cultas sociedades del Liceo y el Coliseo para el señor Afán, miembro de ambas. La excelente banda de cazadores de Madrid tocó en el salón de descanso del teatro piezas en los intermedios. La entrada fue un lleno completo.[1140]

Respecto de los cantantes y actores, salvo Matilde Villó, todos estuvieron bastante en la sombra, condicionando el lucimiento de la pieza:

> La ejecución por parte de la señora Villó, bien, siendo aplaudida. El protagonista parecía resentirse algo aun de su enfermedad, y a los demás actores faltó un poquito de aplomo. Esto es natural tratándose del estreno de una obra, cuyos autores estaban presentes, y ante una concurrencia tan escogida, pero esto a veces perjudica al buen éxito de la obra, y siempre es un daño. Creemos que en la repetición se habrán subsanado estas leves faltas.[1141]

Antonio Segura era entonces un muy joven músico, de tan sólo 19 años,[1142] ya se había dado a conocer como compositor de canciones, y música religiosa, quizás estas dos zarzuelas podrían ser sus primeros ensayos en el género. Fue discípulo de Bernabé Ruiz de Henares, primer organista de la catedral.[1143]A lo largo de toda su larga vida residió siempre en su Granada. Amén de su labor compositiva desarrolló una intensa labor docente en diferentes instituciones, entre ellas la Escuela de Canto y Declamación

---

[1140] Diario *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-IV-1861. *La Gaceta Musical Barcelonesa* se hizo eco de la noticia. *Gaceta Musical Barcelonesa*, 5-V-1861.

[1141] PIÑÓN, Nicolás. «Gacetilla. Buen estreno». *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-IV-1861.

[1142] Nacido en 1842. *Véase* GIBSON. *Guía a la Granada de Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés, p. 60.

[1143] VALLADAR, Francisco de Paula. «El Maestro Segura». En: *La Alhambra*, XIX (1917), p. 240.

de Isabel II y en la sociedad Las Delicias. "Por complacer a mi hermano[1144] -escribió Francisco de Paula Valladar- desempeñaba de manera gratuita la cátedra de composición y armonía de la Escuela Municipal de Música que aquel organizó y dirigió hasta su muerte".[1145] Entre sus alumnos estuvieron Ángel Barrios y Francisco Alonso. Cuando ya era un anciano venerable se convirtió en el profesor de música de un joven aspirante a compositor llamado Federico García Lorca –corría ya el segundo decenio del siglo XX-; con la muerte de Segura en 1916, la vocación poética de Federico pasó a ocupar el primer lugar aunque, como todo el mundo sabe, el amor por la música siempre fue esencial en la vida y en la obra del poeta de Fuentevaqueros. El respeto y afecto que sentía por su maestro lo dejó siempre patente; haciendo constar que Segura "le había iniciado en la «ciencia folklórica»", que tanta repercusión tendrá en la obra lorquiana. [1146] Dentro de la producción teatral de Segura, además de las dos citadas, hay que nombrar las zarzuelas *El señor conde* (1866), *Dos telégramas* (1870) y "una preciosa ópera *Las hijas de Jefté*, que por sobra de modestia en el autor no llegó a representarse en Madrid".[1147] Murió en Granada el 25 de mayo de 1916 a los 74 años.[1148]

La vieja tonadilla resucitó una vez más en este tercer decenio del XIX, y lo fue en dos ocasiones: *La dama colérica* de José María Francesconi con libreto de Comella, compuesta en 1805 para Manuel García, y, la tantas veces interpretada, *El Trípili*. [1149] En el caso de esta segunda, el título de tonadilla posiblemente más difundido en la cartelera española del XIX, podría tratarse tanto de la tonadilla de Blas de Laserna *Los maestros de la Raboso*, como de la de Carnicer *El músico y el poeta* (también llamada

---

[1144] Se refiere a Enrique Valladar.

[1145] VALLADAR, Francisco de Paula. «El Maestro Segura». En: *La Alhambra*, XIX (1917), p. 240.

[1146] *Federico García Lorca. Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1986 (22ª edición), vol. III, p. 397, citado por GIBSON, Ian. *En Granada, su Granada: Guía a la Granada de Federico García Lorca*, p. 60.

[1147] VALLADAR, Francisco de Paula. «El Maestro Segura». En: *La Alhambra*, XIX (1917), p. 240.

[1148] Sobre la relación de Antonio Segura Mesa con García Lorca *véase* DE PERSIA, Jorge. «Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional». En: ZAPKE, Susana (ed.). *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, pp. 69-70 y GIBSON, Ian. *En Granada, su Granada: Guía a la Granada de Federico García Lorca*, pp. 37, 60-62.

[1149] *La dama colérica* representada en 1861 y *El Trípili* en 1861, 1863 y 1864. *Véase* el Anexo II dedicado a la cartelera.

Los maestros de la Raboso), ambas incluyendo como número más característico la archiconocida «Tirana del Trípili».

En el diario *La Alhambra* del primero de mayo de 1861 se da a conocer que la empresa, para la temporada que va de octubre de 1861 a Carnaval de 1862, ha sido adjudicada en favor de Juan Ugalde, representante de la empresa del Real de la Villa y Corte de Madrid, por la cantidad de 8000 reales. El nuevo empresario, como es de esperar, intenta ilusionar al público ofreciendo mucho y variado espectáculo en el avance de la programación. En la primera temporada, hasta Carnaval, junto a la compañía de verso habrá un cuadro de zarzuela y una compañía de baile que irán alternando sus actuaciones. En la segunda, a partir de Pascua, de nuevo habrá alternancia, en este caso una compañía de ópera y otra de zarzuela. En la de ópera se habla de artistas procedentes del Real e, incluso, del propio Giorgio Ronconi –no se confirmará-. A la de zarzuela acompañará un cuadro de verso y otro de baile. Se habla del rico vestuario procedente de los teatros de Madrid. Sabiendo que son elementos que siempre dejan que desear en Granada, se advierte que la guardarropía y el atrezo serán muy tenidos en cuenta, habiendo un mueblista como en los teatros de la corte "que adorne la escena con gusto y propiedad". Por hablar, incluso, se habla de mejorar las pocas decoraciones que son patrimonio el Teatro del Campillo:

> Teniendo esta empresa las pocas decoraciones que existen en el teatro de Granada, tiene tomadas sus disposiciones para ir reuniendo lo necesario, quedando la empresa en la obligación de dar parte a la comisión de diversiones públicas de cuanto vaya reuniendo perteneciente a teatros de la corte o a otros, para que tomando noticia de ello y formando un inventario especial, no haya inconveniente en su salida, concluido que sea el año o años de arrendamiento, según previene la condición 20 del citado pliego.[1150]

Finalmente, tras tanta promesa, desde el inicio de año cómico en octubre y hasta diciembre, en el Teatro la única compañía que hubo fue una de verso, cuya primera figura estaba previsto que fuera el actor cómico José María Dardalla;[1151] aunque había en ella artistas capaces de cantar y declamar con igual propiedad, como era el caso de la

---

[1150] PIÑÓN, Nicolás. «Teatro». *La Alhambra. Diario Granadino*, 1-V-1861.

[1151] *La Alhambra. Diario Granadino*, 1-V-1861.

tiple Juana Samaniego, que hizo su presentación el 26 de octubre con *La sal de Jesús* de Soriano Fuertes.[1152] Fue la Samaniego capaz de rivalizar, en su momento, con Adelaida Latorre y con Amalia Ramírez, aunque por aquellos años –pensamos- debía ser una cantante bastante veterana, ya que venía actuando desde los años cuarenta y, según Cotarelo, su esplendor profesional lo alcanzó a mediados de los cincuenta.[1153] A pesar de la categoría artística de Juana Samaniego, no parece que hubiera efectivos suficientes como para montar zarzuelas de relieve.

Hubo que esperar a que la temporada llevara avanzada más de tres meses para encontrar propiamente una compañía de zarzuela, y así lo señaló el periódico *La Alhambra* del 5 de diciembre: "Presentación de la compañía de zarzuela, después de no pocos esfuerzos". Se nombra a los siguientes artistas: Sr. Hiruela (barítono), Sra. Rodríguez (tiple), Sr. Rodríguez (tenor).[1154] Los dos primeros eran cantantes conocidos por entonces. José Hiruela Lara, barítono nacido en Granada en 1823 que, después de iniciar sus estudios de canto a la poco precoz edad de 30 años con Bernabé Ruíz de Henares (mencionado anteriormente como maestro de Antonio Segura), pasó después a ser alumno de Antonio Rovira en Barcelona, debutó en el Teatro de la Zarzuela en 1858 y, tras obtener el reconocimiento por parte del público madrileño, inició el preceptivo *tour* por diferentes teatros de la geografía española. Era esta la primera vez que llegaba como profesional al teatro de su ciudad natal. [1155]

De la Rodríguez destaca el periódico del día 1 anterior como especial mérito el haber sido "1ª tiple del Jovellanos", o sea del Teatro de la Zarzuela, pero el periódico yerra pues lo cierto es que no fue primera tiple, sino "dama joven": se trataba de la tiple Ana Rodríguez. En una carta dirigida a su maestro Barbieri, dos años más tarde, comentaba sobre ella la cantante Luisa Lesén, con cierta malicia y en total confianza:

[1152] *Ibid.*, 26-X-1861.

[1153] CORTIZO, Mª Encina. «Samaniego, Juana». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, p. 708.

[1154] *La Alhambra. Diario Granadino*. 5-XII-1861.

[1155] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, pp. 283-284.

> Quiero que sepa que tenemos a la Srta. Ana Rodríguez en sustitución de la Zamacois; como comprenderá Vd., todo cuanto se diga en su elogio es bombo de gacetilleros, pero está tan orgullosa que no es posible creerlo.[1156]

La noche de presentación fue, después de nuevos retrasos, el 14 de diciembre con *El loco de la guardilla*, zarzuela en un acto de Manuel Fernández Caballero. Esta obra, había sido estrenada dos meses antes en el Teatro de la Zarzuela obteniendo un resonante éxito, [1157] llegando a sumar al final del año cómico madrileño 52 funciones. El libreto, de Narciso Serra, estaba ambientado en el Madrid cervantino.[1158] Por lo que respecta al estreno granadino, no sabemos si los artistas estuvieron en ésta y en las siguientes funciones a mayor o menor altura, lo cierto es que el nivel general de la compañía no lo estaba, a tenor del dictamen presentado por dos reputados abogados granadinos a instancias del Ayuntamiento, sobre si procedía o no prorrogar el arrendamiento a la misma empresa. En el documento presentado por éstos –no sabemos si también reputados aficionados- se aconsejó no prorrogar por haber incumplimiento de contrato, pues "ni el cuadro [de cantantes] es digno, ni éste constituye compañía completa de zarzuela".[1159] Es decir, los cantantes no tenían suficiente calidad y, además, eran tan pocos que no llegaban al rango compañía.

El empresario debió de tomar nota pues, tras la Pascua de Resurrección, había una nueva compañía lírica que se mantendrá funcionando hasta la llegada del verano, momento en que estaba previsto comenzara a trabajar la de ópera. Con la nueva compañía el público tuvo la oportunidad de reencontrarse con una de las grandes divas del género, conocida suficientemente en Granada: Amalia Ramírez;[1160] junto a ella la

---

[1156] Carta de la cantante Luisa Lesén a Barbieri, fechada en Murcia el 31 de diciembre de 1863 [BNM, MSS. 14.033[186]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 686.

[1157] 9 de octubre de 1861.

[1158] Apellidada "paso que pasó en el siglo XVII". MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen. Cervantes en escena: *El loco de la guardilla* de Narciso Serra. En *Arbor*, CVXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), p. 665, 669.

[1159] «Acerca de proceder a la prórroga por dos años del arrendamiento, 23 de enero de 1862. Dictamen de los señores Nicolás de Paso y Delgado y Juan de Dios Llamas y Barajas». AHMGr, C.00208.0010.

[1160] Queda constancia de la suspensión de la función del 15 de mayo de 1862 por indisposición de la primera tiple de la compañía de zarzuela Amalia Ramírez. AHMGr, C.00208.0010.

tiple malagueña Felisa Hernández "que era guapa y cantaba bien, por lo que triunfó con facilidad".[1161]

1862-1863

En el primer trimestre de 1863 figuran en la compañía lírica de Granada Matilde Villó como primera tiple y Francisco Vega como tenor cómico.[1162] Los dos cantantes habían actuado anteriormente en Granada. Especialmente notable es el caso de Matilde Villó, que había pasado suficientes temporadas cantando en el Teatro del Campillo como para haberle traído buena cuenta comprarse una casa en la ciudad, a saber: los tres años cómicos que van de 1858 a 1861 y el que ahora comentamos. Volvía con un público que debía conocer más que bien sus virtudes y defectos como cantante e intérprete. Matilde había hecho del aria de tiple del tercer acto de *Giralda* de Adam[1163] su pieza de lucimiento predilecta en todos estos años a los que nos estamos refiriendo, y fueron muchas las veces que hizo vibrar al público con su interpretación.[1164]

Este año zarzuelístico se inició en enero con *El dominó azul* de Arrieta y bastante poco éxito.[1165] La principal novedad entre las piezas ofrecidas es *En las astas del toro*, obra lírica en un acto de Gaztambide que había sido estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 30 de agosto de 1862 y que en Granada se estuvo representando desde enero del 63. Fue a lo largo de la temporada la ideal para completar las funciones de zarzuela, declamado y beneficios.[1166] Seguía representándose en marzo, coincidiendo con los días en que estuvo Verdi en Granada, aunque no tenemos

---

[1161] Nacida en Málaga en 1832. GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz. *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, p. 7.

[1162] Aunque en el periódico sólo se cita su apellido, nos inclinamos a pensar que es Matilde, por la interpretación del aria de tiple del tercer acto de *La Giralda*, tal y como había hecho en años anteriores. *La Alhambra. Diario Granadino*, 11-III-1863, 21-III-1863.

[1163] No sabemos si se trata de a la adaptación hecha al castellano por Mariano Pina Bohigas de 1858, pues exitirá de Carlos Frontaura, estrenada en Barcelona en noviembre de 1862. Imaginamos que Matilde Villó sería fiel a la que venía haciendo desde años atrás.
Ver *Giralda o el marido misterioso*. Zarzuela en tres actos en verso, arreglada a la escena española por D. Carlos Frontaura. Música del célebre maestro francés Mr. Adam. Representada por primera vez en el Teatro Principal de Barcelona, en Noviembre de 1862. Madrid: Imprenta de la señora viuda e hijos D. José Cuesta, calle del Factor, número 14, 1862.

[1164] *La Alhambra. Diario Granadino*, 21-III-1863.

[1165] *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 8-II-1863.

[1166] *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-I-1863.

noticia de que el gran genio del *melodramma* se acercase a contemplar función alguna al teatro.[1167] Junto a las mencionadas, pocas sorpresas vamos a encontrar en cartel: *El postillón de la Rioja*, *Jugar con fuego*, *Tramoya* y *Mis dos mujeres*.[1168]

3.5 **El contencioso entre el Ayuntamiento y los autores dramáticos y líricos de la Corte (1858)**

En un despacho telegráfico dirigido por el Ministro de la Gobernación al Gobernador de Granada, con fecha de 10 de septiembre de 1858, se decía lo siguiente:

> Por resolución de hoy el S. M. declara sin efecto la cláusula del arrendamiento de ese teatro que limita el número de veces que puede repetirse la representación de una obra. Se participa a fin de evitar los perjuicios que sufren la empresa y los actores.[1169]

Esto venía a poner fin al contencioso surgido entre el Ayuntamiento de Granada y los autores dramáticos y líricos de la Corte, que tuvo su origen cuando el empresario José Máiquez Lucía[1170] aceptó, dentro del pliego de condiciones para el arrendamiento del teatro granadino, una en la que se limitaba a tres el número máximo de representaciones de cada pieza a lo largo de un mes. Para entender mejor esta exigencia del Ayuntamiento de Granada bien viene leer este comentario de Mariano Vázquez, que conocía bien al público teatral de su ciudad:

> Por fin, esto ya sabes tú lo que es y lo que son los públicos de provincia que quieren una ópera distinta en cada función y así resulta que se les sirven unos buñuelos, que ni con chocolate.[1171]

[1167] *Ver* las páginas dedicadas al año operístico 1862-63.

[1168] *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-I-1863; *La Alhambra. Diario Granadino*, 11-III-1863, 15-III-1863, 23-III-1863; *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 8-II-1863.

[1169] AHDGr, L 19, P 31.

[1170] Hijo del también empresario José Máiquez Lucía y sobrino-nieto del actor Isidoro Máiquez.

[1171] Carta de Mariano Vázquez a Barbieri, escrita desde Granada con fecha de 9 de julio de 1870 [BNM, MSS. 14.019[101]]. En: ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, p. 1066.

En provincias se quiere variedad, quizás porque en poblaciones pequeñas hay menos público y hay más posibilidad de que haya un mayor porcentaje de él que repita entre función y función, pero hemos recordar que los grandes y entendidos amantes del teatro lírico de aquella época era habitual que asistieran a ver la misma pieza repetidas veces a lo largo de una misma temporada. Según dejó escrito Stendhal en *Vida de Rossini*, "sólo a la tercera o cuarta representación [de Tancredi] percibiremos bien las finuras de esta música tan vivaz y tan belicosa". [1172]

La noticia de la aceptación de la "cláusula límite" se difundió con enorme rapidez, como prueba esta reseña aparecida en *La España Artística* de Madrid del 2 de agosto:

> Con motivo de haberse subastado de nuevo uno de los teatros de la oriental Granada, el Excmo. Ayuntamiento de aquella ciudad ha incluido en las cláusulas de la subasta, una, que por su originalidad o falta de sentido, nos ha llamado notablemente la atención. Consiste dicha cláusula, en que el empresario se comprometa irremisiblemente, a no poner en escena ninguna obra más de tres veces por temporada. Suponemos que la causa de tan extraña medida habrá sido la de evitar a los abonados que se cansen, a pesar de que el público quiera disfrutar de ella. En cambio de esta ventaja, si tal nombre merece esta obligación impuesta al empresario, causa graves perjuicios a la empresa, a los autores dramáticos, y a los actores. Tan perjudicial es para los segundos, que ya algunos de los más eminentes, han prohibido que se representen sus obras en el teatro a que nos referimos. Nosotros creemos que la medida del Excmo. Ayuntamiento granadino, es escandalosamente arbitraria.[1173]

Llegó a los oídos, por supuesto, de los más destacados autores líricos españoles, compositores y libretistas. En una carta a su amigo Barbieri, el libretista Luis de Olona le ponía al tanto del asunto:

[1172] "Un amigo mío escribía hace un año a una dama que se hallaba en el campo: 'Van a poner *Tancredo* en el Teatro Louvois; sólo a la tercera o cuarta representación percibiremos bien las finuras de esta música tan vivaz y tan belicosa. Después de haberla comprendido, se apoderará cada vez más de nuestra imaginación y conservará la plenitud de su poder durante veinte o treinta representaciones; después ya estará gastada para nosotros...". STENDHAL (Beyle, Henri). *Vida de Rossini*. *Notas de un diletante*, traducción de Consuelo Berges, pp. 14-15.

[1173] *La España Artística*, 2-VIII-1858.

> Por una casualidad he sabido que D. José Máyquez ha tomado en arriendo el teatro de Granada para el año próximo, aceptando una condición que el ayuntamiento de dicha ciudad ha puesto en el pliego de subasta para que no se den más que tres representaciones al mes de cada obra que en dicho teatro se ejecute. Este atentado a la propiedad cometido por aquel ayuntamiento, autorizado por aquella autoridad civil y aceptado por D. José Máyquez es, desde luego, un funesto ataque a los intereses legítimos de los autores y un precedente que la pedantería, la ignorancia o el afán de reglamento que en otro u otros ayuntamientos hubiera, podría causar, por ejemplo. Estamos en el caso, ya que uno de nuestros propios apoderados ha aceptado una condición tan escandalosa, de oponernos a ella y de reclamar del gobierno que sea derogada.

Olona tiene muy claro cuáles son los derechos de los autores y que hay que actuar sin dilación, lo primero negando el permiso para hacer en Granada, tanto el repertorio moderno como el antiguo, para seguidamente reclamar ante el Ayuntamiento:

> El ayuntamiento de Granada, ni ninguna autoridad puede de ese modo destruir lo que constituye la existencia de los autores, ni menos privar al público que asiste a 80 representaciones seguidas, del gusto o del capricho de verlas. Y no hablo de la empresa, porque no concibo que haya empresario que se corte así las manos. Pero lo hay, según parece, y nosotros debemos tomar una resolución, empezando por negar el permiso para hacer el repertorio antiguo y el nuevo y reclamando al mismo tiempo contra lo impuesto por el ayuntamiento de Granada.

Dadas las fechas de pleno verano, la mayoría de los autores más importantes e influyentes están fuera de Madrid, por lo que le pide a Barbieri que se haga cargo del asunto, si es posible con la ayuda de Ventura de la Vega:

> Te ruego veas a Ventura acerca de esto; ya que todos los demás estamos ausentes, haced algo y pronto y bien, aunque me aventuro a creer que no os habéis quedado siendo espectadores vergonzantes de tan inconcebible escándalo.[1174]

Como era de suponer, Barbieri no tardó en ponerse manos a la obra, manifestando el parecer de los autores líricos al Gobierno de la Nación, aprovechando

[1174] Carta fechada en Valencia el 11 de agosto, sin poner año, pero que no puede se otro que 1858 [BNM, MSS. 14.019[101]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, pp. 786-787.

sus buenos contactos cerca de las esferas gubernamentales madrileñas. En otra carta que escribe Olona a Barbieri queda bien claro que la parte fundamental de la iniciativa –si no toda- quedó en manos de este último:

> Joaquín [Gaztambide] me remitió hace cuatro días desde Panticosa la carta que me has escrito y que te agradezco por la minuciosa relación que en ella me haces de lo concerniente a la cuestión teatral de Granada. Veo con gusto que no te has dormido en las pajas y espero confiado en que la justicia que nos asiste echará por tierra esa condición estúpida y ofensiva del Ayuntamiento granadino. No es aquí sólo la cuestión de interés la que defendemos, querido Paco. Es la cuestión del sentido común, del derecho, de la honra de la profesión, de la dignidad personal. Me ha parecido muy bien la forma que diste a la exposición al Gobierno.[1175]

En aquellos momentos ya estaba causando efecto en el ministerio el escrito de Barbieri. El día 10 de septiembre de 1858, una semana después de esta última carta, el ministro de la Gobernación declaró sin efecto la cláusula de la discordia. Estamos quizá ante una de las primeras ocasiones en que los autores dramáticos y líricos actuaron de manera unida defendiendo sus intereses comunes.

3.6 **Apertura del Teatro de Isabel la Católica. La zarzuela grande se estanca (1863-1866)**

Se inicia el año cómico con un nuevo recinto teatral en Granada, el que llevará por nombre De Isabel la Católica, inaugurado como recinto público el 4 de octubre de 1863. Construido en un solar anejo al antiguo Convento de Santo Domingo, en la llamada huerta de la Almanxarra menor –a poco más de 200 metros de subir empinada cuesta desde el viejo teatro del Campillo-, era propiedad de Emilio Pérez del Pulgar, miembro de una de las familias patricias de Granada desde la época de la Toma de 1492. Con una capacidad para más de 2000 espectadores,[1176] tenía un interior de sencillísima

[1175] Fragmento de la carta enviada desde Baños de la Puda el 1de septiembre, sin poner año, pero que damos como de 1858 [BNM, MSS. 14.019[100]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, pp. 786.

construcción, con un local de "majestuosa extensión y un amplio escenario que competía ventajosamente con los demás teatros de España".[1177] Resultaba confortable y moderno para la época, en él destacaban las pinturas del techo, obra de Eduardo García y el telón de boca, de José Marcelo Contreras, que "es muy bueno, tiene gran perspectiva, buen colorido y correcto dibujo".[1178]

Antes de abrirlo al público hubo que superar un importante obstáculo y era que el edificio había sido construido sin permiso ni autorización alguna, lo que vulneraba gravemente la ley vigente. Según el Real Decreto Orgánico de 28 de julio de 1852, nadie podrá construir un teatro sin obtener licencia del Gobierno, a cuyo fin era preceptivo presentar previamente el plano del edificio por conducto del Gobernador de la provincia.[1179]

Su dueño alegó en julio, primeramente ante el Gobierno provincial, que este teatro existía ya antes de 1863 para uso privado de la familia Del Pulgar y de sus amigos (su residencia, en el Cuarto Real de Santo Domingo, estaba justo al lado), realizando posteriormente las obras necesarias de adecuación para su nuevo uso público. Paralelamente, dirigió una carta a la Reina valiéndose del rancio abolengo de su apellido para evitar el alambicado transito administrativo:

> Sólo falta que V. M. se digne aceptarle y concederle la facultad de representar en él algunas funciones públicas, sin perjuicio del expediente gubernativo que se instruye al efecto, el cual debe llegar de un momento a otro a las reales manos de V. M. pero como está próxima la época de que este teatro funcione, se le seguirán graves perjuicios y tal vez la ruina de una familia, vástago de aquel Pulgar que supo acreditar su valor en defensa del trono y que tanta participación tuvo en las glorias de la Conquista.[1180]

Se necesitaba el permiso correspondiente antes de iniciar las obras de construcción. Cuando tras las obras de adecuación se solicitó la autorización

---

[1176] Oficialmente 1486 localidades. AHMGr, Fomento, Legajo 133. Estadística de Diversiones Públicas, año 1863.

[1177] *El Paraíso*, 11-X-1863.

[1178] GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*, 2 vol. (edición facsimilar de la de 1889), vol. 1, p. 221; *El Paraíso*, 11-X-1863.

[1179] AHN, Consejos, Legajo 11386, pieza 60.

[1180] AHN, Consejos, Legajo 11386, pieza 60.

administrativa en julio para ser abierto al público, su dueño justificó de la siguiente manera el interés que lo motivaba:

> [..] A fin de arrancar de esas corruptoras orgías a un pueblo viciado en propagar ideas disolventes, y llevarle con baratura a aprender el respeto al trono y a las leyes, a tener afición al trabajo, y a moralizar en una palabra a un pueblo que ha tenido la debilidad de dejarse engañar por ciertas doctrinas producidas por los enemigos del trono y de las instituciones.

Como vemos, el aristócrata ligaba el descontento hacia el régimen isabelino, que ya cundía en Granada, con la pretensión de "moralizar" al pueblo para conseguir, en definitiva, acelerar la apertura de un edificio con el que simple y llanamente esperaba hacer un buen negocio.[1181]

La autorización de apertura llegó con el tiempo justo, el mismo día previsto para la inauguración: el 4 de octubre de 1863. [1182] En la noche inaugural se estrenó el drama *La Payesa* y se leyeron unas poesías. El diario *La Alhambra* trató con cierto triunfalismo la crónica de aquella noche. *El Paraíso*, sin quitar méritos a la pieza representada, exclamaba: "¡Qué lástima que a una magnífica compañía de ópera no se hubiera encomendado la apertura!" [1183] La apertura de este nuevo recinto suponía que un particular rompiese la situación de monopolio que hasta ese momento había ostentado el Teatro del Campillo, de titularidad municipal; además, con una cabida oficial de 1486 personas, superaba ampliamente las 900 del viejo teatro,[1184] pudiendo hacer más rentables los espectáculos que allí se ofrecieran. [1185]

[1181] El *Gran Teatro de Isabel la Católica* será destruido por un incendio el 10 de marzo de 1936.

[1182] El informe de los arquitectos Eduardo Trujillo y Luis Sáinz lleva fecha 4 de octubre y dice, entre otras cosas, lo siguiente: "Hubiera sido preferible el empleo exclusivo del pino en este teatro como madera de construcción, cuya vida es más larga que el chopo que alterna con aquel en alguna de sus partes [...]"AHN, Consejos, Legajo 11386, pieza 60.

[1183] *La Alhambra. Diario Granadino*, 7-X-1863; *El Paraíso*, 11-X-1863.

[1184] Datos proporcionados por las empresas de los teatros a la Comisión de Estadística del Gobierno de la Provincia correspondientes al año 1863. AHMGr, Fomento, Legajo 133.

[1185] Las cifras no coinciden en las fuentes no oficiales. En carta dirigida a Barbieri el 24 de octubre de 1857 el tenor Manuel Soler da la cifra de 1100 localidades [MSS. 14013 [1-7]]. Antonio de la Cruz en carta dirigida a Barbieri el 26 de octubre de 1864 [MSS. 14026[238]], llega a dar la cifra de 2500 personas para el Teatro de Isabel la Catolica. ASENJO BARBIERI, Francisco.*Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, pp. 979, 526.

En vista de la competencia que se avecinaba, en el verano de 1863, el Teatro del Campillo fue sometido a importantes obras de reforma, siendo instalada luz artificial de gas,[1186] y rebautizado como Teatro Principal; hasta ese momento, en la fachada tan solo existía una lápida que llevaba la inscripción "Teatro", por lo que se mandó, simplemente, añadir en la lápida la palabra "Principal".[1187] Según la viajera británica Matilda Bentham-Edwards "el Teatro Principal, no es tan grande, pero está mejor iluminado", si bien, "los dos huelen igual de mal".[1188]

Sin embargo de haber dos teatros y dos empresas, no habrá el contraste esperado con la deseada competencia entre ellas –como tantas veces ocurre-, pues ambas ofrecerán en esta primera temporada sólo declamado y baile, decepcionando a los que habían visto la oportunidad de encontrar teatro lírico todo el año, ya fuera en uno o en otro, ya fuera ópera o zarzuela.

> Cuando la noticia de la existencia de los dos teatros circuló por Granada, creyóse generalmente que cada uno se estrenaría con un género distinto; y la zarzuela y la ópera rivalizarían con los espectáculos dramáticos. Todo lo contrario; compañías de verso y baile en uno y compañías de verso y baile en otro.[1189]

La compañía de declamado ofreció, sin embargo, algunas piezas líricas como *La isla de San Balandrán*, *Una vieja* (aunque sólo el terceto) y el sempiterno *Trípili*, con carácter excepcional, haciéndolas coincidir con fechas de especial significación como, por ejemplo, Nochebuena.[1190]

En octubre de 1864 inició sus actuaciones en el Teatro de Isabel la Católica una compañía de zarzuela traída expresamente de Cataluña, que estaba integrada en las

---

[1186] *El Paraíso*, 4-X-1863.

[1187] En el registro de la propiedad dice, con fecha 1863: "Añadir en la lápida «Principal» a «Teatro»". Registro de la Propiedad nº1, libro 544, finca 14485 [o 14445] fol. 230-240. En: SÁEZ PÉREZ, Isidro Emilio. *Aportaciones a la Historia del Teatro en Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1985, p. 52. Desde el 16 de septiembre ya se refiere a él como "Principal" en el periódico *La Alhambra*. *La Alhambra. Diario Granadino*, 16-X-1863.

[1188] LÓPEZ-BURGOS, María Antonia. *Viajeros ingleses en Granada, 1860-1870*, p. 139.

[1190] *La Alhambra. Diario Granadino*, 24-XII-1863, 11-II-1864, 6-III-1864.

principales voces por Elisa Villó (primera tiple absoluta),[1191] Sebastián Beracoechea (primer tenor absoluto), Onofre Muñoz (primer barítono absoluto) e Isidro Pastor (primer tenor cómico).[1192] Con Elisa ya eran cuatro las hermanas de esta familia de cantantes que habían actuado en Granada, tras Cristina, Carlota y Matilde.[1193] La orquesta contaba con 36 músicos dirigidos por un director del que se tenía muy buena opinión, Luis Salarich. Se ofrecieron, entre otras: *El relámpago*, *Entre mi mujer y el negro*, y *El niño*, las tres de Barbieri; *Dos coronas*, de Arrieta;[1194] y el que fue mayor éxito en la carrera de Inzenga como compositor lírico, *¡Si yo fuera rey!*, [1195] con libreto de Pina y Pastorfido.[1196] Ninguna de la citadas era una obra reciente y, salvo *¡Si yo fuera rey!* (1862) y *Dos coronas* (1861), las demás procedían de los años cincuenta. Esta compañía fracasó estrepitosamente, por lo que el empresario dio por concluidas las actuaciones antes de terminar el mes de octubre, cuando apenas se había iniciado la temporada. El compositor Antonio de la Cruz informa a Barbieri en carta fechada el día 26, y no deja lugar a dudas, calificando a la compañía de "pésima":

> El Teatro Nuevo que aquí ha construido uno de los Pulgares, descendiente del de la conquista, se ha cerrado por efecto de las malas artes de su empresario; una pésima compañía de zarzuela ha contribuido al desastre".[1197]

El empresario "de las malas artes" era Antonio Romero Saavedra, el cual le confesaba posteriormente a Barbieri haber perdido 28.000 reales, en la que fue una de sus más ruinosas aventuras teatrales.[1198]

[1191] Alumna de Saldoni. Elisa Villó se casó en 1851 con el compositor Tomás Genovés. Estrenó *La Sirena* de Antonio Rovira en el Teatro del Circo (Madrid) en 1857. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, pp. 232; CASARES RODICIO, Emilio. «Villó, Elisa». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, p. 950.

[1192] *La Alhambra. Diario Granadino*, 23-IX-1864.

[1193] Recordemos que Cristina y Carlota debutaron en Granada en 1836. Posteriormente, en 1858 lo hizo Matilde. Todas estas cantantes eran hijas de Manuel Villó. CASARES RODICIO, Emilio. «Villó». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, pp. 949- 950.

[1194] *El Eco Granadino*, 6-X-1864.

[1195] *La Alhambra. Diario Granadino*, 15-X-1864.

[1196] Estrenada en el Teatro del Circo el 17 de octubre de 1862.

[1197] Carta a Barbieri, fechada en Granada el 26 de octubre de 1864 [BNM, MSS. 14.026[238]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 526.

Años después de haberlo hecho con*¡Por un inglés!* volvió Vázquez a estrenar en Granada, fue –según Iglesias de Souza- en este 1864 con la comedia de magia en cinco actos de título *Castigo de la impiedad y Luzbel predicador*, cuyo autor literario fue Calisto Boldún y Conde, de la que no tenemos más información.[1199]

En el siguiente año mantuvo la primacía zarzuelística el recinto teatral más joven, el de Isabel la Católica. Sólo podemos rescatar un título del limbo documental: la zarzuela en dos actos *El Duende*, de Rafael Hernando, representada en Granada el 4 de diciembre de 1865, dieciséis años después de su estreno.[1200] A finales de mayo de 1866, antes de iniciarse las fiestas del Corpus, en el Isabel la Católica seguía habiendo zarzuela.

El Principal, tras la rescisión del contrato entre el Ayuntamiento y la empresa de Ramón Rovira Teruel, en marzo de 1866 se encontraba cerrado. En mayo el actor Pedro Delgado solicitó al Ayuntamiento la cesión de su teatro para, formando una compañía *ad hoc*, ofrecer 20 funciones. En un memorando se justifica el interés de esta oferta de la siguiente manera:

> Considerando que el público de esta ciudad y el considerable número de personas que afluyen a ellas con motivo de las renombradas procesiones del Corpus y de la feria van a carecer de las funciones de declamación por no haber en el Teatro Isabel la Católica más compañía que la de zarzuela, que no llena los deseos del mayor número, que es el de los aficionados a aquellas. [1201]

[1198] Carta a Barbieri, fechada en Granada el 8 de septiembre de 1865 [BNM, MSS. 14042[211]]. ASENJO BARBIERI, Francisco.*Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 934.

[1199] *Castigo de la impiedad y Luzbel predicador*: comedia de magia en cinco actos, en verso. Escrita sobre la que, con el título, de *El Mayor contrario, amigo* dio a luz un autor anónimo del siglo XVII. Granada: [s.n.] (Imp. de *El Porvenir*), 1864, BNM/T-10716. *Véase* IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro lírico español*. A Coruña: Diputación, 1991-96, vol. I, p. 570.

[1200] *La Alhambra. Diario Granadino*, 4-XII-1865.

[1201] Continuaba el memorando: "Considerando que el público de esta ciudad y el considerable número de personas que afluyen a ellas con motivo de las renombradas procesiones del Corpus y de la feria van a carecer de las funciones de declamación por no haber en el Teatro Isabel la Católica más compañía que la de zarzuela, que no llena los deseos del mayor número, que es el de los aficionados a aquellas: Considerando que por la reconocida reputación que tiene como actor D. Pedro Delgado, es de esperar que forme una compañía de buenas condiciones y con la premura que se requiere para que se halle aquí a los pocos días que restan para el Corpus". AHMGr, C.00210.0007. «Sobre la concesión del teatro al actor Pedro Delgado para 20 funciones», 23-V-1866.

Si debemos creer lo que manifiesta este documento interno municipal, el público granadino tenía en aquellos momentos un interés mayor por el teatro declamado que por la zarzuela. ¿En qué medida podía haber decaído el interés por el género?

En agosto de 1866 (desconociendo si las 20 funciones de declamado anteriormente referidas se ofrecieron finalmente) el Teatro Principal continuaba cerrado y sin ninguna actuación a la vista. Habida cuenta de que el contrato del último empresario, Ramón Rovira Teruel, había quedado rescindido,[1202] el Ayuntamiento accedió a la petición de un grupo actores líricos en tránsito para dar dos o tres funciones. Sobre la marcha y sin grandes derroches de imaginación decidieron denominarse "Sociedad de Actores para funcionar en el Teatro Principal", representados todos por el tenor cómico Francisco Vega Sarabia, ya conocido en Granada.[1203] En ella formaban junto al anterior: Elena Valdivia (tiple) y la señora Martín, los señores Francisco Lozano (bajo), Molina, Atienza (barítono), Lacasa, Valdivia (barítono), Moreno y un cuerpo de coros. Se pusieron en escena, entre otros, dos títulos pioneros ya casi beneméritos: la anteriormente referida *El Duende* y *Tramoya*, en una especie de *revival*, posiblemente provocado por el momento de crisis que vivía el género. [1204]

El joven compositor granadino Antonio Segura Mesa estrenó por el mes de mayo en el Teatro de Isabel la Católica una zarzuela de título *El señor conde*, con libreto de Salvador Pérez Montoto. Debió de ser promovido dicho estreno dentro de las actividades del Liceo, hecho del que ha quedado constancia por un poema impreso dedicado al músico y al poeta.[1205]

[1202] Ramón Rovira Teruel rescindió el contrato como empresario del Teatro Principal, de mutuo acuerdo con el Ayuntamiento, de manera oficial, el 31 de mayo de 1866. AHMGr, C.00210.0007.

[1203] Francisco Vega es autor junto a Higinio Marín de la zarzuela en 2 actos *El postillón andaluz*, de 1866. AHN, Consejos, Legajo 11401, pieza 25.

[1204] AHMGr, C.01019.

[1205] Poema dedicado e impreso en Granada, el 16 de mayo de 1866. Archivo Valladar: «El Liceo». Museo Casa de los Tiros, Granada.

3.7 **Se estrena el repertorio de los Bufos Madrileños (1866-1867)**

Tras presentarse varios candidatos entre los que destacaba el empresario operístico Rizzoli,[1206] el 11 de septiembre de 1866 la Comisión de Diversiones Públicas decidió arrendar el Teatro Principal a Antonio Bielza, que ofrecía la compañía de verso del actor dramático italiano Ernesto Rossi y una compañía de ópera, propuestas que a la postre no se concretaron. Posteriormente, en el mes de octubre, Francisco Vega Sarabia se quedaría como empresario para el nuevo año 1866-67, ajustando una compañía de cantado y declamado que desarrolló actuaciones entre el 3 de noviembre y el 28 de diciembre, momento en que se producirá la quiebra. La primera tiple era Dª Luisa Abreu, primer tenor absoluto José Grau, primer barítono absoluto Ramón de Moras, y primer tenor cómico el ya mencionado Vega Sarabia.[1207] Para fomentar la asistencia del público sacaron a la calle, de manera gratuita, una hoja titulada *Juan Apaña. Diario Teatral de la Ciudad de Granada. Órgano de todos los partidos*, de contenido humorístico-publicitario el 23 de diciembre.[1208]

Esta temporada inacabada, interrumpida prematuramente por la quiebra, fue muy interesante desde el punto de vista de la cartelera, por el estreno en Granada de dos obras del repertorio de los Bufos Madrileños, *El joven Telémaco* y *El motín de las estrellas*. Ambas, con una chispeante música de José Rogel, echaban mano de la mitología clásica para construir argumentos llenos de humor y disparate, magnífica alternativa ante la tensión política que provocaba el estado decrépito de la monarquía isabelina. *El joven Telémaco* estaba siendo el gran acontecimiento de la temporada teatral madrileña desde su estreno en el Variedades el 23 de septiembre inmediato; al terminar el año cómico se habrá convertido, en palabras de Emilio Casares, en "uno de los grandes acontecimientos de la vida musical española del XIX".[1209] En Granada el estreno se produjo en el Teatro Principal la noche del sábado 17 de noviembre, dentro

---

[1206] Entre lo que ofrecía Rizzoli se encontraban 30 días de ópera.

[1207] AHMGr, C.00210.0010.

[1208] *Juan Apaña. Diario Teatral de la Ciudad de Granada. Órgano de todos los partidos*. [Granada] Imp. de D. Higueras: S. Pedro Mártir, 8. 23-XII-1866.

[1209] CASARES RODICIO, Emilio. «Rogel Soriano, José». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, p. 639.

de una función variada junto con la comedia en un acto *No siempre lo bueno es lo mejor*, siendo anunciada de la siguiente manera:

> *El joven Telémaco*, pasaje nuevo mitológico-lírico-burlesco en dos actos y en verso, letra de D. Eusebio Blasco, música del maestro Rogel. Representada en Madrid en el Teatro de los Bufos (Variedades) por más de CUARENTA NOCHES consecutivas, y hoy en Valencia se está ejecutando con la mayor aceptación, y llevan hasta ahora quince representaciones seguidas.[1210]

Esta zarzuela en dos actos con libreto de Eusebio Blasco fue representada en nueve ocasiones entre el 17 de noviembre y el 26 de diciembre.[1211] *El motín de las estrellas*, en un acto, con libreto de Manuel del Palacio,[1212] E. Saco y F. Moreno se ofreció en cuatro ocasiones -al menos-, presentándola como "disparate lírico-astronómico-bailable. Adornado con el paso de cometas, meteoros, demás astros; bengalas, rayos, truenos".[1213]

La crisis de la zarzuela grande, ya evidente en Madrid, también tenía su reflejo en Granada, como ya hemos señalado, y en atención, además, a dos hechos que estaban sucediendo. El primero, la efusiva recepción del repertorio del Teatro de los Bufos. El segundo, la preferencia por las zarzuelas en uno y dos actos ofrecidas en un mismo programa junto con comedias o, incluso, tragedias, como fue en el caso de la función número 45 de abono, en la que *Un caballero particular* de Barbieri ponía el broche tras los cinco actos del *Luis Onceno* de Casimir Delavigne.[1214]

La dinámica actividad publicitaria llevada a cabo por la empresa, que sumaba anuncios en los periódicos, cartelería diaria, una hoja impresa –la ya referida con el título de *Juan Apaña-*, además de cambios permanentes en las composición de las

---

[1210] Cartel de la función, 17-XI-1866, AHMGr, C.00210.0010.

[1211] "Los bufos, impuestos por la musa descarada, graciosísima de Eusebio Blasco, al inocularnos el veneno, nos dieron, en cambio, *Robinson* y *Tributo a las cien doncellas*, *El potosí submarino* y *Un sarao y una soirée*, y no cerraron el paso a *El barberillo de Lavapiés*, ni a *El primer día feliz*, ni a *La masellesa*, ni a *El salto del pasiego*, ni a *El anillo de hierro*". PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de don Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892», p. 245.

[1212] Miembro relevante de "La Cuerda Granadina".

[1213] Cartel de la función, 23-XII-1866.

[1214] Cartel de la función, 17-XII-1866.

funciones, combinando canto y declamado, consiguió ocultar las graves dificultades que se estaban sufriendo de puertas hacia adentro. Vega, en su calidad de empresario, venía incumpliendo de manera reiterada en los pagos a los cantantes y actores de las dos compañías, hasta que llegó el momento en que éstos reclamaron sus derechos ante la autoridad. Tras la interposición de una denuncia, el día 28 de diciembre las casillas del teatro son embargadas, [1215] y al día siguiente la empresa teatral se declara en quiebra. El empresario alegó en su descargo las cuantiosas pérdidas sufridas en noviembre y primeros días de diciembre y la falta de flexibilidad de los actores y cantantes a la hora de exigir el cobro, además del hecho de que muchos de los abonos estaban pendientes de pago. Las alegaciones de Vega no interrumpieron el proceso ya iniciado. El 29 de diciembre Francisco de Paula Gómez, "primer actor y director de la compañía dramática del Teatro Principal, por sí y a nombre de los que abajo suscriben, primeros actores y artistas de las compañías dramáticas y de zarzuela" dirige un escrito al Excmo. Sr. Gobernador de esta provincia en el que piden "funcionar en él los doce días subsiguientes al de la fecha". Firman: Francisco de Paula Gómez, José María Gómez, Feliz Díez, Miguel Díaz, Ramón de Moras, Luis Muñoz, Juana Martín, José Grau. El Ayuntamiento permitirá "a la compañía de verso y zarzuela" actuar en el Teatro Principal "con la única indemnización" de respetar los abonos ya realizados por Vega.[1216]

El epílogo del proceso de quiebra de Vega se producirá el 5 de enero cuando el Ayuntamiento le reclame los 10.100 reales que le eran debidos en concepto de arrendamiento; al manifestar el tenor cómico que carecía de fondos, se procedió al embargo. Ésta fue una más entre las incontables quiebras teatrales en lo que iba de siglo.[1217] Hasta ese momento habían ofrecido, al menos, 71 funciones de abono, en algo más de mes y medio y, de ellas, tenemos registradas 55 zarzuelas.

No acabó aquí la zarzuela en el año cómico en curso. En el mes de marzo de 1867 comenzó a funcionar en el Teatro de Isabel la Católica una notable compañía en la que formaban como principales figuras del cartel la tiple Elisa Zamacois, el tenor serio

---

[1215] La casilla era un pequeño quiosco donde se vendían las entradas del teatro.

[1216] AHMGr, C.00210.0018.

[1217] *Idem*.

Rosendo Dalmau y el tenor cómico Emilio Carratalá.[1218] Además, en papeles principales, encontrábamos a Consuelo Montañés (tiple contralto),[1219] Emilia Lamaña (tiple característica),[1220] José González (tenor-barítono) y Manuel Landa (barítono).[1221] En la labor de dirección escénica se alternaban tanto Rosendo Dalmau como Emilio Carratalá.[1222] El coro, de voces mixtas, debió ser completo y equilibrado en sus voces, más de lo que era habitual en provincias, a tenor de cómo es anunciado en los carteles. Entre las voces masculinas, junto a los más conocidos Dalmau y Carratalá se desliza un nombre importante, el de José González, de tratarse del granadino José González Orejuela uno de los tenores que más protagonismo tuvieron en el momento del nacimiento de la zarzuela grande y que ya por aquellos años solía interpretar papeles de barítono. [1223]

La tiple Elisa Zamacois era una cantante, todavía joven, alumna y protegida de Barbieri que tras haber dado sus primeros pasos en el mundo lírico en el Teatro de la Zarzuela a finales de los años cincuenta,[1224] se encontraba confirmando su rango de primera tiple absoluta en provincias, y a fe que lo estaba consiguiendo. Juzgando por las

---

[1218] BHR/C-049-017; *Revista y Gaceta Musical*, 24-II-1867.

[1219] Tiple-contralto, estaba todavía activa en 1878, cuando interpretó el papel de princesa en *El sargento Federico* en el Teatro Español de Barcelona. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 214.

[1220] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*¸ vol. IV, p. 335.

[1221] Rosendo Dalmau, tenor, nacido y muerto en Barcelona (1842-1902), cantó óperas y zarzuelas. Obtuvo inmensa popularidad entre 1860 y 1880, sobre todo en los teatros de la Zarzuela y Apolo. "Tenía poca calidad de voz y mucha de declamación". HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*. Madrid: Ediciones Lira, 1997, vol. 2, pp.138-145.

[1222] BHR/C-049-017.

[1223] José González Orejuela (1828-1883), nacido en Granada el 7 de junio de 1828, estudió solfeo primeramente con Juan Benítez, tenor de la capilla de la catedral de Granada; tras estudiar posteriormente con Saldoni, Basili, Barbieri y Reart, se convirtió en uno de los tenores que más protagonismo tuvieron en el momento del nacimiento de la zarzuela grande; sin embargo hacia mediados de los años sesenta se fue desplazando progresivamente hacia los papeles de barítono. Murió en Madrid el 19 de enero de 1883 SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, p. 513; CASARES RODICIO, Emilio. «Rodríguez Orejuela, José». *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 1, pp. 913-914.

[1224] Elisa Zamacois, tiple (Bilbao, ca. 1840; Buenos Aires, XI-1859). Debutó en el Teatro de la Zarzuela en el año cómico 1857-1858. En enero de 1858 participó en el estreno de *El planeta Venus* de Arrieta y en el año cómico1859-60 formaba parte de la compañía del Teatro de la Zarzuela. Estrenó también *Por conquista* y *Armas de buena ley*. Estuvo casada con el barítono Ferrer. *La Alhambra. Diario Granadino*, 9-I-1858; ROBERTO [Soriano Fuertes, Mariano]. *Calendario musical para el año bisiesto de 1860, por Roberto*, p. 26; CASARES RODICIO, Emilio. «Zamacois, Elisa». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, p. 1081.

noticias aparecidas en la *Revista y Gaceta Musical*, no hay duda de que ella fue la principal dedicataria de los aplausos del público, incluso por delante del efectista e histriónico Carratalá, que había vuelto ocho años más tarde:

> La señora Zamacois ha alcanzado grandes aplausos en el Teatro Isabel la Católica de Granada, en el desempeño de *La hija del regimiento*, cuya obra fue puesta en escena a beneficio del tenor cómico Sr. Carratalá.[1225]

La compañía ofreció una temporada intensa, con más de 70 funciones, entre los meses de marzo y mayo. Observando cuáles son los autores más representados domina Barbieri, aunque salvo *Gibraltar 1890* todas eran obras calificables de viejos éxitos. Gaztambide, Oudrid y Arrieta siguen tras él y, de estos, sólo Arrieta presenta una pieza reciente, *El toque de ánimas*, en tres actos con libreto de Darío Céspedes. Encontramos también esas versiones *azarzueladas* de óperas y operetas, como *La hija del regimiento* y *Campanone*.[1226] Pero, sin duda, la novedad teatral más en boga estaban siendo las zarzuelas bufas de Rogel, de las que se interpretaron *El joven Telémaco* y *Las amazonas del Tormes*. La empresa, por su parte, puso bastante empeño en que la escena estuviese suficientemente nutrida de personal de todo rango y carácter. A poco que el libreto lo permitiera, hacía salir a la escena a solistas, partiquinos, coristas y -si hacía falta- carpinteros, tramoyistas, peluqueros y sastras que hiciesen de figurantes; todo para que el público no dejara de pasar por la casilla a comprar su entrada. Buen ejemplo de ello fue la representación de *Galanteos en Venecia* de Barbieri el 1 de junio de 1867, anunciada de la siguiente manera:

> 71 de abono, en la que toma parte las Srtas. Zamacois y Montañés, los Sres. Landa, Carratalá, Dalmau, Fábregas, Imperial, Alcalde, Perales, Gentil, Imperial; caballeros, pajes, oficiales, gondoleros, esclavos griegos, marineros, grumetes, soldados…[1227]

Del año cómico 1867-68 no tenemos registrada más que la representación de la zarzuela en dos actos *Francifredo* de José Rogel, el 4 de noviembre de 1867 en el

---

[1225] *Revista y Gaceta Musical*, 21-IV-1867.

[1226] *La hija del regimiento* era la versión del libretista Emilio Álvarez de la obra del mismo título de Donizetti. *Campanone* era una libre adaptación de la ópera *La prova di una opera seria* de Giuseppe Mazza, llevada a cabo, entre otros, por Carlos Frontaura y Aquiles Di-Franco.

[1227] Cartel de la 71ª función de abono. Museo Casa de los Tiros, Granada.

Teatro Principal.[1228] Pero, a pesar de la representación de esta zarzuela bufa, consta en el Archivo Histórico Municipal que el nuevo empresario del Principal desde el 7 de mayo de 1867, Antonio Egea, había contratado para la primera temporada sólo baile y declamado y, en marzo, iniciaría una temporada de ópera. Por tanto, es muy probable que este *Francifredo* hubiese sido montado por una compañía de teatro hablado. Este Antonio Egea, no llegó a terminar el año cómico como empresario pues, tras tener más de 90.000 reales de pérdidas que el achaca a "la competencia con el Isabel la Católica", en mayo de 1868 el Ayuntamiento autorizó la cesión de la empresa a Antonio Zayas de la Vega.

El Teatro de Isabel la Católica, por su parte, parece que no albergó ningún espectáculo lírico en la primera temporada,[1229] en él triunfaba por aquellas fechas el ballet, con la compañía de la bailarina Pitteri y el bailarín Porggiolesi.[1230] Antes hubo una encendida polémica a cuento del popular baile denominado "can can", que fue terminantemente prohibido por la autoridad municipal tras recibir la siguiente advertencia de la presidencia del Teatro de Isabel la Católica:

> Habiendo llegado a entender que los abonados al mismo tratan en estas noches de pedir que se ejecute el baile denominado *can can*; y como quiera que esto pudiera producir algún conflicto se lo participo a Usted: para que si a bien lo tiene lo haga a la superior autoridad de la provincia. Granada 25 octubre 1867. [1231]

Desde el 4 de noviembre de 1867 y durante el tiempo que pasa hasta el 17 de septiembre de 1868 en que se inician las revueltas callejeras en contra del régimen de Isabel II no tenemos más noticias sobre la representación de zarzuelas en Granada.

[1228] Anuncio que hace la empresa del cambio en la función. AHMGr, C.00210.0019.

[1229] AHMGr, C. 00210.0018.

[1230] «Granada». *La España Musical*, 28-XI-1867.

[1231] AHMGr, C.00210.0019.

3.8 **Ronconi llega a Granada (1852)**

Tras los conciertos que ofreció en febrero de 1852, volvió en septiembre del mismo año Giorgio Ronconi al Teatro del Campillo, dándose inicio al año cómico por todo lo alto.[1232] Han pasado cinco meses, tan solo, desde su anterior visita, algo especial debió acontecer en ella que explicase tan pronto retorno a un mismo teatro de provincias en tan poco tiempo -suponemos que tras haber buscado con dificultad alguna semana libre en una agenda que debía estar repleta de compromisos profesionales-. El porqué de este regreso se explica, según el *Correo de los Teatros*, "en las simpatías que tiene con algunas personas de esta capital", y no se dice más.[1233]

Protagonizará cinco funciones con los tres siguientes títulos: *Nabucco*, *Linda de Chamounix* e *Il Barbiere di Siviglia*. Estas funciones, que se ofrecen dentro de un solo abono, se llevarán a cabo contando con algunos miembros de la compañía de ópera de Francisco Porcell que, acabando ya su temporada en el Campillo, accedió a prolongar su estancia unos días más, teniendo una participación destacada la soprano Catalina Mas-Porcell.[1234] Además, para completar las voces masculinas, serán contratados como sólidos refuerzos el tenor Ambrogio Volpini,[1235] el bajo Gaetano De Baillou y la contralto Enrichetta De Baillou.[1236]

El éxito del barítono milanés fue arrollador, dedicando los beneficios obtenidos en las diferentes funciones a fines caritativos.[1237] Tras finalizar la que fue segunda

---

[1232] Recordemos que el Decreto Orgánico de Teatros de 28 de julio de 1852, cambiaba las fechas de inicio y fin del año cómico, que iría ahora desde el 1 de septiembre al 30 de junio.

[1233] *Correo de los Teatros*, 25-VIII-1852.

[1234] Además: Carlotta Vittadini y Luigi Bottagisi. *Ver* «Teatros de Provincias». *Correo de los Teatros*, 16-IX-1852.

[1235] *Véase* CYMBRON, Luisa. «*O celebre auctor dos "Lombardos" e do "Hernani". Verdi in Portugal in the 1840s*. En: *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*. Turín: EDT srl, 2002, pp. 263, 272

[1236] Ya nos referimos Gaetano De Baillou cuando integró la compañía de ópera Granada en el año cómico 1839-1840. La señora Baillou, posiblemente era Enrichetta De Baillou, aunque en Granada hizo papeles de contralto como el Pierrotto de *Linda de Chamounix*. *Ver Amalia Candiano, o, le spose veneziane*. Dramma in tre atti; da rappresentarsi nel Teatro del Fondo de Gaetano di Lauretis. Gaetano De Baillou, Enrichetta De Baillou,Gaetano Fraschini, Francesco Ceci. Napoli: dala tipografia Flautina, 1845; CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 90; MORENO MENGÍBAR, Antonio. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, 1998, p. 162; *Correo de los Teatros*, 25-VIII-1852.

[1237] *Correo de los Teatros*, 25-VIII-1852.

función, *Linda de Chamounix*, los emocionados miembros de la orquesta le acompañaron en nutrida comitiva hasta la puerta de la casa en donde tenía sus aposentos, ofreciéndole allí una serenata a la que se sumó el director y compositor Francisco Porcell al violín; Ronconi, sumamente agradecido, respondió invitando a cuantos le habían agasajado a una limonada.[1238] Con *Nabucco* el barítono italiano "hizo furor", el publicista no deja lugar a dudas: "Ronconi en esta ópera ha causado un fanatismo indescriptible", y continúa:

> A su salida y en el primer periodo del *andante* lanzó dos notas en toda la fuerza de voz apianándolas instantáneamente, que con solo ellas dio a conocer el estudio profundo del canto y sus inmensas facultades. Los bravos en este momento no pudieron sofocarse por los que querían percibir hasta el más pequeño aliento de Ronconi. En la escena del delirio estuvo admirable como actor y como cantante: en dúo del tercer acto mostró de cuánto es capaz, y los recursos de que dispone, pues dijo la *cabaletta* de tal modo, que la concurrencia le llamó cuatro veces a la escena, y tuvo al fin que repetirla para que el espectáculo pudiese continuar. [1239]

La quinta y última noche, al finalizar *Il barbiere di Siviglia*, los maestros de la orquesta "arrojaron" una lujosa corona homenajeando al egregio cantante.[1240] Del triunfo de Ronconi durante aquellos días y del frenesí vivido por el público ha quedado constancia rimada en la corona poética que le dedicaron los jóvenes literatos granadinos más destacados del momento, tales como José Salvador de Salvador, Enriqueta Lozano, Rogelia León o Manuel del Palacio. Sirva la siguiente octava real de Rogelia de León como muestra:

¡Oh Ronconi! Si acaso otras naciones
ensalzan lo sublime de tu aliento,
di que en Granada hallaste ovaciones
puras como el celeste firmamento.
Di que en ella residen los corazones
que adoran los arcanos del talento,

[1238] *Correo de los Teatros*, 9-IX-1852.

[1239] «Teatros de Provincias». *Correo de los Teatros*, 16-IX-1852.

[1240] *Idem*.

y que al darte el adiós de despedida
cual hermanos lloraron tu partida.[1241]

Los vínculos afectivos y materiales con la ciudad se intensificarán más aún durante esta segunda estancia, cuando tome la decisión de adquirir el carmen de Bellavista, situado al final de la Cuesta del Realejo, en un punto privilegiado en la misma colina de la Alhambra, lugar que todavía se conserva. En el verano de 1853 se están acometiendo obras de reforma en el carmen:

> El famoso tenor Ronconi, que como inminente artista es entusiasta de las bellezas de una naturaleza inimitable, adquirió a su paso por Granada otro de aquellos cármenes, y actualmente se están practicando en él obras muy oportunas de embellecimiento. El ruiseñor busca instintivamente su nido entre las más deliciosas espesuras; y las de la Alhambra ostentan por todas partes un misterio y un encanto indefinibles.[1242]

Es ahora cuando toma la decisión de residir en Granada, aunque su estancia deba verse obligadamente interrumpida por las continuas giras internacionales. No podía imaginar la serie de reveses y decepciones que algunos años más tarde le harían abandonarla definitivamente. Volvemos a 1852. Las cinco funciones operísticas que protagonizó Ronconi debieron concluir al finalizar de la primera semana de septiembre, trasladándose inmediatamente al puerto de Málaga, embarcando el 12 de septiembre con destino a Marsella desde donde partiría rumbo a San Petersburgo, lugar donde desarrollaría una temporada opertística.[1243]

[1241] *Corona poética al eminente artista Jorge Ronconi.* Granada. Impreta y Librería de D. J. M. Zamora. 1852. Granada 7 de septiembre de 1852. [Fecha al final del último poema, de José Salvador de Salvador. Poemas de: Enriqueta Lozano, Rogelia León, J.J.S., J.F.,Manuel del Palacio, Fabio de la Rada y Delgado, Juan de Dios de la Rada y Delgado, Nicolás de la Rada y Delgado, José María de Luque, José Salvador de Salvador]. BHR/C-045-059 (18)

[1242] *La Constancia*, 4-VIII-1853.

[1243] «Álbum». *Correo de los Teatros*, 23-IX-1852.

3.9 **Verdi domina la cartelera operística (1853-1858)**

La temporada de ópera correspondiente al año 1852-1853 empezó con mucho retraso. En el contrato de arrendamiento firmado entre el nuevo empresario, el cantante Valentino Sermattei y el Ayuntamiento,[1244] constaba que la ópera debía de comenzar el mismo Domingo de Resurrección de 1853 y terminar en el verano, es decir, debía durar toda la segunda temporada. Sin embargo, la compañía italiana llegó de Sevilla mucho más tarde, en mayo, iniciando sus actuaciones el 16, para cubrir un abono inicial de 30 funciones. El Ayuntamiento mostró su queja al empresario, exigiéndole una fianza y la permanencia de la compañía, cuando menos, hasta finales de junio. En la prensa se trataba el asunto ya con una mezcla de desconfianza, ya con desencanto e ironía:

> Como quien oye llover.- Vulgaridad digna de aplicarse a lo que se dice de la compañía de ópera. Después de tantas alternativas, después de tantos ofrecimientos y anuncios, hay quien afirma que viene compañía, no sabemos si de Cádiz: esto podrá ser verdad, podrá frustrarse también, por lo cual bueno es anunciarlo simplemente sin exigir una credulidad que sería factible devolver sin rédito. En cuestiones teatrales debemos los granadinos oír las noticias como los cuentos sobre tesoros.[1245]

El principal aval del que esta compañía se vanagloriaba era el de ser la única de las que entonces se encontraban actuando por España en llevar en su repertorio *Rigoletto*. Una circunstancia que se destacaba convenientemente en los anuncios de prensa y en la cartelería:

> Entre el brillante repertorio con que cuenta esta empresa, se encuentra la magnífica ópera, una de las últimas producciones de Verdi, denominada *Rigoletto*, no ejecutada hasta ahora en España más que por esta compañía; y que será puesta en escena a la mayor brevedad.[1246]

[1244] "12ª. En su consecuencia se permitirá al que habla este subarriendo sólo en la primera temporada, toda vez que el que suscribe, ha de estar con la compañía de ópera que ha de actuar en esta ciudad en la segunda temporada, quedando no obstante el que suscribe, obligado al arrendamiento de la casa de teatro". Postura de Valentino Sermattei "barítono de la compañía lírica que presta sus servicios en el teatro de esta capital", en la subasta de arrendamiento del Teatro de Granada, 11 de junio de 1852. AHMGr, C.00205.0028.

[1245] *La Constancia*, 11-V-1853.

[1246] *Ibid.*, 17-V-1853.

Y, efectivamente, era una gran novedad, pues en Madrid no fue estrenada hasta cuatro meses más tarde, el 18 de octubre de 1853 en el Teatro Real.[1247] Siendo consciente del indudable atractivo que Verdi tenía en el público granadino, el empresario Sermattei, para darle el debido esplendor que la ocasión merecía, encargó la edición bilingüe del libreto al impresor Zamora (recordemos que hacía, al menos, 15 años que en Granada se interpretaban siempre las óperas italianas en su lengua original). *Rigoletto* no defraudó las expectativas la noche de su estreno el 15 de junio de 1853, ni las del público ni las de la crítica:

> Antes de anoche se ejecutó por primera vez en el nuestro, la ópera de Verdi, en tres actos y un prólogo, titulada *Rigoletto*. Si bien no es fácil juzgar una obra a la primera representación, y mucho menos si es lírica, podemos decir sin embargo, por lo que de esta recordamos, que es de las mejores de su autor, y donde más hace gala de su originalidad; el primero y el último acto especialmente, dejaron satisfechos en un todo al público y a nosotros. La ejecución fue buena, el público aplaudió con entusiasmo, e hizo repetir algunas piezas; nosotros elogiamos en esta parte su justicia, y nos felicitamos por el buen éxito del espectáculo.[1248]

Con tanto o mayor agrado fue recibida *Attila*, ópera que si bien era de la etapa anterior de Giuseppe Verdi,[1249] no se había escuchado todavía en la ciudad hasta la noche del 10 de junio de 1853, en cuya interpretación tuvo especial lucimiento el bajo Agustín Rodas, en la que fue su primera salida al escenario de la temporada:

> Anteanoche se ejecutó por primera vez en nuestro teatro la ópera en tres actos y un prólogo, del maestro Verdi, titulada *Attila*. Si bien pudiéramos decir mucho de esta ópera que más de una vez ha sido objeto de los críticos; nosotros respetamos el juicio del público, y diremos solo que agrada en gran manera, en lo cual se dio un nuevo testimonio de la afición creciente por la música de Verdi. La ejecución agradó por lo general, si exceptuamos los coros, y el público aplaudió las eminentes facultades del señor Rodas, bajo profundo, que hizo su primera salida en nuestro coliseo en esta noche. Creemos que no desmiente este artista la justa fama adquirida en otros países. Nos

---

[1247] SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*, p. 99.

[1248] *La Constancia*, 18-VI-1853.

[1249] 17 de marzo de 1846.

felicitamos par haber visto tanta animación y esperamos que no decaiga el entusiasmo en representaciones posteriores.[1250]

Para colmar el ansia del público por las obras del compositor de Parma todavía quedaba en repertorio una obra más, *Nabucco*. No obstante la primacía verdiana que se vive en el momento, y de manera intensa, no sólo en España, sino en toda Europa, seguían teniendo significativa presencia en la cartelera Bellini –*Sonnambula*- y Donizetti -*Maria di Rohan* y *Lucia*-.[1251]

Maria Sulzer figuraba como *prima donna* absoluta pero, en justicia, podríamos considerar al bajo catalán de 37 años Agustín Rodas y Maimo como el artista de más fuste de esta compañía y, también, el más celebrado por el público. Tras haber estudiado canto en Milán con el maestro Francesco Lamperti, Rodas desarrolló una exitosa carrera en los teatros del norte de Italia y, poco después, también en la escena operística vienesa. Su aparición en Granada enrolado en esta compañía encuentra sólo explicación en su salida precipitada de Milán hacia Cádiz en 1852, a consecuencia de la convulsa situación política que se vivía en la Lombardía; poco después, en 1854, será ajustado en Barcelona.[1252] Otra figura muy importante a destacar era la cantante gaditana, pero italiana de adopción, Antonia Montenegro, contratada sólo para hacer algunas funciones puntuales durante esa temporada.[1253] De Valentino Sermattei, barítono y a la vez empresario del teatro, no hemos podido confirmar su participación en la temporada operística a pesar de que esa condición figuraba en una de las cláusulas contractuales que él mismo como empresario había firmado.[1254]

[1250] *La Constancia*, 12-VI-1853.

[1251] *El Granadino*, 16-VI-1853.

[1252] Nacido en Barcelona el 27 de junio de 1816. Según Saldoni, vino desde Milán a Cádiz en el año teatral 54-55, con motivo de la "revolución" pero es evidente que ya en 1853 estaba en España. Posiblemente, saldría de Milán cono motivo de los tumultos contra la ocupación austriaca del año 1853. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, pp. 578-580.

[1253] Antonia Rodríguez Bernau de Montenegro, más conocida en Italia como Antonietta Montenegro, nació en Cádiz en 1828, fue alumna de Reart en Madrid, murió en Nápoles en 1864, después de haber triunfado dentro y fuera de España. Mitjana destacó, además de su talento vocal e interpretativo, su enorme belleza. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, pp. 340-342; MITJANA Y GORDÓN, Rafael. *Historia de la Música en España*, p. 447.

[1254] "En su consecuencia se permitirá al que habla este subarriendo [a Francisco de Paula Lozano] sólo en la primera temporada, toda vez que el que suscribe, ha de estar con la compañía de ópera que ha de actuar en esta ciudad en la segunda temporada, quedando no obstante el que suscribe, obligado al arrendamiento

Dentro de los aspectos de menos lustre de lo ofrecido por esta compañía hay que señalar tanto los desajustes sucedidos en los montajes a causa de la falta de ensayos, como el pobre papel que hicieron los coros en la mayoría de las noches, hechos que fueron insistentemente criticados por *La Constancia*. Además, aparte de poner en evidencia la poca dignidad de los decorados y la ausencia de rigor en el vestuario, el crítico se mostró especialmente molesto porque en más de una ocasión las obras no fueron interpretadas de manera íntegra, sufriendo mutilaciones a discreción en diferentes escenas, a pesar de la manifiesta disconformidad de los *dilettanti*.[1255] Termina una de las reseñas periodísticas con esta pregunta en relación a las representaciones de *Lucia di Lammermoor* del 22, 21 y 22 de mayo, de la siguiente manera:

> ¿Si estuviésemos en un teatro de Italia, se hubieran suprimido la salida de la tiple durante el aria de bajo, la del barítono durante el rondó de tiple, y el dúo de tenor y barítono? Bien comprendemos que esto es por comodidad de los cantantes; pero no lo comprendieron así los autores de la ópera.[1256]

A pesar de la costumbre por mutilar óperas que ponían en práctica en esta compañía, los aficionados se quedaron con ganas de escuchar en más veladas a estos cantantes cuando las actuaciones llegaron a su fin en la primera semana del mes de julio.[1257] La compañía, al partir en sus carruajes y galeras, pondrá rumbo al extremo occidental de Andalucía, actuando primeramente en Cádiz, para llegar en octubre al Teatro Principal de Sevilla.[1258] Al comentar la despedida de los cantantes en *La Constancia* se subraya el enorme impacto que Verdi y su *Rigoletto* había causado entre los aficionados, a veces demasiado, comparada con la de Bellini y Donizetti:

> Los filarmónicos, que estaban de completa enhorabuena porque habían conseguido salir de las garras de Luchia y de la Sonámbula, y porque habían visto aumentado el personal de los cantantes con algunos artistas de mérito indisputable, quedaron huérfanos a lo

---

de la casa de teatro". Punto nº 12 de la escritura de arrendamiento con el Ayuntamiento de Granada por Valentino Sermattei, 14 de julio de 1852. AHMGr, C.00205.0028.

[1255] *La Constancia*, 4-VI-1853.

[1256] *Ibid.*, 24-V-1853.

[1257] AHMGr, C.00205.0029.

[1258] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, p. 167. La compañía figura en el .

> mejor, viendo marchar a toda la compañía lírica con la música a otra parte. Verdi, en su Rigoletto, nos había demostrado sus grandes facultades para la música de sentimiento, a pesar de esos *ruidosos instintos*, que parecen no están en la mejor armonía con el sistema nervioso de alguno que otro descontentadiso *dilecttanti*.[1259]

1854-1855

En la sociedad del Liceo, mediada la década de los 50, a pesar del incremento experimentado en el interés por la zarzuela grande, la afición por la ópera se mantiene, aunque quizás de manera menos pujante. El 28 de enero de 1855 tuvo lugar la representación de *Marino Faliero* de Donizetti, con un elenco formado por socios de la institución como Dorotea Molina, Josefa Arenas, Ángel Custodio Arboz, destacando entre todos el bajo Francisco Lozano como Dux, un cantante éste que llegará a actuar como partiquino en las compañías de zarzuela que a lo largo de estos años pasan por Granada.[1260] El coro consta de 19 voces, 11 de ellas masculinas; posiblemente con resultados más dignos en muchas ocasiones que el de la compañías profesionales, teniendo en cuenta que la dirección musical de los numerosos ensayos estaba a cargo de un músico del prestigio de Baltasar Mira.[1261] El papel de acompañamiento orquestal le correspondía a la del Teatro del Campillo, contratada para la ocasión y dirigida por su titular Antonio Palancar.[1262]

Cuando nos encontramos a finales del verano de 1855, está a punto de iniciarse la temporada de ópera prevista. Se espera la pronta llegada de la *troupe* lírica, la misma que venía funcionando en Sevilla desde meses atrás, a ella se incorporaría como figura estelar Giorgio Ronconi, que reside ya en su nuevo carmen junto a la Alhambra. Las alarmantes noticias sobre el cólera que azota Granada hacen que la compañía, en lugar de venir a actuar al Teatro del Campillo, cambie súbitamente su lugar de destino por Cádiz, al parecer libre de la epidemia.[1263] En ella figuran la soprano Maria Spezia, el

---

[1259] M. M. «Miscelánea». *La Constancia*, 3-VIII-1853.

[1260] Compañía de zarzuela del año cómico 1866-67. *Ver* anexo correspondiente.

[1261] Organista de la Capilla Real de Granada, tuvo entre sus discípulos a Mariano Vázquez.

[1262] *Liceo de Granada. Sesión particular de Música para el día 11 de Diciembre de 1855. Se pondrá en escena la ópera en tres actos del Maestro Donizetti, titulada* Marino Faliero. [s.l.] Imprenta de Sabatel.

barítono Assoni y el bajo Pietro Vialetti,[1264] cuyas actuaciones recibirán muy negativas críticas por parte de los aficionados gaditanos. Sin embargo, para Giorgio Ronconi, para el que todo son alabanzas en Cádiz, aprovechará también para presentarse ante los públicos de los cercanos teatros de Jerez y Sevilla, antes de embarcarse hacia San Petersburgo en cuyo Teatro Imperial tiene comprometida una temporada. En sus actuaciones a lo largo de esta gira por la Baja Andalucía llegará a cobrar la exorbitante cantidad de 4.000 reales por función.[1265]

El público aficionado de la abatida Granada deberá esperar otro momento más propicio, una vez que la epidemia parece haberse superado, y que llegará durante el primer trimestre de 1856, en que volvió a funcionar una compañía de ópera en el Teatro del Campillo, aunque de ello no tengamos más noticias.[1266]

1856-1857

En enero de 1857, en un breve receso de las funciones zarzuelísticas que se estaban llevando a cabo, tuvo lugar una función benéfica promovida por Giorgio Ronconi. El motivo de esta función tuvo que ver, posiblemente, con el cólera que sufrió Granada durante 1855 al que nos hemos referido. Ronconi, consciente de que las recurrentes epidemias que sufría la que era su ciudad eran consecuencia de una deficiente, cuando no inexistente política de salud pública, se incorporó en 1857, a petición propia, a la Junta Municipal de Beneficencia y Sanidad como vocal, órgano en el que estuvo tan activo como le permitían sus continuos y largos viajes.[1267]

En la función benéfica intervinieron, junto a al propio patrocinador, los principales cantantes de la compañía de zarzuela residente en Granada en aquel año, es decir: la soprano Ángela Moreno y el tenor Manuel Soler, a los que se sumó la soprano

---

[1263] Kaufman da por cierto que Ronconi actuó en Granada durante el verano de 1855. KAUFMAN, Thomas G. «Giorgio Ronconi». En: *Donizetti Society Journal*, V (1984), p. 195.

[1264] Pietro Vialetti llegó a ser primer bajo absoluto del Teatro Real de Madrid en los años 1854-55, 1855-56 y 1856-57, actuando, posteriormente, en el Teatro Rossini (o Campos Eliseos) de Madrid entre 1864 y 1866 CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 207, 213, 219, 379, 381, 384.

[1265] «Granada 7 de julio. Correspondencia». *Gaceta Musical de Madrid*, 13-VII-1855, p. 190; «Crónica de Provincias». *Gaceta Musical de Madrid*, 9-IX-1855, p. 254.

[1266] «Notizie di Teatri, concerti, ec.». *L'Armonia*, I, nº 6, 4-II-1856, p. 24. *Ver* Biblioline-RIPM: Retrospective Index to Music Periodicals. En línea (15-IX-2005).

[1267] En 1860, firmando como Jorge Ronconi, "denuncia un horno de calcinación que se ha construido sin ninguno de los requisitos que exige la higiene". *Véanse* AHMGr, Beneficencia y Sanidad, 1.00878.012 y 1.00151.

Corinna Di-Franco, a la sazón esposa de Soler, y que en aquellos momentos estaba fuera de los escenarios. Se interpretó un programa a la medida de Ronconi con los últimos actos de *Lucrezia* y *Maria di Rohan*, y un dúo de *L'elisir*, además de fragmentos de una de las títulos operísticos favoritos del público granadino: *Matilde di Shabran*, más conocida como *Coradino*.[1268]

El veraneo operístico del año 1857 quedó sólo en los dos conciertos celebrados por la contralto Carlotta Borghi Vietti en los días 23 y 30 agosto.[1269] Venía de cantar en Sevilla y Málaga en cuyos teatros fue aplaudida con entusiasmo.[1270] Hubo polémica entre el empresario que trajo el evento y el Ayuntamiento a cuenta de quién pagaba las cinco sillas que tras las dos actuaciones quedaron aptas sólo para hacer leña, y no sabemos si esto pudo tener que ver con la impresión que el espléndido físico de la joven cantante italiana causó en el público masculino, tal y como ya había ocurrido en el Teatro Real un año antes.[1271] El primer recital que ofreció, el domingo 23 de agosto, incluía en su primera parte la representación de la comedia en un acto *El maestro de baile* de Enrique Pérez Escrich, a cargo de la compañía de verso residente en el teatro granadino. Los números cantados durante la primera parte fueron: «Gran cavatina y recitado» de *Donna Caritea* de Mercadante y cavatina de *El Barbero de Sevilla*. En la segunda: Dúo de *Semiramide* con el bajo granadino Francisco Rodríguez Murciano,[1272] cavatina de *La donna del Lago*, aria de *Giovanna d'Arco* por Rodríguez Murciano, terminando con el brindis de *Lucrezia Borgia*. La orquesta interpretó, entre otras, las

---

[1268] *La Zarzuela*, 19-I-1857.

[1269] AHMGr, C.00206.0034.

[1270] *La Alhambra. Diario Granadino*, 19-VIII-1857.

[1271] "Acerca de la cantante Carlotta Borghi Vietti, estrella refulgente por aquellos años, dijo un periodista, metido a seudocrítico musical, que todos los oyentes querían contemplarla tal como era en realidad, lo cual se iba difiriendo noche tras noche, con gran pesar de los «contemplativos» [...] Por fin, aquella contralto lució en otra ópera un indumento plenamente adecuado a su sexo y su juventud, con lo cual, por fin, pudo quedar satisfecha la curiosidad. Desde aquella representación –según la misma pluma-, nadie puso en duda «el mérito... físico de la contralto del Teatro Real». SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949, edición facsimilar Madrid: Acento, 1997, p. 113.

[1272] En "La Cuerda" le llamaban "Malipieri", quizás tras haber interpretado el personaje de mismo nombre de la ópera cómica *Haydée* de Auber o la versión conlibreto en español de Adelardo López de Ayala y Herrera y música de José Manzocchi. COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, p. 493.

oberturas de *Giovanna d'Arco* y de *La prova di una opera seria* de Giuseppe Mazza.[1273] El concierto fue muy celebrado:

> La *signora* Vietti ejecuta primorosamente y con facilidad, a la vez que da un sentimiento exquisito a sus *cantabiles*. El público la aplaudió con repetición, y los bravos de las personas inteligentes que en más de una ocasión interrumpieron a la cantante, debieron dejarla satisfecha.

Rodríguez Murciano fue igualmente celebrado por sus dos intervenciones: "la secundó perfectamente, luciendo su buena voz de bajo en la parte de Assur, que cantó con aplomo y firmeza". Para el segundo de los recitales se anunció la interpretación del último acto de *Julieta y Romeo*.[1274]

1857-1858

El 9 de julio de 1858 llegó a Granada procedente de Valencia la denominada Gran Compañía Lírica del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, para hacer una temporada corta de verano con un total de diez funciones, tomando alojamiento en la Fonda de Vigaray, muy cerca al edificio del teatro.[1275] El empresario Fuentes la había traído desde Valencia,[1276] donde había estado realizando actuaciones.[1277] Se intentó llamar la atención del público aficionado con el reclamo de tres óperas hasta el momento inéditas en Granada: *Il Trovatore*, *Bondelmonte* y *L'ebreo*; aunque el inmediato interés despertado respondía fundamente al prestigio como coliseo operístico que ya, en aquella, tenía el Liceo de Barcelona:

> La compañía de ópera llegará pronto a esta capital, y sin duda es según nuestras noticias lo más completo que se ha oído en Granada. En Barcelona siempre las compañías son más notables por el conjunto y aun por las partes principales que las de Madrid, y la

---

[1273] *La Alhambra. Diario Granadino*, 23-VIII-1857.

[1274] Con tal título podría referirse a la ópera de Vaccai o a *I Montecchi e i Capuletti* de Bellini, que a esta última también se la conoció así en la cartelera granadina.

[1275] *La Alhambra. Diario Granadino*, 10-VI-1858.

[1276] José María Fuentes había sido empresario del Teatro del Campillo en 1851-52 y llegará a ser, posteriormente, empresario del Teatro del Liceo de Barcelona. AHMGr, C.00205.0026; *La España Musical*, 1-III-1866. Véase también *La España Artística*, 19-VII-1858.

[1277] AHMGr, C.00206.0049.

> ópera que tendremos aquí procede de la capital del Principado. La novedad de las funciones y hasta su corto número, contribuirá sin duda a su buen éxito.[1278]

Figuraban en los primeros lugares del elenco cantantes italianos de verdadera valía, muy especialmente la soprano florentina Marianna Barbieri, una de las grandes divas verdianas de los años 40 y 50, protagonista de los estrenos absolutos de *I Due Foscari*, *Macbeth* e *Il corsaro*;[1279] encabezaba el cartel anunciador con los títulos de "condesa del Nini y cantante de cámara del Gran Duque de Toscana".[1280] Junto a ella, el tenor Antonio Agresti,[1281] y el bajo Cesare Nanni. El trío principal de cantantes italianos era completado por conocidos cantantes españoles como Catalina Mas-Porcell (soprano),[1282] Isolina Porcell y José Obiols (bajo).[1283] Catalina Mas ya había actuado en Granada cinco años antes, siendo ella e Isolina esposa e hija del director y compositor Francisco Porcell y Guardis. El coro mixto constaba de 16 voces femeninas y 20 masculinas. La orquesta, bajo la dirección del habitual titular Antonio Palancar se había aumentado hasta los cuarenta efectivos, algo excepcional en los teatros españoles de la época.[1284] Una característica que contribuía a la fama de esta compañía era el cuidado en los elementos materiales de los montajes, especialmente en el vestuario "que sería el mismo que en el Liceo de Barcelona, célebre por el lujo que consagra a esta parte del decorado".[1285]

El debut tuvo lugar con la ya muy conocida *Lucrezia Borgia* de Donizetti, la noche del 11, produciendo una imprevista decepción en el público y en la crítica; véase lo que escribió en el periódico *La Alhambra* Leopoldo Eguilaz:

[1278] «Gacetilla». *La Alhambra. Diario Granadino*, 19-VI-1858.

[1279] PHILLIPS-MATZ, Mary Jane. *Verdi. Una biografía*. Barcelona: Paidós, 2001, pp. 230, 270, 311.

[1280] REGLI, Francesco. *Dizionario Biografico*…, pp. 28-29.

[1281] Cantante nacido en Messina en junio de 1829. Alumno del maestro Lavalle Reale. Uno de los grandes tenores italianos de los años 50, después de trabajar en los principales teatros de la Península itálica, trabajó en Barcelona, Sevilla y otras ciudades de España [Granada]. REGLI, Francesco. *Dizionario Biografico*…, pp. 3-4.

[1282] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, pp. 212-215.

[1283] Fallecido en Barcelona en 1861. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. III, pp. 57-58.

[1284] *La Alhambra. Diario Granadino*, 23-VI-1858.

[1285] *Idem*.

> La compañía italiana que debutó en la noche del domingo anterior en nuestro teatro con la *Lucrecia*, que nos la habían encomiado algunas personas como competidora de las mejores del extranjero, y que se nos anunció a golpe de bombo y platillos, hizo un verdadero fiasco relativamente al éxito que nos debíamos prometer por lo que cuesta al público y por el cacareado renombre de las principales partes de que aquella se compone.

Tras lo escrito por Eguilaz, podríamos tener la impresión de que la compañía venía a provincias con el repertorio cogido con alfileres. Debemos tener en cuenta también que, para un lugar como Granada, la subida de precios había sido, más que significativa, dolorosa: lo que costaba asistir a cada una de estas diez funciones previstas era, para una entrada 6 reales –localidad aparte-. Tengamos en cuenta, por ejemplo, que para el estreno de *Los magyares*, en ese mismo año, las entradas salían a 4 reales, y esto era ya un real más que el precio normal por contemplar una zarzuela en tres actos. El crítico del periódico competidor, *El Dauro*, defendió la calidad de los cantantes del Liceo barcelonés, entablándose a la postre una breve pero intensa polémica entre los dos periódicos, de esas que divertían tanto a los suscriptores. Lo cierto es que en la segunda noche de la *Lucrezia* el público se ausentó en un número muy significativo, dando los hechos la razón al punto de vista mantenido por el redactor de *La Alhambra*.[1286]

En vista de lo ocurrido, la compañía decidió recuperar la iniciativa cambiando la programación prevista y presentar, sin más dilación, una de las novedades ofrecidas a la llegada con bombo y platillos: *Bondelmonte*, ópera en tres actos de Giovanni Pacini, estrenada en 1845, trece años atrás. Después del súbito anuncio, el estreno granadino de *Bondelmonte* se hizo esperar; suspendieron el 13, 14 y 15 para poder ensayar, y el viernes 16, día previsto para la *premier*, hubieron de suspender también "con objeto de que dándosele dos ensayos más, pueda salir a la altura que merece el público de Granada, y las muchas dificultades que presenta un *spartito* como el *Bondelmonte*".[1287] Por fin se puso en escena el sábado 17 de julio, protagonizada en su papel principal por el primer tenor absoluto Agresti, a ésta siguieron otras dos más, el 18 y el 20 del mismo mes. No conocemos si el público respondió en proporción a tanta expectación creada.

[1286] *La Alhambra. Diario Granadino*, 15-VII-1858.

[1287] *Ibid.*, 16-VII-1858.

Siguieron, después, tres funciones con una obra de gran atractivo, *Il Trovatore*, en la que destacó de nuevo, singularmente, Antonio Agresti como Manrico, y ahora los aplausos fueron unánimes: "En *El Trovador* no se puede dar mejor ejecución, mejor manera de cantar; el gran tenor arrebató al público y fue llamado muchas veces a la escena". Agresti, se había convertido en el puntal principal de la compañía; de la Barberini, nada se dice. Desafortunadamente, Agresti cayó enfermo, y hubo de improvisarse una función variada para el 29 de julio:

> La compañía de ópera ha interrumpido sus representaciones en Granada, a consecuencia de la enfermedad del tenor Agresti, cuando había reconocido aquel público su mucho mérito, y cuando por la misma causa estaba más concurrido el teatro. [1288]

Estando así la situación a alguien se le ocurrió –quizás al empresario Fuentes- incluir a última hora, en medio del repertorio de esta gran compañía de ópera, el juguete-cómico de Soriano Fuertes *Don Esdrújulo* interpretado por el cantante-actor valenciano Joaquín Miró y la soprano Cristina Corro que, casualmente, estaban en tránsito por Granada por aquellos días. No puede dejar de llamarnos la atención la manera en que géneros tan diferentes del teatro lírico convivían con naturalidad en nuestros teatros, y aunque una parte del público disfrutara sin duda del desparpajo musical de Soriano, no era eso lo que estaban esperando los pacientes y sufridos *dilettanti*.

L'ebreo de Giuseppe Apolloni (1822-1889), presentada como "ópera nueva" fue llevada a escena los días 30 y 31 de julio. Aunque había sido estrenada tres años antes,[1289] esta ópera de título y autor ahora bastante olvidados, se consideraba una novedad en los teatros de España,[1290] y su mayor atractivo, lo que posiblemente podría haber interesado más al público local, era su argumento, situado en la época de la Conquista de Granada y de la Expulsión de los judíos españoles, con los Reyes Católicos y el rey Boabdil como personajes principales de la trama, junto al personaje no histórico del hebreo Isaac. La décima y última función del abono ofreció la segunda representación de esta dramática obra que fue completada -aunque pueda parecernos

---

[1288] *La España Artística*, 2-VIII-1858.

[1289] Venecia, 25 de enero de 1855.

[1290] De hecho, nunca llegó al Teatro Real.

muy poco apropiado- con la repetición del sainete musical *Don Esdrújulo*.[1291] El día primero de agosto de 1858, la Compañía de Ópera del Liceo se despidió con una nueva representación de *Il Trovatore*, ya fuera del abono.

3.10 **Las compañías de zarzuela acuden al repertorio italiano (1858-1862)**

Desde 1852 en que la zarzuela grande llegó al teatro de Granada, las compañías líricas españolas se habían limitado a abordar un repertorio totalmente compuesto por obras de nuestros jóvenes compositores líricos, dejando que las óperas fueran asunto de compañías especializadas predominantemente italianas. En 1859 este panorama empezó a cambiar.

A principios de febrero, la compañía de zarzuela residente aquel año en Granada se decidió a abordar el montaje de *Ernani* de Giuseppe Verdi. Concebida primeramente como una única función a beneficio del director de la orquesta, don Antonio Palancar, que por entonces llevaba18 años dirigiendo en el foso. Fue preparada tan concienzudamente (sin escatimar medios tales como un reforzado cuerpo de coros y bandas militares en escena) que, tras la primera representación la noche del 10 de febrero, hubo de ser representada hasta en diez ocasiones más a lo largo de lo que restaba de año cómico:

> La concurrencia ha sido numerosísima, y continuará siéndolo por el gran placer con que siempre se han oído en Granada los inspirados y tiernísimos cantos de esta obra. Los individuos de la compañía de zarzuela han rivalizado en la ejecución de este *spartito*, y tanto la señorita Villó, como el tenor señor Soler, el barítono señor Lambertini y el conocido bajo señor Rodríguez, no pueden estar quejosos de las merecidas ovaciones que les ha dispensado el público en las tres representaciones, pues entre vítores y aplausos, en todas ellas han sido llamados al palco escénico. Felicitamos a todos, y esperamos que la empresa repetirá el *Hernani* con frecuencia.[1292]

Lo que pudo haber quedado en una sola función, con el inesperado éxito, pasó a ser la primera de, al menos, ocho. La compañía se reforzó de cara a las funciones

---

[1291] *La Alhambra. Diario Granadino*, 1-VIII-1858.

[1292] *Ibid.*, 15-II-1859.

operísticas con los cantantes Francisco Rodríguez Murciano, primeramente, y, más tarde, con Cristina Villó. El cantante y compositor granadino Rodríguez Murciano, al que en años anteriores nos hemos referido, fue llamado a la compañía a petición del director de orquesta Antonio Palancar, para hacer los primeros papeles de bajo, incorporándose en la primera representación de *Ernani* el 10 de febrero, en el rol de Silva,[1293] que cantó siempre con acierto.[1294] Hemos encontrado una crítica que, aunque sin nombrarle, parece dirigida a él, pudiendo intuirse cierta sorna, que sólo puede explicarse viniendo de alguien que es paisano y, posiblemente, más que conocido:

> Si non é vero.- En un teatro de provincia, cuyo nombre no recordamos, se cantaba cierta noche el terceto final de *Hernani*, por unos cantantes muy malos, especialmente el bajo, que además de no dar una con concierto, siempre se quedaba medio punto alto.[1295]

A pesar de lo que pudiera entenderse por la anécdota anterior, el crítico de *La Verdad* ratifica las buenas cualidades como cantante de Rodríguez Murciano, virtudes vocales que no iban, sin embargo, de la mano de las puramente actorales al encarnar a Silva: "lo ejecutó perfectamente siendo lástima que con tan buena voz no tenga una acción más libre y desembarazada".[1296] Sin duda, el más destacado -como solía- fue el barítono Ernesto Lambertini, "aunque un poco tomada la voz, hizo prodigios en su papel de Carlos V".[1297] Incluso, Matilde Villó y Manuel Soler estuvieron esta ópera por encima del tono habitual alcanzado en las zarzuelas interpretadas hasta ese momento. "Para que todo fuera prodigioso hasta los coros, terrible escollo de cuanto se ejecuta, estuvieron desconocidos y contribuyeron en lo que estuvo de su parte a que el éxito fuera digno del deseo que animaba al profesor beneficiado y del numeroso público que llenaba el teatro".[1298]

[1293] Miembro de "La Cuerda Granadina", fraternidad de artistas y poetas en la que había compartido amistad con Mariano Vázquez y Giorgio Ronconi, hasta la dispersión del colectivo entre 1855 y 1856.

[1294] *La Alhambra. Diario Granadino*, 12-V-1859.

[1295] *Ibid.*, 14-IV-1859.

[1296] [QUILES, Antonio]. «Teatro». *La Verdad*, 24-II- 1859.

[1297] *Idem*.

[1298] *Idem*.

La tiple Cristina Villó se incorporó en el mes de mayo para protagonizar varias representaciones de *Norma* y de la *Traviata*, en una operación del nuevo empresario Carsi para obtener el máximo provecho del éxito no previsto de *Ernani*.[1299] Las hermanas Villó iban a tener la oportunidad de compartir el proscenio, aunque parecía claro que Cristina como tiple se encontraba en un nivel del escalafón claramente superior al de Matilde, y la interpretación de papeles tan exigentes y comprometidos como Norma o Violeta justificaban de sobra el ajuste. Cristina, la que había sido primera becaria del Conservatorio de Madrid, tras más de veinte años de trayectoria profesional, se había labrado un sólido prestigio en el repertorio lírico italiano, Norma había sido el papel en el que lo cimentó, y aquel con el que se presentó por primera vez en Granada el año 1836, recién terminados sus estudios.[1300] Como ya había ocurrido con la anterior ópera --*Ernani*- tras anunciarse en los carteles *Norma* creó de nuevo una enorme expectación, o quizás mayor:

> Mañana se pondrá en escena en nuestro coliseo la magnífica ópera del malogrado maestro Bellini. Sabemos que con motivo de esta novedad agradable casi todas las localidades se encuentran pedidas con anticipación. Si así es ello, esperamos que la empresa no escaseará la representación de tan famosa ópera.[1301]

La crítica confirmó las buenas expectativas:

> Con muy buen éxito se ha cantado este *spartito* en nuestro coliseo. Ya anunciamos oportunamente que doña Cristina Villó era la encargada de interpretar a la protagonista, y con tal motivo el público acudió presuroso a escuchar a la que en un tiempo fue sus delicias. La señora Villó saca el partido posible de una parte dificilísima como esta, y la concurrencia la aplaudió diferentes veces en el andante de la cavatina, en el dúo del segundo acto y en el final. Debe, pues, esta artista, haber quedado satisfecha.

[1299] *La Alhambra. Diario Granadino,* 12-V-1859.

[1300] "Gacetilla.- Ayer llegó a esta capital la conocida cantante señorita Cristina Villó, que tantas ovaciones ha recibido en otro tiempo en nuestro coliseo, donde su señorita hermana ocupa en el aprecio del público por su reconocido talento un lugar distinguido. Ignoramos si los diletante tendrán ocasión de escuchar en esta temporada a la Cristina, cuya venida a esta población parece que solo ha tenido por objeto ver s su familia". *La Alhambra. Diario Granadino,* 6-V-1859.

[1301] EGUILAZ, Leopoldo. *La Alhambra. Diario Granadino*, 6-VI-1859.

Además de Cristina, fue especialmente valorada la actuación de su hermana Matilde como Adalgisa, y de Manuel Soler como Pollione; el bajo Santa Coloma, bien como Oroveso. Los coros, de nuevo, alcanzaron en la ópera un mejor nivel que el de ordinario en las zarzuelas, y la escenografía y el atrezo no dejaron que desear:

> Su señora hermana, a cuyo cargo estuvo el papel de Adalgisa, nos dio una prueba más de lo que vale, cantando con admirable precisión y mucho sentimiento el dúo del primer acto y el del segundo, concluidos los cuales fue llamada a escena juntamente con su hermana y el señor Soler. Este estudioso tenor ha caracterizado perfectamente al soberbio Polión, mereciendo un entusiasta palmoteo y ser llamado también al palco escénico después de la cavatina. El señor Santa Coloma bien, y los coros mejor que de ordinario. La dirección esmerada y los trajes y demás accesorios propios y adecuados a la época y lugar en que se representa una de las mejores creaciones del famoso libretista Romani. Reciba cada cual nuestra sincera enhorabuena.[1302]

Todo esto nos habla de que la mayor exigencia conllevaba mejores resultados artísticos y una mejor respuesta del público.

La función del 23 de mayo con el *Ernani* se convirtió en un acontecimiento especial por la asistencia al teatro de Alberto Eduardo, Príncipe de Gales.[1303] "Desde las primeras horas un concurso inmenso se veía en las avenidas del teatro, lo que daba a entender que habría un lleno completo". Para dar un espectáculo más variado a tan eximio personaje, en el intermedio entre los actos 2º y 3º la empresa dispuso que se interpretaran diferentes bailes nacionales. "Durante el tiempo que permaneció en el teatro dio muestras de hallarse altamente complacido". A las once y media de la noche, antes de comenzar el 4º acto, el príncipe se retiró a la fonda de la Victoria, en la Puerta Real.[1304]

El 3 de julio la compañía de zarzuela se despidió con una función variada que incluyó, nuevamente, fragmentos operísticos: de *Norma*, *Ernani*, y *Giralda*.[1305]

[1302] *La Alhambra. Diario Granadino*, 7-VI-1859.

[1303] Alberto Eduardo (1841-1910). Hijo mayor de la reina Victoria de Inglaterra, llegará a reinar con el nombre de Eduardo VII desde 1901 a 1910.

[1304] *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-V-1859. La fonda de la Victoria es el actual Hotel Victoria.

[1305] *Idem*.

Una vez llegado a su fin el ciclo regular de zarzuela y declamado de otoño-invierno-primavera y, como hemos visto en italiano, la ópera continuó en el Campillo con la ya habitual temporada de verano, para regocijo de los incondicionales *dilettanti* granadinos, tras el imprevisto regalo operístico ofrecido por la compañía de zarzuela. Si en el mes de julio del año anterior se trató de una compañía del Liceo de Barcelona, en el de 1859 será una conformada por cantantes que han actuado en el Teatro Real de Madrid. El veterano empresario y ocasional libretista Antonio Romero Saavedra al frente de una sociedad ofrece a los interesados un abono de diez funciones, que se desarrollarán entre los días 9 y el 28 de julio. Se anunciaba entre los cantantes en primer lugar, de manera destacada, y avalada por sus actuaciones en Madrid, a Virginia Tilli como *prima donna* absoluta; aunque hemos de añadir que el diario madrileño *La España* escribió de ella que su categoría no llegaba a la de *prima donna di cartello*.[1306] Junto a la Tilli, Angelo Louise (primer tenor absoluto), Pietro Giorgi Pacini (primer barítono absoluto)[1307] y el español Fernando Peñate (primer bajo cantante), este último antiguo discípulo Saldoni, al que su maestro calificaba simplemente como "bajo aficionado".[1308] Incorporan, por supuesto, partiquinos y cuerpo de coros, aunque no se dan más nombres. Traen director y maestro concertador en la persona de Leandro Ruiz, aunque creemos que esto no supone cambio en la persona que ejerce la dirección de la orquesta, el sempiterno Antonio Palancar. Romero, como empresario escarmentando en la experiencia propia y ajena, ha tenido buen cuidado en ajustar los precios al máximo: cuatro reales la entrada general, frente a los seis de la temporada operística del año anterior.[1309]

[1306] Cantó en el Teatro Real de Madrid en 1855-56. CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Minuesa, 1878, reimpresión facsímil Madrid: ICCMU, 2002, pp. 212-219; *La España*, 2-I-1856.
"DI CARTELLO. De cartel: se dice de las actrices de canto ya conocidas por su mérito, y de cuyo nombre hace ostentación la empresa en el cartel de anuncio. Esta es la etimología de la frase; pero el uso la hizo noble, y hoy decimos *di cartello*, *di primo cartello* a los cantantes y teatros de primer orden". PARDO PIMENTEL, N. *La ópera italiana o Manual del filarmónico* [...] Madrid: Aguado, 1851, p. 96.

[1307] Nacido en Roma en 1830 y muerto en Lisboa en 1881. "Primer cantante de los teatros de Roma, Nápoles y Florencia, y académico filarmónico de Roma". Llegó a ser director artístico del Teatro San Carlos de Lisboa. En Madrid llegó a actuar en el Teatro Real (1858-59) y en el Teatro Príncipe Alfonso (1872). *La Alhambra. Diario Granadino*, 29-VI-1859. CARMENA Y MILLÁN. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 433.

[1308] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 170.

[1309] *La Alhambra. Diario Granadino*, 29-VI-1859.

Lo más novedoso de la programación lo vamos a encontrar en *La Traviata*, porque, que tengamos registrado, es la primera vez que se ofrece completa en Granada, aunque es cierto que en el recién terminado año teatral la comprimaria de la compañía de zarzuela, Josefa García, cantó un aria de este *spartito* dentro de una función variada.[1310] Además de la antedicha, la programación constaba de *Ernani*, *Il Trovatore*, *Rigoletto* y *Maria di Rohan*; salvando el último título -de Donizetti- , todo lo demás es Verdi, es decir, nada que pueda sorprender dentro del contexto lírico en que se vivía. La empresa ha tenido el criterio de hacer que cada título se haga dos veces, y no más, con el fin de agradar al público que, como ya se sabía, quería variedad:

> No obstante, como la empresa animada de los mayores deseos de complacer no repite las óperas más que dos veces, y como en las diez representaciones se ejecutarán cinco nuevas, creemos que la concurrencia será numerosa como en la noche del estreno en que apenas se descubría una localidad desocupada.[1311]

A través de las crónicas que aparecen en la prensa nos damos cuenta de cómo la falta de respeto a la integridad de las obras –algo a lo que ya nos hemos referido-, es una constante que se asume con cierto estoicismo; así ocurrió con *Rigoletto* en la noche del 24 de julio de 1859:

> Su éxito fue bastante lisonjero, […] aunque no se tuvo el gusto de oír el cuarteto por las cómicas facultades de la contralto [...] El señor Rodríguez bien, en lo que pudo ejecutar por haberse suprimido algunas escenas.[1312]

Incluso, el crítico del periódico, Arráez, también se permitirá sugerir alguna supresión más, como una generosa contribución para *mejorar* la partitura, y ésta tiene que ver nada menos que con el momento de la agonía de Gilda; claro que la *elipsis* está "autorizada" por lo hecho ya "por artistas eminentes":

[1310] Función variada del 19 de noviembre, celebrando los "días de S. M. la Reina". *La Alhambra. Diario Granadino*, 19-11-1858.

[1311] ARRÁEZ GARCÍA, J. *La Alhambra. Diario Granadino*, 12-VII-1859.

[1312] *La Alhambra. Diario Granadino*, 26-VII-1859.

> Quisiéramos que para su repetición se suprimiese también la lenta muerte final, pues decae el ánimo del espectador y pierde todo su interés la tremebunda escena a la que aludimos. Tal se ha representado otras veces en nuestro teatro, autorizada por artistas eminentes.[1313]

Los coros, cuando de compañías en gira por provincias se trataba, tendían a ser la parte más endeble, y así ocurrió también en esta ocasión:

> El «Miserere» del *Trovador* se convirtió en rosario de la Aurora gracias a los desentonos del cuerpo de coros".[1314]

A pesar de todo, el público salió en general satisfecho de los cantantes, especialmente con *Ernani*, "decididamente esta es la ópera en que todas las partes están admirables", según escribió el crítico.[1315] El cantante más destacado del elenco, a juzgar por las críticas del periódico, fue el barítono Pietro Giorgi Pacini, por ser el más regular, mientras que Virgina Tilli tuvo alguna noche poco lucida, como en su segunda Traviata en la que desafinó. La función de despedida, anunciada para el día 28 de julio, finalmente no pudo llevarse a cabo "en razón a ciertas diferencias sobre el precio del local".[1316]

3.11 **La burguesía granadina interpreta *Nabucco* (1860)**

Conforme nos acercamos al siguiente decenio podemos observar cómo, poco a poco, la ópera italiana viene ocupando mayor espacio en la programación de las compañías líricas españolas que actúan en Granada. Así, la compañía de zarzuela liderada por Matilde Villó -que continuaba un año más- y Onofre Muñoz pondrá en escena a lo largo del año 1859-60 tres óperas completas intercaladas a lo largo de las dos temporadas de zarzuela que se ofrecieron, estas fueron: *Fiorina*, *Ernani* y *Lucia*.

[1313] *La Alhambra. Diario Granadino*, 26-VII-1859.

[1314] AFÁN DE RIBERA, A. «Teatro». *La Alhambra. Diario Granadino*, 28-VII-1859.

[1315] *La Alhambra. Diario Granadino*, 19-VII-1859.

[1316] *Ibid.*, 29-VII-1859.

Fiorina, o La fanciulla di Glaris, en 3 actos, de Carlo Pedrotti,[1317] fue primeramente representada como "ópera nueva" el 23 de enero del 60, en los principales *papeles* Villó, Corro (tiples), Muñoz (barítono) y Sanz (bajo):

> La música agrada a los inteligentes: el magnífico sexteto coreado del final del primer acto fue aplaudido muchísimo, y con razón. Es una pieza de bastante mérito en concertante y armonía. La ejecución ha sido esmeradísima. La señorita Villó en su papel de Fiorina, se mantuvo a la altura de una excelente cantante. Con el gusto y estudio que muestra en todas las obras en que toma parte, se conquistó los plácemes de todos los concurrentes. La señora Corro, bien, en el corto papel que desempeña. También el barítono señor Muñoz como el bajo señor Sanz en su parte bufa, lograron hacerse escuchar y aplaudir. En suma, creemos que esta ópera ha de dar buenas entradas a la empresa.[1318]

Como muestra la cálida aceptación de *Fiorina*, "el público de Granada quiere con razón que se le presenten novedades, tanto líricas como dramáticas, y nunca deja de premiar con su asistencia y sus aplausos a quien se las presenta".[1319] Y, una vez más, la puesta en escena de *Ernani* servirá en Granada de piedra de toque para poner de relieve la seriedad de los cantantes y de la compañía a la hora de afrontar de manera solvente una obra importante. En este caso, los ensayos se vinieron realizando nada menos que con un mes de antelación a la fecha prevista para la representación,[1320] que fue finalmente ejecutada el 12 de abril de 1860 en el beneficio del tenor Ramón Mendizábal. Protagonizaron el reparto el propio Ramón Mendizábal como Ernani, Matilde Villó (Elvira), Onofre Muñoz (Carlos V) y José Aznar (Ruy Gómez de Silva). Esta ópera de Verdi, estrenada hacía más de quince años, se había ido convirtiendo en la

---

[1317] *Fiorina, o La fanciulla di Glaris*, ópera semiseria de Carlo Pedrotti (1817-1893) con libreto de L. Serenelli Honorati fue estrenada en el Teatro Nuovo de Verona el 22 de noviembre de 1851. ROSE, Michael. «Pedrotti, Carlo». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol. 14, p. 333.

[1318] *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-I-1860.

[1319] *Idem*.

[1320] "La popular ópera *El Hernani* del inmortal Verdi, va a ser cantada este año de un modo que nada dejará que desear. Hemos asistido a los últimos ensayos, y tanto la parte de Elvira, como las de Hernani, Carlos V y Silva, que están respectivamente a cargo de la señora Villó y de los señores Mendizábal, Muñoz y Aznar, serán desempeñadas con notable acierto y brillantez. Auguramos a tan apreciables artistas ruidosos triunfos en la ejecución de tan bella partitura". *El Dauro*, 20-III-1860.

obra predilecta del público en los años cincuenta, tal y como lo había sido, a su manera, *Coradino* de Rossini en los dos decenios anteriores:[1321]

> Esta tan conocida cuanto aplaudida ópera se puso en escena a beneficio del tenor señor Mendizábal la noche del jueves. La concurrencia fue numerosísima y hubo generales y nutridos aplausos para todos los actores que la ejecutaron con sumo esmero. Al final del segundo acto fueron llamados a las tablas la cada vez más apreciable tiple señorita Villó, el beneficiado y los señores Muñoz y Aznar.[1322]

El éxito de crítica y de público coronó las representaciones de *Ernani*; este hecho, quizás no del todo esperado por la propia compañía, confirmó que tras las incorporaciones de Mendizábal y Aznar disponían de un cuarteto vocal apto para abordar retos del mismo o mayor calado. Naturalmente, la empresa se vio estimulada a programar más óperas del gran repertorio, si así conseguían que el público acudiese de manera tan concurrida a la sala; la siguiente fue *Lucia di Lammermoor* en el beneficio de la primera tiple Matilde Villó:

> La representación de la bellísima ópera *Lucia de Lamermoor* fue escuchada con agrado por la numerosa concurrencia que asistió a su primera ejecución la noche del jueves. La beneficiada señorita Villó, recibió infinitos y justos aplausos en el magnífico aria del tercer acto, que cantó con sumo acierto.[1323]

La ópera también estuvo presente en las galas y funciones variadas y beneficios de esta compañía de zarzuela, interpretándose fragmentos de obras muy conocidas como *La Favorita* y *Belisario* de Donizetti, o rescatando algún dúo de *Las treguas de Tolemaida* de Hilarión Eslava; incluso llama la atención, por no haber sido interpretado antes en Granada, un aria del "maestro Obioli" –Manuel Obiols (1809-1888)-[1324] que escogió para su interpretación Matilde Villó.[1325]

[1321] Recordemos que *Ernani* fue estrenada en Granada el 4 de abril de 1847. Entre 1859 y 1861 tenemos registradas 17 representaciones del citado *spartito*.

[1322] *La Alhambra. Diario Granadino*, 14-IV-1860.

[1323] DOMÍNGUEZ, Miguel L. «Teatro». *La Alhambra. Diario Granadino*. 21-IV-1860.

[1324] "En la historia de la música catalana del pasado siglo nos ofrece un caso particular Mariano Obiols, ilustre compositor, nacido en Barcelona el año 1809 y fallecido en su ciudad natal el año 1888. Estudió aquí con el poco venturoso operista Baltasar Saldoni y después, en Italia, con el afortunado operista

Todo lo anterior nos hace ver que el nivel artístico y técnico de los principales cantantes de las compañías de teatro lírico español les permitía en aquel momento encarar, indistintamente, uno u otro repertorio, siendo indiferente la denominación del género: fuera ópera o zarzuela. Por otro lado, el público más amplio –*dilettanti* aparte- aceptaba con sumo agrado que se le ofreciesen óperas sin tener que esperar al abono operístico de principios del verano y, algo muy importante, a precios más baratos. Junto a lo expuesto, tengamos muy en cuenta que en ese año 1860, dentro del ciclo de zarzuela, no se puso en cartel ninguna pieza nueva de nuestros principales autores comparable al interés que atrajeron en su momento títulos como *Jugar con fuego*, *Los diamantes de la corona*, *Catalina* o *Marina*, por poner sólo ejemplos muy significativos. Desde 1852 la invención de nuestros compositores no había cesado de producir, sin descanso, piezas de teatro musical a cual mejor y, de pronto, este ritmo de creación no pudo mantenerse. Podemos hacernos, al hilo de esto, una pregunta: ¿Buscaban las compañías de zarzuela compensar ese relativo bajón en la producción lírica española programando ópera italiana?

La campaña en el norte de Marruecos (1859-1860) provocó que muchos jóvenes granadinos fuesen llamados a filas, la mayoría –como solía ocurrir- gente humilde que no podía permitirse pagar la cantidad necesaria para verse librada. Giorgio Ronconi –el "hombre benéfico", como es definido en *La Alhambra*-,[1326] ante esta situación, solicitó al Ayuntamiento en los primeros días de noviembre que cediese una de las dos noches por año de que disponía en el Teatro del Campillo, para organizar él una función patriótica a beneficio de las familias pobres de los soldados provinciales de Granada.[1327]

Saverio Mercadante, el cual lo estimó como si hubiera sido hijo suyo. Al correr el año 1837, Obiols estrenó en la Scala de Milán la ópera *Odio e amore*, con libreto del famoso Felice Romani. Otra vez en Barcelona, cultivó la enseñanza, la dirección orquestal y la composición de obras pertenecientes a muy diversos géneros musicales, desde una *Sinfonía de concierto* hasta una Misa con acompañamiento de piano, armonio y arpa, y desde algunos himnos de circunstancias hasta un método de solfeo y otro de piano". SUBIRÁ, José. *Variadas versiones de libretos operísticos*, p. 146; SOBRINO, Ramón. «Obiols Tramullas, Mariano». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, pp. 5-7.

[1325] *La Alhambra. Diario Granadino*, 15-XI-1859, 16-XI-1859.

[1326] *Ibid.*, 8-XI-1859.

[1327] "Don Jorge Ronconi, natural de Milán", con fecha 5 nov 1859, solicita al alcalde que le permita disponer de una de las dos noches que el Ayuntamiento se reserva del teatro para dar una función "en socorro de las familias de los milicianos provinciales de esta capital". El Ayuntamiento se lo agradece extraordinariamente y acepta conceder la función. Ronconi pagará los 1000 reales de indemnización al teatro y que el Ayuntamiento se reservará con el mismo objeto "como un segundo donativo". "La ciudad

Esta tuvo lugar dos meses y medio más tarde, la noche del 25 de febrero, y consistió, nada menos, que en la representación completa, en todos sus actos y con todos los personajes, de la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi, más coro mixto y, por supuesto, orquesta. *El repartimiento*, fue el siguiente:

Abigaille	Sra. Dª Francisca Dávila Ponce de Leon de Ulloa.
Fenena	Sra. Dª Concepción Moreno Ruiz de Monroy
Anna	Srta. Dª Elena Barco
Nabuco	Sr. D. Jorge Ronconi
Ismaele	Sr. D. Eduardo Rodríguez Bolívar
Zaccaria	Sr. D. Francisco Rodríguez Murciano
Abdallo	Sr. D. Custodio Arboz
Sacerdote di Belo	Sr. D. Ramón Bravo[1328]

Excepto Ronconi y Rodríguez Murciano, ninguno de los cantantes era profesional, todos aficionados de la burguesía granadina. La capacidad de convocatoria del cantante milanés para eventos como éste era enorme, las fuerzas musicales de la ciudad se volcaron para la ocasión, muy especialmente la sociedad del Liceo y la orquesta del teatro. Veamos. Además de los solistas, un "coro de señoras" con 17 voces, entre ellas Antonia Ronconi, hija del cantante; y un "coro de señores" de 28 voces, entre ellos el libretista Mariano Pina. Tres maestros al piano: Bernabé Ruiz (de las partes principales), Baltasar Mira (del coro de señoras) y José Espinel y Moya (del coro de caballeros); el compositor Antonio de la Cruz "maestro a la concha"; y Antonio Palancar como director de la orquesta.[1329]

Este acontecimiento, no sólo teatral, también social, fue presentado de la siguiente manera en *La Alhambra*:

> Esta grande y sublime composición, que tan ardua es para los mismos profesores, va a ser cantada por el eminente artista Ronconi y apreciables y distinguidos aficionados de esta capital, los cuales; animados de los santos y sublimes sentimientos de caridad y

que se complace en contar a V. S. en el número de sus hijos adoptivos". El Ayuntamiento pasa nota a los periódicos (*El Dauro*, *La Alhambra* y *La Semana*). AHMGr, C.00207.0006.

[1328] *El Dauro*, 28-II-1860.

[1329] BHR/C-038-021 (24).

patriotismo, han accedido a repetidas instancias, a pesar de que sufren una verdadera violencia y se imponen un grave sacrificio, al presentarse en nuestro teatro, faltos absolutamente de la costumbre que se necesita para dominar la escena. La comisión temería ofender la ilustración del pueblo granadino, si se detuviera a recomendarle la alteza del objeto, tan español cuanto benéfico, y el especial y extraordinario merecimiento de todas las personas que toman parte en la función; únicamente cree de su deber en este momento dar a todas ellas un público y solemne testimonio de su singular consideración y justísima gratitud, así como a la sociedad del Liceo, orquesta del teatro y empresa del mismo, que gratuitamente se han prestado al éxito de la función.[1330]

Los numerosos actos filantrópicos de Ronconi generaban en los granadinos de toda clase y especie una enorme gratitud. Tras la representación de *Nabucco* el poeta granadino José Salvador de Salvador le dedicó un *Ramillete lírico*, del que extraemos estos versos como muestra:

Y tú, Ronconi, cuyo noble pecho
alienta para el bien, tu voz alzaste:
la piedad granadina estimulaste
y el bien, con ella y tu virtud, has hecho.
¿Dónde habrá lengua que a tu elogio baste?

La mía calla entorpecida y muda
ante tu Caridad siempre probada.
Acepta, pues, mi flor pobre y aislada,
mientras con entusiasmo te saluda
y a tu sien su laurel ciñe Granada!! [1331]

Detrás de tanto fervor patriótico y solidaridad lírica, aparecían los precios prohibitivos de las localidades, que a 20 reales la entrada general (casi siete veces el

[1330] «Gacetilla.- Función patriótica que tendrá lugar en esta noche en el teatro, a beneficio de las familias pobres de los soldados provinciales hijos de la de Granada». *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-II-1860.

[1331] *Ramillete lírico escrito por José Salvador de Salvador, con motivo de la representación de la ópera Nabuco a beneficio de las familias pobres de los soldados del provincial de Granada*. Granada. Imprenta de D. Francisco Higueras. 1860. BHR/C-038-021(24).

precio de una función teatral),[1332] buscaban justificadamente conseguir una buena recaudación, pero, a la vez, se convertían en listón insuperable para la mayor parte de la población granadina.[1333] Este acontecimiento, fue visto desde un punto de vista más ácido por *El Dauro*. El periódico antedicho publicó en forma de extenso ripio una «Exposición al Alcalde Presidente», en la que destacaba como principal atractivo de la función admirar a las bellas hijas de las buenas familias:

> […] en virtud de que es preciso-asistir para admirar-a cuantas bellas gustosas-se brindaron para cantar-en virtud al noble objeto-que todos sabemos ya […]

Solicitando al Alcalde poder comprar entrada de *gallinero*, único lugar de precio accesible para el solicitando, pero acotado para acoger sólo al público femenino.

> […] se dirige en tono humilde-y con cara de rogar,-el triste gacetillero-para pedirle, no más-que le mandéis una orden-terminante y especial-con la cual, por esta noche,-él solo consiga entrar-sin que nadie se lo impida-(ya llegó lo principal)-en el sitio que se llama-(y dudo por qué será)-*gallinero*, no, *cazuela*,-pero, en fin, lo mismo da,-donde cual todos sabemos-le está prohibido pisar,-a todo el que tenga cierta-semejanza con Adán.[…][1334]

Eventos como el referido confirmaban la vinculación de la ópera a una determinada clase social. La burguesía granadina, cuyos hijos en razón de sus medios económicos quedaban librados de la milicia, pretendía ahora curar su mala conciencia mediante un acto artístico-musical en el que ella misma, como clase, se mostraba y contemplaba de manera autocomplaciente.[1335]

Tras de este *Nabucco* no nos ha quedado constancia de ciclo operístico alguno en lo que quedaba de ese año. Ya en el verano de 1861 se anunció en *La Alhambra* la venida de una compañía con Sofia Peruzzi-Selva (*prima donna* absoluta), Bianca

---

[1332] Precios.- Palcos principales y plateas, 240 rs.- Idem segundos, 160.- Butacas, 40.- Idem de alojero, 40.- Asientos de alojero, 20.- Delanteras de cazuela, 20.- Idem de galería, 20.- Entrada de general, 20.

[1333] *La Alhambra. Diario Granadino*, 25-II-1860.

[1334] [MENDO DE FIGUEROA]. «Gacetillas. Exposición al Alcalde presidente». *El Dauro*, 25-II-1860.

[1335] Nos permitimos citar muy libremente a Carl Dahlhaus y su obra *Nineteenth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

Bellocchio (*prima donna* contralto y *mezzo* soprano), Conrado Conti (*primo tenore* absoluto), Pietro Giorgi Pacini (*primo* barítono absoluto), y Antonio Selva (*primo basso* profundo absoluto).[1336] Se trataba, con ligeros cambios, de la misma que había estado actuado en los teatros de Cádiz y Sevilla en 1860 y primeros meses de 1861, tal y como se puede cotejar con lo que escribe Andrés Moreno.[1337] Se ofrecerían 15 funciones y 5 ó 6 títulos distintos a elegir entre los siguientes: *Trovador*, *Norma*, *Lucrecia Borgia*, *Traviata*, *Maria di Rohan*, *Don Pasquale* –que es destacada como "nueva"-, *Macbeth*, *La Favorita*, y *El Barbero de Sevilla*. Los precios estriban entre los 4 reales de la entrada y los 90 que hay que pagar por los palcos de proscenio.[1338] La confirmación de que esta breve temporada se llevase, finalmente, a cabo no la hemos podido hallar.

Sí, en cambio, está confirmada la temporada de ópera desarrollada a lo largo del verano de 1862. Por la documentación del Archivo Histórico Municipal de Granada sabemos que el empresario Antonio Romero Saavedra llevó al Teatro del Campillo una compañía que estuvo funcionando hasta el 21 de agosto.[1339]

3.12 **La Escuela de Canto de Isabel II. Verdi en Granada. Adelaide Borghi-Mamo (1862-1864)**

En 1862, una vez había echado a andar la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II y tras llegar a un acuerdo con el Ayuntamiento a principios de enero del mismo año, Giorgio Ronconi dio inicio a unas sesiones operísticas, que con carácter mensual daría su Escuela en el Teatro del Campillo. Tenían como primera intención servir de actividades prácticas a los alumnos con vistas a formarlos como futuros profesionales de la ópera. La segunda era la de allegar ingresos de carácter dinerario, necesarios para liberar, aunque fuera en una pequeña parte, a Ronconi en los cuantiosos gastos que le acarreaba el funcionamiento de la Escuela. Intervendrían los alumnos más aventajados

---

[1336] *La Alhambra. Diario Granadino*, 27-VI-1861.

[1337] MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, pp. 209-211.

[1338] *La Alhambra. Diario Granadino*, 27-VI-1861.

[1339] AHMGr, C. 00208.0010.

en papeles solistas y los no tan aventajados en los coros, poniendo en escena actos completos de óperas del repertorio más representativo del *bel canto*, preferentemente Rossini y Donizetti. El director-fundador lo supervisaba todo, soliendo cantar el rol más adecuado para su voz y su edad dentro de la obra elegida, como Dulcamara en *L'elisir* o Bartolo en *Il barbiere*. Se recreaban las mismas condiciones que en las representaciones de los teatros profesionales, incluyendo orquesta completa, vestuario y escenografía adecuada. A estas representaciones sólo podían asistir un selecto grupo de aficionados que debían pertenecer a la denominada "Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II".[1340] Ronconi se jactaba ante Barbieri de que estos ensayos abiertos se ofrecían

> ante una concurrencia, la más escogida, no sólo de Granada, sino de muchas personas que vienen de hasta 20 leguas de distancia a asistir a ellas; las sesiones las presento con un lujo asiático, y de una manera no vista aquí, ni en la capital; tengo alumnos y alumnas que merecen la pena oírse.[1341]

Lugares de "hasta 20 leguas", podemos entender que se refiere a ciudades como Jaén y Málaga. Cuando escribe "lujo asiático", no nos queda duda del estatus y poder adquisitivo que debía reunir el público de estas sesiones, y nos hace imaginarlas suficientemente aptas como para ser disfrutadas por el mismísimo Príncipe de Salina.

Verdi y la Strepponi en Granada

En la noche del sábado 7 de marzo de 1863 llegó a Granada Giuseppe Verdi acompañado de su esposa Giuseppina Strepponi. Tras recibir el saludo oficial de las autoridades locales tuvo lugar una serenata interpretada por las tres bandas de música de la guarnición de Granada. Giorgio Ronconi viejo amigo del compositor de Ronconle desde los lejanos tiempos del estreno de *Nabucco* en la Scala, llevó a la pareja a su carmen junto a la Alhambra donde residirían a lo largo de su breve estancia; en el trayecto se detuvieron en el número 41 de la calle Duquesa donde la Escuela de Canto y

---

[1340] Véase el capítulo dedicado específicamente a las Sesiones Prácticas de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II.

[1341] Carta de Giorgio Ronconi a Barbieri, fechada en Granada el 18 de abril de 1862 [BNM, MSS. 14.042[231]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri, 2*, edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 938.

Declamación de Isabel II tenía su sede.[1342] En esos días –según cuenta Martínez Olmedilla- Verdi conoció e hizo amistad con el escritor accitano Pedro Antonio de Alarcón quien se encargará de hacer de cicerone en su visita (¿invención? Parece que Alarcón no dice nada de ello).[1343] El lunes 9 de marzo, al medio día, el compositor visitó la Alhambra, en compañía de Giorgio y Tonina Ronconi –padre e hija-.[1344] Más tarde, en carta dirigida al conde Opprandino Arrivabene recordaría de este viaje -"incómodo, largo y cansado" por diferentes lugares de España- la belleza de la Alhambra "primero y por encima de todo".[1345]

Un mes más tarde de la partida de Verdi, se inició la temporada de ópera en el Teatro del Campillo, entonces llevado por la empresa de Ramón Carsi. A lo largo de los meses de abril, mayo y junio del 63 se ofrecieron un total de 50 funciones.[1346] Entre las primeras voces podíamos encontrar al barítono, referido en capítulo anterior, Pietro Giorgi Pacini, cantante que era ya conocido en Cádiz, Sevilla y Madrid, en cuyo Teatro Real había actuado recientemente. El repertorio abundó en las obras más conocidas de Bellini, Donizetti y Verdi; de este último se interpretaron, al menos, seis óperas diferentes: *Ernani*, *Macbeth*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *I vespri siciliani* y *Un ballo in maschera*, estas dos no registradas en la cartelera hasta el momento.[1347] Como testimonio de aquel ciclo nos ha quedado uno de los programas en texto bilingüe impresos por Higueras López para las representaciones de *Macbeth.*[1348] En notorio contraste con la estética del *melodrama* verdiano, y como gesto con el público, dentro

---

[1342] *La Alhambra. Diario Granadino*, 11-III-1863.

[1343] MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. *Arriba el telón*. Madrid: Aguilar, 1961, p. 311.

[1344] Archivo del Generalife, L-42, *Libro de Firmas*.

[1345] PHILLIPS-MATZ, Mary Jane. *Verdi. Una biografía*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 548. La autora toma la información de ALBERTI, Annibale. *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene 1861-1886*. Verona: [s.e.] 1931, p. 24.

[1346] AHMGr, Fomento, Legajo 133.

[1347] La cartelera se ha extraído de *La Alhambra. Diario Granadino*, pudiéndose consultar en el Anexo II, dedicado a las compañías.

[1348] «*Macbeth*», *drama lírico fantástico en cuatro actos. Música del célebre maestro Verdi. Que se ha de representar en esta ciudad. Granada*. Imprenta de D. F. Higueras López, 1863. Biblioteca del Hospital Real (Universidad de Granada), C-044-091 (12).

de la función de despedida fueron cantadas por Pacini las canciones que Sebastián Iradier compuso para el sainete de Rodríguez Rubí *Las ventas de Cárdenas*.[1349]

Durante el año 1862-1863 las actividades artístico-académicas llevadas a cabo por la Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación tendrán provechosa continuidad, ahora incrementadas a dos veces al mes. Destacaremos la celebrada la noche del 13 de octubre de 1862 en honor de los Reyes de España, Isabel II y Francisco de Asís, velada en la que fueron representados el segundo y tercer acto de *Nabucco* de Verdi. Nada más llegar al teatro fueron recibidos con la interpretación de un *Himno laudatorio* expresamente compuesto para la ocasión, y al terminar la ópera les fueron leídos poemas en su honor escritos por los poetas granadinos Enriqueta Lozano y José Salvador de Salvador.[1350] Otra sesión extraordinaria fue la llevada a cabo el 31 de enero de 1863 en beneficio de los damnificados por la fiebre amarilla en Canarias, una más entre las numerosas actividades emprendidas por el "benéfico" Ronconi en favor de los más desfavorecidos entre los hijos de Granada.[1351]

Cuando a finales del verano de 1863 la apertura al público del Teatro Isabel la Católica se veía como un hecho factible se desataron las ilusiones entre los aficionados sobre las enormes posibilidades que se vislumbraban con dos recintos teatrales abiertos en Granada, fundamentalmente porque esta circunstancia permitiría ofrecer teatro musical durante todo el año: ya fuera ópera o zarzuela. Tras inaugurarse en octubre con una compañía de declamado, parte de las ilusiones se vieron defraudadas. En noviembre, volvieron a renacer; la *Gaceta Musical Barcelonesa* se hizo eco de la siguiente noticia:

[1349] *La Alhambra. Diario Granadino*, 20-VI-1863, 21-VI-1863.

[1350] "A las diez de la noche se dignaron SS. MM. presentarse en el Teatro, para asistir a la sesión que la Escuela de Canto y Declamación que en esta Ciudad ha fundado y dirige el eminente artista D. Jorge Ronconi, celebraba en obsequio de S. M. y de su augusta Familia, la que terminó después de media noche. En ella, después de un Himno laudatorio, compuesto expresamente para esta solemne sesión, se cantaron por Ronconi y sus discípulos los actos segundo y tercero de la ópera bíblica de Verdi, titulada *Nabucodonosor*[...] Después de *Nabucco* fueron leídos poemas de Enriqueta Lozano de Vílchez y José Salvador de Salvador". REYES, Eduardo de los, COBOS, Francisco Javier. *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales por Granada y su provincia en 1862*. Granada: Imprenta de D. Francisco Ventura y Sabatel, 1862, edición facsimilar Granada: Albaida, 1994, p. 144.

[1351] AHN, Consejos, Legajo 11386, pieza 59.

> *El Porvenir de Granada* asegura que cantarán este año en aquel teatro la Penco, la Lagrange y Mario.[1352]

Pero hubo que esperar hasta marzo para que la ópera entrara por vez primera en el Isabel la Católica, no fueron los cantantes anteriormente anunciados, aunque los que finalmente llegaron no dejaron que desear:

> En el de Isabel la Católica actuará la compañía de ópera, de la que además de las buenas noticias que tenemos, en lo poco que en un ensayo oímos, podemos asegurar en nuestra humilde opinión, que es de lo mejor que en provincias se puede apetecer.[1353]

En una fecha de tanta tradición teatral como el Domingo de Resurrección de 1864 se inició este primer ciclo operístico, y fue con la interpretación de *Poliuto*, la ópera en tres actos de Donizetti. Se ofrecieron en total 49 funciones,[1354] desde el 27 de marzo al 31 de mayo, entre ellas, además de la mencionada: *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *Saffo* de Pacini, *Sonnambula* de Bellini, y de Verdi *Ernani* e *I lombardi*.[1355] En la compañía figuraban como principales cantantes la mezzo-soprano Adelaide Borghi-Mamo[1356] y el tenor Felice Pozzo. Aparte de las grandes expectativas referidas en *El Porvenir* no conocemos más sobre la respuesta de crítica y público pero, de lo que no hay lugar a duda, es que la Borghi-Mamo era por entonces una de las grandes voces de la escena lírica europea. El mes anterior a sus actuaciones en Granada había interpretado en el Teatro Real de Madrid *Don Giovanni* de Mozart; Subirá la calificó como una de las más aplaudidas cantantes en los mejores tiempos del Real.[1357] Noticias favorables de las actuaciones en Granada de esta compañía llegarían a los oídos de Arrieta cuando éste le escribió a Barbieri:

[1352] *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 1-XI-1863. Se trata de los cantantes Rosina Penco, Anna Caroline Lagrange, y Mario Tiberini.

[1353] DE AVALOS, L. E. «Revista al vapor». *El Paraíso*, 28-III-1864.

[1354] AHMGr, Fomento, Legajo 133.

[1355] *La Alhambra. Diario Granadino*, III y IV-1864, *El Eco Granadino*, 31-V-1864.

[1356] 1826-1901.

[1357] SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949, edición facsimilar Madrid: Acento, 1997, p. 165.

> Quisiera llegar a tiempo para que pudieras conseguir de la empresa de los Campos Elíseos escrituraran al Sr. Felice Pozzo, tenor que ha cantado últimamente en Granada en compañía de la Borghi-Mamo y del que tengo las mejores noticias.[1358]

Durante el curso 1863-1864 el nivel artístico de las sesiones prácticas de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II se ponía a prueba, en el que era ya su tercer año, dando prioridad a la puesta en escena de óperas completas antes que a escenas o actos sueltos. *L'elisir d'amore* se representó la noche del 3 de octubre. Esta es la reseña que escribió Afán de Ribera en la revista semanal de espectáculos *El Paraíso*:

> Anoche se ejecutó la bellísima ópera *El Elixir de Amor*, siendo el eminente Ronconi frenéticamente aplaudido. Es imposible describir el adelanto de sus discípulos sino viéndolos, pues parece que bajo la inspiración de su maestro, todos se tornan en afamados profesores. Reciban nuestros sinceros parabienes. [1359]

El día 10, como primera sesión de octubre se programó *Lucrezia Borgia*. El 24 estaba prevista nuevamente *Lucrezia* pero, a última hora se cambió por *L'elisir*, con las tiples Martín (Adina) –que destacó "por su bonita voz y su figura- y Ávila (Giannetta) en la noche de su debut; junto a ellas el tenor Rousset[1360] y el barítono Bruiguet, con la breve intervención en el segundo acto de Antonia Ronconi, hija del director-fundador de la Escuela. La orquesta, dirigida por el "entendido maestro Sr. Rodríguez,[1361] salió adelante con lucimiento, sobre todo en un primer acto que dejó sumamente sorprendidos a los numerosos espectadores". Se subraya en la crónica de *El Paraíso* tanto a Ronconi –que cantó y dirigió- como a los profesores de la Escuela, ante los numerosos

---

[1358] Carta fechada el 14 de junio de 1864[BNM, MSS. 14005^{2-22}]. En: ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares, p. 356.

[1359] Correspondía a la segunda sesión del mes de septiembre pero fue suspendida por razones ajenas a la Escuela. *La Alhambra. Diario Granadino*, 2-X-1863; *El Paraíso*, 4-X-1863.

[1360] "En 1866 cantó zarzuelas como primer tenor en el teatro de Mallorca". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 298.

[1361] Rodríguez era el nuevo director de la orquesta del Teatro Isabel la Católica. No sabemos si este Rodríguez es Luís Rodríguez de Cepeda (Madrid, ca. 1819- Madrid, 15 de diciembre de 1889), compositor, director y maestro de canto, casado con la soprano Carlina Casanova. Dirigía en el Teatro de la Zarzuela en 1859-60 y que era destacado por su valía por Soriano Fuertes entre los más destacados de país. ROBERTO [Soriano]. *Calendario musical para 1860*, p. 26; SORIANO FUERTES, *Historia*... p. 391, n.; «Cepeda, Luis [Rodríguez de Cepeda, Luis]». RUIZ TARAZONA, Andrés. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, p. 480.

"obstáculos" que han tenido que ser superados para continuar las sesiones, y estos obstáculos –interpretamos nosotros- no podían ser otros que la oposición del empresario teatral a que el Ayuntamiento cediera dos noches al mes el edificio del Teatro Principal a Ronconi para que sus alumnos se ejercitasen.[1362]

El 31 de octubre, como segunda sesión práctica del mes, los miembros de la "Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación",[1363] pudieron disfrutar de la interpretación de *Lucrezia* (acto 1º), *Lucia* (3º) e *Il Barbiere* (1º). En la obra de Rossini intervinieron los siguientes alumnos: Srta. Sevilla (Rosina), Srta. Bensaken (Berta),[1364] Sr. Bruiguet (D. Basilio), Sr. Siles (Bartolo), el debutante tenor J. García (Almaviva). Como Figaro, Giorgio Ronconi.[1365]

Al crear la Escuela, su fundador ya tuvo previsto que "cuando algunas notabilidades del arte lírico vengan a esta Ciudad, y por amistad, invitación del que suscribe, o cualquier otra causa, tomen parte en las Sesiones de la Escuela, los Socios disfrutarán de esta ventaja, sin que se aumente en nada, la cuota respectiva a cada uno".[1366]

Y, así ocurrió que, en noviembre, llegó una tiple de cierto prestigio internacional, Elena Kennet, quien ya por entonces había actuado en el Teatro Real de Madrid[1367] y en el Tacón de La Habana.[1368]Kennet se presentó, primeramente, la noche

---

[1362] *El Paraíso*, 25-X-1863.

[1363] "No tendrán otro derecho que el de asistir a las Sesiones de ejercicios prácticos de dicha Escuela, con exclusión absoluta de los ensayos prácticos y generales de ella". *Bases para la formación de la Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II*. Granada: Imprenta de D. Francisco Higueras López, 1862, p. 3, Base 1ª.

[1364] A los que hayan leído alguna crónica de los viajeros ingleses el apellido les resultará familiar, pues esta alumna era hija de Emanuel Bensaken, el guía de la Alhambra por antonomasia.

[1365] GÓMEZ, Lucas. *El Paraíso*, 8-XI-1863.

[1366] *Bases para la formación de la Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II*. Granada: Imprenta de D. Francisco Higueras López, 1862, p. 5, base 10ª.

[1367] Actuó en el Real en el año 1858-59, entre octubre y marzo, como soprano en *Lucia*, *Sonnambula*; "sobresalió cantando con gran pureza y ejecución la parte de Amina en *Mosé*"; *Roberto il Diavolo*, *I Puritani* "en la que estuvo muy acertada", *Il Saltimbanco* de Chechetelli y Pacini y *Luisa Miller*. CARMENA. *Crónica*…, pp. 230-233.

del 17 interpretando dúos de *Lucia* –con Ronconi-y de *L'elisir*. "Pero donde la Kennet nos demostró a más de su maestría, lo perfectamente que *dice*, el buen gusto de sus *fiorituras* y la excelencia de su *pastosa* voz, fue en la conocida aria de la *Traviata*, donde se colocó a la altura de una *donna di primo cartelo*".[1369] Días más tarde volvió a actuar Kennet con los alumnos de la Escuela, destacando los dúos de *Norma* y de *L'elisir* junto a Ronconi, "que hizo furor con justicia, pues difícilmente se reúnen dos voces tan hermanas, dos artistas tan insignes y una ejecución tan espontánea".[1370] A pesar del éxito de la cantante y de los alumnos, estas dos primeras actuaciones salieron adelante con enorme dificultad por el ya referido conflicto con el empresario teatral; debido a ello no hubo orquesta, por lo que tendrán que acompañar al piano los profesores de la Escuela Bernabé Ruiz de Henares y Antonio Segura, y para amenizar en los intermedios se contrató a la banda de música del regimiento de América dirigida por Carlos Martín. El público granadino era consciente de lo que estaba aconteciendo por detrás el escenario; en *El Paraíso*, al comentar la primera sesión, decía sobre la primera actuación de la Kennet:

> ¡Lástima grande que no la oigamos cantar una ópera completa, y que tengamos que oírla (si es que la oímos segunda vez) sin orquesta y en traje de sociedad, que tanto rebaja el mérito de las representaciones! [1371]

Al final, tras un dificilísimo acuerdo entre Ramón Carsi, empresario del teatro, y Ronconi -con el Ayuntamiento de por medio-, se pudo realizar una tercera sesión, ahora sí, con orquesta,[1372] decorados y vestuario, poniendo en escena la ópera completa *Linda de Chamounix* que fue aplaudida de manera entusiástica por el público: "Al fin tuvimos el gusto de oír a la Kennet cantar en *escena* y con orquesta; cosa que se iba haciendo problemática, según los inconvenientes que para realizarse así, surgían de todas

---

[1368] RÍO PRADO, Enrique. *Pasión cubana por Giuseppe Verdi: la obra y los intérpretes verdianos en La Habana colonial*. La Habana: Ediciones Unión, 2001, p. 96. Sobre Elena Kennet o Kenneth, nos extenderemos más adelante al tratar del final de la Escuela Ronconi de manera específica.

[1369] *El Paraíso*, 22-XI-1863.

[1370] *Ibid.*, 29-XI-1863.

[1371] *Ibid.*, 22-XI-1863.

[1372] La dirigió el violinista Pintado y no el titular Rodríguez.

partes".[1373] Ronconi, afectado por tantos inprevistos y dificultades, sufrió algún trastorno de salud al final del primer acto, aunque se sobrepuso en el acto siguiente. Con la bajada de telón de esta ópera de Donizetti se puso fin también a la breve historia de "Escuela de Canto y Declamación de Isabel II", la guerra con la empresa teatral y el nulo apoyo del Ayuntamiento llevaron a finales de diciembre a Ronconi a tomar la difícil decisión disolver el que había sido el gran proyecto que coronara su larga trayectoria artística. De ello se tratará en un capítulo específico.[1374]

3.13 **Marietta Spezia. Arsenia Velasco. Juan de Castro (1865-1868)**

La temporada operística granadina del año 1865 tuvo lugar en el Teatro Principal, desarrollándose a lo largo de toda la primavera hasta los últimos días de junio. Integraban la compañía: Luigia Ponti dell'Armi (1ª soprano absoluta), Sra. Brunachi (soprano), Sra. Ciaschetti (contralto), Sra. Soler (2ª soprano), Sr. Casserini (tenor), Paolo Baraldi (barítono), Sr. Lari (bajo), Giuseppe Nottoli (2º barítono), y Luigi Mariotti (2º tenor); el representante empresarial de la compañía era Edoardo Oliveira.[1375] Unos pocos y dispersos documentos del Ayuntamiento nos informan de ella, como notificaciones a la gerencia del teatro sobre cambios en las funciones en abril y junio,[1376] así como los datos de una función, la extraordinaria realizada a iniciativa del Ayuntamiento, que tuvo lugar el 26 de junio de 1865, cuyos "productos líquidos" se destinarían a "completar el monumento elevado a la memoria de las virtudes cívicas de la mártir de la Libertad, Mariana Pineda". Se puso en escena *Linda de Chamounix* de Gaetano Donizetti.[1377] Terminada la *Linda*, la señora Luigia Ponti interpretó el «Bolero» de *I vespri Siciliani*. La solemnidad del acto quedó subrayada por los adornos de colgaduras y la iluminación de gala. Algunos de estos cantantes

[1373] *El Paraíso*, 6-XII-1863.

[1374] Capítulo 3.14.

[1375] AHMGr, C.00209.0031.

[1376] El 25 de abril, por indisposición de la soprano Brunachi se puso, finalmente, *Lucia*. El 11 de junio el título previsto era *Un ballo in maschera* y, por indisposición de la contralto Ciaschetti, se interpretó *Sonnambula*.

[1377] AHMGr, C.00209.0044.

estuvieron contratados más tarde en el Teatro San Fernando de Sevilla, tal y como refiere en su monografía sevillana Andrés Moreno.[1378]

En el Isabel la Católica no hubo ópera durante aquel año, aunque a fines de 1864 una iniciativa, en la que figuraba el compositor Antonio de la Cruz liderando a un selecto grupo de *dilettanti*, pretendía traer una compañía que pusiera en pie una temporada de 50 funciones. Según dice éste en una carta a Barbieri, la idea era representar títulos como "*Faust, Guillermo, I Puritani, Sonámbula, Marta* y otras obras que, sin ser nuevas, no estuvieran tan hechas y manoseadas como *Traviata, Rigoletto* y demás". Es decir, había una parte muy significada del público que estaba ya un poco harta del dominio casi absoluto de Verdi en la cartelera y querían volver a los Rossini y Donizetti, o apreciar algo del repertorio francés o alemán, totalmente desconocido en Granada, representado en este caso por las óperas de Gounod y Flotow. Según De la Cruz, las 2500 localidades del Isabel la Católica, permitirían un abono de "6000 duros"; cálculo bastante optimista, si tenemos en cuenta que ese teatro tenía oficialmente una cabida de 1485 localidades,[1379] a no ser que el paraíso quedara absolutamente colmatado de público, duplicando su capacidad. Apoya también sus buenas expectativas en la orquesta que tan bien dirige el maestro Luis Salarich. Termina la carta de este modo: "¿Servirían algunos despojos de ese Teatro Real?" [1380]

En 1866, posiblemente en el verano, se ofreció una breve temporada operística en el Teatro de Isabel la Católica, con un total de 10 funciones.[1381]

En el Teatro Principal se presentó una oportunidad muy interesante desde el punto de vista artístico, pero que no fue aprovechada. Pedro Rizzoli, el agente teatral que tenía entonces a su cargo la compañía que estaba funcionando en el Teatro San Fernando de Sevilla, ofreció al Ayuntamiento con fecha 9 de junio de 1866 dar diez o doce funciones entre finales de junio y principios de julio. En la citada compañía su gran figura era la soprano francesa Anna de Lagrange.[1382] Rizzoli estaba dispuesto a

---

[1378] MORENO MENGÍBAR. *La ópera en Sevilla*..., p. 220, 228.

[1379] AHMGr, Fomento, Legajo 133.

[1380]Carta a Barbieri, fechada en Granada el 26 de octubre de 1864 [BNM, MSS. 14.026[238]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 526.

[1381] AHMGr, Fomento, Legajo 134.

pagar, como contrapartida, 100 reales por función. La Comisión de Diversiones Públicas del Ayuntamiento presentó al pleno un informe favorable el 12 de junio, pero a Rizzoli no se le dio respuesta afirmativa, posiblemente intentando dilatar al máximo los plazos pues eran julio y agosto los meses disponibles. El 21 de junio el agente teatral retiró la proposición por falta de respuesta y "no convenirle trabajar en los avanzados días de julio" a la señora Lagrange. Continuó, sin embargo, el interés de Rizzoli por el Principal, ya que solicitó semanas más tarde quedarse con el arriendo del teatro, ofreciendo 30 días de ópera, pero no confirmó la oferta, quedándoselo a la postre el cantante Francisco Vega Sarabia con una compañía de zarzuela.[1383]

Al final del verano, tras la propuesta de Pedro Rizzoli, hubo otra de Antonio Bielza -persona muy ligada a las empresas teatrales madrileñas- pero tampoco fructificó. Bielza ofrecía al Ayuntamiento traer una compañía de ópera italiana "compuesta de artistas que han trabajado en el año último en el Teatro Real de la Corte".[1384] Nada se supo de todo esto.

Como leve paliativo a la ausencia de compañía de ópera durante la primera mitad del año teatral 1866-1867 sólo podemos referirnos a dos actuaciones solistas. El primero de septiembre solicitó dar dos recitales en el Teatro Principal del Campillo el tenor Giovanni Battista Garulli.[1385] A principios de marzo llegó al mismo teatro el tenor español Juan Castro para dar un concierto benéfico causando entre los allí congregados enorme admiración, según se nos cuenta en *La España Musical*, especialmente con un espectacular do de pecho en la interpretación de un aria de *La Favorita*.[1386] Este cantante, después de haber cantando en Granada y Málaga, inició la aventura italiana

---

[1382] Anne Caroline Lagrange (1825-1905). Soprano, nacida en París, desde niña se distinguió como pianista excepcional, bajo la dirección de Stammaty. Tras demostrar extraordinarias facultades vocales se volcó en el canto, perfeccionándose con Lamperti en Italia. Por los años en que nos encontramos (1866) era una de las cantantes más reconocidas de Europa. Actuó en el Teatro Real de Madrid durante cinco años consecutivos, entre 1960-61 y 1864-65; realizando el estreno madrileño da *La forza del destino* en presencia del propio Verdi. *Véase* SUBIRÁ, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949, edición facsimilar Madrid: Acento, 1997, p. 99; CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 420; PHILLIPS-MATZ, Mary Jane. *Verdi. Una biografía*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 547.

[1383] AHMGr, C.00210.0001.

[1384] Además la compañía de ópera traería la del actor dramático italiano Ernesto Rossi, pagando al Ayuntamiento 12.000 reales en concepto de arrendamiento. AHMGr, C.00210.0010.

[1385] AHMGr, C.00210.0010.

[1386] *La España Musical*, 14-III-1867.

debutando en Piacenza con *I Masnadieri* de Verdi en 1868.[1387] El fin benéfico del recital se vio más que colmado con los 1703 reales ingresados por taquilla.[1388]A finales de marzo de 1867 el Principal estaba cerrado y sin empresa, en estas circunstancias el empresario Tomás Gómez, acogiéndose a lo que la legislación preveía para estas circunstancias especiales, solicitó del Ayuntamiento poder funcionar con una compañía de ópera desde Pascua de Resurrección hasta finales de junio, pero sin tener que pagar arrendamiento alguno.[1389] Tras hacer la solicitud formal al Ayuntamiento, éste en sesión del 26 de marzo de 1867, accedió a lo solicitado por Gómez, a cuya empresa denomina en sus documentos como "compañía ambulante", "obligándole solamente al pago del conserje del mismo, a abonar los deterioros que se ocasionen en el local o en los útiles y efectos que en él existen". El día 2 de abril el Gobierno Provincial da el visto bueno y el siguiente día el Alcalde añadió una condición más: 200 escudos de fianza.[1390]

La compañía, con trece voces solitas y coros constaba, fundamentalmente, de personas de nacionalidad italiana; entre los principales artistas encontramos a Constanza Novellini (tiple), Antonietta Zamperoni (contralto), Giovanni Serri-Chiesi (tenor serio), Giovanni Marestani (tenor ligero), Gustavo Panizza (barítono), Eugenio Monzani (bajo cantante) y, como caricato, Camilo Parodi.[1391] Entre las voces más destacaríamos estaba, sin duda, la primera contralto Arsenia Velasco, de 22 años, que había sido discípula predilecta de Inzenga en el Conservatorio de Madrid, en el que acababa de obtener el primer premio de canto de 1866.[1392] El primer tenor Giovanni Serri-Chiesi figuró en los elencos de la Scala a principios de los 60. El director de la orquesta era Luis Salarich, que cumplía por entonces su tercer año como titular de la orquesta del teatro rival, el Isabel la Católica.

[1387] Concretamente el 19 de abril de 1868. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 60.

[1388] *Revista y Gaceta Musical*, 24-III-1867.

[1389] AHMGr, C.00210.0016.

[1390] El escudo sustituyó al real como moneda de curso oficial en 1864, estando vigente hasta 1869 en que entró la peseta como moneda de referencia en España.

[1391] AHMGr, C.00210.0016.

[1392] *Véase* INZENGA, José. *Arsenia Velasco. Apuntes biográficos*. Madrid: Imp. de Biblioteca y Recreo [ca. 1874]; SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. III, pp. 118-120, 168-169.

Según documento entregado a la Comisión de Diversiones Públicas , el repertorio constaría de los siguientes títulos: *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, *La Favorita*, *La Traviata*, *Linda de Chamounix*, *La Sonnambula*, *Pipelet*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Norma* y *Lucrezia Borgia*. Todas las óperas son conocidas del público salvo *Pipelet*,[1393] estrenada en Venecia en 1855con música del italiano Serafino Amedeo De Ferrari (1824-1885) y libreto de Berninzone a partir de *Mystères de Paris* de Eugène Sue, uno de los folletines con más éxito del siglo XIX.[1394] Es por tanto un repertorio que, en su mayoría, cuenta con obras de más de veinticinco años de edad, (salvando la última y *Traviata*, ambas con más de diez) hecho para satisfacer a un público no muy exigente en cuanto al conocimiento del último repertorio europeo.

La circunstancia de que estuviera el Teatro Principal sin empresa hizo que hubiera más solicitudes para funcionar en él.

1867-68

Se llevó a cabo desde últimos días de marzo de 1868 una temporada de ópera italiana de más de dos meses en el Teatro Principal por una compañía de ópera que estaba totalmente dominada por dos figuras principalísimas, que eran la soprano Maria Spezia (1828-1907) y su esposo el barítono Gottardo Aldighieri (1824-1906). Junto a ellos completaban para los principales papeles la contralto española Arsenia Velasco, y el tenor italiano N. Rosnati.[1395] La Velasco, que repetía tras el año anterior, confirmaba su nivel artístico a la sombra de la Spezia, continuado en su ascenso cuando en los años venideros sea contratada como primera contralto en la compañía de ópera del Teatro de la Zarzuela (1869-70), quedando su carrera prematuramente truncada por la muerte en 1874.[1396]

[1393] BUSSI, Francesco. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, en línea (8-VII-2007).

[1394] *La sombra de Pipelet* es una zarzuela en 3 actos con libreto de Emilio Álvarez (1833-1900) sobre la música del italiano Serafino De Ferrari.

[1395] El tenor N. Rosnati figura como tenor en la compañía que actuó en el Teatro Real de Madrid durante el año cómico 1868-1869; se dijo de él cuando interpretó Macbeth de Verdi: "el tenor Rosnati dejó mucho que desear". CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, pp. 310, 312.

[1396] Arsenia Velasco nació en Cuenca el 31 de agosto de 1843 y murió en Vitoria el 4 de agosto de 1874. *Véase* INZENGA, José. *Arsenia Velasco. Apuntes biográficos*. Madrid: Imp. de Biblioteca y Recreo [ca. 1874]; SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. III, pp. 118-120, 168-169; CASARES RODICIO, Emilio. «Velasco Pérez, Arsenia». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2002, vol. 10, p.794; CASARES RODICIO,

La gran Marietta Spezia, cuya venida a Granada para actuar junto a Ronconi se frustró trece años atrás, intervino en once de las veladas operísticas, provocando con el barítono Aldighieri una expectación como ya no se recordaba, hasta el punto de llegar en muchos momentos a provocar el entusiasmo desbordado del público:

> En el teatro de Granada han dado principio las representaciones de ópera italiana, en cuyo desempeño los esposos Aldighieri recibieron del público las mayores muestras de admiración y entusiasmo. La señora Spezia fue obsequiada con coronas de flores. [1397]

La cantante, a sus cuarenta años, tenía un bien ganado prestigio en los mejores teatros de Europa, siendo en España su presencia habitual dentro de las programaciones del Teatro Real.[1398] Sirva como muestra de su rango artístico la carta que años antes le envió el editor Ricordi a Giuseppe Verdi, sobre la adecuación de esta soprano al perfil de Traviata:

> Tengo la satisfacción de decirle que Spezia está hecha para esta ópera y que esta ópera está hecha para Spezia; y que de no producirse ningún contratiempo y los pulmones de esta excelente joven no se encogen, interpretará nuestra ópera como nadie en el mundo podrá soñar jamás en hacerlo [...] y todo en ella –su palidez, su fatiga y todas persona- se une para convertirla en la auténtica encarnación de la idea de Dumas, de Verdi y también mía.[1399]

La sesión de despedida se llevó a cabo la noche del 30 de mayo de 1868, poniendose colofón con el aria «Casta Diva» de *Norma*. "Innumerables poesías, caprichosos ramos y coronas de flores naturales alfombraban la escena todas y cada una de las infinitas veces que fueron llamados al proscenio". Entre los múltiples obsequios "se ofrecieron a los eminentes artistas dos magníficas coronas de plata y oro con lazos

---

Emilio. «Velasco Pérez, Arsenia». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 vol, vol. 2, p. 938; *Revista y Gaceta Musical* 24-III-1867; CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 374.

[1397] *Revista y Gaceta Musical*, 23-III-1868.

[1398] Carmena recoge su presencia en el Real en los años 1854-55, 1863-64, 1864-65, 1870-71. CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 424.

[1399] Carta de Ricordi a Verdi a finales de abril de 1854 en relación con el próximo estreno veneciano de *La traviata*. PHILLIPS-MATZ, Mary Jane. *Verdi. Una biografía*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 405.

de este precioso metal, y dos cuadros en que perfectamente litografiados se hallaban los nombres de la mayor parte del abono y una expresiva dedicatoria".[1400]

3.14 **El fin de la Escuela de Canto de Isabel II. Ronconi frente a la empresa teatral (1862-1864)**

Hemos considerado necesario tratar de manera separada y con mayor detalle, las actividades llevadas a cabo por la Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, pues sólo estas nos explican el cómo y el porqué del abrupto final de la Escuela de Canto de Isabel II ("Escuela Ronconi"). Resultado de las hostilidades desencadenadas entre el empresario del Teatro Principal y Giorgio Ronconi, en donde el interés por la enseñanza musical en Granada fue dejado de lado en función de las plusvalías que el arte del canto y la ópera podían reportar en cuanto actividad comercial y empresarial, como a continuación se muestra.

Durante los algo más de dos años de existencia de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II que fundara y dirigiera Giorgio Ronconi, sus actividades artísticas aportaron un interés renacido a la desencantada escena operística granadina. Tras haber iniciado su andadura como institución educativa a finales de 1861,[1401] determinó Ronconi "la formación de una sociedad unida a la Escuela, en la cual por una módica retribución podrían adquirir los socios el derecho de asistir a las sesiones, contribuyendo también de este modo a sostener una institución, cuya utilidad comprenden hoy acaso más que nunca".[1402] Para ese fin realiza una invitación abierta a cuantas personas desearan pertenecer a ella, de acuerdo con unas condiciones muy precisas contenidas en las *Bases para la formación de la Sociedad unida a la Escuela*

[1400] *La Correspondencia*, 2-VI-1868.

[1401] La inauguración solemne se produjo la noche del 15 de febrero de 1862. Ronconi, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864, p. 4.

[1402] RONCONI, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864, p. 5.

de Canto y Declamación de Isabel II.[1403] Los fondos de esta manera obtenidos reducirían en parte el esfuerzo económico que afrontaba Ronconi en lo que había sido un proyecto absolutamente personal, y en el que tenía que atender, entre otros gastos, los de un amplio grupo de alumnos completamente becados, procedentes de diferentes lugares de España, e incluso del extranjero, más los sueldos de los profesores que suponían 6.000 reales al año.[1404]

Era necesario un local adecuado en el que desarrollar las denominadas "sesiones de ejercicios prácticos", que permitiera de manera adecuada la representación escénica y también un aforo suficiente para acoger al público interesado. El edificio de la calle Duquesa, donde se impartían las clases y se encontraban las oficinas no era adecuado para este fin. El Gobierno Civil ofreció el amplio edificio del desamortizado convento de Santo Domingo, oferta que fue desechada por Ronconi argumentando no querer perjudicar al Liceo, porque éste tenía allí tenía su sede. A decir verdad, el cantante siempre pensó en un teatro, y en aquel momento el único que había en la ciudad era el del Campillo, de titularidad municipal.[1405] A principios de 1862 el Ayuntamiento accedió a ceder el edificio a la Escuela[1406] una noche de sábado de cada mes "si no es feriado, viernes si lo es",[1407] siendo ampliada esta cesión a dos noches una vez que acabe el año cómico a finales de junio.[1408]

Consiguió un nutrido grupo de selectos abonados que previo pago tuvieron derecho a asistir a una serie de funciones operísticas que los alumnos y profesores de la escuela ofrecerían a lo largo del curso. El precio que había que pagar por asistir como público a estas sesiones no era módico, para empezar cada socio debía pagar una cuota inicial cuya cifra estribaba entre 20 y 40 reales, dependiendo del tipo de localidad,

---

[1403] *Bases para la formación de la Sociedad unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II*. Granada: Imprenta de D. Francisco Higueras López, 1862.

[1404] Entre los cantantes procedentes de diferentes puntos de la geografía hispana distantes de Andalucía, podemos citar a Abruñedo que procedía de Asturias y Garibay, Rousset y Negre de Cataluña.

[1405] Un año y medio más tarde se abrió al público el Teatro de Isabel la Católica.

[1406] RONCONI, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864, p. 4.

[1407] AHMGr, C.00207.0034.

[1408] El acuerdo es del 7 de enero de 1862. AHN, Consejos, Legajo 11386, pieza 59.

posteriormente había que pagar una cuota por cada sesión, con los siguientes precios, tal y como aparecen relacionados en las *Bases*:[1409]

LOCALIDADES	CUOTA PERSONAL (por cada sesión)
Platea, con billetes de entrada para seis socios; cada uno	12 rs.
Media platea, con billetes para tres socios; cada uno	12 rs.
Palco primero, con billete para seis socios; cada uno	12 rs.
Palco principal, con billetes para seis socios, cada uno	10 rs.
Butaca, con billete de entrada	12 rs.
Butaca de palco general, con billete de entrada	10 rs.
Asiento de palco general, con billete de entrada	8 rs.
Delantera de galería, con billete de entrada	7 rs.
Asiento de galería, con billete de entrada	6 rs.
Delantera de cazuela, con billete de entrada	7 rs.
Delantera de paraíso, con billete de entrada	6 rs
Entrada sola	5 rs.

Para establecer su valor relativo tengamos en cuenta que la simple entrada en las funciones normales de zarzuela del Teatro del Campillo costaba en torno a los 3 reales y no superaba nunca los 4, en cambio para asistir a estas sesiones prácticas la entrada sola ya costaba 5 reales.

A lo largo del año y medio largo de sesiones de ejercicios prácticos se ofrecieron óperas como *Nabucco*, *L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Il barbiere di Siviglia* y *Linda de Chamounix*, todo ópera italiana, pues tal y como mandaban los estatutos "el Director cuidará de que en la Escuela se estudie exclusivamente música italiana, antigua

[1409] *Bases para la formación de la Sociedad unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II*. Granada: Imprenta de D. Francisco Higueras López, 1862, p. 4.

y moderna".[1410] Estas funciones disfrutaron de éxito de público, creando notable expectación, no sólo por las actuaciones de Ronconi, sino por el cuidado en detalles tales como las intervenciones de los coros y el movimiento escénico:

> El público ha podido apreciar en todo su valor estos esfuerzos, y los ha recompensado con favores que yo conservaré siempre grabados en mi corazón; el público no olvidará en mucho tiempo los ejercicios de la Escuela de Canto presentados en escena con un lujo y propiedad que busca en vano en las empresas teatrales; los coros numerosos y ordenados que tanto distaban de aquellas hileras de hombres y mujeres inmóviles e indiferentes a todo lo que sucedía en la ópera: el entusiasmo y la fe con que trabajaban todos aquellos jóvenes arrancados a sus hogares por la más noble de las ambiciones.[1411]

A lo largo de la andadura de la Escuela parece, a tenor de los testimonios conservados, que las sesiones prácticas cumplieron con la doble función prevista, es decir: permitir que los alumnos se foguearan en el proscenio y presentar un espectáculo musical de suficiente atractivo como para atraer a un público que se pudiera permitir pagar unas localidades nada baratas.

Lo primero queda demostrado por la continuada y casi exclusiva participación de los alumnos en el plantel de las obras: todos los papeles y el coro, sin otra ayuda que los roles que para sí se reservaba el fundador. En la prensa han quedado nombres de alumnos que por allí pasaron como Abruñedo (tenor), Rousset (tenor), Siles (tenor), García (tenor), Garibay (tenor), Bruiget (barítono), Negre (bajo), Martín (soprano), Bensaken (soprano), Antonia Ronconi (soprano)[1412] y Sevilla (mezzo). De todos, el que más fama consiguió, incluso más allá de nuestras fronteras fue el ovetense Lorenzo Abruñedo –Abrugnedo en su forma italianizada- ,[1413] otros fueron conocidos como

[1410] Capítulo IV, art. 24. *Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda: fundada en esta ciudad por Giorgio Ronconi, con la autorización de S.M., consignada en Real Orden de 13 de abril de 1861*. Granada: Imprenta de D. Francisco Higueras López, 1862, p. 7

[1411] *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y librería de D. Tomás Astudillo, 1864, p. 7.

[1412] Hija del barítono milanés, que en 1862 contaba 14 años. Carta de Giorgio Ronconi a Barbieri, fechada en Granada el 30 de abril de 1862 [BNM, MSS. 14.042[233]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 939.

[1413] Lorenzo Abruñedo "nació en Oviedo, en donde a los veintiún años llamaba la atención por su hermosa voz de tenor, que lucía con otros compañeros en las plazas y calles por mero pasatiempo. En vista de los aplausos que le prodigaban, determinó marcharse a Barcelona para dedicarse exclusivamente

buenos profesionales del teatro musical, es el caso de Fernando Rousset[1414], Francisco Garibay[1415] y el bajo Negre.[1416] En total más de 60 alumnos de ambos sexos que incluían, junto a los jóvenes estudiantes –en torno a 40-, un cierto número de "señoras y señores aficionados" que deseaban perfeccionarse en el arte del canto y la declamación.[1417]

Lo segundo, ofrecer un espectáculo de calidad y atraer la atención de un público exclusivo, parece que lo cumplía con creces, tal y como le confesaba a Barbieri:

> Yo doy mis ensayos o funciones (como tú quieras llamarlos) en el teatro de esta capital, habiéndome concedido el Excmo. Ayuntamiento el teatro una vez al mes, que es cuanto necesito por hoy, y después dos mensuales, ante una concurrencia, la más escogida, no solo de Granada, sino de muchas personas que vienen de hasta 20 leguas de distancia a asistir a ellas; las sesiones las presento con un lujo asiático, y de una manera no vista aquí, ni en la capital; tengo alumnos y alumnas que merecen la pena oírse.[1418]

La visión que se tenía en la España musical de la época de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II no era unánime en un sentido positivo. Podemos mostrar dos opiniones que ponen en duda el nivel de la Escuela: la de Mariano Vázquez y la de

---

al estudio de la música; pero ni en esta capital ni en Valencia, en donde también estuvo, halló la protección que esperaba para poner en práctica su plan. En consecuencia, se fue a Granada, al Conservatorio que dirigía y había fundado el célebre cantante nuestro muy querido amigo Ronconi; y gracias a los esfuerzos de los profesores del mismo Conservatorio, señores D. Bernabé Ruiz y D. Miguel Rivero, persuadieron y convencieron a su director de que la voz de Abruñedo era muy a propósito para el teatro: entonces fue cuando le admitieron de alumno en aquella escuela […] SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. I, p. 322-323.
Cantó en el Teatro Real de Madrid en el año 1865-66. CARMENA. *Cronica de la Ópera Italiana*…, pp. 54, 285-296.

[1414] En 1866 cantaba como tenor en el Teatro de Mallorca y en 1867 en Madrid. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. III, p. 103, vol. IV, p. 298; *La España Musical*, 23-V-1867.

[1415] "A principios de 1869 estuvo ajustado en el teatro del liceo de Barcelona, como *otro primer tenor* de la compañía de ópera italiana, y en 1875 cantó de primero en alguno de Italia". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 118.

[1416] *La España Musical*, 28-III-1867.

[1417] *Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda: fundada en esta ciudad por Giorgio Ronconi, con la autorización de S.M., consignada en Real Orden de 13 de abril de 1861*. Granada: Imprenta de D. Francisco Higueras López, 1862, p. 7.

[1418] Carta de Giorgio Ronconi a Barbieri, fechada en Granada el 18 de abril de 1862 [BNM, MSS. 14.042[231]]. Asenjo Barbieri, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 938.

Baltasar Saldoni. Vázquez en carta dirigida a Barbieri, este último a la sazón amigo de Ronconi y miembro de mérito de la Sociedad, le refería lo siguiente:

> La escuela de canto es tal, que renuncio a pintártela por escrito, reservándome informarte de palabra. ¡Parece imposible! Por de pronto no digas a nadie que eres socio de mérito de ella, más vale que digas que has estado en el Saladero[1419] o que tienes rabo, o que te echan las lavativas con un puchero.[1420]

Saldoni al anotar en su *Diccionario* los datos biográficos de Abruñedo señala que, cuando el cantante asturiano llegó al Conservatorio de Madrid procedente de Granada, todo lo que sabía lo sabía "de oído". [1421] En los periódicos de Barcelona, en cambio, la imagen que se ofrece es la de una institución prestigiosa y pedagógicamente eficiente.[1422] No es, desde luego, éste el lugar donde abundar sobre el asunto, pues hemos de ceñirnos a la repercusión de la Escuela Ronconi en el teatro de Granada, en cuanto espectáculo, y ciertamente, las tuvo.

Por tanto, como ya se ha dicho, el 7 de enero de 1862 la Escuela llegó a un acuerdo con el Ayuntamiento, haciéndolo este último "sin reserva alguna, otorgando al director el local para que como particular lo usara ofreciéndole la más decidida y eficaz cooperación para el logro de su empresa que tantos beneficios había de traer a aquella ciudad".[1423] Así que, inicialmente, la Escuela dispondría del teatro una noche de sábado de cada mes, que posteriormente pasarían a ser dos. Se preveía que, si coincidía que el sábado era día feriado, se cambiaría por el viernes. Visto desde nuestra perspectiva,

---

[1419] La principal prisión de Madrid durante el siglo XIX.

[1420] Carta de Mariano Vázquez a Barbieri, fechada en Madrid el 11 de septiembre de 1862 [BNM, MSS. 14.013^{3-25}]. Asenjo Barbieri, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 1063.

[1421] "[…] en la que solo aprendió, casi todo al oído, pocas óperas, que llegó a cantar alguna que otra vez. Sin embargo, al poco tiempo de estar en Granada, se vino a nuestro conservatorio, en donde se le pensionó en vista de su buena voz; pero al mes se fue a Milán, y allí estudió seriamente el canto bajo la dirección del maestro D. José Guierli, con tan buenos resultados, que al año y medio fue escriturado, y cantó en los teatros de Cagliari y Mantua. En vísperas de ser ajustado para Como, lo fue con anticipación por el Sr. Caballero para nuestro Teatro Real, en donde debutó como primer tenor en la ópera del maestro Verdi *Un ballo in maschera* el día 8 de enero de 1866. Posteriormente a esta fecha, ha continuado y sigue cantando como primer tenor absoluto en los principales teatros del extranjero". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. I, p. 322-323.

[1422] *La Gaceta Musical Barcelonesa*, por ejemplo, reflejaba en sus páginas de manera continuada el desenvolvimiento de la Escuela y de las sesiones prácticas.

[1423] AHN, Consejos, Legajo 11386, pieza 59.

podríamos pensar que viernes y sábado eran excelentes días para la taquilla teatral, pero entonces no era así. Hasta ese momento del siglo XIX, miércoles, viernes y sábados habían sido considerados en el mundillo del espectáculo como los días con peores expectativas de asistencia de público. Y es que se tuvo bien en cuenta no molestar a la empresa arrendataria del teatro pero, a pesar de ello, los problemas no tardaron en surgir, una vez que la calidad del espectáculo ofrecido por los alumnos y profesores de la Escuela no tenía nada que envidiar al teatro musical, al menos de provincias.

A principios de mayo la empresa del teatro manifiesta su oposición frontal a que continuasen las sesiones prácticas de la Escuela; seguidamente, la Comisión de Diversiones Públicas instruyó un expediente al respecto.[1424] El 22 de mayo de 1862 el Ayuntamiento suspenderá las actividades previstas por la Escuela en el teatro para el sábado 24, haciendo caso de los requerimientos del empresario teatral. [1425]

Sería ocioso relatar ahora todos los actos de filantropía y, en general, de generosidad con la ciudad que Ronconi había ido realizando a lo largo de los diez años que llevaba de residencia en Granada, incluso su interés cívico por la mejora en las condiciones de de vida de este atrasado lugar, llegando a formar parte –como ya se ha dicho- de la Junta de Sanidad.[1426] Podríamos afirmar, sin lugar a dudas, que era considerado un granadino ilustre, gozando de la admiración y del afecto de la ciudadanía; sin embargo, no tenía muchos partidarios en el consistorio, al contrario, la mayoría de los miembros de la Comisión de Diversiones Públicas municipal pertenecían a lo que a la postre se demostró un verdadero grupo de presión a favor de la empresa teatral. El respaldo –por lo que a los poderes públicos respecta- lo encontraba en el Gobernador Civil de la provincia, detrás del cual estaban el Ministerio de la Gobernación y la propia Reina que daba nombre a la Escuela. El apoyo real quedó ratificado cuando Isabel II y Francisco de Asís visitaron oficialmente la ciudad en

---

[1424] "Adjunto remito a usted el expediente instruido a instancia de D. Ramón Rovira y Teruel representante de la empresa del Teatro Cómico sobre que no se permita funcionar en dicho local a la Escuela de Canto unida a la sociedad Artística que se ha creado nuevamente para que en vista de lo acordado por el Exmo Ayuntamiento en sesión celebrada en el día de ayer, de conformidad con lo propuesto por la comisión de Diversiones Públicas y de Teatro, se sirva usted resolver lo que crea más justo y conveniente. Granada 7 de mayo de 1862. Remitido al Exmo. Sr. Gobernador de la Provincia". AHMGr, C.00208.0010.

[1425] AHMGr, C.00207.0034.

[1426] AHMGr, C.00878.0012.

octubre de 1862. La noche del lunes 13 de octubre, tras ser recibidas Sus Majestades solemnemente en el Teatro del Campillo por el director-fundador, asistieron a las sesión práctica preparada *ex profeso* en la que tuvo lugar la interpretación de los actos 2º y 3º de *Nabucco*.[1427]

Consciente de que, a pesar del apoyo Real, en la lucha con la empresa teatral no iba a encontrar tregua, llegó a concurrir a la subasta del teatro para el año 1862-63:

> Mi deseo de poner fin a esta contienda me hizo hasta presentarme como licitador en la subasta del mismo teatro, elevando ésta a un tipo muy superior al que tenía, dispuesto a quedarme con él si era necesario, y si a este precio había de conseguir la seguridad de los ejercicios prácticos de la Escuela.[1428]

En septiembre de 1862, se dio por hecho que él era el nuevo empresario del teatro de Granada, tal y como le manifiesta Mariano Vázquez a Barbieri en carta [1429], pero finalmente no se confirmó, siendo el rematante final a la empresa Antonio Quiles.[1430]

Con Ramón Carsi, empresario durante muchos años y ahora de nuevo en el año cómico 1863-64, el conflicto se agudizó. Cabe preguntarse: ¿tanto perjuicio causaban? ¿tan dura competencia ofrecían un grupo de aprendices de cantante y sus profesores? La respuesta, pensamos, habría que encontrarla no sólo en la taquilla, sino también en la excelencia conseguida, ciertamente por cantantes todos ellos aficionados pero dirigidos con rigor y buen criterio, donde se cuidaba hasta el último detalle: empezando por los ensayos, siguiendo por los materiales de orquesta y terminando en la escenografía y el vestuario.[1431]

[1427] REYES, Eduardo de los, COBOS, Francisco Javier. *Cronica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales por Granada y su provincia en 1862*. Granada: Imprenta de D. Francisco Ventura y Sabatel, 1862, edición facsimilar Granada: Albaida, 1994, p. 144.

[1428] RONCONI, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864, p. 6.

[1429] En algún momento, en septiembre de 1862, se dio por hecho que era nuevo empresario del teatro de Granada, como muestra la carta de Vázquez a Barbieri. Carta de Mariano Vázquez a Barbieri, fechada en Madrid el 11 de septiembre de 1862 [BNM, MSS. 14.013^{3-25}]. Asenjo Barbieri, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 1063.

[1430] AHMGr, C.00208.0010.

A lo largo de 1862 y 1863 el Gobierno Civil hubo de acudir en varias ocasiones en defensa de la Escuela Ronconi frente a la incomprensión, cuando no el acoso, del propio Ayuntamiento. En mayo de 1863 fue el Ministerio de la Gobernación el que dio por nula la pretensión del concejo de asistir por su propio derecho ocupando el palco principal mientras tenían lugar las sesiones prácticas. La Subsecretaría de Orden Público del Ministerio de la Gobernación decreta con fecha 5 de mayo de 1863 que "el Ayuntamiento no puede asistir a las funciones teatrales que no tengan carácter público y en este solo caso el número de individuos que marca el art. 32 del R. D. de febrero de 1849".[1432]

El último capítulo de este desafortunado serial tendrá lugar en noviembre cuando la soprano Elena Kenneth (escrito más frecuentemente en España como Kennet)[1433] llegue a Granada para actuar en tres sesiones de la Escuela. Carsi considera el hecho competencia mercantil encubierta para con su empresa y, ante la imposibilidad de impedirlo de manera franca, pues Ronconi hubiera hecho valer ante el Gobierno Civil el consabido acuerdo de las dos noches mensuales, el primer concierto sufrirá un *boicot* utilizando uno de los elementos que controla: vetando la asistencia de la orquesta. Sin la orquesta la cantante tendrá que ser acompañada al piano por los profesores de la Escuela Antonio Segura y Miguel Rivero; además, para molestar más aun, al inicio algunos partidarios de Carsi interrumpieron el normal desenvolvimiento del acto con una algarabía. Días más tarde, el segundo concierto de Elena Kenneth se tendrá que hacer de la misma manera y en las mismas precarias condiciones sin orquesta, tras de los cual se entabló negociación con el recién abierto Teatro de Isabel la Católica, para que en él tuvieran lugar sucesivas actuaciones, hecho que fue denunciado por Carsi. Así, la

---

[1431] Entre los elementos de decoración propiedad de la Escuela se encontraban inventariados los siguientes:

- Un telón con cinco varas de ancho y siete medias de largo.
- Un costadillo con ventana de seis varas
- Dos tramos de muralla con sus puertas y una de ellas con verja
- Un cartabón de dos varas y media
- Dos pilastras
- Un farol de perspectiva

Véase «D. José Ruiz de Peralta, en nombre de D. Jorge Ronconi, reclama varios efectos existentes en el Principal que pertenecen a la suprimida Escuela de Canto». AHMGr, C.00209.0026.

[1432] AHN, Consejos, Legajo 11386, pieza 59.

[1433] Nacida en Londres el 16 de diciembre de 1830. Tras estudiar en el conservatorio de Bruselas con Fetis y posteriormente en Francfort, inició una carrera de pianista que a los dieciséis abandonó por el canto, disciplina en la que se perfeccionó con el maestro Mazzuccato en Milán. En 1860 era considerada una de las primeras cantantes de la escena italiana. REGLI, Francesco. *Dizionario Biografico*… Torino: Enrico Dalmazzo, 1866, pp. 268-269.

actuación prevista para el Isabel la Católica el día domingo 29 de noviembre fue suspendida por el Ayuntamiento alegando que era día festivo.[1434] En estas circunstancias el Ayuntamiento promueve un acuerdo entre Ronconi y Carsi para que se realicen una serie de conciertos adicionales con la participación de la Kenneth y de los alumnos y que estando abiertos a todo el público en ellos obtenga Carsi beneficio económico.[1435]

Este acuerdo permitió realizar una última sesión práctica a primeros de diciembre, sólo para los miembros de la Sociedad Unida a la Escuela de Canto, en ella se representó *Linda de Chamounix*, con Kenneth en el papel principal, ahora con orquesta, escenografía y vestuario, tal y como aparece referido en el número de *El Paraíso* del 6 de diciembre. Lo que sucede a partir de este momento queda algo confuso. A tenor de los documentos que conocemos, hay dos versiones, una de cada parte, y ninguna de las dos explica todo lo sucedido.[1436] Lo cierto es que las actuaciones "abiertas a todo el público" que se habían pactado no se llevaron a cabo, alegando Ronconi unas veces enfermedad y otras el haberse negado los alumnos a participar. Carsi pedirá daños y perjuicios por incumplimiento, desvinculándose del acuerdo de cesión de dos noches al mes para la Escuela.[1437] En una hoja impresa con fecha del 6 de diciembre de 1863 que se hizo pública en la ciudad pone sombras sobre el funcionamiento de la Escuela y la labor de su fundador, al que llega a acusar de especulador por vincular la actividad de la Escuela con las funciones en el teatro, llegando a escribir incluso que los alumnos se le "sublevan y dispersan":

> No es todo desengaño en la Empresa: harto lo comprenderán así los que hasta ahora hayan observado su conducta y conozcan además la historia oficial e íntima de la Escuela de Canto desde el fundamento simulado de su instalación, en su marcha

---

[1434] Ronconi se refiere al "29 pasado", que interpretamos como noviembre. RONCONI, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864, p. 8.

[1435] AHMGr, C. 00210.0018.

[1436] Nos referimos al impreso *La Empresa del Teatro Principal de Granada. Al público en general y a los señores abonados en particular* hecho público por Ramón Carsi con fecha 6 de diciembre de 1863 y *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II*…, que expresa el punto de vista de Ronconi y que lleva fecha de 12 de enero de 1864.

[1437] AHMGr, C. 00210.0018.

> especulativa y negativo desenvolvimiento artístico, y en su estado actual de consunción, de marasmo, de muerte en fin […] [1438]

Todos estos hechos fueron narrados por Ronconi como una auténtica batalla, en la que su proyecto era obstaculizado sistemáticamente, y que resumió de la siguiente manera:

> El tiempo que la Escuela de Canto ha funcionado en el Teatro Principal,[1439] ha sido una continua batalla librada entre fuerzas muy desiguales también. Detrás de una escaramuza con la orquesta venía otra escaramuza con el empresario; los telones se convirtieron en trincheras, las puertas de los vestuarios en caminos cubiertos, y hasta la concha del apuntador desapareció en algún momento supremo, con una precisión o rapidez que no sentarían mal aplicadas a las comedias de magia.[1440]

Según Carsi, la Escuela había dejado de existir ya el 6 de diciembre de 1863; sin embargo, el 18 de diciembre en la prensa local y el 3 de enero en la de Barcelona, se publicó una convocatoria ampliando el número de alumnos y de profesores de la Escuela.[1441] Finalmente, fue el propio Ronconi el que despejó cualquier duda sobre el cierre a principios de enero, con la publicación de *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*, con fecha de 14 de febrero de 1864, un opúsculo de ocho páginas cuidadosamente impresas en octavo, de texto apretado, en donde da su versión de lo acontecido. Ratifica la "disolución" de la Escuela, subrayando que es por una decisión totalmente suya:

[1438] *La Empresa del Teatro Principal de Granada. Al público en general y a los señores abonados en particular*. Granada: Imprenta de El Porvenir, 6 de diciembre de 1863.

[1439] El nombre de Principal se le da en septiembre de 1863, poco tiempo antes de que si inaugure el nuevo Teatro de Isabel la Católica.

[1440] RONCONI, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864, p. 6.

[1441] *El Porvenir*, 18-XII-1863, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 3-I-1864.

> […] pero la medida del sufrimiento estaba llena; y por otra parte, quería yo que fuese mi mano y no otra alguna, la que cerrara las puertas que dos años antes había abierto con tan laudable intención como desinteresado propósito.[1442]

Anteriormente nos referíamos a un influyente grupo de personas del consistorio local que siempre estuvo a favor de los intereses de la empresa del teatro en todo este enfrentamiento, tal y como se puede colegir de la consulta de los documentos depositados en el Archivo Histórico Municipal de Granada. Esto parece confirmarse en el contenido de un documento, poco más de un año posterior, en relación con una función en pro de la construcción de una efigie dedicada a Mariana Pineda que debía tener lugar en el Teatro Principal. En este acta de la Comisión de Diversiones Públicas se hace referencia expresamente a cómo Carsi quedó obligado con el Ayuntamiento en compensación por el beneficio que obtuvo al ser suprimida la Escuela de Canto, "a la que según contrato de-bía ceder el teatro dos noches en cada mes":

> 2º. Siendo el objeto de esta sesión cumplir con lo dispuesto por el Exmo. Ayuntamiento en sesión del día de ayer, respecto a la función teatral destinada por el mismo para atender con sus productos líquidos a los gastos de construcción de la estatua que ha de completar el monumento de la mártir de la libertad Mariana Pineda; y habiendo concurrido también a este acto D. Eduardo de los Reyes, en representación de la empresa del Teatro Principal, por el Sr. Síndico se expuso la causa de esta reunión, excitando el celo patriótico de los empresarios en favor del objeto dignísimo del espectáculo, por más que fuese una concurrencia de la obligación en que están constituidos, por la subrogación que de la empresa de D. Ramón Carsi se hizo a su favor. En su virtud, después de una detenida conferencia, se acordó: *que la primera de las dos funciones a que la referida empresa está obligada en equivalencia del beneficio que recibió por la supresión de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, a la que según contrato debía ceder el teatro dos noches en cada mes, se ejecute en la del miércoles 5 del actual el espectáculo que la Comisión -de acuerdo con los primeros actores- determine*,[1443] siendo fuera de abono y recibiendo la empresa por gastos ordinarios o de casilla, pago de renta y sueldo de compañías, la cantidad de mil reales;

[1442] RONCONI, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864, p. 6.

[1443] La cursiva es nuestra.

también se acordó: que para disponer lo conveniente respecto a invitación, reparto de localidades y demás, hasta la ejecución del espectáculo, se nombre una comisión especial de la de Funciones Públicas, recayendo ese nombramiento en los señores Ramos, Velilla, Fernández y Delgado; con lo que se dio por terminada la sesión.[1444]

Conviene anotar como cierre de este capítulo, que los disgustos y sinsabores que obtuvo Ronconi al llevar adelante su proyecto en Granada no habrían tenido lugar si hubieran llegado a buen puerto las negociaciones, tras la oferta que Francisco Asenjo Barbieri le hizo de manera "reservada", para que se incorporara como catedrático al Conservatorio de Madrid en mayo de 1862, momento en el que su Escuela de Canto ya estaba funcionando plenamente. Pero las condiciones que puso Ronconi fueron consideradas excesivas y no fueron aceptadas.[1445]

[1444] Sesión de la Comisión de Funciones Públicas de Granada en reunión del 31 de marzo de 1865. AHMGr, C.00209.0044.

[1445] Carta de Giorgio Ronconi a Barbieri, fechada en Granada el 30 de mayo de 1862 [BNM, MSS. 14.042[233]]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vol., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, p. 939.

4. La orquesta de los teatros a lo largo del siglo XIX

4.1 **Antecedentes**

La integración del aspecto musical en la propia concepción del espectáculo teatral en la España del XIX implicaba que la presencia de orquesta fuera un elemento indispensable antes de empezar cualquier función, fuese cantada o declamada. Eso explica la sorpresa del viajero gaditano Manuel Domecq cuando en al año 1829 asistía a una representación en el Théâtre Français de París y observó que no había músicos, dejando escrito en su diario:

> Es el único teatro que he visto sin orquesta; ni siquiera un violín.[1447]

Efectivamente, en los teatros españoles, ya estuviesen dedicados al género lírico o al declamado siempre había algo que la orquesta tenía que hacer, no sólo en las óperas y las zarzuelas: también en las tonadillas, en los sainetes, en los bailes, en las canciones; incluso, dentro de las comedias cuando se cantaban los cuatros.[1448] Las funciones puramente de declamado solían comenzar con una obertura, y a continuación participaban en la dramatización de las obras escénicas.[1449] "Porque, en definitiva, el teatro decimonónico está lleno de música en cualquier tipo de espectáculo".[1450]

La orquesta del teatro de Granada, a lo largo de los años que van desde 1800 a 1868, vivió un proceso de crecimiento que le llevó de ser un ente formado de manera circunstancial, con músicos yendo y viniendo del teatro a la catedral y de la catedral al teatro, a ser un organismo bastante estable y autónomo. Como escribió el profesor Leza: "la orquesta, como organismo colectivo que tiende a hacerse estable se irá asociando al

---

[1447] *Diario de un comerciante gaditano (1829)*, comentarios y anotaciones por Eduardo Gener Cuadrado. Cádiz: Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación de Cádiz, 1976. Citado por CARREIRA, Xoan M. «Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX». En: "*España en la música de occidente": Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985*. Madrid: INAEM, 1987, vol. 2, pp.158.

[1448] La introducción de la "orquesta diaria" se produjo en Madrid en 1765. SUBIRÁ, José. «El "cuatro" escénico español, sus antecedentes, evoluciones y desintegración». En: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 vol. Barcelona, 1961, vol. II, p. 912.

[1449] SOBRINO, Ramón. «Orquesta». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. 2, pp. 435-438.

[1450] CASARES, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», p. 49.

propio teatro hasta convertirse en una seña de identidad del mismo".[1451] Así ocurrió en Granada, llegando a su cenit como institución en torno a 1840, cuando su prestigio está unido a la afición operística en pleno auge. Mediados los años cincuenta se aprecia ya el inicio de un declive, que pudo quedar maquillado en parte por la creación en 1863 de una segunda orquesta, la del Teatro Isabel la Católica, pero que a finales de ese decenio era ya indisimulable. Dedicada a interpretar todo el variado repertorio que se ofrecía por aquellos años en el recinto teatral, además de acompañar en las funciones operísticas, de zarzuela y tonadillas, también lo hacía en las comedias, sainetes. Tras el predominio en los primeros años veinte de la tonadilla, sus instrumentistas se fueron baqueteando entre los años 1820 y 1850 en un repertorio más exigente, casi exclusivamente italiano, interpretando oberturas de Rossini, Pacini, Morlacchi, Donizetti, Bellini, Verdi, etc., coincidiendo precisamente con el momento de su mayor prestigio profesional y artístico. A partir de los 50, coincidiendo en el tiempo con el éxito de la zarzuela grande, su estrella se irá apagando.

Hacia 1770 el grupo instrumental del Coliseo o Casa de Comedias constaba de diez miembros, tal y como viene referido en un documento municipal que recoge Valladar, en él figura como guitarrista el compositor de tonadillas Antonio Guerrero:

> La orquesta en ese año 1770, se componía de un guitarrista, Antonio Guerrero; 4 violines, 1 oboe, 1 bajo, 1 violín [solista] y 2 trompas. Ganaban entre todos, 108 reales diarios.- El primer violín era José Capdevila, esposo de la sobresaliente de música Antonia Ramos. [1452]

En otro documento de 1771, aparecen referidos nombres, apellidos y sueldos, permaneciendo como guitarrista y compositor Antonio Guerrero:

[1451] Creo necesario exponer el párrafo completo, en donde se cita a Franco Piperno:
"Como ha señalado Franco Piperno a propósito del XIX italiano, de la 'institución' teatro de ópera, el elemento a su vez más institucional –junto al propio edificio es la orquesta, «complemento indispensable y determinante en la realización del espectáculo» en no menor grado que la disponibilidad de cantantes. La orquesta, como organismo colectivo que tiende a hacerse estable se irá asociando al propio teatro hasta convertirse en una seña de identidad del mismo. LEZA, José Máximo. «Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX». En: *Campos interdisciplinares de la Musicología*, ed. Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, p.116; PIPERNO, Franco (ed.). «Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca». En *Studi verdiani*, n. 11 (1996), pp. 119-221.

[1452] VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos remotos hasta nuestra época*. Granada: Tip. Comercial, 1922, p. 56.

> Guitarrista Antonio Guerrero, 30; 1er. violín Diego de la Riba, 20; 2º José Patia, 10; 3º Miguel Pelaxio, 8; 4º Joaquín Pelaxio, 6; 5º José Morales, 4; violón, Juan L. Estremera, 11; oboe, Narciso Paradera, 5; 1er. trompa, Wenceslao Cresister, 6; 2º Genaro Reina, 5.[1453]

En una cláusula del contrato de arrendamiento del Coliseo para 1792, se pone de manifiesto el interés por parte del Ayuntamiento en que las partes instrumentales estén completas, y deduce el carácter *multigenérico* que la orquesta del teatro debe tener, puesto que tiene que estar para todo lo "que ocurra", eso es lo que espera el público y lo que esperan los artistas:

> Que la orquesta de música ha de estar completa de todos instrumentos de cuerda y aire que sean necesarios y convenientes para todo género de tonadillas, zarzuelas y demás que ocurra, prefiriéndose precisamente los siete músicos de esta Ciudad.[1454]

4.2 **Primeros años del siglo XIX**

A principios del s. XIX la orquesta de la Casa de Comedias seguía con diez instrumentistas, la situación no había cambiado en relación con los años setenta:

> 6ª. Que la orquesta constará de 10 músicos de habilidad atendiendo (como es justo) a los de esta Muy Noble Ciudad en circunstancias de igual mérito y salario.[1455]

La composición, razonablemente, también mantendrá la que venía de años atrás: 6 de cuerda, incluyendo contrabajo pero sin violas; y –ya sin la guitarra de Antonio Guerrero- el viento pasaría de 3 a 4. En circunstancias especiales, cuando se pasara de la interpretación de tonadillas, sainetes, cuatros, canciones, boleros, etc., a la interpretación de alguna ópera, zarzuela u oratorio en Cuaresma, los efectivos se podrían incrementar con fagot, clarinete, teclado, incluso alguna viola. Esto, así, no

[1453] *Idem.*

[1454] «1792. Contrato de arrendamiento». *Ibid.*, p. 58.

[1455] AHMGr, Legajo 1018, año1803, fol. 27r.

distaría mucho de lo que acontecía en los teatros de la Cruz o del Príncipe. [1456] Conforme avanzaba el nuevo siglo, el número de sus miembros debió de ir aumentando en consonancia con la incorporación y adaptación al nuevo repertorio operístico italiano, especialmente en torno a 1820, quizás antes. En los primeros años del XIX ya consta que se habían aumentado los vientos de la plantilla inicial con fagotes.[1457] Los conciertos o siestas en la iglesia del convento de los dominicos[1458] interpretando oberturas rossinianas como la de la *Gazza Ladra* nos hacen pensar en una plantilla de alrededor, cuando menos, de veinte miembros ya con flautas y clarinetes. [1459]

Salvo algún componente muy específico, contratado de manera expresa fuera de la ciudad, por ejemplo, el primer violín –que hacía de director-[1460] y el "primer violín de bailes", sus miembros eran contratados fundamentalmente de entre los músicos de las capillas musicales de la Iglesia: Catedral, de la Capilla Real, del Salvador. Si en un principio los músicos que trabajaban para la Iglesia debían contar con licencia de sus superiores, posteriormente se hacía simplemente la "vista gorda"; con el paso del tiempo el trabajo en el espacio escénico fue cobrando mayor protagonismo entre los músicos de las capillas, conforme la economía eclesiástica y las desamortizaciones fueron debilitando sus instituciones musicales, hasta hacerlas desaparecer.[1461] Lo que sucedió en Granada debió ser muy parecido a lo acontecido en otras ciudades, como es el caso de Barcelona, tal y como mostró Francesc Cortès:

[1456] *Véase* LEZA, José Máximo. «Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX». En: *Campos interdisciplinares de la Musicología*, ed. Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, pp. 115-139.

[1457] En 1807 dos "bajones" de la Capilla Real trabajaban asiduamente en las sesiones teatrales. Capilla Real de Granada. Actas Capitulares, fol. 228; 7-4-1807. Recogido en LÓPEZ CALO, José. *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada, vol. I. Actas Capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005, p. 454, documento 2.053.

[1458] Santa Cruz la Real.

[1459] Álvarez Cañibano trata de las orquestas y las plantillas: la de Sevilla es una referencia a tener en cuenta. *Ver* ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. «Teatro y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués». En: *La música española en el siglo XIX*. E. Casares Rodicio, C. Alonso (ed.). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 123-160.

[1460] Cuando hacia 1815 Francisco Valladar se convirtió en primer violín y director del Teatro del Campillo, compaginó este puesto con el trabajo en la Catedral.

[1461] "En 1842 el Gobierno suprimió las capillas de música de todas las catedrales españolas. El Cabildo de Granada se vio obligado a cantar todos los oficios con sólo el canto llano". *Ver* LÓPEZ CALO, José. «Granada». En: «Granada. II». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, 1999, vol. 5, pp. 826-843.

> Buena parte de los integrantes de la orquesta del teatro de la Santa Creu ocupaban plazas de músicos seglares en las capillas de varias iglesias barcelonesas; al reducir éstas su actividad por falta de recursos económicos, los primeros en ser sacrificados fueron los miembros seglares, aún más cuando el mismo Gobierno instó a reducir los gastos considerados superfluos, estando a la cabeza de ellos la actividad de las capillas de música.[1462]

Los músicos municipales ocupaban un segundo lugar en el escalafón local tras los de la Iglesia a la hora de ser llamados a tocar en las funciones. Esta agrupación instrumental fue evolucionando a lo largo del tiempo, aumentando su tamaño y su importancia. En el Ceremonial del Ayuntamiento de 1752, se hace referencia a los músicos de la Ciudad, que eran: 3 atabales, clarines y ministriles. Cuarenta años más tarde, en un documento de 1792 se habla de 7 músicos. Estos puestos de músicos municipales no debían de estar muy bien remunerados, pues sus miembros habían acordado con el Ayuntamiento ese mismo año que los músicos municipales tendrían preferencia para formar parte de la orquesta del teatro, como solución para conseguir medios suficientes de sustento.[1463] Entre sus miembros en los primeros años del XIX estuvo Francisco Montijano –ya referido en otros capítulos- que, siendo maestro de capilla en la Colegiata del Salvador, era a la vez músico del Ayuntamiento y también del teatro… cuando le contrataban.

En 1847, el cambio era ostensible, para mejor. Los "profesores" –ahora así denominados- que componían "la Banda de Música para el Excmo. Ayuntamiento" eran los siguientes:

Francisco de Paula Vico	Director y requinto
Rafael Martínez	1er clarinete principal
Manuel Calvo	1er clarinete
Henrrique Berrubianco	2º clarinete
Miguel Martinez	3er clarinete
José Triviño	Octavin
Antonio Iglesias	1er figle
José Lapido	2º figle
Rafael Menor	Corneta de llaves
José Menor	1er trompa

[1462] CORTÈS, Francesc. «El proyecto de arreglo para la orquesta del teatro de Barcelona: Nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical», pp. 230-231.

[1463] VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p.58, n. (1).

Rafael Calvo	2º trompa
Jose Arca	1er bulzen
Juan Delgado	2º bulzen
Vicente Sanchez	1er trombon
José Delgado	2º trombón
Joaquin Albuizon	Clavicor
José Gutierres	Bomvo [sic]
Antº Rodriguez	1er platillero
José Iniesta	2º platillero
Tomas Campos	Redoblante
José Delgado	1er chinesco
Miguel Martin	2º chinesco[1464]

4.3 **La dirección de Francisco Valladar (1814?-1840)**

Desde el final de la Guerra de la Independencia hasta bien entrados los sesenta, el puesto de director de la orquesta del Teatro del Campillo estuvo en manos de sólo dos personas: Francisco Valladar y Antonio Palancar. Se da el caso de que ambos aunaban en su persona la labor de primer violín y la de dirigir,[1465] como músico de mayor rango, y cuando fuese necesario también "poner música", es decir, componer, hecho que deriva de la asunción progresiva del rol de "compositor" por parte del primer violín de las compañías, fundamentalmente desde principios del XIX. El cargo de "compositor" había sido creado en 1778 por una de las empresas teatrales de Madrid para Pablo Esteve, y al año siguiente hizo lo mismo la empresa de la competencia con Blas Laserna.[1466] Tal y como recogía el *Reglamento General para la dirección y reforma de Teatros* de Madrid de 1806 [1467] en las orquestas que trabajan en los teatros se distinguía ya entre "compositor" y "primer violín", si bien, como indica Leza, "la figura del primer

[1464] AHMGr, C. 00897.0037. «Contrato de la banda de música. Año 1848».

[1465] Parece ser que fue en torno a 1820, cuando en países como Alemania, Italia o Francia, los "directores" comenzaron a usar batuta y leer desde una partitura general; dejando simultáneamente de tocar un instrumento mientras dirigían. Como es sabido, hasta principios del XIX la palabra "director" era desconocida, incluso el mismo concepto de dirigir, tal y como actualmente lo conocemos. Hasta ese momento, cualquier indicación a la orquesta venía del músico principal sentado en el teclado, que movía su mano, o desde el primer violinista, que movía su arco, y a veces ambos. Hacía poco más que marcar el tiempo, teniendo delante de ellos sólo una parte instrumental, no la partitura general. WESTRUP, Jack. «Conducting». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, vol., pp. 663-665.

[1466] SUBIRÁ, José. «El "cuatro" escénico español, sus antecedentes, evoluciones y desintegración». En: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 vols. Barcelona, 1961, vol. II, p. 912.

[1467] LEZA, José Máximo. «Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX». En: *Campos interdisciplinares de la Musicología*, ed. Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, p.139

violín irá adquiriendo mayor peso en la dirección y en la responsabilidad sobre los músicos". [1468] En Granada, durante el periodo estudiado, el primer violín es el músico de mayor rango en la compañía, por debajo de él se sitúan el "maestro", el "violín concertino" y, muchas veces, el "violín de bailes". El maestro es el que enseña las piezas musicales a los cantantes que lo necesitasen y a los coros y, en muchas ocasiones a los actores; según las circunstancias éste podría llevar aparejada otras labores, como, por ejemplo, acompañar al teclado durante la representación de las óperas. El violín concertino es aquel en quien puede delegar el primer violín a la hora de dirigir y ensayar. El violín de bailes, como su nombre indica, el que preparaba el repertorio de boleros, seguidillas, etc.[1469] La tradicional separación entre los puestos de violinista y director, por un lado, y por otro la de "maestro", se mantenía todavía en los años cuarenta en un lugar tan significativo como el teatro de la Santa Creu de Barcelona.[1470]

De Francisco Valladar no son muchos los datos de que disponemos, incluso a pesar de ser abuelo del erudito Francisco de Paula Valladar. Buen violinista y compositor, podemos apuntar el hecho probable de que fuera de Cartagena[1471] y que llegara a Granada en torno a 1814, ya con dilatada experiencia, después de haber trabajado en diferentes teatros de España y Portugal. Saldoni se refiere a un Francisco Valladar, director de orquesta por teatros de Navarra y Vizcaya, en 1791, y por Castilla la Vieja, en 1792.[1472] En 1800, Valladar y su esposa se encuentran trabajando en el teatro de Barcelona, dentro de la compañía de comedia española del empresario Juan Antonio Peray.[1473] En un cartel sin fecha –parece ser que de 1803- aparece el señor Francisco Balladar [sic], que "viene de Barcelona", como maestro de música y primer violín.[1474] En 1804 como primer músico y director de la orquesta del teatro de

[1468] *Ibid.*, p. 135.

[1469] AHMGr, C.00202.0027.

[1470] Mateo Ferrer era "maestro al cembalo" y el primer violín era el director. CORTÈS, Francesc. «El proyecto de arreglo para la orquesta del teatro de Barcelona: Nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical», pp. 233, 233 n.

[1471] Referido por Antonio MARTÍN MORENO. «Francisco de Paula Valladar y Serrano y la música en Granada». En: *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar y Serrano*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Caja Granada, 2004, p.71.

[1472] SALDONI. *Diccionario...*, vol. IV, pp. 26, 335.

[1473] AHN, Consejos, Legajo 11407, pieza 25.

[1474] DÍEZ GARRETAS, Rosa. *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*. Valladolid: Diputación Provincial, 1982, p. 207.

Valladolid.[1475] En 1805 figura en la compañía de Gregorio Bermúdez para los Reales Sitios el "primer violín y compositor, D. Francisco Valladar".[1476] Su estancia en Lisboa como violinista aparece referida, de pasada en la revista *La Alhambra*, y, aunque no se da la fecha, pensamos que pudo ser antes o durante la Guerra de la Independencia.[1477] Ya en 1815 parece ser que formaba parte de la capilla de música de la Catedral de Granada, simultaneando esta labor con la de primer violín en el Teatro del Campillo.[1478]

De su labor como compositor conocemos el título de una ópera bufa en dos actos de título *El celoso corregido*, estrenada en el Teatro del Campillo en 1818,[1479] hecha sobre un libreto de José Alonso Montejo, y la sinfonía para la inauguración del Liceo de Granada en el año 1839, institución de la que fue socio desde primera hora. En sus años al frente de la orquesta coincidió en ella con el que era uno de los principales puntales de la formación: el flautista Domingo Martín, un músico de gran prestigio en la ciudad. Todavía estaba activo en 1840 componiendo y dirigiendo:

> Principió la sesión a las nueve y media con una serenata a toda orquesta compuesta por el socio D. Francisco Valladar. Ya dimos cuenta a nuestros lectores de ella al hablar de la sesión anterior; pero ahora añadiremos que fue ejecutada por la orquesta con la mayor perfección, distinguiéndose entre todos el mismo Sr. Valladar en un solo de violín, el Sr. D. Juan Bautista Salazar en otro de violonchelo, y el Sr. D. Domingo Martín en otro de flauta.[1480]

[1475] *Ibid.*, p. 208.

[1476] Museo Nacional del Teatro, Doc. 3161.

[1477] *La Alhambra. Periódico de Ciencias, Arte y Literatura que publica el Liceo de Granada*, 12-I-1840, p. 352.

[1478] Su nieto Francisco de Paula Valladar nos aporta este dato citando un documento municipal que no hemos podido encontrar. VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, p. 76.

[1479] Hay datos contradictorios. Saz da 22 de enero de 1818, Díaz Lobón da 22 de octubre de 1815 y el manuscrito del libreto de BIT, da la fecha de1815. *Véase* Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, 61853; SAZ SÁNCHEZ, Agustín del. *Figuras granadinas del siglo XVIII. José Vicente Alonso Montejo (1774-1841)*. Madrid: Compañía iberoamericana de publicaciones (S.A.), 1930, p. 109; DÍAZ LOBÓN, Eduardo. *Granada durante la crisis del Antiguo Régimen (1814-1820)*. Granada: Excma. Diputación Provincial, 1982, p. 100; IGLESIAS DE SOUZA, L. *Teatro lírico español*, 3 vols. A Coruña: Diputación, 1991-96, vol. 1, p. 589.

[1480] «Quinta sesión de competencia en la noche del 6 de mayo». *La Alhambra*, 1840, p. 82.

La última noticia que tenemos de Valladar data de 1841, cuando *La Alhambra* informa de su pertenencia a la censura de la Sección de Música en la que figuraba también Domingo Martín, en esta época ya hacía un año que se había retirado como director.[1481]

4.4 **La dirección de Antonio Palancar (1840-1860?)**

Antonio Palancar sucedió a Valladar en la dirección en 1840. Excelente violinista y director de orquesta,[1482] había nacido en Loja (Granada) en 1816, hijo de familia humilde; se formó como músico en la Catedral granadina, en cuya capilla ingresó de seise a la edad de ocho años. En su puesto de director musical del Teatro del Campillo se mantuvo durante casi treinta años, cobrando reconocido prestigio tanto allí como en las giras que le tocó hacer con diferentes compañías líricas. Tras la supresión definitiva de la capilla musical de la Catedral en 1842 siguió colaborando con la institución de manera totalmente desinteresada, con el deseo de que no desapareciera de sus actos la música instrumental, a pesar de los difíciles momentos por los que atravesaba la institución.[1483] Cuando, a partir de los años 50, la situación de la música en la Catedral se recompuso fue nombrado primer violín (en 1858) y maestro de seises. [1484] En la crónica del estreno en la Catedral de una *Misa* compuesta por Palancar, que firma Luis de Montes en *El Pasatiempo*, descubrimos el nombre de los principales atriles de la orquesta a mediados de los años 40: Antonio Palancar como primer violín y director; Rojas y Sandoval, violines; García, contrabajo; Vigaray, clarinete; Guervós, fagot; finalmente, Castaño en el contrabajo:

> Formaban la orquesta los distinguidos profesores del teatro, en la cual se hallaban, entre otros, el modesto Martín que tan dulce y sabiamente toca la flauta, el profundo Guervós

[1481] *La Alhambra*, Tomo 4º, nº2, 10- I-1841.

[1482] SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vols. Barcelona-Madrid, 1859, vol. 4, p. 391, n.

[1483] "[...] se acordó admitirlos [a don Domingo Martín y a don Antonio Palancar] con efecto en clase de instrumentistas supernumerarios sin sueldo alguno, teniéndose en cualquiera vacante en consideración el mérito que contraigan para ser atendidos en provisión". (Cabildo de 1-10-1844; Act. Capit., vol. 51, fol. 354v). LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, tomo III, p. 358-359.

[1484] «Necrología». *El Liceo de Granada. Revista Quincenal*, 1871, pp. 207-208.

> con su fagot, el risueño Vigaray con su clarinete, el joven García con su contrabajo y a un extremo, armado de los palillos y apoyado en sus timbales, el grueso Castaño, pronto a completar los *tutti* armoniosos con el redoble de sus huecos y colosales instrumentos. Conducía la orquesta el Sr. Palancar con su afinadísimo y melodioso violín, y a su lado estaban Rojas, Sandoval y otros buenos violinistas. Los cantantes eran el Padre Rafael García, tenor de cuerda, Megías id., Benítez contralto y Sánchez, bajo, de un lado; y Fuentes, Gallego, Sánchez del Águila, Rosas, Santos, seises y sochantres del otro. Toda esta multitud de cantantes e instrumentistas estaba dirigida por el joven medio racionero Maestro de Capilla de la Catedral D. Ramón Amo, que adquirió esta dignidad en reñidas oposiciones en que mostró sus profundos conocimientos músicos. [1485]

A los anteriores podemos añadir el intérprete de figle, Antonio Santos, del que ha quedado recogido un concierto en el Liceo:

> El Sr. D. Antonio Santos ejecutó en el figli [sic] unas difíciles variaciones, y pudimos oír cuánto había llegado a suavizar a fuerza de estudio y de trabajo el sonido de tan ingrato instrumento.[1486]

En torno a 1850 la plantilla mínima que debiera tener la formación era la siguiente: Flautín, Flauta, 2 Clarinetes, Fagot, 2 Trompas, 2 Cornetines, 1 Trombón, 1 Figle, Timbales y Cuerda, tal y como se deduce de dos obras estrenadas en Granada en esa época: la zarzuela *El Padrino* de Mariano Vázquez y la *Sinfonía «Odalisca»* de Francisco Rodríguez Murciano.[1487] *La Bruja del* Albaicín, zarzuela en dos actos de Mariano Vázquez, estrenada en 1852, tiene la misma plantilla, excepto que lleva trombones a dos.[1488] Desconocemos si había oboe, al menos en las dos obras citadas no aparece y, como se observa, el fagot a uno. No creemos que sea casualidad que, a

---

[1485] L. M. [Luis de Montes]. «Misa a ocho voces y a grande orquesta compuesta por D. Antonio Palancar». En: *El Pasatiempo*, 1 de junio de 1845.

[1486] «Sesión de competencia del Liceo en la noche del 19 de este mes [febrero]». *La Alhambra*, 1840, p. 444.

[1487] En el primer caso me remito a la edición que he realizado de *El Padrino* y que aparecen en el Anexo V; en el segundo a la edición que hizo Yvan Nommick de *Sinfonía «Odalisca»*. Nommick, Yvan (ed.). *Real Academia de Bellas Artes de Granada. Concierto Conmemorativo del 225 Aniversario de su Fundación. 1777-2002*. Granada: Real Academia de Bellas Artes, 2002, p. 19.

[1488] CEDOA-SGAE. MMO/1227.

mediados del XIX, estos dos compositores omitieran por propio gusto cualquier intervención de oboes en una obra escrita con, o para, orquesta.

Durante los años 20, 30, 40 y 50, los músicos de la orquesta trabajan a destajo, cumpliendo más de 250 funciones por año. Su repertorio, obviamente, está en función de lo que se representa, no hay conciertos puramente instrumentales. Hasta los 50 mucha ópera, y desde entonces se suma la zarzuela. Si la función es de declamando tocarán una "sinfonía", es decir, la obertura de una ópera italiana, como preámbulo, y si hay baile, acompañarán al baile. En la prensa se habla siempre bien o muy bien de la orquesta, y de la dirección de Valladar o de Palancar, cuando a la vez eran severamente criticados los solistas vocales y los coros. Se destacan en ocasiones los solos de violín –casi siempre el mismo director- y, siempre, sobresalientes las intervenciones solistas del flautista Domingo Martín, que en muchas ocasiones obligan al público a prorrumpir en ovaciones.

El *Boletín Oficial de la Provincia* publicó en el año 1856 una normativa en la que se contenía la composición que debían tener las compañías y la orquesta que funcionase en el teatro. La orquesta debía de cumplir las siguientes condiciones:

> ORQUESTA. Constará de 40 profesores, cuidando de mejorarla con un contrabajo igual en fuerza y ejecución al del cuarteto; un primer viola; un buen violín concertino; un primer clarinete; un oboe, lo menos; un primer fagot; un buen trombón; un primer trompa; un cornetín y un buen figle.

La comisión que redactara este documento debía de estar muy bien asesorada por algún profesional de la música bastante preparado, tal y como apunta la precisión que se da en los requerimientos de la plantilla, que llega a un grado sorprendente cuando toca referirse a los timbales:

> Deben adquirirse unos timbales afinados, y todo el cuerpo de latón, trayéndolos de los construidos en Viena y que usan todas las orquestas de Madrid, donde está el depósito del fabricante alemán.[1489]

[1489] Boletín Oficial del Ayuntamiento Constitucional de Granada, 4-V-1856.

Para algunos, ya entonces, una orquesta de 40 miembros era una aspiración carente de realismo. Según un memorial enviado por el empresario teatral Antonio Romero Saavedra al Ayuntamiento en 1856, en aquellos momentos no había en Granada músicos suficientes como para formar una orquesta de semejante envergadura:

> [...] querer compañía de zarzuela con dos primeras tiples y dos primeros tenores; querer en la orquesta 40 profesores, que no habiéndolos en Granada sería preciso ajustarlos y traerlos de Madrid [...][1490]

Al iniciarse el año teatral de 1857 el Ayuntamiento, al comprobar que el empresario teatral Ramón Carsi no había formado la orquesta "de la manera que conviene", pidió la intervención del Gobernador Civil para que la organizara "en los términos en que debe y puede estar". [1491] La máxima autoridad provincial, seguidamente, exigirá al empresario que la reorganice "dotándola de los instrumentos a propósito para que el conjunto llene las condiciones de armonía y buen gusto que se requiere y debe tener".[1492]

La carencia de verdaderos "profesores", tal y como apuntaba Romero, parecía ratificarse tres años más tarde cuando la empresa del teatro toma la decisión de invitar a los profesores granadinos a formar parte de la orquesta, "antes de tomar ninguna determinación":

> Teniendo precisión esta empresa de formar orquesta para el próximo año cómico, y deseando antes de tomar ninguna determinación, preferir en un todo a los profesores de esta ciudad, los invita por medio de este anuncio, a fin de que los que deseen formar parte de ella, se sirvan pasar a la contaduría del teatro en los días 16, 17 y 18 del corriente, de ocho a diez de la mañana y de cinco a siete de la tarde. Al frente de la orquesta estará el apreciable y entendido director don Antonio Palancar.[1493]

[1490] «Memoria sobre el estado del teatro y proposiciones para tomarlo en arrendamiento. 1856». AHMGr, C.00206.0003.

[1491] Sesión celebrada por la corporación municipal el 15 de octubre de 1857. AHMGr, C.00206.0030.

[1492] 24 de octubre de 1857. AHMGr, C.00206.0030.

[1493] «Teatro». *La Alhambra. Diario Granadino*, 13-VIII-1859

Nunca hasta ahora hizo falta hacer una invitación pública a incorporarse a la orquesta, al contrario, había sido para muchos una difícil aspiración pues si llegaba a haber un atril disponible, rápidamente se cubría. Pero, en 1859, como vemos, se hacía necesario agotar todas las posibilidades de contratación de músicos locales antes de tener que contratarlos fuera, incluso de Madrid. La publicación de este anuncio en la prensa antes del inicio del año teatral podemos entenderlo como la manifestación de la incapacidad por parte de las nuevas generaciones de músicos de la ciudad de sustituir a sus mayores, conforme estos se van jubilando.

Lo anterior nos lleva al siempre trascendente asunto de formación musical y, en concreto, al obligado cambio de sistema que aconteció en España a lo largo de la primera mitad del XIX. La educación musical, la que debía formar a músicos profesionales, estaba a cargo de la Iglesia, en Granada al iniciarse el siglo había, al menos, cuatro centros importantes en ese menester: la Catedral, la Capilla Real, la Colegiata del Salvador y el Monasterio San Jerónimo. La crisis económica crónica que castigó a la Iglesia española desde la Guerra de la Independencia, unida a las leyes desamortizadoras dieron como resultado que las instituciones musicales de los centros antes referidos y, consecuentemente, la formación musical que se daba dentro de ellas, o había dejado de existir, o estaba en irreversible decadencia a mediados de los años treinta. Esto no hubiera sido tan grave si la sociedad laica, la burguesía urbana triunfante, hubiera puesto los medios necesarios para crear un sistema de enseñanza musical acorde con los nuevos tiempos, pero en España esto sólo se llevó a cabo plenamente en el Conservatorio de Madrid, que empezó sus clases en 1831. En Granada, la enseñanza de la Iglesia fue reemplazada por la se ofrecía en instituciones privadas o en clases particulares, dando como resultado que las nuevas generaciones de músicos granadinos de los años 40, 50, y 60, estaban nutridas sobre todo de cantantes, pianistas, violinistas –menos-, y algún que otro compositor, la mayoría de ellos aficionados. Sirven muy bien las palabras que escribió Mitjana para ilustrarlo:

> Se formaron pues liceos por todas partes, en Cataluña, Andalucía, Valencia, Galicia. Su finalidad era favorecer las bellas artes, solamente se daban clases a aficionados y no a artistas. Es fácil comprender que en la mayor parte de las capitales de provincias no podían llegar a ser más que pretenciosos santuarios del mal gusto, pues la buena voluntad en temas artísticos no sustituye la ignorancia, la carencia de buenos modelos ni la falta de elementos indispensables para llevar la empresa a buen fin. En Madrid como

> en Barcelona todo estaba a mano, excepto una cosa absolutamente necesaria que no se podía improvisar, una preparación suficiente para adoptar un plan de trabajo metódico y progresivo. Es inútil ponerse en marcha si se ignora adónde se quiere ir, y el hecho es que no había ninguna orientación. Cuando se conseguía, Dios sabe después de cuántos esfuerzos, representar por cantantes e instrumentistas aficionados, una mala traducción española de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti –que se podía escuchar todas las temporadas mucho mejor cantada por artistas profesionales- se gritaba milagro y se mostraba gran satisfacción. [1494]

4.5 **Dos orquestas para dos teatros (1863)**

En 1863 se abrió un segundo teatro en Granada, el de Isabel la Católica, que tendría su propia orquesta. Esto hizo vislumbrar la posibilidad de una revitalización del panorama orquestal de la ciudad basado en la rivalidad y la competencia que a partir de ahora existiría, pues los músicos de la orquesta del Campillo –ahora rebautizado Principal- "adormecidos en sus pasadas glorias, apenas presentaban novedades". Así lo expresaba Antonio Joaquín Afán de Ribera:

> Antes una sola imponía la ley, era difícil contrariar sus pretensiones; y sus artistas adormecidos en sus pasadas glorias, apenas presentaban novedades escudados con la afortunadamente desterrada palabra de *precios*. Hoy, todo lo contrario, otra orquesta ha brotado como por ensalmo; y estamos seguros de que el profesor señor Rodríguez, con constancia y aplicación logrará que la suya merezca donde quiera el nombre de tal; así como el inteligente director de la otra desterrará (gracias a la competencia) aquellos inolvidables valses y sinfonías, con que nos arrullaban cuando niños, y nos seguían repitiendo cuando viejos.[1495]

Antonio Palancar el veterano director del Principal encontraba ahora un rival en Rodríguez, el director de la orquesta del Teatro Isabel la Católica. Ambos eran

[1494] MITJANA Y GORDÓN, Rafael. *Historia de la música de España*, prólogo de Antonio Martín Moreno, edición a cargo de Antonio Alvarez Cañibano de «La Musique en Espagne. (Art Religieux et Art Profane)». *Enciclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de A. Lavignac-L. Laurencie. París: Librairie Delagrave, 1920. En: Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993.

[1495] AFÁN DE RIVERA, A. J. *El Paraíso*, 4-X-1863.

señalados por Mariano Soriano Fuertes entre los más destacados de España.[1496] Esperaba Afán que la competencia haría que Palancar dejara de programar valses y sinfonías ya pasados de moda. También se esperaba que se compensase la plantilla del Principal en la que faltaba cuerda y sobraba viento:

> Dícese por los inteligentes que a la del Teatro Principal sobran instrumentos de viento y faltan de cuerda; así lo creemos también; pero por lo mismo esperamos el remedio. Todo no se puede hacer en un día.[1497]

Para el año teatral 1864-1865 la nueva empresa, que llevaría a la vez los dos teatros, anunció que abría dos orquestas alternándose entre uno y otro recinto. Una orquesta de 36 profesores, dirigidos todos por el maestro Luis Salarich,[1498] para acompañar la temporada de zarzuela, y otra, menos importante, de 34 profesores, para las funciones de declamado, la dirigiría José María Castaño.[1499] Luis Salarich Martí había estado desde 1860 como director musical en Málaga, tras su paso por Granada recalaría en Barcelona, donde en abril de 1867 se encontraba como maestro compositor y director de la compañía de ópera que allí actuaba.[1500]

En el siguiente año teatral, a la altura de diciembre de 1865 hay dos orquestas funcionando simultáneamente.[1501] En la del Teatro Principal hay dos músicos que destacan: el violín concertino Miguel Romero Vargas y Machuca [1502] y Alfredo Julián y Fernández[1503] el primer flauta.

[1496] "Entre los directores de orquesta que tenemos hoy en España, se encuentran: D. Luis Arche, residente en Madrid, sobresaliente violinista y compositor distinguido; Rodríguez, director de la orquesta del Teatro de la Zarzuela [...] Palancar, sobresaliente violinista y director de orquesta del teatro de Granada". SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vols. Barcelona-Madrid, 1859, vol. 4, p. 391, n.

[1497] AFÁN DE RIBERA, A. *El Paraíso*, 4-X-1863.

[1498] Luis Salarich y Martí nació en Barcelona el 31 de enero de 1824. Saldoni lo sitúa en 1860 como director de orquesta en el teatro de Málaga y en abril de 1867 de maestro compositor y director de la compañía de ópera que actuaba en Barcelona. SALDONI. *Diccionario*... vol. I, p. 205.

[1499] *La Alhambra*, 26-IX-1864.

[1500] SALDONI. *Diccionario*... vol. I, p. 205.

[1501] *La Alhambra. Diario Grandino*, 4-XII-1865.

[1502] Nacido el 21 de julio de 1840 en Granada. SALDONI. *Diccionario*..., vol. III, p. 72.

[1503] Nacido en Granada el 13 de febrero de 1841. *Ibid.*, vol. I, p. 261.

Si en 1856, no había instrumentistas en Granada para completar una orquesta de 40 músicos, ¿cómo era posible encontrar 70 en 1865? La respuesta, quizás, la encontremos en la contratación de instrumentistas provenientes de otros lugares. Lo anteriormente expuesto explica que, con el paso de los años, al irse retirando la mejor generación de instrumentistas profesionales de Granada, no se encontrara el relevo adecuado y, poco a poco, la pérdida de nivel se fuera haciendo más patente. En 1869 Barbieri, buscando refuerzos para el Teatro Real, del que había sido nombrado director, le preguntaba por el estado de la orquesta en aquellos momentos a su amigo Mariano Vázquez y éste, a la vuelta de correo, le contestó lo siguiente:

> Consecuente con tu encargo me he informado de los profesores que hay en ésta, y desgraciadamente no se encuentra ninguno en las condiciones que se desean. De violoncellos está esto muy mal y de lo demás poco menos que medianamente. Granada decae de día en día y no es ya ni sombra de lo que fue. Siento mucho lo que sucede con la orquesta. Para todos es un mal gravísimo y para ti un trabajo de todos los demonios la organización de una nueva. Memorias y vale. Tuyo. [1504]

"Granada decae de día en día y ya no es ni sombra de lo que fue"... El buen momento de la orquesta había pasado ya, y a partir de ahí iría aún de mal en peor, como demuestra el hecho de que, después de iniciarse los conciertos sinfónicos del Corpus en 1883, transcurridas cuatro ediciones, hubo de recurrirse a la Sociedad de Conciertos, pues conformar una orquesta en la ciudad que mereciese tal nombre se había vuelto tarea irrealizable por la carencia de instrumentistas de suficiente nivel. En relación con esto, bien vale esta reflexión extraída de *La Revista y Gaceta Musical*, que pone el dedo en la llaga cuando se refiere a la falta de escuelas especializadas:

> De desear sería que las empresas hiciesen también por mejorar las orquestas, pues sabido es lo mucho que estas influyen en la ejecución de las obras, aunque este es mal que difícilmente podría remediarse en algunas localidades, pues no habiendo aun en España escuelas especiales en donde puedan formarse buenos instrumentistas, este ramo deja bastante que desear, por lo que hace a la calidad de los artistas y a la escasez que de

[1504] Carta de Mariano Vázquez a Francisco Asenjo Barbieri, Granada, 26 de agosto de 1869. En: CASARES RODICIO, Emilio. *Legado Barbieri*, 2. *Documentos sobre música española y epistolario*, p.1066.

> ellos se nota en algunas de nuestras provincias, particularmente en la clase de instrumentistas de cuerda y arco.[1505]

El Liceo de Granada nunca tuvo orquesta propia, cuando los menesteres lo exigían contrataban a la del teatro. Cuando de plantillas camerísticas se trataba, sus socios se bastaron durante mucho tiempo para sacar adelante las sesiones de competencia. En un artículo del diario *La Alhambra* se trata de la conveniencia de que tan destacada sociedad contara con una orquesta propia para actos tales como la representación de óperas, zarzuelas y conciertos instrumentales:

> Y a propósito del Liceo, nos ocurre que para vivir independientemente del teatro debería intentar formar una orquesta propia, parte de aficionados y parte de otros elementos disponibles en esta ciudad, y así podría dar sesiones con más frecuencia y no estar pendiente de la voluntad del empresario del teatro.[1506]

En 1876 la Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada para conmemorar su centenario contrató a la orquesta del teatro para que tomara parte relevante en las celebraciones que tuvieron lugar en las casas consistoriales el día 28 de noviembre de 1876. Se encargó una obra para orquesta expresamente para ese acto al socio Ramón Noguera Bahamonde, titulada *Homenaje al arte*.[1507]

4.6 **Decadencia y fin**

En torno a 1881 se había creado en Granada una Sociedad de Conciertos, a semejanza –sólo en el nombre- de la de Madrid, que contaba con el apoyo del Ayuntamiento. Pretendían mantener unido el conjunto de instrumentistas sinfónicos que entonces había en la ciudad, promoviendo conciertos, en especial los que se realizaban en la llamada Exposición de Floricultura y, lo que era bien importante, que éstos se preparasen con suficientes ensayos. Desafortunadamente no todos estaban con esta sociedad, habiendo división en el colectivo, asunto del que dio cuenta Valladar de manera muy atinada:

[1505] ESLAVA, B. «Revista de Provincias». *Revista y Gaceta Musical*, 21-IV-1867.

[1506] *La Alhambra. Diario Granadino*, 23-VII-1858

[1507] AHPGr, 5481/439.

> En este combate, los conciertos han resultado siempre perjudicados, porque ni se ha ensayado lo que esas solemnidades musicales han de menester, ni el repertorio de obras ha sido de concierto, ni el público ha podido interesarse, como debía, en tan hermosas manifestaciones artísticas. No se nos alcanza, sinceramente lo decimos, el remedio que las luchas profesionales pudieran tener, ni nos permitiremos aconsejar criterio alguno al Municipio en tan delicado asunto. [1508]

En 1883 se inician los conciertos sinfónicos en el Palacio de Carlos V de la Alhambra dentro de los actos de la "Exposición de plantas y flores", la agrupación sinfónica que interviene está formada por músicos de la ciudad a la que se denomina Orquesta de Profesores de Granada, la formaban 50 profesores, dirigidos todos por José Castaño. Esta orquesta no es la del teatro Principal o la del Isabel la Católica, sino un conjunto formado para la ocasión con todos los efectivos humanos disponibles sin constituir una entidad musical homogénea. Se ofrecieron tres sesiones, con tres programas distintos. La calidad musical de las interpretaciones no alcanzaron el nivel de lo excelso, aunque los resultados podríamos considerarlos apreciables en atención a las circunstancias, así lo vio Francisco de Paula Valladar:

> La orquesta, ensayada y dirigida por el profesor José Castaños cumplió acertadamente con su cometido. Es la primera vez que se dan en Granada conciertos a orquesta y ya sabemos todos cuantas dificultades conciernen a esta clase de espectáculos para orquestas que no tienen costumbre de interpretar el repertorio de concierto.[1509]

Era la primera vez en Granada que se daban "conciertos a orquesta", una experiencia que despertó la ilusión entre los entendidos de tener entre nosotros en un futuro inmediato una orquesta que ofreciese ciclos de música sinfónica de manera regular. Así, casi inmediatamente fue constituida la Sociedad de Conciertos de Granada,

---

[1508] VALLADAR, Francisco de Paula. *Estudio histórico-crítico de la Fiestas del Corpus en Granada escrito por acuerdo del Municipio para conmemorar las que se celebraron en 1886*. Francisco de Paula Valladar, individuo correspondiente de la Real Academia de San Fernando. Granada imp. de *la Lealtad* a cargo de J. G. Garrido, 1886, p. 129.

[1509] «Exposición de plantas y flores. El concierto inaugural". *El Defensor de Granada*, 29-V-1883. Tomado de PINO, Rafael del. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952: orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Comares, 2000, p.21.

que –proponía *El Diario de Granada*- a partir del verano "daría en la galería de cristales del Isabel la Católica uno o dos conciertos semanales".[1510] En los años siguientes continuaron los conciertos sinfónicos de final de primavera en La Alhambra, el interés del público aumentaba y la calidad musical disminuía: pocos ensayos, falta de un director con autoridad, desunión, rencor... son palabras que intentan buscar la causa o, quizás, simples justificaciones.[1511] En la cuarta edición, de 1886, el público que se congrega en el patio circular del Carlos V despide a la orquesta en silencio, rúbrica final de una ilusión frustrada. La llegada de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid dirigida por Tomás Bretón en 1887, quedando como invitada fija durante los años siguientes dejará constancia de ello.

Ya, a principios del siglo XX, los músicos que en Granada quedan, capaces de conformar una orquesta digna de tal nombre, realizan un último intento para que esa historia no termine definitivamente, para ello se constituyeron en sociedad legal con la denominación de "Asociación de Profesores de Orquesta":

> Los escasos medios de vida, la división en las ideas, el decaimiento del Arte, el indiferentismo en las empresas y el abandono del público en general, nos habían colocado en una situación bien difícil, haciéndonos caminar por una senda escabrosa, sin que pudiéramos alcanzar el legítimo mejoramiento de nuestra posición. La práctica nos convencía, de que sin organización, y siguiendo la marcha establecida, nunca habíamos de llegar a realizar nuestras aspiraciones y que sólo una medida enérgica nos conduciría por el camino deseado.[1512]

Pero, desafortunadamente, la propuesta de solución llegó tarde. Granada no volverá a tener una agrupación orquestal estable hasta el inicio de los años 90 del siglo XX.

[1510] *Diario de Granada*, 9-VI-1883. PINO, Rafael del. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952: orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Comares, 2000, p.23.

[1511] Los tres conciertos de 1885 fueron dirigidos por Luis Vicente Arche que viajó desde Madrid recomendado por Mariano Vázquez. PINO, Rafael del. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952: orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Comares, 2000, p.29.

[1512] *La Asociación de Profesores de Orquesta al público de Granada*, impreso. Imp. de "La Publicidad". Granada, 1903. [Museo Casa de los Tiros, Fondo Valladar].

Conclusiones

El estudio del teatro lírico en Granada durante los primeros 68 años del XIX nos ha permitido, ante todo, comprender el enorme relieve que este tipo de espectáculo tuvo en la vida cultural de la ciudad durante aquella época, de una manera tan singular e impactante, que hasta donde conocemos no ha vuelto a repetirse, muy especialmente el que abarca los años 1826-1864. 1826 es el año que señalamos como de llegada del *rossinismo* a Granada; enero de 1864 es la fecha en la que Jorge Ronconi cierra la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, que fundara apenas dos años atrás. Podemos generalizar distinguiendo tres periodos: 1. Pervivencia de la tonadilla (1800-1825). 2. El advenimiento de la ópera italiana (1825-1852). 3. La eclosión de la zarzuela grande (1852-1868).

1. Pervivencia de la tonadilla (1800-1825)

Durante los primeros 20 años del siglo XIX el teatro musical en Granada consistió, en la mayoría de los casos, en representaciones de tonadillas dentro de programas variados en los que se ligaban, junto a ellas y en diferentes combinaciones, comedia, baile y sainete. Los espectáculos teatrales continuaban, pues, en la misma línea de lo que había sido el final del XVIII en toda España, la marcada desde el poder político por una orientación nacionalista que quedó claramente de manifiesto con la publicación del Decreto de 28 de diciembre de 1799, de aplicación inicialmente sólo en la capital del reino y extendido a nivel nacional en el año 1801. En el contexto nacional la interpretación de ópera italiana en la versión original (en italiano) quedó fundamentalmente circunscrita al oasis barcelonés del Teatro de la Santa Cruz. No podemos afirmar en absoluto que el Decreto de 1801 afectara, en el caso granadino, de manera grave al discurrir teatral pues, por aquellas fechas, la tonadilla ya se había enseñoreado del Coliseo -Casa de Comedias-, al menos desde los años en que aquí estuvo el músico Antonio Guerrero, allá por 1770. Si acaso, esta situación de dominio de la tonadilla variaba, de vez en cuando, con la inclusión de alguna zarzuela u ópera cómica o bufa en la programación. La primera compañía de ópera italiana que actuó en Granada lo hizo en 1774; después de aquel año habrán de pasar más de cincuenta en volverlo a hacer. Durante este espacio de tiempo el teatro musical italiano no fue echado especialmente en falta, porque ni siquiera había llegado a arraigar. El público, al menos en lo que a su parte más popular se refiere, se encontraba bien a gusto con esas sesiones

teatrales variadas a los que nos referíamos al principio, aquel tipo de espectáculo que marcó los inicios en los teatros de Madrid de la carrera de personajes trascendentales en la historia del teatro español como fueron el cantante y compositor Manuel García y el actor Isidoro Máiquez. Recordemos que cantantes y actores de declamado formaban parte conjunta de una misma compañía en donde la línea de demarcación que separaba a los unos y a los otros quedaba, bastantes veces, difuminada.

Junto al público granadino de gustos más sencillos había otro, al que en buena parte pertenecía el estamento nobiliario de la ciudad, que tendría, a buen seguro, una opinión distinta al respecto, aspirando seguramente a otro tipo de teatro musical. No en balde, fueron miembros de las familias con más abolengo de Granada los que en persona contrataron en 1774 a la compañía de ópera italiana de Marchetti, entre los que destacaban la Marquesa de Casablanca, Juan de Herrasti y Pulgar, el Conde de Villasamona o la Vizcondesa de Rías.

Entre 1774 y el inicio de los años veinte del XIX hemos de salvar una sola excepción a la referida ausencia de repertorio en italiano, y fue el ciclo de conciertos ofrecido por el tenor Claudio Bonoldi en el ya vetusto Coliseo durante la primavera de 1807, cuando en su viaje hacia el teatro de Barcelona, hizo estación en Granada.

Con el inicio de la década de 1820, ahora ya en el nuevo teatro situado en la explanada del Campillo, la tonadilla y los otros géneros musicales, españoles o españolizados, de diverso tipo irán siendo sustituidos, paulatinamente, por el repertorio de los Rossini y demás autores en boga, como Pacini, Portugal y Mosca. La difusión de la ópera italiana en el inicio de los años veinte no se limitó al recinto teatral; así por ejemplo, fue muy notoria la presencia de las hermanas Benita y Francisca Moreno que, a lo largo del otoño del año 1822, ofrecieron algún que otro recital en salones privados de Granada. La estancia de las Moreno en Granada durante aquel inestable último año del Trienio Constitucional, fue un hecho muy a tener en cuenta en el inicio de la afición filarmónica entre las elites de la ciudad.

2. El advenimiento de la ópera italiana (1826-1852)

En la segunda mitad del tercer decenio del XIX ya es más que evidente la mayor atención que recibe la ópera dentro de la actividad teatral granadina, quedando esto constatado, más que por los títulos de la cartelera que conocemos, por la presencia de cantantes cada vez más especializados en este repertorio, capacitados para representar piezas de alto nivel de exigencia con el suficiente rigor artístico y técnico. En la fecha

de 1827 la nueva situación descrita parece ya suficientemente clara, y esto está corroborado por la estancia de una compañía formada por *virtuosi* con sólida experiencia en los teatros de Madrid, todos españoles, y que liderados por el tenor Leandro Valencia actuaron durante todo aquel año cómico. Desde este momento el teatro musical completamente cantado tendrá en Granada un lugar propio, de gran protagonismo, no como hasta ahora que era sólo un complemento –si bien imprescindible- de una programación dominada por el teatro declamado. Eso sí, este cambio lo trae un espectáculo que no es "teatro nacional": son las óperas de Rossini, Pacini, Donizetti, Mercadante; todo italiano, salvo el elemento humano y el idioma que eran españoles. Las normas proteccionistas de 1799 y 1801, habían favorecido mucho más la traducción de libretos de obras foráneas -fueran francesas o italianas-, tanto o más que la creación de obras originales en español, llegando a convertirse en un rentable negocio para unos pocos. A partir de 1826 el cantar las óperas traducidas dejó de hacerse definitivamente en Madrid, cuando el público reclamó que el espectáculo fuera genuinamente italiano, pero en provincias esto se prolongó aún por algún tiempo.

La llegada de las óperas de Rossini y demás autores epigonales no fue, como fenómeno, algo distinto de lo que ya estaba ocurriendo en diversos lugares de España; tras la irrupción del "furor filarmónico" madrileño vino el "furor filarmónico" de provincias. En aquellos momentos la ópera italiana se podía disfrutar en lugares tan dispares como París, San Petersburgo, Hamburgo, Londres, Nueva York, México, o La Habana, además de en múltiples lugares de la geografía española, tal y como ya se ha visto en el caso de Valladolid. Era éste un espectáculo cosmopolita, posiblemente el más claro exponente de lo cosmopolita en aquel momento, común a la mayoría de las más importantes ciudades de las naciones del hemisferio occidental, como queda excelentemente descrito en la *Vida de Rossini* de Stendhal. No debe de extrañar, por tanto, que el teatro, singularmente en la faceta musical que estamos comentando, permitiera que una parte de granadinos, especialmente la que representaba a la elite burguesa y a las clases medias ilustradas, se sintiera, o pretendiera sentirse, en cierta medida, "al día y a la hora" en relación con los lugares que se tenían como referencia de la mejor cultura, de ejemplo de civilización, del gusto más digno de ser imitado (aunque sólo fuere, de manera un tanto ilusoria, en lo meramente teatral). Y, como en otras ciudades de provincias (similar en muchos aspectos es el caso de Valladolid), aquí también había elegantes, magníficos y exquisitos, que imitaban las maneras y gran tono de los filarmónicos de Madrid. Ir al teatro era sin duda su principal entretenimiento, un

acto social que no se limitaba a observar lo que ocurría en el proscenio, sino que se prolongaba durante los entreactos al amplio salón de descanso del Teatro del Campillo, concebido en torno a su gran chimenea, esa que tanto protagonismo ganaba cuando el gélido invierno granadino se echaba encima.

El recibimiento a lo "filarmónico" fue hecho, como venimos exponiendo, con la misma expectación e interés que en la capital de España. Aquí debemos señalar también al poder y sectores afines: la capitanía general, la alcaldía, la aristocracia, la universidad, la judicatura y, desde 1833, la prensa. Incluso el maestro de capilla de la catedral, el emérito y ya anciano Vicente Palacios, asistía a presenciar las representaciones, dejando buena constancia de la influencia recibida en la composición de obras tan significativas como su *Miserere*. Estamos hablando, en definitiva, de un fenómeno general; en el caso de España habría que añadir, además, el respaldo que el régimen fernandino dio a este tipo de espectáculo. Afirmar que la ópera italiana fue a la Ominosa Década lo que el pan y circo para el Imperio Romano, sería ir quizás demasiado lejos, pero no queda lugar a dudas de que el poder absoluto la apoyó sin disimulos, atendiendo para ello más a una finalidad de control del orden público que a intereses artísticos y, desde luego, en Granada, así ocurrió. Si el capitán general, máximo representante del poder absoluto en la ciudad, defendía en público el teatro por su valor cultural y cívico por ser escuela de costumbres, en los documentos internos declaraba lo que realmente temía: el aumento de las algaradas y las reuniones conspiratorias si las funciones faltasen. Esto fue así, por ejemplo, cuando en 1832 el entonces capitán general Moreno González pidió a todos los estamentos e instituciones granadinas apoyo económico para la empresa que se iba a constituir con vistas al año cómico 1832-33. En ella se invirtieron más de 40.000 reales a fondo perdido, siendo el montante mayor de todo aquel proyecto el dedicado a la formación de una completísima, en todas sus partes, compañía de ópera.

Como ejemplo del interés del sector nobiliario por las funciones operísticas del momento podemos citar el caso de la Duquesa de Gor. La aristócrata, que presidía entonces la institución benéfica más importante de la ciudad, la denominada Asociación de Damas de la Casa Cuna, patrocinó en 1828 varios conciertos benéficos compuestos todos de arias y oberturas operísticas, pues a su juicio no había mejor modo de allegar fondos a las arcas de la institución, mejor incluso que la celebración de una corrida de toros. Tengamos también en cuenta los abundantes funcionarios y militares residentes en la ciudad, los comerciantes, los profesores y alumnos universitarios, además de los

numerosos forasteros que venían a pleitear a la Chancillería, todos ellos conformaban un colectivo muy propicio para ocupar las lunetas en las funciones de este pujante teatro musical.

En medio de toda esta ola el futuro del "teatro nacional" no preocupaba en absoluto, la música española aparece poco en la cartelera de estos años: siguen representándose algunas tonadillas y, aunque las interpretan habitualmente los miembros de las compañías de ópera, tanto las tonadillas como los "cuatros" (ya entonces una vieja reliquia del teatro español) se interpretaban mayoritariamente en los intermedios de las funciones de teatro declamado y en los beneficios de los actores y cantantes.

Una de las características del furor filarmónico de provincias es que adolece de cierta discontinuidad. Las compañías de ópera estarán ausentes algún año que otro, con gran pesar de sus incondicionales, y esto se produce en cuanto hay quiebras o problemas económicos por parte los empresarios, quedando a la postre, como único espectáculo el declamado y el baile. Podríamos plantear si, quizás, eso no ponía de manifiesto la falta de un respaldo suficientemente sólido por parte del público o, visto desde otro punto de vista, que el coste de semejante espectáculo pudiera ser demasiado oneroso para una ciudad como Granada. De cualquier manera, y a pesar de las carencias, ya a mediados de los años treinta, durante la regencia de María Cristina, parece destacarse un núcleo asentado de aficionados fieles en el que se señalan de manera muy destacada las mujeres, aquellas que tras asistir al teatro leerán más tarde con especial deleite las reseñas y críticas que comienzan a aparecer con regularidad en los periódicos locales, entonces en plena ebullición tras las prohibiciones y censuras sufridas durante el último decenio fernandino.

Los viajeros extranjeros quizás quedasen sorprendidos al llegar a Granada, lugar idealizado desde la época de Chateubriand como supuesta "Puerta de Oriente", al comprobar que en las fachadas, en los cafés, las botillerías, las tiendas, las barberías, en las posadas..., había pegados carteles que anunciaban las mismas óperas –más o menos- que habían presenciado uno o dos años antes en París, Milán o Londres. Así ocurrió con Washington Irving, cuya presencia en los palcos de los Duques de Gor y de los Condes de Luque era habitual allá por el año 1829. En aquellas semanas de estancia en Granada el escritor y diplomático norteamericano no salía de los confines de la Alhambra a no ser que tuviera ópera, tal y como confesó en una carta dirigida a su gran amigo el Príncipe Dolgorouki.

En 1830, el viajero escocés Henry David Inglis se sorprenderá de que una ciudad de provincias de la "empobrecida España" como era Granada pudiera costear un espectáculo como la ópera, cuando en Inglaterra esto sólo ocurría en Londres. La compañía cuyas actuaciones presenció Inglis no era española, sino una proveniente de Nápoles y que, por tanto, debía cantar con libretos originales en italiano. Esta última circunstancia era una importantísima novedad en Granada y no fue bien acogida por una parte numerosa del público que estaba hecha a las versiones traducidas, tal y como se venía haciendo desde el inicio de este "furor" un lustro antes. Seis años más tarde, en 1836, este asunto del idioma aparece ya planteado en la prensa pues había un grupo de aficionados que, aunque minoritario, quería dejar constancia de su preferencia por las representaciones en el italiano original. Intentaban promover lo que desde mediados de los años veinte era norma en Madrid, hecho que además estaba coincidiendo con la incorporación a las compañías de provincias de la primera promoción de cantantes salida del Conservatorio de Madrid, alumnos habían sido formados con rigor en el uso de la lengua italiana y a los que no les complacería, a buen seguro, cantar libretos traducidos y adaptados. No es casual que a la altura de 1836 esta cuestión del idioma produjera importantes diferencias de parecer. Finalmente, los libretos originales se impondrán a finales de los años treinta, aunque sin mayoría absoluta en lo que al parecer del público concierne.

No todos los asistentes que ocupaban las alrededor de mil localidades del Teatro del Campillo tenían una misma procedencia. En las lunetas se acomodaba un público socialmente heterogéneo y eso, a veces, quedaba notoriamente de manifiesto y, digamos que, a la postre "chirriaba", al no coincidir necesariamente en cuanto a gusto con los criterios de los "filarmónicos" situados en los palcos. El encargado de la sección de espectáculos teatrales del *Boletín Oficial de la Provincia* se permitirá aconsejar a cierta parte de los aficionados para que adecuasen sus modales a unos usos, digamos, "más internacionales".

La llegada de los años 40 parece vivirse dentro del frenesí musical italiano: una especie de paraíso burgués cosmopolita -aunque sólo fuera dentro del edificio del teatro- que sus minoritarias elites deseaban mantener. En el propio teatro, en los cafés de la plaza de Mariana Pineda, en las reuniones del Liceo, en la prensa, se habla y escribe utilizando palabras como *spartito*, *prima donna*, cantante de *primo cartello*, canto *spianato*, *aria di bravura*, etc. Por esta época hay temporadas con más de 100 representaciones operísticas, lo que significa que en el único teatro de la ciudad, con no

más de 250 funciones anuales, los días para ofrecer teatro declamado (comedias y dramas) se reducen de manera importante, con la consiguiente pérdida de ingresos para los actores nacionales que se dedicaban al teatro en verso.

Estando así las cosas se llegó al punto de inflexión cuando, por influencia de la estética romántica, la mirada hacia lo propio cambió, valorándose de manera positiva lo español, ya fueran nuestros músicos, ya nuestros libretistas y, por supuesto, nuestra lengua. Así, frente al aplauso general al teatro musical foráneo, surgen en estos años 40 algunas voces críticas, tras años de sumisión a las obras de los autores transalpinos, hecho éste que se agravaba en Madrid y Barcelona, pues si en provincias los cantantes solían ser nacionales, allí las principales voces eran foráneas. Miguel González Aurioles en un artículo publicado en febrero de 1843 con ocasión del estreno absoluto de la ópera *Veleda* reivindicará una ópera de autores españoles y poesía en español.

Este emotivo texto, casi una proclama, se produce en fecha relativamente temprana, 1843, antes de que la creación de un teatro lírico nacional español se vuelva un clamor. A partir de la segunda mitad de los años cuarenta la mayoría de los compositores y buena parte de los escritores españoles serán de la misma opinión, aunque no todos, y buen ejemplo de ello fueron los escritores Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera, este último muy vinculado a Granada donde residió en los años 40.

Habrá dos posturas a partir de ahora en cuanto al teatro musical en España: la cosmopolita –para algunos, simplemente italianista- frente a la nacionalista que derivará en la defensa de la zarzuela como máximo exponente del teatro lírico español. Será precisamente en ese momento, cuando la concordia conseguida en Granada en torno a la ópera italiana empezará a romperse, justamente cuando ésta alcanzaba el apogeo en el número de representaciones, más de 107 en 1847 (véase el Anexo II). Tras ocho o nueve años en los que se cumplió la aspiración –quizás realmente sólo para un público minoritario- de escuchar la ópera con los libretos tal y como fueron concebidos originalmente, salió por fin a relucir la opinión en contra de una parte bastante significativa del público que presentaba como argumento capital el de que la lengua italiana no la entendía casi nadie, si acaso sólo unos cuantos exquisitos.

José Giménez Serrano, jurista y destacado publicista, autor de matizadas críticas musicales y teatrales, por estos años escribe numerosos artículos con pinceladas a medio camino entre un emocionado y local costumbrismo y un incipiente nacionalismo, en ellos contrapone lo “nuestro” y lo foráneo, pero captando la esencia de lo español en las costumbres del pueblo llano –“pueblo bajo” dice él-. Señala cómo la burguesía

granadina, al igual que en el resto de España, ha ido adoptando costumbres extranjeras –en este caso se refiere a las francesas-, a las que califica de "meras parodias del original", perdiendo las que llevan la esencia de lo español. Según él, el pueblo desprecia "nuestras parodias francesas ridiculizándolas" a la vez que conserva "con amor sus tradiciones y costumbres", parecería que nos estuviese avanzando los rasgos de la zarzuela costumbrista de temas andaluces, esa que tendrá su desarrollo y apogeo en los cuarenta con títulos como *Geroma la castañera* y *El Tío Caniyitas*. Esta manera de ver de lo andaluz, en parte reflejo de la realidad, en parte invención, será extraordinariamente bien recibida en Granada, tanto por el público como por sus escritores y músicos. Así, a finales de los años cuarenta y primeros cincuenta, se irán estrenando en Granada, una tras otra, diversas piezas de este tipo. La primera de ellas *La vuelta de Escupejumos*, en noviembre de 1949, libreto de Antonio Romero Saavedra y música de Antonio de la Cruz. Al año siguiente le seguirá la secuela, titulada *Las Bodas de Jumitos*, con libreto de Romero Saavedra y música, en este caso, de Ramón Entrala Perales. El mismo libretista de las dos anteriores acometerá por aquel mismo año una tercera en la misma línea, pero en este caso asociándose con el más significado compositor dentro del género, Mariano Soriano Fuertes, una que llevó por título *Trepabancos o andaluzas sobre todas*. Todas ellas seguían, más o menos, en sus argumentos y personajes la versión más reconcentrada del costumbrismo andalucista.

En 1851 se produce el estreno en el pequeño teatro de la Sociedad Artística y Literaria (el refundado Liceo, epicentro de la más culta burguesía granadina) de la zarzuela en un acto que llevaba como título *El Padrino,* obra del compositor Mariano Vázquez y del poeta Maximiano Ángel. Continuaba esta pieza con los caracteres básicos del ideario del género andaluz pero de una manera más moderada, suavizadas sus aristas más vulgares y sus vocablos marginales más abruptos. Musicalmente bastante distinta, nada localista, pues no teme mostrar influencias claramente italianas y francesas, mirando ya hacia la estética que se impondrá con la zarzuela grande. Al año siguiente, el 28 de febrero de 1852, se estrena en el Teatro del Campillo el que podría ser considerado como el último fruto de la "edad de oro" de la zarzuela andaluza en Granada, la pieza en dos actos *La Bruja del Albaicín*, en la que Mariano Vázquez se vincula ahora al poeta Miguel Moreno González, miembros ambos de la hermandad artística denominada La Cuerda Granadina. El género andaluz acabó, finalmente, por producir hastío en más de uno, especialmente en el trazo grueso que aplicó el libretista Sanz Pérez en *El Tío Caniyitas*, y así fue destacado en la crítica periodística.

3. La eclosión de la zarzuela grande (1852-1868)

El rotundo éxito obtenido en Madrid con *Jugar con fuego* en septiembre de 1851, se extendió a los demás teatros de España conforme se iba estrenando en cada provincia. En Andalucía, a lo largo del verano de 1852, triunfó primero en Cádiz, y después en Málaga y Sevilla. Seguidamente, en septiembre del mismo año, una compañía especializada en este género recién nacido y dirigida por el célebre actor cómico Mariano Fernández, llegó a Granada trayendo en sus baúles las últimas novedades de los principales compositores líricos del teatro español del momento: Barbieri, Gaztambide y Oudrid. Esa compañía estuvo actuando durante varios meses, ocupando la temporada que en otra época habría correspondido por derecho a la ópera. Es muy significativo esto último, pues se ponía de manifiesto cómo, en tan sólo un año, el panorama del teatro musical había cambiado radicalmente, cuando la zarzuela grande amplió la pequeña brecha que antes las zarzuelas en un acto habían abierto, comprobándose que había una mayoría de espectadores que estaba ya por el nuevo teatro lírico español. Quizás este nuevo espectáculo que, no olvidemos, con sus tres y cuatro actos muchas veces aparecía en la cartelera con la denominación de "ópera cómica", encontró mayor anuencia entre los diversos públicos que concurrían al mismo edificio teatral: incluyendo al más "populista" y a cierta parte del más elitista o "italianista". De ahora en adelante, los más fervientes *dilettanti* habrán de conformarse con una corta temporada operística, habitualmente durante el verano, sin volver a repetir ya aquellas temporadas con más 100 representaciones; los mejores días del teatro musical italiano en Granada habían pasado para no volver. En su lugar, la zarzuela española ocupará su espacio como principal espectáculo musical. A pesar de ello, la zarzuela grande no mantuvo un éxito unánime y continuado en el tiempo. En torno a 1858-1859 se observa una actitud muy crítica respecto al teatro lírico que se estaba produciendo en Madrid, el público granadino más entendido era consciente del nivel bastante irregular que tenían muchas las nuevas zarzuelas creadas tras el frenesí de los primeros años: "muchos mamarrachos, que por venir de la corte, tragamos, por no tener otra cosa, y por ser de la corte". Esta crisis fue temporalmente superada con la inclusión en la cartelera por parte de las compañías de teatro lírico español de operetas "azarzueladas" (al estilo, por ejemplo, de *Giralda*) y de óperas de Verdi y Bellini. En 1866 fueron recibidos los primeros títulos provenientes del repertorio de los Bufos Madrileños, que animaron el algo decaído interés por el teatro musical en español.

Durante los años 50 y 60 la ópera italiana, que había dominado la escena musical durante 25 años quedará confinada a una temporada entre la primavera y el verano. A diferencia de la zarzuela, que tendrá todos los años cómicos una compañía ajustada de manera "residente", la ópera estará al albur de que las compañías italianas en gira puedan "dejarse caer" por Granada. La inauguración del Teatro Isabel la Católica en octubre de 1863 defraudará muchas expectativas pues no será, como muchos pensaban, la condición necesaria que permita ampliar la oferta de teatro lírico, alternando ópera y zarzuela entre el nuevo teatro y el viejo del Campillo, ahora rebautizado Principal.

Una vez hecho el repaso por los tres grandes periodos que hemos establecido, consideramos necesario destacar algunos aspectos especialmente significativos.

La cartelera: los compositores y las obras

Uno de los retos de este trabajo de investigación era poder reconstruir la cartelera del teatro musical en Granada entre 1800 y 1868. Aunque no ha sido imposible cumplirlo en su integridad, hemos conseguido desvelar un porcentaje alto de títulos y de funciones, lo suficientemente significativo como para poder obtener conclusiones hasta este momento imposibles, ni siquiera como hipótesis.

Respecto de qué títulos y qué autores eran las tonadillas interpretadas en los primeros 20 ó 25 años de siglo no tenemos mucha información y ésta no es muy representativa, pues se anunciaban la mayoría de las veces sin indicar ni título ni autor. Antes de la llegada del "ciclón Rossini" a Granada la ópera será un hecho testimonial, y que se puede resumir en dos títulos: *La Isabela* y *El Delirio*. La primera representante de una ópera formalmente española pero de hechuras totalmente italianas y de pacata ambición artística. *El Delirio* o *El califa de Bagdad* son la cuota de opereta francesa en español que le correspondió a la ciudad, pero fue un fenómeno, pensamos, bastante menos que moderado, no comparable con lo que sucedió en lugares como Madrid, antes y durante la Guerra de la Independencia.

Nuestros compositores, por tanto, no tendrán oposición en la cartelera teatral en los años que van desde 1800 hasta principios de los años 20, pues la tonadilla es, en esta época, sinónimo de teatro lírico, quedando las zarzuelas en un lugar más secundario. Domina por tanto el teatro musical breve: además de las tonadillas, otros géneros menores como los sainetes con música y los cuatros se interpretaban casi a diario.

Entre 1832 y 1852 las obras de los autores líricos españoles dejan de representarse en Granada, salvo las contadas excepciones de *Ipermestra* de Saldoni, *Las Treguas* de Eslava y *Veleda* de Martos. Tendrán presencia, aunque muy reducida, como autores de las tonadillas y las zarzuelas en un acto de la década de los cuarenta. 1852 fue el año del cambio de lugar del péndulo con la llegada de la zarzuela grande y, con ella, el del predominio de los compositores líricos españoles sobre los italianos. A partir de ahora la ópera será siempre un espectáculo minoritario frente a la zarzuela, este es un cambio que tiene implicaciones artísticas, económicas y sociológicas. En los años 50 y 60, a tenor de la cartelera que hemos podido parcialmente reconstruir, los compositores más representados son Barbieri y Gaztambide, seguidos por Oudrid y Arrieta.

A lo largo de todos estos años podemos reconocer el nombre de un puñado de compositores granadinos o afincados en Granada que compusieron teatro lírico: José Antonio Martos (*Veleda*) y Antonio Luján (*Margarita de Borgoña*) en la ópera, Francisco Valladar en la ópera bufa (*El celoso corregido*); Antonio de la Cruz, Ramón Entrala, Rodríguez Murciano, Antonio Luján –de nuevo- y Antonio Segura en la nueva zarzuela. Pero sobre todos ellos destaca Mariano Vázquez que antes de su partida hacia Madrid, entre los años 1851 y 1855 compuso, al menos, 5 zarzuelas de las que conocemos el título de tres: *El Padrino* (un acto), *La Bruja del Albaicín* (dos actos) y *Farinelli* (tres actos).

Entre los grandes protagonistas del teatro granadino de la primera mitad del XIX se encuentran con nombre propio los compositores italianos. Sus obras comienzan a llegar tímidamente hacia 1820 cuando se inicia el furor filarmónico madrileño, y hacia 1826 hay datos suficientes que apuntan a que el teatro lírico italiano es el que predomina en el Teatro del Campillo, coincidiendo con la contratación de cantantes españoles especializados en ese repertorio. Los años 40 son los que registran las cifras más altas de representaciones, sobrepasándose las 100 en dos años: 1842-1843 y 1847-1848. Gioacchino Rossini es el más destacado, sin duda, desde finales de los años 20 hasta 1836. Hay una obra que representa el aprecio del público del Campillo por el autor de Pésaro y ésa es *Coradino*, la versión en castellano de *Matilde di Shabran* que llegó a cantarse en todas las botillerías. Bellini, conocido ya en 1832 por *El Pirata* y *La Extranjera*, desplaza a Rossini en la primacía cuando en 1836 las hermanas se estrenó *Norma*, título que no dejará de representarse desde aquel momento. Tras de él, Donizetti, autor que se impone por número de obras desde finales de la década de 1830 hasta 1847. Es en este año cuando Verdi se impone en la cartelera operística, sin

oposición ninguna, hasta el final del periodo estudiado en el año 1868. La recepción de la obra de Giuseppe Verdi en Granada se remonta a septiembre de 1844, cuando la soprano Cristina Villó incluyó en unos recitales a principios del otoño el recitativo, aria y cabaletta de Abigaille del segundo acto de *Nabucco* «Ben io t'invenni, Anchi'io dischiuso un giorno, Salgo già del trono». Para valorar este anticipo del repertorio del joven Giuseppe Verdi tengamos en cuenta que la primera ópera del autor de Roncole representada en Madrid será este *Nabucco*, la noche del 10 de octubre de 1844, y en Sevilla habrá que esperar a noviembre de 1845.

Aunque Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi son la tetrarquía que manda en la ópera granadina de esa época, hay otros autores que son bien conocidos y valorados por todo el público; mencionemos especialmente a Pacini, Morlacchi, Mercadante, Luigi Rossi, Federico Rossi y Vaccai.

Los cantantes

La llegada de cantantes italianos de primera fila a Madrid en el primer lustro de los años 20 producirá un efecto simultáneo: el desplazamiento de los *virtuosi* españoles a los teatros de la periferia, facilitando con esto la formación de compañías filarmónicas de suficiente nivel, y el estreno en los teatros de provincias de los títulos más conocidos del repertorio lírico italiano. En el caso de Granada, ésta siempre fue una plaza elegida por actores y cantantes para mantenerse en espera de ser contratados en mejores condiciones en la capital del Reino. Cantantes relevantes de los teatros madrileños que actuaron en Granada fueron entre otros: José Bertelli, Mariana Galino, las hermanas Benita y Francisca Moreno, Teresa Lavigne, Dionisio López, Leandro Valencia, Juan Munné, Cristina Villó, Pedro Unanue, Corinna Di-Franco, Amalia Ramírez, Emilio Carratalá, y un largo etcétera. Entre los cantantes de otras naciones cabe citar a Carlo Bonoldi, Paulina Viardot, Maria Spezzia, Adelaida Borghi-Mamo, Felice Pozzo y, por supuesto, Giorgio Ronconi. El barítono milánés, tras llegar por primera vez a Granada en 1852, la tomó como su lugar de residencia desde 1853 hasta el desafortunado cierre de la escuela de canto que fundara en 1864.

El teatro como institución y la orquesta

El teatro, y en especial el Teatro del Campillo, llegó a ser la principal institución musical de Granada durante esta época a la vez que las capillas musicales de la Iglesia entraban en una profunda decadencia, pues en el teatro estaba la orquesta, los solistas

vocales y los coros, y allí se ensaya, para en las noches de ópera o zarzuela conseguir que el recinto estuviese lleno de público. Lo que el teatro, en cambio, no podía ofrecer era la formación musical de las nuevas generaciones y de ello habrá que lamentarse a final de siglo. De la orquesta no sabemos su exacta composición, pero pensamos que en sus mejores momentos llegaría a tener en torno a 40 músicos, alcanzando su mejor nivel artístico entre 1825 y 1850. Aunque no tuvo personalidad jurídica, sí era un grupo musical bastante homogéneo, especialmente por la labor realizada por Francisco Valladar, el que era ya su director en torno a 1815 y lo será hasta su retiro en 1840. A partir de 1863 serán dos las orquestas, una en el Principal (Campillo) y otra en el nuevo Isabel la Católica; una situación aparentemente boyante, pero que ocultaba la situación real: que en Granada el número de instrumentistas capaces de integrar una orquesta profesional eran cada vez menos y con menor nivel técnico.

El Padrino, *zarzuela en un acto de Mariano Vázquez*

La edición de la zarzuela *El Padrino* nos permite comprobar que los mimbres con los que sería tejida la zarzuela grande meses más tarde eran conocidos o, incluso, estaban asimilados en lugares fuera de Madrid como es el caso de Granada. Estos eran: 1) Asimilación del lenguaje operístico italiano (de Rossini a Verdi). 2) Maridaje con lo italiano de la canción española. 3) Adaptación de las danzas de la música urbana entonces de moda (rigodón, vals, polca, etc.). 4) Superación de la sencilla zarzuela de costumbres andaluza desde el punto de vista del libreto (menos tópico y zafio) y de la concepción musical (más ambiciosa en donde la orquesta tiene un papel más importante). Incluso podríamos decir, extrapolando estas observaciones al ámbito nacional, que el éxito de la zarzuela grande era algo previsible y que si no hubiese sido con *Jugar con fuego* hubiera acontecido con *Los Magyares*, *Catalina* o *Los diamantes de la corona*, porque había un público ávido por disfrutar de un teatro lírico nuevo que aunase en la proporción justa lo cosmopolita (italiano y francés) con lo español.

Este trabajo no cierra la investigación sobre el teatro lírico en Granada durante el siglo XIX; al contrario, quedan abiertas varias vías para un ulterior trabajo de recuperación del patrimonio musical. Así, esperan ser sacadas a la luz *Margarita de Borgoña*, la ópera en español de Antonio Luján y *La Bruja del Albaicín*, la zarzuela en dos actos de Mariano Vázquez. Sería conveniente un estudio contextualizado en relación con las zarzuelas de Mariano Vázquez en la investigación, todavía pendiente, sobre la figura y la obra del compositor y académico granadino. Quedamos a la espera de que pueda encontrarse el paradero de la ópera *Veleda* de José Antonio Martos. Está también por elaborar la cartelera del teatro musical representado entre 1868 y 1900 para, a partir de ahí, obtener conclusiones del siglo en su totalidad.

La tesis que aquí concluye no pretende ser otra cosa que una pequeña aportación a la reconstrucción del mapa del teatro lírico español del XIX. Como ya han dicho personas con mucha más autoridad que el que esto escribe, la historia de la música del siglo XIX español no podrá ser conocida y entendida sino a partir del conocimiento de su teatro musical, que como hemos podido comprobar fue parte esencial de la cultura y del entretenimiento en la ciudad de Granada.

Bibliografía

Actas del Congreso Internacional "La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950, Madrid, 20-24 de noviembre de 1995. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-1997).

ALARCÓN, Pedro Antonio de. *De Madrid a Nápoles*. Madrid: Gaspar Editores, 1878.

ALIER, Roger. «Tonadilla». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 25, pp. 581-582.

_____. *La Zarzuela*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2002.

ALONSO, Celsa. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.

_____. «Salón. I». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (2002), pp. 606-609.

_____. «La canción lírica española en la primera mitad del siglo XIX», programa de mano del concierto celebrado en la Fundación Juan March de Madrid el 23-VI-2003.

ALONSO GARCÍA, Manuel, AGRAS, Francisco. *Historia de Granada*. Granada: Genil, 1986.

ÁLVAREZ, T. A. *Excelencias de Granada*. Edición, estudio preliminar e índices de C. Viñes Millet. Granada: Universidad de Granada, 1999.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «El arte escénico en el siglo XVIII». En: *Historia del Teatro Español*. 2 vol., Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, 2003, vol. I, pp.1473-1517.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. «Teatro y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués». En: *La música española en el siglo XIX*. E. Casares Rodicio, C. Alonso (ed.). Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 123-160.

_____ (ed.). *Los papeles españoles de Glinka*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

_____. «La zarzuela en Andalucía». En: *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, (1997), pp. 351-362.

ANDIOC, René. *Estudios histórico-literarios*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

_____, COULON, Meirelle. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vol. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.

ANGLÉS, Higinio (autor principal), SUBIRÁ, José (revisión). «La música en España». En: WOLF, Johannes. *Historia de la Música*. Barcelona: Lábor, 1965, pp. 341-604.

ANTEQUERA, Marino. *Pintores granadinos. III*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1974.

ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª. «La escenografía operística en el Madrid del siglo XIX». En: *Cuadernos de Musica Iberoamericana*, 2-3, (1996-1997), pp. 183-188.

_____. «La escenografía zarzuelística en el siglo XIX español». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. 2 vol. Actas del Congreso Internacional "La ópera en España Hispanoamérica, una creación propia". Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: ICCMU, 2002, pp. 283-292.

ARIAS ROMERO, Salvador Mateo. *Granada: el cine y su arquitectura*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2009.

ARRIETA, Emilio. *El Grumete*, edición crítica de Fernando J. Cabañas Alemán. Madrid: ICCMU, 1994.

ARIMÓN, Santiago, GARCÍA GÓNGORA, Alejo. *El código del teatro: compilación metódica, anotada y comentada de todas las disposiciones legales relacionadas con el Teatro y demás espectáculos públicos/por Santiago Arimón y Alejo García Góngora… con un juicio crítico de Don Jacinto Benavente y prólogo de Don Octavio Cuartero*. Madrid: J. Pueyo, [1912?]

BALBOA, Manuel. «Algunas consideraciones musicales sobre el teatro lírico cantado en castellano 1850-1900». En: *Revista de Musicología*, XIV (1991), pp.135-147.

BALTHAZAR, S. L., ROSE, Michael, KAUFMAN, Thomas G. «Pacini». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

BARBERÁ SOLER, J. M. «La Música en Granada durante el siglo XIX». En: *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 7, Segunda Época, Granada, 1993, pp. 227-245.

BARBERÁ SOLER, J. M. *Tomás Bretón y los conciertos de la Alhambra: la música en el Corpus granadino (1887-1914)*. Granada: Comares, 1999.

BARBIERI, Francisco ASENJO. *Legado Barbieri*, 2 vol., edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986-1988.

_____. *Jugar con Fuego*, edición crítica a cargo de María Encina Cortizo, estudio literario de Ramón Barce. Madrid: ICCMU, 1992.

_____. *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela, 1839-1863*, edición crítica, estudio preliminar, notas y relación de estrenos por Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2006.

BARCE, Ramón. «La ópera y la zarzuela en el siglo XIX». En: *"España en la música de Occidente": Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985*, 2 vol. Madrid: INAEM, 1987, vol. 2, pp. 145-154.

_____. «El sainete lírico (1800-1915)». En: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 195-243.

BARRIOS ROZÚA, José Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Comares, 1999.

_____. «Urbanismo, arquitectura y artes muebles: la imposición del academicismo». En: *Historia del Reino de Granada*, 3 vol. Granada: Universidad de Granada, El Legado Andalusí, 2000, vol. III, pp. 591-640.

_____. «La Granada de Washington Irving», En: Garnica, A. (ed.), *Washington Irving en Andalucía*, Sevilla, Fundación Lara, 2004, pp. 147-186.

Bases para la formación de la Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II. Granada: Imprenta de D. Francisco Higueras López, 1862.

BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio (dir). *Storia dell'Ópera Italiana*. Torino: EDT Música, 1987.

BLANCO-WHITE, José María. *España*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1982.

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

_____. «Declamación: Progresos y estado actual de este arte en los teatros de España». En: *La Enciclopedia Moderna*, XII (1852), pp. 659-716.

_____. *Obra dispersa* (eds. J. M. Díez Taboada y J. M. Rosas). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1965, vol. 1.

BUSTOS, Juan. *Granada. Un siglo que se va*. Granada: Diario Ideal, 1996.

_____. *Viaje al Centro de Granada*. Granada: Ediciones Albaida, 1996.

CALDERA, Ermanno. «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano». En: *Escritoras románticas españolas*, Marina Mayoral (ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, p. 211.

CAPARRÓS, José María. «Prohibición de las comedias en Córdoba y Granada (siglo XVIII)». En: *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº2, Tomo II (1912), pp. 118-124.

CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Minuesa, 1878; edición facsimilar, Madrid: ICCMU, 2002.

CARREIRA, Xoán. M. «Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX». En: *"España en la música de occidente": Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985*. Madrid: INAEM, 1987, vol. 2, pp. 155-172.

_____. «Recepción de la ópera italiana en Granada». En: *Revista de Musicología*, XIII, nº1 Enero-Junio (1990), pp. 232-251.

_____. «Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica». En: *La música en España en el siglo XVIII*. M. Boyd, J. J. Carreras (ed.). Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 41-63.

CASARES RODICIO, Emilio. *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles: Legado Barbieri (I y II)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986-1988.

_____. «El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español». En: *Anuario Musical*, 48, 1993.

_____. *Francisco Asenjo Barbieri*, 2 vol. Madrid: ICCMU, 1994.

_____. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». En: *La música española en el siglo XIX*. E. Casares Rodicio, C. Alonso (ed.). Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.

_____, ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (ed.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

_____. «Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia». En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, (1996-97), pp. 73-118.

_____, PÉREZ CASTILLO, Belén. «Bibliografía sistemática de la zarzuela en los siglos XIX y XX». En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, (1996-97), pp. 543-565.

_____ (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 1999-2002.

_____. «Opera. I. 2. 3.». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2001, vol. 8, pp. 78-105.

_____ (director y coordinador general). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 vol. Madrid: ICCMU, 2002/2003.

_____. «Compañías de zarzuela». En: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 2002, pp. 525-539.

_____. «El teatro musical en España (1800-1936)». En: *Historia del teatro español*. 2 vol. Madrid: Alianza Editorial, 2003, vol. 2, pp. 2051-2084.

_____. «Rossini: la recepción de su obra en España». En: *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 10 (2005), pp. 35-70.

CASCALES MUÑOZ, José. *Historia de La Cuerda Granadina contada por algunos de sus nudos. Apuntes para la misma recopilados por José Cascales Muñoz*. Madrid: Tipografía de la *Revista Archivos*, 1926.

CASINI, Claudio. *Historia de la Música, 9. El siglo XIX*. Madrid: Turner, 1987.

CASTROVIEJO, Amado. «Notas acerca del Teatro de Granada según los programas de beneficios desde 1829 a 1841». *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martin (1875-1926)*. Madrid: Viuda e hijos de Jaime Ratés, 1927, pp. 301-318.

Catálogo de Autores Dramáticos Andaluces, vol. I (siglos XVI a XVIII) y II (siglo XIX). Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2003.

CLARES CLARES, Mª Esperanza. «La música teatral en Murcia a través de la prensa local (1800-1851). En: *Revista de Musicología*, XXX, 2 (2007), pp. 451-478.

COLAO, Alberto. *Máiquez, discípulo de Talma*. Cartagena: F. Gómez, 1980.

CORTÈS, Francesc. «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán». En: *Cuadernos de Musica Iberoamericana*, 2-3, (1996-1997), pp. 289-318.

_____. «*Arnaldo Erill* de Nicolás Guanyabens: aproximación al estado de la ópera en España a mediados del siglo XIX». En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 505-522.

_____. «El proyecto de arreglo para la orquesta del teatro de Barcelona: Nuevos parámetros para el análisis de la actividad musical». En: *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 225-245.

_____. «Il dissoluto punito de Ramón Carnicer». En: *Scherzo: Revista de música*, 21, 209 (2006), pp. 144-145.

CORTÉS PEÑA, Antonio Luis, VINCENT, Bernard. *Historia de Granada III. La época moderna. Siglos XVI, XVII, XVIII*. Granada: Editorial Don Quijote, 1986.

CORTIZO, María Encina. «La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y1847». En: *Cuadernos de Musica Iberoamericana*, 2-3, (1996-1997), pp. 23-51.

_____. «Emilio Arrieta, operista frustrado: *Ildegonda* y *La conquista de Granada*». En: *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), pp. 479-504.

_____. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.

_____. «A partido». *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: ICCMU, 2006, pp. 1,2.

_____. «Zarzuela. I. 2». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 2002, vol. 10, pp. 1145-1154.

_____. «La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)». *La ópera en España e Hispanoamérica*, actas del Congreso Internacional *La ópera en España e Hispanoamérica, Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999, Madrid, ICCMU, 2002, vol.2, pp. 7-62.

_____. «Tonadilla escénica». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 2002, vol. 10, 343-351.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III. Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo.* Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.

_____. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934; edición facsimilar. Madrid: ICCMU, 2000.

_____. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, edición facsímil con introducción de J. J. Carreras. Madrid: ICCMU. 2003.

CUENCA, Francisco. *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*. La Habana: Tip. Moderna, 1921.

_____. *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Cultura S.A., 1927; edición facsimilar, Málaga: Unicaja, 2002.

CYMBRON, Luisa. «*O celebre auctor dos "Lombardos" e do "Hernani". Verdi in Portugal in the 1840s*. En: *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*. Turín: EDT srl, 2002, pp. 253-272.

DAHLHAUS, Carl. *Realism in Nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.

DASSORI, Carlo. *Opere e Operisti (Dizionario Lirico)*. Genova: Tipografia Editrice R. Instituto Sordomuti; edición facsimilar, Bolonia: Arnaldo Forni, 1979.

DE PERSIA, Jorge de. «Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX». En: *Actas del III Congreso Nacional de Musicología "La Música en la España del siglo XIX"*, en *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991), pp. 307-323.

_____. «Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional». En: ZAPKE, Susana (ed.). *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Kassel: Edition Reichenberger, 1999, pp. 67-70.

DENTICI, Nino, ZUBIKARAI, Juan Antonio. *Pedro María de Unanue: el primer tenor vasco universal*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1994.

DI BENEDETTO, Renato. *Historia de la Música, 8. El siglo XIX*. Madrid: Turner, 1987.

DÍAZ LOBÓN, Eduardo. *Granada durante la crisis del Antiguo Régimen (1814-1820)*. Granada: Excma. Diputación Provincial, 1982.

DÍEZ GARRETAS, Rosa. *El Teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*. Valladolid: Diputación Provincial, 1982.

DOMÍNGUEZ, Juan. *La música y la ópera en la Historia de Euskal Herria*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1984.

DOMÍNGUEZ, José María. «Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica». En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12 (2006), pp. 5-38.

DORÉ, Gustav, DAVILLIER, Charles. *Viaje por España*, 2 vol. Madrid: Anjana Ediciones, 1982.

DOWLING, John. *José Melchor Gomis, compositor romántico*. Madrid: Castalia, 1973.

ESPERANZA Y SOLÁ, J. M. «Mariano Vázquez». En: *La Ilustración Española y Americana*, año XXXVIII, núm. 28, Madrid, 30-VII-1894, pp. 63- 66.

ESPÍN TEMPLADO, Mª Pilar. «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero». En: *Cuadernos de Musica Iberoamericana*, 2-3, (1996-1997), pp. 57-72.

Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda: fundada en esta ciudad por Giorgio Ronconi, con la autorización de S.M., consignada en Real Orden de 13 de abril de 1861. Granada: Imprenta de D. Francisco Higueras López, 1862.

ESTER-SALA, Mª, VILAR, José Mª. «La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos». En: *Nassarre*, VIII, 2 (1992), pp. 69-83.

FERNÁNDEZ, Carlos M. «Espectáculos, ópera y hospitales en España». En: *Revista de Musicología*, XII, 2 (1989), pp. 567-589.

FERNÁNDEZ CID, Antonio, *Cien años de teatro musical en España*, Madrid, Real Musical, 1975.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Fernando. *Mis memorias íntimas*. 2 vol. Manuel Artola Gallego (ed.). Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles), 1966.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo. *El mecenazgo musical en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2005.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. L. *Arquitectura Teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: Avapiés, 1988.

GALBIS LÓPEZ, Vicente. «La zarzuela en el área mediterránea». En: *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 2-3, 1996-1997, pp. 327-362.

_____. *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del antiguo régimen a la organización del estado burgués*, tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 1998.

GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada en la Guerra de la Independencia. Los periódicos granadinos en la Guerra de la Independencia*. Granada: 1918, reimpresión facsimilar, Granada: Universidad de Granada, 1990.

_____, VIÑES MILLET, Cristina, MARTÍNEZ LUMBRERAS, Francisco. *Granada en el reinado de Fernando VII. Datos para su historia política*. Granada: Universidad de Granada, 1986.

GALLEGO GALLEGO, Antonio, «Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX», *Actas del III Congreso Nacional de Musicología*. En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991), pp. 13-31.

GALLEGO MORELL, Antonio. «Prólogo». En: *La Alhambra: Granada, 1884-1885 y 1898-1924: Índices*. Granada: Universidad de Granada, 1957.

_____. «La biblioteca del Duque de Gor». En: *Chronica Nova* (1989), pp. 67-90.

GALLEGO ROCA, Miguel. *"La Cuerda Granadina", una sociedad literaria del postromanticismo*. Granada: Comares, 1991.

GÁMIR SANDOVAL, Alfonso. *Los viajeros ingleses y norteamericanos en la Granada del siglo XIX*. Granada: Universidad de Granada, 1954.

GARCÍA AVELLO, Ramón. «Granada. IV.». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 1999, vol. 5, pp. 844-848.

GARCÍA CARRETERO, Emilio. *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*, 3 vol. Madrid: Fundación la Zarzuela Española, 2003.

GARCÍA FRAILE, Dámaso. «Las "siestas" como actividad musical en las iglesias hispanas durante el Antiguo Régimen». En: *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 18, nº 1-2 (2002), pp. 375-436.

GARZÓN PAREJA, Manuel. *Historia de Granada*, 2 vol. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1981.

GAUTIER, Théophile. *Viaje por España*. 2 vol. Madrid: Calpe, 1920.

GAY ARMENTEROS, Juan, VIÑES MILLET, Cristina. *Historia de Granada IV. La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982.

GAY ARMENTEROS, Juan. *Granada contemporánea. Breve historia*. Granada: Editorial Comares, 2001.

GIBSON, Ian. *En Granada, su Granada: Guía a la Granada de Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989.

GIES, David T. «Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-24». En: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (ed. A. D. Kossoff et. al. 2 vol.). Madrid: Ediciones Istmo, 1986, vol. 1, pp. 608-613.

_____. *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

_____. «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII», *Bulletin Hispanique*, vol. 91, num. 1 (1989), pp. 37-60.

_____. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge Universtity Press, 1996.

_____. «El teatro (I): El mundo hasta la muerte de Fernando VII (Actores, compañías, empresarios)». En: *Historia de la Literatura Española, s. XIX (1)*. Madrid: Espasa Calpe, 1997, pp. 245-254.

GIL NOVALES, Alberto (edición e introducción). *La revolución burguesa en España*. Madrid: Universidad Complutense, 1985.

_____. «Política y Sociedad». En: *Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833),* (*Historia de España*, vol.7). Madrid: Labor, 1992, pp. 177-311.

GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «El hispanismo musical francés: hacia una revisión de la españolada». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 1365-1380.

_____. «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)». En: *Recerca Musicològica*, XVI (2006), pp. 117-148.

_____. «Manuel García: *El Contrabandista* y la imagen exótica de la música española. En: *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.

_____. «Música y literatura en la España decimonónica: las críticas musicales de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)». En: *Studi Ispanici*, XXXVII (2012), pp. 109-129.

GIMÉNEZ SERRANO, J. *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: Editor J. A. Linares. Imprenta de Puchol, 1846.

GIRÓN, Pedro Agustín, Marqués de las Amarillas. *Recuerdos 1778-1837*. 3 vol. Pamplona: Eunsa, 1981.

GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la Música Española*. *Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal, 1998.

GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*, 2 vol. Granada: 1889; edición facsimilar, Granada: Universidad de Granada, 1994.

GÓMEZ OLIVER, Miguel, CRUZ ARTACHO, Salvador. «Granada en la edad contemporánea». En: *Historia de Granada*. Granada: Proyecto Sur, 1996, pp. 181-352.

GONZÁLEZ MALDONADO, Carmen. *Índices de los libros de cabildo del Archivo Municipal de Granada 1800/1810*. Granada: Universidad de Granada, 1985.

GOSÁLVEZ LARA, José Carlos. *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: AEDOM, 1995.

GOSSETT, Philip. «Rossini, Gioacchino». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001(en línea).

GRACIA IBERNI, Luis. «Verismo y realismo en la ópera española». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. 2 vol. Actas del Congreso Internacional "La ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia". Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: ICCMU, 2002.

GUAZA Y GÓMEZ TALAVERA, Carlos. *Músicos, poetas y actores*. Madrid: F. Maroto, 1884

GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *Historia de la Imprenta Romántica en Granada*. Granada: Universidad y Diputación, 1991.

HEILBRON FERRER, Marc. *Umilissimi, devotissimi servi*. En: *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 199-227.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio L. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.

HENRÍQUEZ JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646.* Ed. facsímil. Granada: Universidad de Granada, 1987.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F. *Cien cantantes de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*. Madrid: Lira, 1994.

HIDALGO, Francisco L. *Enriqueta Lozano: su vida, sus obras, espíritu que las informa y su influencia en el ambiente de su tiempo*. Granada: Imp. de Francisco Román Camacho, 1925.

HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del Teatro Español*. 2 vol. Madrid: Gredos, 2003.

_____, PERAL VEGA, Emilio, URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. *Diccionario de Teatro Español*. Barcelona: Planeta, 2005.

IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Teatro lírico español*, 3 vol. A Coruña: Diputación, 1991-96.

INGLIS, Henry D. *Spain in 1830.* In Two vol. London: Whittaker, Treacher, and Co., Ave-Maria lane, 1831.

INZENGA, José. *Arsenia Velasco. Apuntes biográficos*. Madrid: Imp. de Biblioteca y Recreo [ca. 1874].

IRVING, Pierre M. *The Life and Letters of Washington Irving. By his nephew, Pierre M. Irving. Revised and condensed in three volumes*. Philadelphia: J. B. Lippincot & Co, 1870.

JEREZ PERCHET, Augusto. *Impresiones de viaje. Andalucía. El Riff-Valencia-Mallorca*. Málaga: Correo de Andalucía, 1870; edición facsimilar, Sevilla: Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, 2005.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *La música en Jaén*. Jaén: Diputación Provincial, 1991.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Madrid: Sancha, 1812.

KAUFMAN, Thomas G. «Giorgio Ronconi». En: *Donizetti Society Journal*, V (1984), pp. 169-206.

KRAUEL HEREDIA, Blanca. «El itinerario andaluz de Washington Irving». En: *Washinton Irving en Andalucía*, Antonio Garnica (ed.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. 59-86.

La Empresa del Teatro Principal de Granada. Al público en general y a los señores abonados en particular. Granada: Imprenta de El Porvenir, 6 de diciembre de 1863.

La imagen romántica del legado andalusí. Granada: El Legado Andalusí, 1995.

LACAL DE BRACHO, Luisa. *Diccionario de la música: técnico, histórico, biobibliográfico*. Madrid: Establecimiento Tipográfico San Francisco de Sales, 1900.

LAFARGA, Francisco. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. 2 vol. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983-1988.

LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. *Historia de Granada, comprendiendo las de sus cuatro provincias: Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde los tiempos remotos hasta nuestros días*, 4 vol. Granada: Imprenta y Librería de Sanz, 1844.

_____. *Libro del Viajero en Granada*. Granada: García editor, 1849.

_____. «Granada». En: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, calle de Jesús y María, n. 22, 1850, tomo VIII, pp. 467-564.

LARRA, Mariano José de: "Teatros. De la separación de la ópera italiana, y del teatro nacional". En: *Obras completas de Mariano José de Larra*, 4 vol. (Carlos SECO SERRANO, ed.). Madrid: Atlas, 1960, vol. 2, 172-176.

LATORRE, Carlos. *Noticias sobre el arte de la declamación*. Madrid: Yenes, 1839.

LE DUC, Antoine. «Los orígenes de la zarzuela moderna». En: *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 2-3, 1996-1997, pp. 3-21.

_____. *La Zarzuela. Les origines du Théatre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sprimont (Belgique): Mardaga, 2003.

LEÓN RAVINA, Gema. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz: Grupo de Estudios de Historia Actual, 2007.

LEZA, José Máximo. «Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX». En: *Campos interdisciplinares de la Musicología,* ed. Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, pp. 115-139.

_____. «El teatro musical» (siglo XVIII). En: *Historia del Teatro Español*. 2 vol., Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, 2003, vol. I, pp.1687-1713.

LOLO, Begoña. «La tonadilla escénica, ese género maldito». En: *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), pp. 441-469.

_____. «Donde menos se piensa o Manuel García intérprete de tonadillas en los teatros de Madrid». En: *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, eds. Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006, pp. 146-151.

LÓPEZ-BURGOS, María Antonia. *Granada. Relatos de Viajeros ingleses* (1802-1830).Melbourne: Australis Publishers, 2000.

_____. *Granada. Relatos de Viajeros ingleses* (1830-1843).Melbourne: Australis Publishers, 2000.

_____. *Granada. Relatos de Viajeros ingleses* (1843-1850).Melbourne: Australis Publishers, 2000.

_____. *Viajeros ingleses en la Granada de 1850*. Melbourne: Australis Publishers, 2001.

_____. *Viajeros ingleses en Granada, 1860-1870*. Benalmádena (Málaga): Caligrama Ediciones, 2002.

LÓPEZ-CALO, José, «Introducción al estudio de la ópera nacional española en el siglo XIX». En: *Cuadernos de Música*, 1, 2 (1983).

_____. *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Granada*, 3 vol. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.

_____. «Granada. I. II». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 1999, vol. 5, pp. 826-843.

_____. «Granada». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 28 vol. London: Macmillan, 2001.

_____. *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada, vol. I. Actas Capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

Los sueños de un romántico. Francisco de P. Valladar Serrano, 1852-1924. Granada: Junta de Andalucía, Caja Granada, 2004.

LUQUE, José Francisco de. *Granada y sus contornos: historia de esta célebre ciudad desde los tiempos remotos hasta nuestros días*. Granada: Manuel Garrido, 1858; edición facsimilar Barcelona: El Albir, 1980.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz, calle de Jesús y María, n. 22, 1850, tomo VIII, pp. 467-564.

MANJÓN CABEZA-SÁNCHEZ, Antonio. *Guía de la prensa de Granada y provincia (1706-1989): Hemeroteca del Museo de la Casa de los Tiros*. Granada: Casa de los Tiros, 1995.

MARÍN LÓPEZ, Nicolás. *La Alhambra: Época romántica. Índices*. Granada: Universidad de Granada, 1962.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas S.A., 1985.

_____. *Historia de la Música Española.4 Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985 (reimpresión, 1993).

_____. «Paseos musicales por Granada». En: *Nuevos Paseos por Granada y sus contornos*, vol. II (1992-1993), pp. 125-145.

_____. «Francisco de Paula Valladar y Serrano y la Música en Granada». En: *Los sueños de un romántico. Francisco de Paula Valladar y Serrano (1852-1924)*. Granada: Obra Social de CajaGranada; Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2004, pp. 69-90.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. *El maestro Barbieri y su tiempo*. Madrid: Ediciones Españolas S.A., 1941.

_____. *Anecdotario del siglo XIX*. Madrid: Aguilar, 1957.

_____. *Arriba el telón*. Madrid: Aguilar, 1961.

MARTÍNEZ RUIZ, Adolfo. *El Reino de Granada en la Guerra de la Independencia*. (Edición facsimilar de la edición de 1977). Granada: Diputación de Granada, 2008.

MC LAUGHLIN, John, HOLLAND, Michael. «Irving, Washington». En: *The New Grove Diccionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 12, pp. 575-576.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del XIX vista por sus contemporáneos*, 2 vol. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. «La filarmonía». En: *Obras completas de don Ramón de Mesonero Romanos*, 5 vol. (Carlos SECO SERRANO, ed.). Madrid: Atlas, 1967, vol. 1, pp. 175-178.

_____. «Las tres tertulias». En: *Obras completas de don Ramón de Mesonero Romanos*, 5 vol. (Carlos SECO SERRANO, ed.). Madrid: Atlas, 1967, vol. 1, pp. 144-148.

_____. «Memorias de un setentón». En: *Obras completas de don Ramón de Mesonero Romanos*, 5 vol. (Carlos SECO SERRANO, ed.). Madrid: Atlas, 1967, vol. 5, pp. 5-247.

MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de. *Diccionario geográfico y estadístico de España y Portugal*. Madrid: Imprenta de Pierart-Peralta, 1826, tomo IV, pp. 347-352.

MITJANA Y GORDÓN, Rafael. *Historia de la música de España*, prólogo de Antonio Martín Moreno, edición de Antonio Alvarez Cañibano de «La Musique en Espagne. (Art Religieux et Art Profane)». *Enciclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de A. Lavignac-L. Laurencie. París: Librairie Delagrave, 1920. En: Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993.

MIRALLES I MARSÀ, Antoni. *Petita història de Ramón Carnicer*. Barcelona: Editorial Mediterrània, 2005.

MOLINA MARTÍNEZ, José Luis, MOLINA JIMÉNEZ, Mª Belén. *María Manuela Oreiro Lema (1818-1858) en el diario de Jose Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio1836-1837)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.

MOLINARI, Andrés. *Escenas y escenarios junto al Darro*. Granada: Ayuntamiento, Caja de Ahorros de Granada, 1998.

MONTERO ALONSO, José. *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo*. Madrid: Editora Nacional, 1951.

MONTERO MUÑOZ, Maria Luisa, «Dos visiones contrapuestas de la vida musical española del siglo XIX: Los libros de viaje de Richard Ford y Hans Christian Andersen», *Actas del III Congreso Nacional de Musicología "La Música en la España del siglo XIX"*, en *Revista de Musicología*, XIV, nº 1-2, Madrid, 1991, pp. 375-387.

MORALES SARO, Mª Cruz. «Teatros. I.». En: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 10, pp. 198-212.

MORALES SOUBIRON, Francisco. «Cartas de Washington Irving desde la Alhambra». En: *Clavileño*, III, 15, mayo-junio (1952).

MORALES VILLAR, María del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2008.

MORELL GÓMEZ, Manuel, MORELL Y TERRY, Luis. *De la vecindad de Granada entre los años 1800-1935. Noticias de Granada a través de sus calles*. Granada [Dílar]: [s.e.] M. Morell, 2002.

MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.

NAGORE FERRER, María. «La vida zarzuelística en Bilbao (1850-1936). En: *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 2-3, 1996-1997, pp. 399-408.

NOMMICK, Yvan (ed.). *Real Academia de Bellas Artes de Granada. Concierto Conmemorativo del 225 Aniversario de su Fundación. 1777-2002*. Granada: Real Academia de Bellas Artes, 2002.

NÚÑEZ RUIZ, Gabriel. «El teatro en la Almería de Fernando VII». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 407 (1984), pp. 102-107.

OCHOA, Eugenio de. «Sobre el estado actual de los teatros en España». *Revista Española de Ambos Mundos*, I (1853), pp. 61-73.

OLIVER GARCÍA, José Antonio. «Aproximación al teatro lírico en la Granada Romántica (1832-1850)». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 408-425.

_____. «Granada en el nacimiento de la nueva zarzuela: 1842-1851». En: *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada: Universidad de Granada, 2008, pp. 141-151.

Origen y progresos de las óperas. O sea, noticias filarmónicas. Madrid: Imprenta de Don Ramón Verges, Calle de la Greda, 1828.

PALACIO, Manuel del. «Jorge Ronconi y La cuerda Granadina, recuerdos íntimos». En: *La Ilustración Española y americana*, Año IV, 30 de enero de 1890, t. I, p. 62.

PALACIO, Manuel del. «Páginas sueltas. La Cuerda granadina. Su origen y antecedentes». En: *Los lunes del Imparcial*, 6-I-1902.

PALACIOS, Vicente. *Miserere*. Edición de José López Calo y Joám Trillo. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006.

PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava, 1867.

PARDO LÓPEZ, María Angustias, GUERVÓS MADRID, María del Carmen. *La Alhambra: Granada, 1884-1885 y 1898-1924: Índices*. Granada: Universidad de Granada, 1957.

PARDO PIMENTEL, N. *La ópera italiana o Manual del filarmónico que comprende un resumen histórico de la creación del drama lírico moderno, la descripción de los teatros di cartello de Italia, del Teatro Real de Madrid, del de Palacio, de los de Barcelona y de La Habana, noticias biográficas de los más célebre compositores, catálogos de sus óperas origen y progresos de los conservatorios de Música y un diccionario abreviado del dilettante, en el que se hallan las voces y frases más usuales entre los aficionados a la ópera italiana*. Madrid: Aguado, 1851.

PAREDES, Javier (dir.). *Historia de España Contemporánea*. Barcelona: Sello Editorial, 2009.

PARKER, Roger. *Historia Ilustrada de la Ópera*. Barcelona: Paidós, 1998.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música* [...]. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós, (editor), 1894.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*, 1 vol. Barcelona: [s.n.] (Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu) 1897.

PENA, Joaquín, ANGLÉS, Higinio. *Diccionario de la música Lábor*, 2 vol. Barcelona: Editorial Lábor, 1954.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de don Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892». En: *España, desde la ópera a la zarzuela*, edición de Eduardo Rincón. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

_____. *La ópera española y la música dramática en España, apuntes históricos*. Madrid: Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881. Ed. facsímil, introducción de Luis G. Iberni. Madrid: ICCMU, 2003.

PHILLIPS-MATZ, Mary Jane. *Verdi. Una biografía*. Barcelona: Paidós, 2001.

PINO CHICA, Enrique del. *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*, 2 vol. Málaga: Arguval, 1985.

PINO, Rafael del. *Conciertos en la Alhambra y otros escenarios granadinos durante las fiestas del Corpus Christi, 1883-1952: orígenes del Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Comares, 2000.

PLANTINGA, León, *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal, 1992.

RADOMSKI, James. «Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832) y la ópera a principios del siglo XIX». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. 2 vol. Actas del Congreso Internacional "La ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia". Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: ICCMU, 2002.

_____. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: ICCMU, 2002.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen. *El teatro lírico en Almería durante la época de la Restauración*, tesis doctoral. Universidad de Almería: Departamento de Humanidades Clásicas y Cultura contemporánea, 2005.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón. *Aquellas zarzuelas*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

REGLI, Francesco. *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artista melodrammatici,tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc, ecc, che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Torino: Enrico Dalmazzo, 1866.

REVERTER, Arturo. «La escuela de canto española: una síntesis ejemplar». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. 2 vol. Actas del Congreso Internacional "La ópera en España Hispanoamérica, una creación propia". Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: ICCMU, 2002, pp. 267-282.
_____. *El arte del canto*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

REYES, Eduardo de los, COBOS, Francisco Javier. *Cronica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales por Granada y su provincia en 1862*. Granada: Imprenta de D. Francisco Ventura y Sabatel, 1862, edición facsimilar, Granada: Albaida, 1994.

ROBERTO [Soriano Fuertes, Mariano]. *Calendario musical para el año bisiesto de 1860, por Roberto*, año 2º. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, calle de Escudillers, nº 40, piso principal, 1859.

RODA, Nicolás de. «Me voy al Liceo». En: *Artículos de costumbres*. Granada: 1845, Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1991.

RODRIGO, Antonina. *Mariana Pineda heroína de la libertad*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1984.

_____. *María Antonia La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Granada: Ediciones Albaida, 1992.

_____. *Mariana de Pineda. Lucha de una mujer revolucionaria contra la tiranía absolutista*. Prólogo de Antonio Domínguez Ortiz. Madrid: La esfera de los libros, 2004.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «"Gloria al genio": el monumento a Isidoro Máiquez, en Granada. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 38 (2007), pp. 177-196.

ROMERO FERRER, Alberto. «La proyección teatral y romántica de Andalucía: "el Género Andaluz». En: *Actas del V Congreso Internacional sobre el Romanticismo hispánico, Nápoles, 27-30 de marzo de 1996*. Roma: Bulzoni (en línea).

_____, MORENO MENGÍBAR, Andrés (ed.). *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006.

ROMERO TOBAR, Leonardo, «Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX», *Seg* [*Segismundo* 8], 15-16 (1972), pp. 235-279.

RONCONI, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «El arte escénico en el siglo XIX». En: *Historia del Teatro Español*. 2 vol. Madrid: Alianza Editorial, 2003, pp. 1803-1852.

RUEDA HERNÁNZ, Germán. «Demografía y sociedad (1797-1877)». En: *Historia de España Contemporánea*. Barcelona: Sello Editorial, 2009, pp. 459-505.

RUIZ DE HENARES, Bernabé. «El maestro Palacios». En: *La Alhambra*, año I, nº 10. 10-4-1884.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1995.

_____. «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII)». En: *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 39-75.

_____. «Granada. III.». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vol. Madrid: SGAE, 1999, vol. 5, pp. 843-844.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol. London: Macmillan, 1980.

_____ (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vol. London: Macmillan, 1991.

_____ (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 28 vol. London: Macmillan, 2001.

SÁEZ PÉREZ, Isidro Emilio. *Aportaciones a la Historia del Teatro en Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1985.

SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid: La Nave, 1930.

_____. *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.

SALCEDO, Emilio. *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*. Valladolid: Ayuntamiento, 1978.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vol. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1881, edición facsimilar preparada por Jacinto Torres. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986.

SANCHO Y RODRÍGUEZ, Manuel, *Crónica de la coronación de Zorrilla*. Granada: Imp. á cargo de J. G. Garrido, Hospital de Sta. Ana, 12, Granada, 1889.

SAZ SÁNCHEZ, Agustín del. *Figuras granadinas del siglo XVIII. José Vicente Alonso Montejo (1774-1841)*. Madrid: Compañía iberoamericana de publicaciones (S.A.), 1930.

SECO DE LUCENA, F. «Entrada triunfal de Pepe Botella en Granada». En: *Revista La Alhambra*, X, nº 215 (1907), pp. 74-76.

SECO DE LUCENA, Luis. *Mis memorias de Granada*. Granada: 1941.

SHERMAN, Alvin F., Jr. «*Jocó o El orangután*: Another Step Toward the Understanding of the Romantic Hero». En: *Ojáncano*, 5 (1991), pp. 24-38.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. «Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier». En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991), pp. 71-76.

SIMÓN PALMER, María del Carmen. «Mil escritoras españolas del siglo XIX». En: *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas* (eds. Aurora LÓPEZ, María Ángeles PASTOR). Granada: 1989, pp. 39-59.

_____. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia, 1991.

SOBRINO, Ramón. «Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española» En: *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993), pp. 3510-3518.

_____. «La música sinfónica en el siglo XIX». En: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-324.

_____. «La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica». En: *La ópera en España e Hispanoamérica*. 2 vol. Actas del Congreso Internacional *La ópera en España e Hispanoamérica, Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999. Madrid: ICCMU, 2002.

_____. «Orquesta». En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 2003, vol. 2, pp. 435-438.

SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vol. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de D. Narciso Ramírez, Madrid: Establecimiento del Sr. Martín y Salazar, 1859.

STENDHAL. *Vida de Rossini*; s*eguida de Notas de un "dilettante"*. Traducción de Consuelo Berges. Madrid: Aguilar, 1987.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. «Bolero. I. España». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* 10 vol. Madrid: SGAE, 1999, vol. 2, pp. 553-562.

SUBIRÁ, José. *El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla*. Madrid: Imprenta Municipal, 1924.

_____. *La tonadilla escénica*, 3 vol. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930.

_____. *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*. Barcelona: Lábor, 1933.

_____. *Historia de la Música Teatral en España*. Barcelona: Lábor, 1945.

_____. *La ópera en los teatros de Barcelona: estudio histórico-cronológico desde el siglo XVIII al XX*. 2 vol. Barcelona: Edic. Lib. Millá, 1946.

_____. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949. Edición facsimilar, Madrid: Acento, 1997.

_____. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851): con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: Instituto Español de Musicología, 1950.

_____. *Historia de la música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

_____. «Evocaciones en torno a las óperas madrileñas». En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, 67 (1954).

_____. «El "cuatro" escénico español, sus antecedentes, evoluciones y desintegración». En: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 vol. Barcelona, 1961, vol. II, pp. 895-921.

_____. *La música en la Academia, historia de una sección*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1970.

_____. *Variadas versiones de libretos operísticos*. Madrid: CSIC, 1973.

_____. *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Ed. Alba, 1978.

SUERO ROCA, María Teresa. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 2 vol. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

TEJERIZO ROBLES, Germán. «La música en la Capilla Real de Granada desde 1800», *Actas del III Congreso Nacional de Musicología*. En: *Revista de Musicología*, XIV, 1-2 (1991), pp. 561-581.

TORRE MOLINA, María J., de la. *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad, 2003, pp. 43-63.

TORRENTE, Álvaro, CASARES RODICIO, Emilio, (coord.). *La ópera en España e Hispanoamérica*, actas del Congreso Internacional *La ópera en España e Hispanoamérica, Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999, 2 vol. Madrid: ICCMU, 2002.

TORRES MULAS, Jacinto. «Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas». En: *Actas del III Congreso Nacional de Musicología*. En: *Revista de Musicología*, XIV, nº 1-2, Madrid, 1991, pp. 33-50.

VALERA, Juan. *Obras completas*, Luis Araujo Costa (ed.), 3 vol. Madrid: Aguilar, 1958-1961.

VALLADAR, Francisco de Paula. *Estudio histórico-crítico de la Fiestas del Corpus en Granada escrito por acuerdo del Municipio para conmemorar las que se celebraron en 1886*. Francisco de Paula Valladar, individuo correspondiente de la Real Academia de San Fernando. Granada imp. de *la Lealtad* a cargo de J. G. Garrido, 1886.

VALLADAR, Francisco de Paula. *Estudio histórico-crítico de la Fiestas del Corpus en Granada escrito por acuerdo del Municipio para conmemorar las que se celebraron en 1886*. Francisco de Paula Valladar, individuo correspondiente de la Real Academia de San Fernando. Granada imp. de *la Lealtad* a cargo de J. G. Garrido, 1886.

_____. «Granada y su historia en las composiciones musicales». En: *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras*, I, 3 (1898).

_____. «De la música en Granada. La casa de Mariano Vázquez». *La Alhambra*, 6, 31-III-1898.

_____. *Guía de Granada: historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*. Granada: Paulino Ventura Traveset [1906]. Reimpresión facsimilar, estudio preliminar de José Manuel Barrios Rozúa, Granada: Universidad, 2000.

_____. *Apuntes para la "Historia de la Música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tip. Comercial, 1922.

_____. *La invasión francesa en Granada [1810-1812]*, estudio preliminar por José Antonio Mesa Segura. Granada: El Defensor de Granada, 2010.

VILLA-REAL, Ricardo. *Historia de Granada, acontecimientos y personajes*. Granada: Miguel Sánchez editor, 1986.

VIÑES MILLET, Cristina, GAY ARMENTEROS, Juan. *Historia de Granada, vol. IV, siglos XIX y XX*. Granada: Don Quijote, 1982.

_____. *Figuras Granadinas*. Granada: Sierra Nevada 95/ El legado andalusí, 1995.

_____. «Breve y verídica descripción de Granada». En: *Chronica Nova*, nº29 (2002), pp. 421-438.

_____. *Granada ante la invasión francesa*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2004.

VIRELLA CASAÑÉS, Francisco. *La ópera en Barcelona: estudio histórico-crítico*. Tip. Redondo y Xumetra, Barcelona, 1888.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La música religiosa en el siglo XIX español». En: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp.375-405.

_____. «La Guerra de la Independencia y su repercusión en la música religiosa española». En: *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 753-756.

_____. «La zarzuela en Castilla». En: *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 2-3, 1996-1997, pp. 363-398.

YXART, José. *El arte escénico en España*. 2 vol. Barcelona: La Vanguardia, 1894-1896, reimpresión, Barcelona: Alta Fulla, 1987.

ZORRILLA, José. *Recuerdos de un tiempo viejo*. 2 vol. Madrid: Publicaciones Españolas, 1961.

Fuentes

Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Granada
L19 P30; L19 P31; L19 P30; L19 P32; L24 P28; L86 P24; L139 P11; L3976 P1

Archivo Histórico Provincial de Granada
5478/432; 5478/432; 5481/439

Archivo del Generalife
L-42

Archivo de la Sociedad General de Autores de España
MMO/1227 (CEDOA-SGAE)

Archivo de la Real Chancillería de Granada
321.4367-0059; 321.4433; 322-4436-15; 322.4445-0013; 4361-38; 4364 -52; 4362-130; 4370-27; 4370-59. [14-16]; 4387-17 [1-13]; 4431-47 [23-24]; 4. 4441-1 [20-22]; 4447-14; 4457-13 [17-19]; 6. 4447-15; 7. 4457-13 [30-34].

Archivo Histórico Municipal de Granada
L. 01389; L. 01390; 2. 01392; L. 11.321; L. 11.332; C. 01017; C.01018; C.01019; C. 00199.0004; C. 00200.0001; C. 00200.0002; C. 00200.0012; C. 00200.0014; C. 00200.0015; C. 00201.0009; C. 00201.0014; C. 00201.0018; C. 00201.0024; C. 00201.0025; C. 00201.0026; C. 00201.0027; C. 00201.0028; C. 00201.0031; C. 00201.0033; C. 00201.0034; C. 00201.0036; C. 00201.0037; C. 00201.0038; C. 00201.0039; C. 00201.0041; C. 00201.0046; C. 00201.0052; C. 00201.0053; C. 00201.0054; C. 00201.0055; C. 00202.0002; C. 00202.0009; C. 00202.0010; C. 00202.0013; C. 00202.0017; C. 00202.0018; C. 00202.0019; C. 00202.0020; C. 00202.0021; C. 00202.0022; C. 00202.0023; C. 00202.0027; C. 00202.0031; C. 00202.0032; C. 00202.0038; C. 00203.0031; C. 00203.0033; C. 00203.0036; C. 00203.0050; C. 00203.0051; C. 00203.0056; C. 00203.0057; C. 00203.0062; C. 00203.0063; C. 00203.0064; C. 00204.0035; C. 00205.0001; C. 00205.0002; C. 00205.0003; C. 00205.0004; C. 00205.0006; C. 00205.0007; C. 00205.0008; C. 00205.0009; C. 00205.0010; C. 00205.0011; C. 00205.0012; C. 00205.0013; C. 00205.0014; C. 00205.0015; C. 00205.0016; C. 00205.0017; C. 00205.0018; C. 00205.0019; C. 00205.0020; C. 00205.0022; C. 00205.0023; C. 00205.0024; C. 00205.0025; C. 00205.0026; C. 00205.0027; C. 00205.0028; C. 00205.0029; C. 00205.0030; C. 00205.0031; C. 00205.0032; C. 00205.0033; C. 00205.0034; C. 00205.0035; C. 00206.0023; C. 00205.0026; C. 00206.0003; C. 00206.0023; C. 00206.0030; C. 00206.0034; C. 00206.0035; C. 00206.0031; C. 00206.0034; C. 00206.0035; C. 00206.0049; C. 00207.0006; C. 00207.0033; C. 00207.0034; C. 00207.0037; C. 00208.0010; C. 00208.0016; C. 00208.0018; C. 00208.0018; C. 00208.0063; C. 00209.0026; C. 00209.0028; C. 00209.0031; C. 00209.0044; C .00210.0001; C .00210.0007; C .00210.0008; C .00210.0010; C .00210.0018; C .00210.0019; C .00211.0006; C .00211.0011.

Archivo Histórico Nacional
CONSEJOS. Legajos: 11.386/45; 11386/54; 11.386/48; 11386/60; 11.386/59; 11.404/72-7;11.407/25; 11.410/39; 411.415/113; 11.415/114-115; 50.918/9; 50.922; 50.926/2; 50.930/21; 50.933; 50938/1-3; 50.939 /2; 50.943/3; 50.908/12; 50.910/9; 0913/55; 50918/12; 50.929/22; 50.936/3; 50.940/4; 50.941/1; 50.942/1; 50943/2-3; 50.944/1-3.

Biblioteca de Andalucía
ANT-XVIII-437 (10)

Biblioteca del Congreso de los Diputados
B 012-098-163; C 3804-3-117; D 1085-32-159.

Biblioteca del Hospital Real (Universidad de Granada)
A-042-092; B-011-096; C-019-036; C-019-530; C-036-042; C-038-020; C-044-090; C-045-059; C-046-116; C-049-045; C-066-039; C-103-032.

Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona
00169; 61849-01; 61849-02; 61853

Biblioteca Musical de Madrid
N 96; N 116

Biblioteca Nacional de Madrid
VC/2499/40; VC/2517/96; VC/2866/14; VC/3494/27; T/25442; T/24774 T/7850 T/12194

Museo "Casa de los Tiros"
Álbum de la Cuerda; Fondo Valladar; Carteles de Teatro.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Mensajero Económico y Erudito de Granada (1796); *Semanario de Granada* (1800); *Diario de Granada* (1808-1810); *Gazeta del Gobierno de Granada* (1810-1811); *El Publicista* (1812-1813); *Gazeta de Granada* (1812-1814); *El Loco Constitucional* (1813); *El Publicista* (1813); *Diario Constitucional* (1820); *El Lince del Pueblo Español* (1820); *El Imparcial* (1821); *El Plutón* (1822); *El Liberal Granadino* (1822); *Extraordinario de Granada* (1813-1814); *Diario de Granada* (1823); *Boletín Oficial de la Provincia de Granada* (1833-1868); *El Telégrafo* (1834); *El Atisbador* (1835); *El Telégrafo* (1835); *El Trueno y Centella Constitucional* (1837); *La Alhambra* (1839-1843); *El Albahicín* (1839); *La Guía* (1839); *Manual Tecnológico* (1840); *La Tarántula* (1842); *La Iberia Musical* (1842-1845); *El Genil* (1842-1843); *El Orfeo Andaluz* (1842-1843); *El Anfión Matritense* (1843); *El Grito de Granada* (1843); *El Correo de los Teatros* (1843); *El Abencerraje* (1844); *La Campana de la Vela* (1844); *El Pasatiempo* (1845); *La Esmeralda* (1846); *La Lunera* (1846-1849); *El Capricho* (1846-1847); *El Diario de Granada* (1847-1848); *El Palco* (1847); *La Revista Literaria del Granadino* (1848); *Album Granadino* (1849); *El Despavilador* (1849); *El Intermedio* (1849); *La Encomienda* (1849); *La Nación* (1849-1850); *La Escena* (1850-1851); *El Diablo. Revista Infernal* (1851); *El Correo de los Teatros* (1852); *El Granadino* (1853); *La Constancia* (1853-1856); *El Eco de Occidente* (1854-1855); *Gaceta Musical de Madrid* (1855); *Album Granadino* (1856); *La Zarzuela* (1856-1857); *La España Artística* (1857-1858); *La Alhambra. Diario Granadino* (1857-1865); *La Verdad* (1859); *El Liceo* (1860); *El Dauro* (1860-1862); *El Genil* (1861); *El Porvenir de Granada* (1861-1862); *Revista Meridional* (1862); *El Paraíso* (1863); *La Gaceta Musical Barcelonesa* (1863); *El Eco Granadino* (1863-1864); *El Granadino* (1864); *Gaceta Musical de Madrid* (1865); *El Bético* (1865); *La España Musical* (1866); *Revista y Gaceta Musical* (1867-1868); *La Correspondencia de Granada* (1867-1868).

Anexo I

Documentos

Documento 1. Reparto de socorros a los cómicos en el año 1801. AHMGr, Legajo 1018, año 1801.

Distribución sueldo para librar de los 7.500 rs. mandados dar a la Compañía de Cómicos en remuneración a los perjuicios que experimentaron en los días que no representaron en el presente año, con motivo de las Rogativas que se hicieron.

Actores	Diarios reales	Distribución reales	mrs
A la primera dama por los 56 rs. diarios le corresponden de contribución 476 rs. y 24 mrs.	56	476	24
A la segunda y el barba	60		
A la graciosa y su tío	100	510	26
A la cuarta y el músico de compañía	56	851	
A María Díaz	26	476	
A Theresa Bardanega y Jph. Berteli y su viaje	99	221	
A la Fraila, su marido y su chiquito	22	842	20
A María Bolta, Juana Bolta y Andrés Bolta	30	187	
Al primer galán	58	255	
Al segundo	42	493	
Al tercero	34	357	
Al cuarto	18	289	
Al gracioso	56	153	
A la dirección y gobierno de la compañía	30	476	
Al segundo gracioso	30	255	
Al primer apuntador	28	255	
Al segundo	16	238	
Al segundo barba	30	136	
Al guardarropa	10	255	
A la bolera	20	85	
Al bolero	22	170	
A Freiria	20	187	
A Hidalgo el tramoyista	18	170	
		153	
	881		
		7500	

[1513] El mal estado del documento no permite apreciar bien los maravedíes en todos los asientos.

Los comisionados en este asunto hacemos constar haberse repartido los 408 rs. que estaban regulados al tramoyista [Hidalgo] y director de la compañía por haberse opuesto ésta expresando que no eran cómicos en ejercicio.

[Resto de] gastos diarios

Alumbrado	60
Orquesta	73
Cobradores	30
Asistencias	20
Justicia y tropa	33
Pintor	10
Serafín	7
Formación y gastos secretos	24
Los dos mesas	10
El criado de la Ocaña	4
Gastos de taller sobre un regular juicio	50
Gastos idem de guardarropa	12
Escrito	15
De comedias diarias	10
Alquiler de la Casa Teatro	50
Total diario y gastos	1283

Documento 2. Deudas del empresario Peralta con los cómicos a fecha 14 de octubre de 1801. AHMGr, Legajo 1018, fol. 27.

Josef Gálvez (galán)	1209
Josef Maiquez (tramollista), por él y por su mujer Manuela Lucía	896
Apuntador primero y cuarta dama	600
Segunda dama y segundo galán	1100
Barba	272
Primer músico y su hijo	321
Graciosa	336
Juan Dámaso (tercero)	320
Bertelli (primer galán de música)	930
Rosales (segundo gracioso)	55
Primer gracioso y su mujer	820
Otro segundo gracioso y su hijo	143
	7003 reales

Documento 3. Recepción en la ciudad de Granada del Reglamento de Teatros de 1801 de 24 de junio. AHMGr, C.00200.0001.

INSTRUCCIÓN PARA EL ARREGLO DE TEATROS Y COMPAÑÍAS CÓMICAS DE ESTOS REINOS FUERA DE LA CORTE

La Junta de dirección y reforma de teatros de esta Corte, presidida por el Gobernador del Consejo, y compuesta de un Director, de un Censor, y un Regidor de Madrid, y por secretario el de los mismos teatros, tendrá a su cargo la formación, dirección y reforma de todos los teatros y compañías cómicas de las Provincias de estos Reinos, bajo del espíritu y reglas establecidas por el plan general de reforma aprobado por S. M. en cuanto sean adaptables, según está resuelto por Real Orden de 14 de Enero de este año.

Dicha Junta General para la ejecución y cumplimiento de las reglas que establezca en cada teatro de Provincias, subdelegará sus facultades en otra Junta particular que nombrará en cada Capital o Pueblo en que haya teatro abierto, y deberá componerse del corregidor o Alcalde mayor que presida el Ayuntamiento, de un Regidor y un Diputado nombrado por el mismo Ayuntamiento, y de un Censor literato e inteligente que nombrará la Junta general, siendo su secretario el que lo fuere del Ayuntamiento.

El Juzgado de todos los asuntos contenciosos pertenecientes a Teatros y sus Actores y dependientes que antes estaba a cargo del Corregidor de Madrid, será privativo del Gobernador del Consejo con inhibición de todos los demás Jueces y Tribunales, y subdelegará dicha jurisdicción por lo que hace a los teatros de Madrid en el Juez que elegirá, y para las provincias en el Corregidor, Alcalde mayor, o sujeto que presida el Ayuntamiento y Junta particular de Teatros, cuyos jueces subdelegados conocerán en primera instancia de dichos asuntos contenciosos concediendo las apelaciones al Gobernador del Consejo, quien pedirá los autos o diligencias cuando lo estime conveniente para cortar [¿contar?] o decidir, ya sea gubernativamente, o con dictamen de asesor, según lo exigiese el caso.

El arreglo, dirección y reforma de dichos teatros, estará a cargo de la Junta General de Madrid la que cometerá [sic] su ejecución a la Junta Particular de cada Ciudad o Villa en que haya teatro cómico establecido.

La censura de las piezas que hayan de representarse acerca de la propiedad e impropiedad de cada una y supuesta la aprobación del Vicario Eclesiástico, corresponderá al censor subdelegado, así como la aplicación o repartimiento de papeles a cada Parte o Actor según su carácter y las reglas y correcciones o reformas que estime convenientes en cuanto a la regularidad, decoro y buen gusto de la escena, como puntos facultativos que requieren particulares conocimientos. Lo gubernativo y económico de dichos teatros estará a cargo de toda la Junta.

Al Ayuntamiento pleno de cada Ciudad o Villa corresponderá la determinación a pluralidad de votos sobre si conviene o no abrir sus teatros y representaciones, según las circunstancias particulares o accidentales que en cada una ocurrieren.

Determinada la abertura del teatro, corresponderá a la Junta particular la ejecución de las disposiciones conducentes, como admisión de empresario, arreglo y formalidad de contratas, examen de idoneidad de las partes propuestas por el Empresario a cabeza de la Compañía Cómica para su formación y aprobación de la Junta General.

En ningún Teatro de España se podrán representar, cantar, ni bailar piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos Reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real Orden de 28 de Diciembre de 1799. [1514]

Se prohíben desde ahora las Compañías Cómicas llamadas de la legua, cuya vagancia es comúnmente perjudicial a las buenas costumbres, y su conjunto compuesto de personas corrompidas llenas de miseria y de vicios en descrédito de la profesión cómica.

No se comprenden ni se consideran en esta clase las compañías, que formadas y aprobadas por la Junta General están destinadas al Teatro de alguna Ciudad o Villa, cuya población no basta a sostenerle por todo el año, y se ven precisadas a trabajar parte de él en algún otro Teatro de la misma Provincia o su inmediata con conocimiento de dicha Junta General y los pasaportes correspondientes.

[1514] El destacado en negrita es nuestro.

Para la formación de compañías cómicas sólo se admitirán de nuevo jóvenes de alguna educación que sepan a lo menos leer y escribir, que tengan una regular conducta, y disposición para la profesión cómica.

Así como los Censores subdelegados deberán celar y corregir en los teatros y compañías todas las imperfecciones del arte, las Juntas particulares celarán cuidadosamente que se guarde en aquellos toda decencia, compostura y decoro, corrigiendo o castigando el Presidente a cualquiera Actor o Actriz que falte a dicho decoro.

Las Juntas dispondrán que la distribución de palcos y toda especie de asientos se haga sin parcialidad, de modo que el público pueda disfrutarlos alternativa y proporcionalmente. Reglarán sus precios y el de las entradas equitativamente y de modo que los Actores cubran sus gastos y aseguren una moderada subsistencia oyendo en el asunto al Empresario o cabeza de compañía: si esta se formare por Empresario o Asentista, cuidarán las Juntas de que afiance competentemente el cumplimiento de la contrata que hiciere con cada una de las Partes, a fin de que estas no se hallen después burladas sobre el pago de su trabajo, como suele acontecer, o por pérdidas en la Empresa, o por mala conducta o mala fe del Empresario.

Si no hubiere Empresario o Asentista para el Teatro, y se presentasen Compañías que de cuenta y riesgo de todas sus Partes pretendan trabajar por el repartimiento proporcional de los productos que diese el Teatro, se les permitirá que formen por sí sus convenciones o contratos afianzando solamente a satisfacción de las Juntas el arrendamiento que contrataren por el edificio o casa de Teatros.

El Censor tendrá por su comisión entrada y asiento libre en la luneta y los demás vocales de la Junta en el palco del Ayuntamiento, no debiendo permitirse excepción alguna de los pagos establecidos a ninguna otra persona. En las Ciudades donde resida el Capitán o Comandante General de la Provincia tendrá por su consideración a su dignidad el palco que eligiere.

Con arreglo al Plan General de Reforma, y para promover la aplicación, y proporcionar la recompensa a los autores que escriban con acierto piezas de Comedias o Tragedias que precedida la aprobación correspondiente merezcan representarse en el Teatro, se descontará en todos los del Reino a beneficio del autor el tres por ciento del producto que rindiese toda pieza nueva en cuantas veces se representase por término de diez años; y el Presidente de la Junta particular retendrá dicho importe, avisando a la Junta General para que ésta disponga su entrega al autor de la pieza. Para que las Juntas Particulares tengan noticia de las piezas nuevas que después de la aprobación del Plan General de Reforma son acreedoras a dicha recompensa se las dirigirá por la secretaría de la Junta General, una noticia individual de sus títulos y autores.

Estando concedido a la Junta General de Reforma de Teatros el privilegio exclusivo de la impresión de las piezas de que se compone la colección intitulada Teatro Nuevo Español, las Juntas Particulares celarán el que por ninguna otra persona ni cuerpo se impriman ni reimpriman dichas piezas juntas ni separadas, avisando a la Junta General cualquiera contravención que averigüen.

El Presidente de cada Junta Particular avisará cada dos meses al de la Junta General el estado y progresos del Teatro que estuviere a su cuidado, las piezas que se hubieren actuado en el desempeño de los actores y si alguno se distingue y sobresale en habilidad y buena disposición en lo relativo a su profesión, para que la Junta General proporcione a los beneméritos y aplicados, su adelantamiento y alivio. Madrid, 24 de Junio de 1801. Juan de Estrada.

Paso a manos de Usted el adjunto Reglamento, aprobado por S. M. para los Teatros de las capitales de Provincia, y demás Ciudades y Villas de estos Reinos a fin de que disponga su puntual cumplimiento, avisándome por mano del Secretario de esta Real Junta General de reforma de Teatros, su Reino, y observancia. Y al mismo tiempo prevendrá Usted al Censor vocal de la Junta Particular que debe formarse en esa Ciudad, que será de su cargo remitir cada dos meses al expresado Secretario una lista individual de las funciones que se hayan ejecutado en el Teatro, con expresión de su producto íntegro a fin de que se pueda llevar con la debida claridad la cuenta y razón del importe de tres por ciento en el espacio de diez años a favor de los autores de comedias, tragedias, y otras piezas dramáticas nuevas, aprobadas y representadas en los Coliseos de la calle del Príncipe y de la Cruz de esta Corte y que cele con la mayor vigilancia el que no se haga reimpresión alguna de dichas piezas nuevas sin permiso de esta Junta General por ser un privilegio exclusivo en beneficio de los teatros de su cargo.

Asimismo la congregación de Nuestra Sra. de la Novena y su Hospital o Enfermería erigida en esta Corte en virtud de varias cédulas de los Reyes nuestros Señores, han tenido siem-

pre, y tienen derecho a la contribución de todas las Compañías de Actores Españoles del Reino, que consiste en 6 reales de vellón por cada representación que ejecuten y apercibir además de esto el producto íntegro de dos funciones anuales y el menor partido que se llama vulgarmente del culto de Nuestra Señora de la Novena, del cual participan para sus entierros y sufragios todos los congregantes difuntos, sus padres y sus hijos, y el culto de la misma Virgen en las capillas en que se venera en varias capitales de Provincia. Lo que aviso a Usted a fin de que noticiándolo a esa Junta cuide con la mayor vigilancia que el Empresario o cabeza que fuere de la compañía satisfaga otras contribuciones para las citadas obras pías; siendo cargo peculiar del Censor que se nombrase el percibir el caudal perteneciente a las mismas rebajando las partidas arriba insinuadas de 11 ducados por cada difunto pobre, y culto de la particular capilla del pueblo respectivo, depositando lo restante donde acordare esa Junta Particular, la que por mano de su secretario lo remitirá anualmente en la forma y autenticidad debida al Secretario de esta Junta General.

Igualmente dispondrá Usted que la compañía de Actores de ese Teatro ejecute una función anual a gusto y elección de otro Censor y en el día que este señalare, cuyo producto íntegro de sólo un día, incluso abonos, si los hubiese, se remitirá del mismo modo a la Junta General para gastos de Secretaría, por ser justo que con esta ligera carga contribuyan con los de esta Corte los demás Teatro del Reino a llevar adelante la Reforma que S. M. manda se observe en beneficio común do todos. Dios guarde a Usted muchos años: Madrid y Junio 24 de 1801. D. Josef Eustaquio Moreno. Sr. Corregidor de Granada.

POR AUTO DEL SR. CORREGIDOR INTENDENTE DEL AYUNTAMIENTO, DEL MISMO AÑO, ANTE D. JOSEPH DE ZAYAS, ESCRIBANO MAYOR DEL CABILDO SE MANDÓ GUARDAR Y CUMPLIR LA REAL ORDEN ANTERIOR, Y QUE POR LO QUE HACÍA AL NOMBRAMIENTO DE LOS VOCALES QUE DEBÍA NOMBRAR LA CIUDAD, SE LLEVASE AL CABILDO [...] Y SE CONTESTASE AL RECIBO [...]

Documento 4. *Reglamento de Teatros*, Granada 1810, promulgado durante la ocupación francesa. *Gazeta del Gobierno de Granada*, martes 20 de febrero de 1810.[1515]

Reglamento de Teatros

Para que el Teatro de esta Ciudad se sirva con el decoro y brillantez que corresponde a las costumbres de un pueblo religioso e ilustrado, se observarán los artículos siguientes: -1.º El orden de piezas, distribución de caracteres, decoraciones y demás puntos escénicos, pertenecerá privativamente al director, después de oír al primer actor, que podrá representarle quanto corresponda a los dramas y al empresario o apoderado de la compañía, que tendrá derecho de hacerle presente lo que conduzca l mayor lucimiento e interés de los actores, a fin de que, auxiliado de todas las luces posibles, pueda resolver lo más conveniente.-2.º Ninguno de los actores ni actrices podrá resistir la execución del carácter que el director o primer actor a su nombre le señalare, como también los acompañamientos y comparsas teatrales, ensayos e instrucciones que se les exigieren.-3.º El decoro en las acciones, trages y palabras, son el principal objeto de la escena; y el gobierno castigará severa e irremisiblemente a los que quebranten obligaciones de tanta importancia.-4.º Los actores percibirán diariamente los sueldos estipulados, después de executada la representación, si el producto alcanzase a cubrirlos; y quando no, cobrarán tres cuartas partes, medio o quarta parte del sueldo y en todo caso se formará un depósito de los sobrantes en el sugeto o sujetos que merecieren la confianza de la compañía, a pluralidad de votos, con obligación de distribuir el depósito el Lunes de cada semana a proporción de los intereses que gozare cada uno.-5.º El depositario o depositarios de los fondos cuidarán el pago de los gastos de escena, taller y guardarropas, como también la custodia y cobranza de las puertas, de modo que se observe toda pureza y legalidad.-6.º El Director, Empresario y Apoderado darán cuenta a la Comisaría General de Policía, de cuanto hubiere de representarse, para que ésta inspeccione y prevenga lo conveniente al mejor servicio público y honesto recreo de los ciudadanos.-7.º Los espectadores guardarán la moderación y compostura correspondiente a todo concurso público, sin fomentar gritos, alborotos, desaires a los actores ni otras acciones indecorosas, tan hijas de la grosera educación como contrarias a la comodidad de las gentes pacíficas y sensatas.-8.º Los asientos y colocación en todos los lugares del Teatro se ocuparán según los billetes que anticipadamente se hubiesen tomado, prohibiéndose toda distribución o reserva, como contraria a los derechos de la sociedad.-9.º Los que turbasen el orden serán severamente castigados por la Policía, sus agentes y ayudantes, que lo contendrán, alternando por semanas, con el auxilio de la fuerza armada, a fin de que, arrestados y juzgados los turbulentos, gocen los buenos ciudadanos la tranquilidad y quietud que les procura un Gobierno humano e ilustrado.- Granada 6 de Febrero de 1810.

[1515] Tomado de GALLEGO BURÍN, Antonio. «Granada en la Guerra de la Independencia». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, XIII, 1-2 (1923), p. 19.

Documento 5. AHDGr, L- 4960, pieza 9. Arbitrios que el rey Fernando VII concede a la Asociación de Señoras que cuida de la inclusa de Granada (Damas de la Casa Cuna), año 1826.

A la Presidenta [Marquesa de la Garantía] de la Asociación de Señoras que cuidan de la Inclusa de Granada digo con esta fecha lo siguiente
Habiendo dado cuenta al Rey N. S. de la exposición que en nombre de esa Asociación de Señoras me dirigió V. S. al efecto, en 10 de diciembre último y S. M. enterado de su contenido y del informe que sobre ella se sirvió mandar pedir a la Junta de Arreglo de Establecimientos piadosos, y queriendo al mismo tiempo dar a la asociación a cuyo frente se halla V. S. una prueba de confianza no menos que de aprecio por la maternal solicitud con que ha mirado por las desgraciadas criaturas confiadas a su cuidado, se ha dignado resolver que esa Junta no sólo entienda, como hasta aquí, en el cuidado y gobierno de la cuna más también en la Dirección y administración económica de la casa de Amparo y del colegio de la Concepción destinado a las expósitas adultas de esa Ciudad; cuyos dos establecimientos piadosos cesarán por lo tanto de estar a cargo del Hospicio. Para subvenir a los gastos de estos tres establecimientos ha tenido S. M. a bien concederles los arbitrios de una corrida de toros anual, 2 cuartos en cada entrada a cualquiera diversión pública, 2 beneficios anuales en el teatro de esa ciudad y un ochavo en cada libra de nieve que en ella se consuma,

Lo que de R. Orden traslado a V.E. para su inteligencia y efectos consiguientes. Dios guarde a Vuestras Exmas. Señoras. El Pardo 19 de febrero de 1826".

[Lo firma el Duque del Infantado y va dirigido al Sr. Capitán General de Granada.][1516]

[1516] Granada. Archivo Histórico de la Diputación Provincial, legajo 4960, pieza 9.

Documento 6. AHMGr, C.00202.0021. [Quiebra del empresario italiano Giuseppe Lombardi. Año **1830**. Escrito que dirige el marqués de Altamira, Corregidor de Granada y, en virtud de ello, Juez privativo de la Subdelagación de Teatro de Granada, al Capitán General del Reyno de Granada[1517]]

Exmo. Sr.

En 6 del actual ocurrieron a mi Juzgado privativo de la Subdelegacion del Teatro de esta Capital, los individuos de la Compañía Lirica Italiana solicitando que supuesto á no ser responsables á los atrasos del Empresario José Domingo Lombardi, en el pago de los arrendamientos de la casa, se alzase el embargo que con anterioridad havia decretado para asegurar aquellos, dejando libre la cantidad que produjesen las funciones para atender á los gastos precisos, y al sustento de los susodichos. Y dada cuenta al Exmo. Ayuntamiento en el Cavildo celebrado al siguiente dia, se acordó se alzase el referido embargo, quedando solo reducido a […] r. en cada noche de Opera, y en el caso de que no se travajase en alguna, fuese doble la cuota en la siguiente, hasta cubrir por este orden todo lo que se adeudase. Depositandose estas cantidades en el Mayordomo Tesorero de propios, que tambien lo era de la Junta del Concurso de acreedores D. Serafin Zurita; con posterioridad el 17 del mismo el Lombardi, hizo cierta su comparecencia ante mi, manifestando le era absolutamente imposible continuar la empresa por hallarse sin medios para seguir supliendo los gastos de las funciones, cuyo producto era muy escaso por la poca concurrencia á ellas, a lo que se agregaba hallarse enfermo, y muy expuesta su vida, si no pasaba a otro clima mas templado a restablecerse; y en vista de dicha exposición, determiné concurriesen a las casas capitulares los actores principales de la Compañía, con objeto á que reunidos con Lombardi, manifestasen interin se determinaba en justicia lo que correspondía, les acomodaba trabajar de su cuenta, para que el Publico no careciese de la diversion, en efecto al siguiente dia 18 se verificó la comparecencia de los antedichos Lombardi, Estavan Ferrero, Luis Vaccani, Luis Devessi, y Estevan Valessi, e instados de la esposicion del Lombardi, contestaron serles absolutamente imposible comprometerse á continuar travajando, tanto por no tener fondos para sostener los gastos, cuanto á que siéndoles deudor Lombardi de varias quincenas no podían subsistir sin que se les pagase, en cuyo caso tal vez podrian continuar trabajando, y no habiendo términos haviles para avenirlos, mandé se diese cuenta al Exmo. Ayuntamiento en el primer Cavildo que se celebrase, lo que se verificó en el 21 y de resultas en el mismo dia provei aún a fin de que se procediese inmediatamente á el embargo de cuantos bienes correspondiesen a Lombardi, dentro del Teatro como en sus casas, ú otra cualquiera parte sin esepcion alguna, lo que se há realizado, asegurándose todos los que se hán podido descubrir de su pertenencia siendo el estado que hasta el dia tiene pendiente.

Todo lo que participo a V.E. para su debido conocimiento, como Presidente de la referida Junta del concurso de acreedores á dicho Teatro Comico.

Guarde a V.E. m.a. Granada
20 de Diciembre de 1830
Exmo. Sr.
P. El Marq. de Altamira
[firma y rubrica]

[1517] José Ignacio Álvarez Campana.

Documento 7. AHMGr, C.00201.0024, *Libro de Actas de la Junta del Concurso de Acreedores al Teatro del Campillo*.

Junta de 11 de febrero de 1832. Junta presidida por Exmo. Sr. Don Vicente González Moreno, Capitán General de este Reino.

En esta Junta que ha sido convocada de orden de S.E. hizo presente que a consecuencia de las conferencias y ajustes tenidos con el nuevo tutor José Mayquez, había este pasado a la ciudad de Málaga y otros puntos con objeto de la formación de dos compañías de declamación y Ópera según corresponde al decoro de esta capital, pero que los fondos necesarios para ella no alcanzaban pues solo contaba dicho tutor con veinte mil rs. de su propio peculio, cuando para dicha formación eran necesarios noventa mil, por cuyo motivo si no se le auxiliaba de cualquier modo el Teatro quedaría cerrado, sufrirían sus utensilios perjuicios considerables por su falta de uso y los acreedores perderían el arrendamiento por todo lo cual le parecía a S.E. que para completar dicha cantidad, podrían franqueársele veinte mil rs. del fondo del concurso reintegrable con los productos de las representaciones y con preferencia a otro cualquier crédito, mediante lo privilegiado del fondo de dicho concurso, y los cincuenta mil restantes complemento a los noventa en cincuenta acciones de a mil rs. cada una que se distribuirán entre las corporaciones y demás personas particulares acomodadas y del primer rango de esta capital, ofreciéndoles el reintegro con los mismos productos que resulten líquidos probables, a cuyo fin S.E. pasará los oficios políticos a nombre de la Junta, interponiendo el lleno de su superior autoridad para que todos se presten a este servicio, y en su vista habiendo conferenciado la Junta sobre dicha exposición, acordó: conformarse en todo con ella dando las más expresivas gracias a S.E. por el interés que se toma en el decoro de la Capital y en beneficio de los acreedores para que no falte tan precisa diversión.

En seguida entró el Autor José Mayquez a quien se le instruyó del anterior acuerdo y este hizo una relación extensa de los trabajos que había prestado y que tenía proyectados para los ajustes de los mejores actores tanto de música como de verso y que sucesivamente daría cuenta de lo que fuese adelantando; pero que suplicaba a la Junta que respecto a que no tenía él otro interés que el sueldo que se le señalase por razón de actor y Autor de la Compañía haciendo el desembolso de los veinte mil rs. sin exigir premio, ni interés alguno, le parecía de justicia que en el caso de haber pérdidas dichos veinte mil rs. de su peculio,[…] a lo cual condescendió la Junta fijando el reintegro después de cubiertos gastos y arrendamientos de casa primeramente dichos veinte mil reales en seguida, los otros veinte mil del concurso y después los cincuenta mil de los accionistas, en el concepto de que la Junta Adoptará en la recaudación e inversión de fondos, las precauciones que estime oportunas en atención a que ha franqueado los principales fondos.

Así mismo acordó la Junta se haga entender al autor Mayquez que ni la Junta ni los accionistas interesan el menor premio en el caso de que resulten sobrantes pues todos se dejan a su beneficio y solamente se verá obligado a costear una decoración cuando las utilidades lleguen a veinte mil reales, dos decoraciones cuando lleguen a cuarenta y así sucesivamente designando la Junta como ha de ser.

Junta del 6 de marzo de 1832, presidida por el Exmo. Sr. Capitán General

Habiendo manifestado el empresario José Maiquez tenía dispuesta su marcha para Madrid y otros puntos, para el ajuste y contrata de las partes que han de componer la Compañía de Ópera y declamación, para lo cual era indispensable se le habilitase de fondos, la Junta acordó: que en conformidad de los ofrecido se le librara a José Mayquez para el objeto que expresa veinte mil de los fondos del concurso y además, las cantidades que produzca la suscripción voluntaria para dicha empresa, tomándose razón de las entradas y salidas que se hagan por este concepto, para la debida formalidad.

Junta de 8 de noviembre de 1832, presidida por el Capitán General.

Teniendo la Junta en consideración el estado de decadencia en que se encuentra el Teatro Cómico de esta capital por falta de medios con que sostenerlo como así mismo la necesidad de proporcionar recursos o arbitrios que sin gravar los artículos de primera necesidad produzcan de

treinta a cuarenta mil rs. para que se apliquen a costear una diversión la más culta y honesta que puede darse al pueblo evitando reuniones y males que muchas veces el gobierno no puede prever; y también para ir satisfaciendo los legítimos créditos que hay a favor de diversos particulares y contra el citado teatro, se acordó: se solicite por medio de una reverente exposición que se haga al Rey Nuestro Señor por conducto del Exmo Sr. Secretario de Estado y del Despacho del Fomento General de Reino solicitando la Real gracia y permiso para ejecutar en las temporadas de Navidad y Carnaval seis u ocho bailes de máscaras bajo la dirección de esta Junta y por él mismo orden que se celebran en Barcelona por ser esta diversión muy concurrida y de poco costo sus vestidos en razón a que como no se conocen se evita el lujo y el empeño de competir unos con otros lo que aleja al público de bailes de otra especie haciendo igualmente presente que el referido Teatro produce por un cálculo aproximado treinta mil rs. anuales a favor de los niños expósitos cuyo establecimiento piadoso se haya en los mayores apuros y perdería este auxilio si aquel se llegase a cerrar.

Documento 8. Francisco García Montealegre solicita al Jefe Político de la Provincia de Granada que no conceda a su hijo de diecisiete años para habilitación para contraer matrimonio con la cantante Rosa Valladar. Año 1814, primer periodo constitucional.

D. Francisco García MonteAlegre, vecino de esta Ciudad, Abogado de los Tribunales Nacionales del Ilustre Colegio de esta capital con el debido respeto hago a V. S. presente: tengo un hixo único de edad de 17 años llamado Antonio García a quien desde un principio he procurado educar con todo el esmero y atención que el amor paternal, los principios de mi educación, las circunstancias de mi linaje, el lugar que ocupo en la sociedad y mi amor a la Patria me han inspirado atención principal que había tenido la felicidad de llenar perfectamente en razón de ser este joven el único fruto de mi Matrimonio, y haberle podido consagrar por lo mismo todos los oficios de la paternal ternura y desvelo. Hallábame a la sazón destinado por mí al estudio de las matemáticas y ciencias naturales en una casa acreditada de esta capital; correspondían sus luces y sus adelantamientos a mis esperanzas y afanes, velaba sobre él, quanto mi eficaz solicitud permitía, para conservar su inocencia, y las virtudes propias de su edad y el recogimiento en que procuré siempre tenerle: pero en tan grata perspectiva para mis cariñosos designios sobre él, su misma inocencia y sencillez de costumbres ha sido presa de la seducción, y abandonando su carrera, sus Padres y las lecciones de moral que tenía recibidas, cede a las impresiones y artificios con que ha podido granjear el primer fuego de su corazón una actriz de teatro llamada Rosa Valladar que se ha ocupado en una profesión en esta misma capital por espacio de tres o quatro años, y que en la actualidad forma parte de un jabardillo violento que al presente tiene sus representaciones en Loja y debería seguir por las demás ciudades subalternas de esta Provincia bajo la dirección de Juan Rodrigo, Director de esta empresa. Yo llamo aquí la atención de V. S. para que pueda formar juicio de la aflicción que me devora como a Padre, y de la protección y defensa que como tal tengo derecho de esperar de V. S. Al arrancar de esta ciudad esta miserable farsa, la [...] que me ha robado su corazón diestra en todos los manejos de la intriga amorosa que ha debido aprender en el Teatro, volcanizó su cabeza , lo indujo a que abandonare la casa parental, le hizo inscribirse entre la chusma de actores que habían de componer la compañía volante, le hace salir de esta ciudad en tan degradante compañía, y pasada la Pasqua de Resurrección vi [...] una lista de actores de la legua a mi único hijo, a quien yo educaba para el servico de la Patria para honor de su familia y para miembro utilísimo del citado, envilecido hasta el punto de nombrarse en ella bailarín de aquella farsa[1518]!!!

V. S. es Padre, tiene cinco hijos, y en su dignísima proclama del 11 de Abril último ha manisfestado al Público quanto sabe amarlos y lo que es más consolante para la Provincia que tiene el honor de verle a su frente, la ha ofrecido solemnemente prodigarnos igual amor y unas mismas atenciones que si fuéramos sin hijos. Yo pongo, pues, el mío, bajo la salvaguardia de la sabiduría y la virtud de V. S. al presente que recelo que haya solicitado o trate de solicitar sin permiso para contraer con la referida Rosa Valladar. Un joven de 17 años es incapaz de conocer su propia conveniencia. El atentado de seducirle hasta el extremo de hacerlo inscribirse en una farsa [¿inmutada?], prueba bastantemente la conducta inmoral de la Rosa Valladar, y la [¿disconociencia?] de sus principios con los que debe poseer una mujer honrada que aspira a mejorar su suerte. La Ley los divide por otra parte. Mi profesión me ennoblece, y hace trascender a mis hijos el honor que ella me da. Por el contrario la Ley infama a la Rosa Valladar en calidad de cómica. Mi Padre fue un capitán del Ejército, mis Parientes todos, los Padres y consanguíneos de mi mujer han ocupado y ocupan cargos y puestos distinguidos en la República. Los Padres y la Parentela toda de la Rosa Valladar se han exercitado, y ella misma se exercita en el arte cómico. La distinción de mi linaje y de mi Esposa es notorio, y lo puedo hacer ver en el momento: El de la Rosa Valladar es desconocido: la Educación de mi hijo, conforme a los principios del honor y del provecho público: la de la Rosa cualquiera que haya sido en un principio no ha podido menos de acomodarse a la que ofrece el Teatro, donde por un descuido de muchas Leyes se ha perdido el arte de agradar honestamente, y es muy rara la Actriz que acierta hacerlo sin que le cueste nada a las buenas costumbres. En tales circunstancias la resolución de V. S. no podrá menos de ser tal que conserve a su Padre y a la Patria un miembro útil que podrá servirla después con el aprovechamiento, corregido de este extravío: en lugar que abismado en la abyección donde quieran

[1518] FARSA según el Diccionario de Autoridades: "se toma también por la compañía de los Comediantes".

precipitarlo se roban al Estado las esperanzas que mis desvelos podrían proporcionarle. Yo he recuperado a mi hijo de entre las manos del Empresario criminal que lo llevó consigo; este ha quedado castigado por el Juez de 1ª Instancia de Loxa que me entregó al mismo tiempo a mi hijo. Quédame solamente esperar de V. S. que negándose a prestarle su habilitación para el enlace que pretende con Rosa Valladar, asegure por ese medio mi autoridad Paternal y liberte a este mancebo y a mi familia de la ignominia y de la corrupción.

Yo lo espero así de la [¿justificación?] y sabiduría de V. S. para cuya vida pido a Dios guarde y prospere m. a. Granada 4 de Mayo de 1814

Francisco García Montealegre

Documento 9. AHMGr, C.00202.0027. [Escritura de Teresa Lavigne, primera dama tiple. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Desempeñaré la parte de primera dama tiple en todas la óperas que se canten en el teatro de dicha ciudad, sean serias, semiserias o bufas, cantando en la referida parte dos o tres días en semana, según a la empresa le convenga, y en las Pascuas y Carnaval los tres días seguidos con las óperas que aquella determine.

2ª. Asistiré a todas las mesas de Música a que se me cite, y a ensayos diarios y extraordinarios bien sean de día o de noche cuando la empresa designe.

3ª. Bestiré la escena con la propiedad que exige la parte que ocupo y de mi peculio.

4ª. No pondré excusa ni repugnancia alguna a ejecutar las óperas que señale la empresa en el discurso del año bien sean nuevas o de mi repertorio, del cual daré noticia exacta a la empresa para su conocimiento.

5ª. Por estas obligaciones disfrutaré el honorario de diez y ocho mil reales distribuidos en todo el año cómico y en la forma que con la empresa convenga.

6ª.Tendré un beneficio de ópera nueva en la segunda temporada en el lugar que me corresponde en el que abonaré todos los gastos que diariamente pague la empresa.

7ª.Saldré a veranear con la compañía si lo dispusiese la empresa al punto donde ésta designe, debiéndolo hacer también la dama contralto, costeándoseme el viaje.

8ª. Percibiré de préstamo la cantidad de tres mil y quinientos reales mitad en esta ciudad y mitad a mi llegada a Granada que se desquitarán en el discurso del año según costumbre.

9ª. Se me abonará el viaje por completo desde Andujar a Granada en el carruaje que me acomode y mi equipaje con los cosarios desde Córdoba.

10ª. Habré de estar en dicha ciudad de Granada lo más pronto posible en donde inmediatamente se empezarán los estudios de las óperas con que se disponga empezar

Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de persona real, Rogativa pública, incendio de Casa Teatro, suspensión de la diversión por el Gobierno, y acaecimientos públicos; pues en los referidos casos u otros de su especie, no podré obligar a la Empresa a que me dé interés alguno, antes sí quedaré imposibilitado de poderme separar de las Compañías bajo pretexto alguno sin conocimiento y permiso por escrito por la Empresa.

Y para que conste y se me pueda obligar a todo expuesto, firmo la presente en Córdoba a veinte y uno de febrero de mil ochocientos treinta y dos.

Teresa Lavigne
[firma y rúbrica]

Con mi aprobación
D. López
[firma y rúbrica]

Documento 10. AHMGr, C.00202.0027 [Escritura de Giuseppina Julien, primera contralto, Carlota Julien, segunda tiple, y de Giuseppe Massa, primer caricato bufo. Año 1832]

Por la presente escritura que tendrá la misma fuerza que si fuese otorgada ante Escribano Público y competente número de testigos; nos obligamos los abajo firmados a trabajar en las respectivas partes que a continuación se expresarán en la compañía filarmónica que forma por empresa el señor José Mayquez para el teatro de la ciudad de Granada y demás que convenga para el año cómico venidero que principiará en Pascua de Resurrección de mil ochocientos treinta y dos, y concluirá en martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes.

1ª. La señora Josefina Julien, desempeñará la parte de primer contralto en todas las óperas que se designen por la empresa, bien sea vestida de hombre en los llamados músicos, bien sea de mujer, en las que están escritas en esta cuerda.

La señora Carlota Julien desempeñará todos los segundos tiples que le sean demarcados por la empresa, como igualmente algunos primeros en la misma cuerda, si le conviniese a la empresa.

El señor José Maza desempeñará la parte de primer caricato en las óperas bufas que se le designen por la empresa; igualmente que dará a su voluntad el hacer en las óperas serias algún otro papel digno de la parte que ocupa, y arreglado a la extensión de su voz.

2ª. Será de nuestra cuenta el vestirnos arreglado a la situación de la ópera y parte que desempeñamos.

3ª. Asistiremos a todos los ensayos a que se nos cite en el punto que demarque el empresario.

4ª. Cantaremos en ópera, dos o tres días en semana, según convenga a la empresa, a cuya obligación está constituida el todo de la demás compañía de ópera.

5ª. Estaremos en todo el discurso del año reunidos a la compañía filarmónica a que correspondemos, y si esta saliese en el verano a desempeñar sus funciones a algún punto que convenga a la empresa, no nos opondremos a ello, y siempre y cuando sea el costo del viaje por cuenta del empresario.

6ª. Por estas obligaciones a que nos constituimos se nos abonará por la empresa a las tres partes que van demarcadas en la condición primera y que abajo firman la cantidad de treinta y ocho reales los que percibiremos por quincenas, por semanas o diariamente según convengamos a nuestra vista con el Empresario.

7ª. Además disfrutaremos de tres beneficios según lo hagan las partes principales de la misma compañía.

8ª. Se nos abonará por vía de gratificación desde este punto a Madrid, la cantidad de mil reales de vellón; y desde la corte a Granada se nos abonará por completo todo el viaje de nuestras personas y equipaje.

Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de Personas Reales, Rogativa pública, incendio de Casa Teatro, suspensión de la diversión por el Gobierno; pues en los referidos casos, no podemos obligar a la Empresa a que nos dé interés alguno, y no nos separaremos de la compañía sin conocimiento del empresario sin dejar antes liquidadas todas las cuentas. Y para que conste, y no pueda obligar a todo lo expuesto, firmamos la presente en [sin completar]

La octava condición en que se dice abonará el viaje desde Gijón a Madrid la cantidad de mil reales; deberá entenderse el total coste como desde Madrid a Granada.

Gijón, 10 de abril de 1832.

Por el empresario José Mayquez
Juan Bigis de Castro
[Firma y rúbrica]

Giuseppina Julien
Giuseppe Massa
[Firma y rúbrica]

Hemos recibido por cuenta de préstamo la cantidad de cinco mil reales de vellón comprendidos los mil reales recibidos de D. Ma[¿?]llias en Madrid y para que conste firmamos el presente día 2 de mayo de 1832.

José Massa
[Firma y rúbrica]

Documento 11. AHMGr, C. 00202.0027. [Escritura de Ángel Glivau, primer tenor. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Desempeñaré la parte de primer tenor en todas las óperas que se me designen por la empresa, bien sean serias, semiserias o bufas, cantando en dicha parte los demás días, a más de los dos o tres en semana, que ejecute el todo de la compañía filarmónica.

En las demás condiciones me atendré a las que rijan a mis otros compañeros de la Compañía de Ópera.

Por estas obligaciones disfrutaré el sueldo de once mil reales en todo el año cómico pagados en el orden que convenga con el empresario, disfrutando además de un beneficio en el que reportaré todas las utilidades a mi favor, luego que sean pagados los gastos que en aquel día tenga la empresa, la que me pagará el viaje a Granada, donde estaré en la segunda semana de Cuaresma.

Será de cuenta de la empresa pagarme todos lo vestidos, excepto los adornos de pies y cabeza.

Esta escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de persona real, rogativa pública, incendio de casa teatro, suspensión de la diversión por el Gobierno y acaecimientos públicos pues en los referidos casos u otros de su especie, no podré obligar a que me dé intereses algunos las empresa, antes si quedare imposibilitado de poderme separar de las Compañías bajo pretexto alguno sin conocimiento y permiso por escrito de la empresa.

Y para que conste y se me pueda obligar a todo lo expuesto firmo la presente en Sevilla a veinte y cinco de febrero de mil ochocientos treinta y dos.

Ángel Glivau
[firma y rúbrica]

Nota

Se me darán de préstamo dos mil reales, mil quinientos en esta ciudad antes de mi marcha, y quinientos a mi llegada a Granada.

[rúbrica]

Documento 12. AHMGr, C.00202.0027. [Otra escritura (ésta sin firmar), de Ángel Glivau primer tenor. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

Desempeñaré la parte de primer tenor en todas las óperas que se me designen por la empresa, bien sean serias, semiserias o bufas no pudiéndome obligar a estrenarlas sin que pase de una a otra veinte y cinco días, contados desde que se me repartan las partichelas de estudio que no recibiré dos juntas sino solo concluida pasaré a aprender la segunda.

No cantaré entre semana con la compañía de verso cosa alguna ni menos con ninguna de las dos dichas compañías piezas sueltas como arias, dúos, terceto, quarteto, etc, ni nada entre bastidores.

Por estas obligaciones disfrutaré el sueldo de once mil reales en todo el año cómico pagados en el orden que convenga con el empresario, disfrutando además de un beneficio libre de todo gasto y si solo pagaré las papeletas del repartimiento y será de cargo de la empresa cuanto ocurra. Será de cargo de la empresa el darme toda la ropa que necesite para los varios caracteres que represente arreglada a mi cuerpo e igualmente el peluquero, cuarto con espejo, toalla y lavamanos, percha, etc. Siendo de mi cuenta los adornos de la cabeza en morriones, sombreros, gorros, etc. y las carnes, calzadillos o botas.

Esta escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de persona real, rogativa pública, incendio de casa teatro y acaecimientos públicos en estos casos fortuitos no podré obligar a que me dé interés alguno la empresa
pero quedaré en libertad para marchar donde me acomode pagando si dejo alguna deuda a estilo cómico siendo de cargo de la empresa pagarme el viaje

Y para que conste y se me pueda obligar a todo lo expuesto firmo la presente en Sevilla a veinte y cinco de febrero de mil ochocientos treinta y dos.

Nota

Se me darán de préstamo dos mil reales, mil quinientos en esta ciudad antes de mi marcha, y quinientos a mi llegada a Granada.

Es copia original que doy al interesado para su seguridad. Sevilla fecha ut supra.

[Sin firma ni rúbrica]

Documento 13. AHMGr, C.00202.0027. [Escritura de Manuel Moya, primer tenor. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Me obligo a desempeñar en las Operas que se executen en el teatro de dha. Ciudad los papeles que se me repartan en las cuerdas siguientes= En las Operas Serias los primeros tenores que la empresa me señale: En las de dos tenores el que sea de Canturia mas bajo: En la cuerda de Bajo Cantante las que se me designen como primero; e igualmente en las que haya dos Bajos primeros: Y en la de Caricato tambien el primero, haciendo dos o tres operas en semana.

2ª. Asistiré a todas las Mesas de Musica y a todos los ensayos diarios y extraordinarios bien sea de noche o de dia quando la empresa designe.

3ª. Bestire la escena con la propiedad que exija la parte que desempeñe, y de mi peculio.

4ª. Por estas obligaciones disfrutaré el honorario de trece mil r. distribuidos en todo el año Comico, y en la forma que con la empresa combenga..

5ª. Tendre un Beneficio en la segunda temporada en la que avonaré todos los gastos que diariamente pague la empresa, con opera nueva.

6ª. Saldré a veranear con la Compañía si lo dispusiese la empresa al punto donde esta designe, costeandome el viaje.

7ª. Perciviré de préstamo la cantidad de tres mil r. mitad en esta Ciudad, y mitad en mi llegada a Granada.

8ª. Habré de estar a la mayor brevedad en la Ciudad de Granada para empesar los estudios de las operas con que se disponga dar principio , abonándoseme el viaje.

9ª. Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de Personas Reales, Rogativa pública, incendio de Casa Teatro, suspensión de la diversión por el Gobierno, y acaecimientos públicos; pues en los referidos casos u otros de su especie, no podré obligar a la Empresa a que me dé interés alguno, antes sí quedaré imposibilitado de poderme separar de las Compañías bajo pretexto alguno sin conocimiento y permiso por escrito de la Empresa.

Y para que conste y se me pueda obligar a todo expuesto, firmo la presente en Córdoba a veinte y dos de Febrero de mil ochocientos treinta y dos.

~~Nota~~

~~Se me pondrá en lista con mi nombre y apellido en la clase de tenor igual á otro que se ajuste, y con el nombre de Manuel Perez en la de bajo=advierto q^{e}, si el Tenor otro [..]ba mas sueldo, no sido un primero conocido en Capital~~

Lo tachado no vale Manuel Moya
[firma y rúbrica]

Documento 14. AHMGr, C.00202.0027. [Escritura de Juan Montañes, tenor primero o segundo. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Desempeñare todos los papeles que me demarque el Empresario en la Cuerda de Tenor bien en la clase de primero o segundo y en las operas en q no tenga papel ayudare a los coros por dentro y llevare el traspunte.

2ª. Asistiré sin excusa alguna a todos los ensayos diarios y extraordinarios a que se me cite.

3ª. Bestire la escena por mi cuenta con la propiedad y decencia y propiedad.

4ª. Quedo sujeto a todos los demas capítulos que forman la escritura general de la Comp.ª de los que quedo hecho cargo.

5ª. Por estas obligaciones percivire el diario de diez r. en esta forma tomare cinco dias en semana el espresado diario contandose desde la en q se de principio a las funciones en Cordova.

6ª. Esta escritura solo tendrá efecto en el caso de q. conceda el gobierno la apertura de los Teatros pues de prolongarse la actual parada o bien sea q. en el discurso de la temporada se vuelva a reproducir por los impresvistos casos de muerte de persona Rl., rogativa publica, incendio de Teatro o por otra disposición particular del gobierno no será de ningun valor ni efecto no pudiendo oblilgar a la Empresa a q. me de interés alguno.

Y para q. conste y se me pueda obligar a todo lo espuesto lo firmo en Cordoba a seis de octubre de mil ochocientos treinta y dos.

Joaquin Montañes [firma y rubrica]

Documento 15. AHMGr, C.00202.0027. [Dionisio López, primer bajo cantante y director de escena. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pasqua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Desempeñaré la parte primer Bajo cantante en todas las operas que se canten en el teatro de dicha ciudad, sean serias, semiserias, o Bufas, cantando en la referida parte dos o tres días en semana, según a la empresa le combenga, y en las Pasquas y Carnabal los tres días seguidos, con las Operas que aquella determine.

2ª. Asistiré a todas las Mesas de Musica a que se me cite y a ensayos diarios y extraordinarios, bien sean de día o de noche, quando la empresa designe.

3ª. Será de mi obligación la dirección escénica de las Operas que se executen.

4ª. Bestiré la escena con la propiedad que exije la parte que ocupo, y de mi peculio.

5ª. No pondré excusa ni repugnancia alguna en executar las operas que señale la empresa en el discurso del año bien sean nuevas o de mi repertorio, del qual daré noticia exacta a la empresa para su conocimiento.

6ª. Por estas obligaciones disfrutaré el honorario de diez y siete mil r., distribuidos en todo el año cómico, y en la forma que con la empresa combenga.

7ª. Tendré un Beneficio de opera nueva en la segunda temporada, en el lugar que me corresponde, en el que avonaré todos los gastos que diriamente pague la empresa.

8ª. Saldré a veranear con la Compañía, si lo dispusiese la empresa, al punto donde esta designe costeandome el viaje.

9ª. Perciviré de préstamo la cantidad de tres mil y quinientos r. mitad esta ciudad y mitad a mi llegada a Granada, que se desquitarán en el discurso del año segun costumbre.

10ª. Se me avonará el viaje por completo desde Andujar a Granada en el Carruage que me acomode, y mi equipaje con los Cosarios desde Cordova.

11ª. Habré de estar en dicha Ciudad de Granada los mas pronto posible, en donde inmediatamente se empezarán los estudios de las operas con que se disponga empesar.

Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de persona Rl, rogativa pública, incendio de casa teatro, suspensión de la Diversion por el Gobierno, y acaecimientos públicos, pues en los referidos casos u otros de su especie, no podré obligar a la empresa a que me de intereses algunos, antes sí quedaré imposibilitado de poderme separar de las Compañias bajo pretexto alguno sin conocimiento y permiso por escrito de la empresa.

Y para que conste y se me pueda obligar a todo lo expuesto, firmo la presente en Cordova a veinte y uno de Febrero de mil ochocientos treinta y dos.

Dionisio Lopez

[firma y rúbrica]

En los mismos términos y bajo las propias condiciones que se expresan en la anterior Escritura, me obligo Yo Carmen Lopez á desempeñar la parte de segunda y tercera Dama tiple a partir con otra, o sola, persiviendo en todo el año Comico el sueldo de quatro mil r., pagados en igual orden que a mi Sr. Padre, de los que recivire por préstamo mil r. mitad en esta Ciudad y mitad en Granada. Cordova fha. ut supra

Con mi aprobación

D Lopez

[firma y rúbrica]

Documento 16. AHMGr, C.00202.0027. [Escritura del Sr. José Edo, segundo tenor y segundo bajo, verso segundo, tercero y de carácter, y su hija Rafaela Edo, segunda bolera. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Será de mi obligación el desempeñar todos los papeles que se me repartan en la clase de segundos y terceros y de carácter que no desmerezcan de esta clase y mi hija Rafaela Edo desempeñará la parte de segunda bolera bailando alternativamente con la primera y bailando los bailetes y partes generales.

2ª. Asistiré sin excusa alguna a todos los ensayos diarios y extraordinarios a que se me cite en el discurso del año, sea de día o de noche, y en el sitio que demarque la Empresa; y cada vez que falte a alguno de ellos sin una justa causa que manifestaré con tiempo oportuno, perderé la mitad del diario que disfrute.

3ª. Bestiré la escena por mi cuenta con la propiedad y decencia que exija el papel que represente, según me designen los directores sin poder alegar excusa alguna.

4ª. No podré excusarme a tomar el papel que los Directores me repartan, aun cuando no sea correspondiente a mi parte, siendo digno de la que ocupe.

5ª. No pondré repugnancia alguna en ejecutar las funciones que la Empresa designe en el discurso del año sean de la clase que fueren.

6ª. No podré oponerme de manera alguna a tomar el cuarto que la Empresa me señale para vestirme en el Teatro, bien sea solo o acompañado.

7ª. Ejecutaré una función sin diario en la temporada y día que disponga la Empresa a Beneficio de la misma, para pago de los ocho reales que por representación deben contribuir todas las Compañías a la Congregación, Misa, Salve, y Enfermería de Madrid.

8ª. No me podré excusar de manera alguna a salir en cualquier tiempo del año fuera de la Capital al paraje donde convenga a la Empresa llevar la Compañía, siendo de cuenta de aquella el pagar los viajes y la conducción de los equipajes.

9ª. Los Beneficios de la Virgen y Hospital de Madrid, a cuya obligación están constituidas todas las compañías del Reino, según previene el Despacho, los ejecutaré en dos de los días que en cada semana la Empresa no hace función en la temporada de invierno.

10ª. No podré excusarme a hacer dos funciones en un mismo día, siempre y cuando la Empresa lo disponga; advirtiendo que si trabajase sólo en una de ellas no podré exigir más que un diario; pero si trabajase en ambas se me abonará a más de aquel, la tercera parte de otro, sin descuento de préstamo.

11ª. Por estas obligaciones percibiré el diario de treinta y cuatro reales en esta forma: Desde el primer día de Pascua de Resurrección hasta el día de San Pedro, veintinueve de Junio, y desde el cuatro de Octubre hasta el Martes de Carnaval cinco diarios en cada semana, dejando lo correspondiente por mil para pago de lo tomado en calidad de préstamo. En el Verano, que principiará el treinta de Junio y concluirá el tres de Octubre, percibiré en cada semana cinco medios diarios de los que se me descontará lo correspondiente por mitad para dicho pago. La Empresa designará los días que han de pararse en cada semana del año cómico; y si en ambos o en alguno de ellos dispusiese la misma hacer función no podré oponerme a ello, con tal que me satisfaga el diario

de cada una de las que se hicieren a más de las cinco de obligación, o el medio diario, según en la temporada en la que se ejecuten.

12ª. Se me darán de préstamo treinta diarios adelantados, los que percibiré en El Puerto de Santa María y me serán descontados en la forma dicha en el anterior artículo.

13ª. Para ayuda de costa de viaje se me abonará por la Empresa la cantidad de su totalidad.

14ª. Dado caso que por alguno de los accidentes imprevistos a que está sujeto este establecimiento de diversión pública, se dejase de trabajar, o concluir año antes del tiempo prefijado, quedando en débito del todo o parte de mi préstamo, estoy obligado, liquidar cuentas, a firmar un recibo a favor y satisfacción de la Empresa.

Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de Personas Reales, Rogativa pública, incendio de Casa Teatro, suspensión de la diversión por el Gobierno, y acaecimientos públicos; pues en los referidos casos u otros de su especie, no podré obligar a la Empresa a que me dé interés alguno, antes sí quedaré imposibilitado de poderme separar de las Compañías bajo pretexto alguno sin conocimiento y permiso por escrito por la Empresa.

Y para que conste y se me pueda obligar a todo expuesto, firmo la presente en Madrid a 9 de Abril de mil ochocientos treinta y dos

Por mí y por mi hija
José Edo
[firma y rúbrica]

Nota.- Se me dará un beneficio en el lugar que me corresponda y en aumento a los treinta sueldos que demarca esta escritura se me abonarán en calidad de préstamo la cantidad de dos mil reales de vellón=fecha ut supra

En la compañía de ópera me obligo a desempeñar los papeles que se me repartan en la clase de segundo tenor o segundo bajo según vea el maestro pueda ejecutar.
[firma y rúbrica]

He recibido en el acto mil ochocientos reales y en Granada a mi llegada recibiré ochocientos, fecha ut supra.

José Edo
[firma y rúbrica]

He recibido los doscientos reales de vellón que me faltaban al resto de mi préstamo. Granada y Abril veinte de mil ochocientos treinta y dos.

José Edo
[firma y rúbrica]

Documento 17. AHMGr, C.00202.0027. [Escritura de Rafael Arroyo, tonadillero y primer tenor en el coro, y Alfonso Muñoz, bajo en el coro. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Será de mi obligación el desempeñar la parte de primer corista en la cuerda de tenor y al mismo tiempo tomaré en las óperas el papel que se me reparta cantando tonadillas en las tardes que fuese necesario.

2ª. Asistiré sin excusa alguna a todos los ensayos diarios y extraordinarios a que se me cite en el discurso del año, sea de día o de noche, y en el sitio que demarque la Empresa; y cada vez que falte a alguno de ellos sin una justa causa que manifestaré con tiempo oportuno, perderé la mitad del diario que disfrute.

3ª. Bestiré la escena por mi cuenta con la propiedad y decencia que exija el papel que represente, según me designen los directores sin poder alegar excusa alguna.

4ª. No podré excusarme a tomar el papel que los Directores me repartan, aun cuando no sea correspondiente a mi parte, siendo digno de la que ocupe.

5ª. No pondré repugnancia alguna en ejecutar las funciones que la Empresa designe en el discurso del año sean de la clase que fueren.

[No hay 6ª]

7ª. Ejecutaré una función sin diario en la temporada y día que disponga la Empresa a Beneficio de la misma, para pago de los ocho reales que por representación deben contribuir todas las Compañías a la Congregación, Misa, Salve, y Enfermería de Madrid.

8ª. No me podré excusar de manera alguna a salir en cualquier tiempo del año fuera de la Capital al paraje donde convenga a la Empresa llevar la Compañía, siendo de cuenta de aquella el pagar los viajes y la conducción de los equipajes.

9ª. Los Beneficios de la Virgen y Hospital de Madrid, a cuya obligación están constituidas todas las compañías del Reino, según previene el Despacho, los ejecutaré en dos de los días que en cada semana la Empresa no hace función en la temporada de invierno.

10ª. No podré excusarme a hacer dos funciones en un mismo día, siempre y cuando la Empresa lo disponga; advirtiendo que si trabajase sólo en una de ellas no podré exigir más que un diario; pero si trabajase en ambas se me abonará a más de aquel, la tercera parte de otro, sin descuento de préstamo.

11ª. Por estas obligaciones percibiré el diario de catorce reales de vellón en esta forma: Desde el primer día de Pascua de Resurrección hasta el día de San Pedro, veintinueve de Junio, y desde el cuatro de Octubre hasta el Martes de Carnaval cinco diarios en cada semana, dejando el 5 por mil para pago de lo tomado en calidad de préstamo. En el Verano, que principiará el treinta de Junio y concluirá el tres de Octubre, percibiré en cada semana cinco medios diarios de los que se me descontará lo que corresponda por mitad para dicho pago. La Empresa designará los días que han de pararse en cada semana del año cómico; y si en ambos o en alguno de ellos dispusiese la misma hacer función no podré oponerme a ello, con tal que me satisfaga el diario de cada una, o el medio, según en la temporada en que se ejecuten a más de las cinco de obligación.

12ª. Se me darán de préstamo veinte y cinco diarios adelantados, los que percibiré la mitad en Córdoba y mitad en Granada y me serán descontados en la forma dicha en el anterior artículo.

13ª. Para ayuda de costa del viaje se me abonará por la Empresa la cantidad de [no figura].

14ª. Dado caso que por alguno de los accidentes imprevistos a que está sujeto este establecimiento de diversión pública, se dejase de trabajar, o concluir año antes del tiempo prefijado, quedando en débito del todo o parte de mi préstamo, estoy obligado, liquidadas cuentas, a firmar un recibo a favor y satisfacción de la Empresa.

Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de Personas Reales, Rogativa pública, incendio de Casa Teatro, suspensión de la diversión por el Gobierno, y acaecimientos públicos; pues en los referidos casos u otros de su especie, no podré obligar a la Empresa a que me dé interés alguno, antes sí quedaré imposibilitado de poderme separar de las Compañías bajo pretexto alguno sin conocimiento y permiso por escrito de la Empresa.

Y para que conste y se me pueda obligar a todo expuesto, firmo la presente en Córdoba a siete de marzo de mil ochocientos treinta y dos.

Rafael Arroyo
[firma y rúbrica]

Bajo los mismos artículos de la anterior escritura me comprometo yo el abajo firmado la parte de corista en las óperas en la cuerda de bajo tomando los papeles q. se me repartan. Fecha ut supra=

Alfonso Muñoz
[firma y rúbrica]

Documento 18. AHMGr, C.00202.0027. [Escritura de Cosme Saavedra, primer bolero. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Será de mi obligación el desempeñar la parte de Primer bolero bailando en baile nacional en alternativa con otro si lo hay, pondré la música de los bailetes de las comedias, bailando en ellos, y sólo se me pagarán las de los bailes generales [...].

2ª. Asistiré sin excusa alguna a todos los ensayos diarios y extraordinarios a que se me cite en el discurso del año, sea de día o de noche, y en el sitio que demarque la Empresa; y cada vez que falte a alguno de ellos sin una justa causa que manifestaré con tiempo oportuno, perderé la mitad del diario que disfrute.

3ª. Bestiré la escena por mi cuenta con la propiedad y decencia que exija el papel que represente, según me designen los directores sin poder alegar excusa alguna.

4ª. No podré excusarme a tomar el papel que los Directores me repartan, aun cuando no sea correspondiente a mi parte, siendo digno de la que ocupe.

5ª. No pondré repugnancia alguna en ejecutar las funciones que la Empresa designe en el discurso del año sean de la clase que fueren.

6ª. No podré oponerme de manera alguna a tomar el cuarto que la Empresa me señale para vestirme en el Teatro, bien sea solo o acompañado.

7ª. Ejecutaré una función sin diario en la temporada y día que disponga la Empresa a Beneficio de la misma, para pago de los ocho reales que por representación deben contribuir todas las Compañías a la Congregación, Misa, Salve, y Enfermería de Madrid.

8ª. No me podré excusar de manera alguna a salir en cualquier tiempo del año fuera de la Capital al paraje donde convenga a la Empresa llevar la Compañía, siendo de cuenta de aquella el pagar los viajes y la conducción de los equipajes.

9ª. Los Beneficios de la Virgen y Hospital de Madrid, a cuya obligación están constituidas todas las compañías del Reino, según previene el Despacho, los ejecutaré en dos de los días que en cada semana la Empresa no hace función en la temporada de invierno.

10ª. No podré excusarme a hacer dos funciones en un mismo día, siempre y cuando la Empresa lo disponga; advirtiendo que si trabajase sólo en una de ellas no podré exigir más que un diario; pero si trabajase en ambas se me abonará a más de aquel, la tercera parte de otro, sin descuento de préstamo.

11ª. Por estas obligaciones percibiré el diario de diez y ocho reales de vellón en esta forma: Desde el primer día de Pascua de Resurrección hasta el día de San Pedro, veintinueve de Junio, y desde el cuatro de Octubre hasta el Martes de Carnaval cinco diarios en cada semana, dejando lo correspondiente por mil para pago de lo tomado en calidad de préstamo. En el Verano, que principiará el treinta de Junio y concluirá el tres de Octubre, percibiré en cada semana cinco medios diarios de los que se me descontará lo correspondiente por mitad para dicho pago. La Empresa designará los días que han de pararse en cada semana del año cómico; y si en ambos o en alguno de ellos dispusiese la misma hacer función no podré oponerme a ello, con tal que me satisfaga el diario de cada una de las que se hicieren a más de las cinco de obligación, o el medio diario, según en la temporada en la que se ejecuten.

12ª. Se me darán de préstamo treinta diarios adelantados, los que percibiré en _____y me serán descontados en la forma dicha en el anterior artículo.

13ª. Para ayuda de costa de viaje se me abonará por la Empresa la cantidad de _____. Dado caso que por alguno de los accidentes imprevistos a que está sujeto este establecimiento de diversión pública, se dejase de trabajar, o concluir año antes del tiempo prefijado, quedando en débito del todo o parte de mi préstamo, estoy obligado, liquidar cuentas, a firmar un recibo a favor y satisfacción de la Empresa.

Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de Personas Reales, Rogativa pública, incendio de Casa Teatro, suspensión de la diversión por el Gobierno, y acaecimientos públicos; pues en los referidos casos u otros de su especie, no podré obligar a la Empresa a que me dé interés alguno, antes sí quedaré imposibilitado de poderme separar de las Compañías bajo pretexto alguno sin conocimiento y permiso por escrito por la Empresa.

Y para que conste y se me pueda obligar a todo expuesto, firmo la presente en Granada a 9 de Abril de mil ochocientos treinta y dos

Cosme Saavedra
[firma y rúbrica]

Recibí quinientos cuarenta reales de vellón pertenecientes a los treinta diarios de préstamo.
Saavedra

[rúbrica]

Documento 19. AHMGr, C.00202.0054. [Escritura de Manuel Deschamps, maestro de música. Año 1832]

Por la presente que deberá tener la misma fuerza que si estuviese otorgada por Escribano público, yo el abajo firmado me obligo a cumplir recta y puntualmente durante el año cómico que empezará el primer día de Pascua de Resurrección de mil ochocientos treinta y dos y concluirá el martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres todas las obligaciones que se expresarán en esta escritura trabajando en el teatro de la Ciudad de Granada en la Empresa que tiene a su cargo el Sr. José Mayquez.

1ª. Desempeñaré el cargo de maestro de música con todas las obligaciones que le son anexas.

2ª. Enseñaré y repasaré a todas las partes de cantado que constituyen la compañía de ópera todas las que designe la Empresa. Asistiendo a todos los ensayos diarios y extraordinarios a que me cite en el lugar que la empresa designe.

3ª. Tocaré el piano en la orquesta cuando lo determine la empresa y cuando no desempeñe este cargo estaré en el bujero con la partitura para dar las entradas.

4ª. Por estas obligaciones percibiré el sueldo anual de seis mil y seiscientos reales de vellón

5ª. Percibiré en calidad de préstamo treinta diarios que descontaré en todo el año.

Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos generales de muerte de persona real, incendio de teatro, rogativas, suspensión de la diversión por el gobierno, o acaecimientos públicos; y para que conste y tenga su debido cumplimiento firmo en Córdoba a veinte y dos de febrero de mil ochocientos treinta y dos,

Manuel Deschamps
[Firma y rúbrica]

Nota...Cuando hubiere en ópera obligado de piano o *harpa*, lo acompañaré en la orquesta en el piano durante toda la ópera.

Deschamps
[rúbrica]

Documento 20. AHMGr, C.00202.0027. [Escritura de Francisco Valladar, primer violín. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por la presente escritura que tendrá el mismo valor y fuerza que si fuese otorgada ante Escribano público, me obligo a trabajar en las Compañías Dramática y Filarmónica que para el Teatro de la Ciudad de Granada forma su Empresario el Sr. José Mayquez en el presente año cómico, que dará principio el Domingo de Pascua de Resurrección del mil ochocientos treinta y dos y concluirá el Martes de Carnaval de mil ochocientos treinta y tres, bajo las condiciones siguientes

1ª. Será de mi obligación el desempeñar la parte de primer violín de la orquesta en todas las óperas que se hagan en el discurso del año, como asimismo en los intermedios de las funciones de verso: al mismo tiempo enseñaré los coros de las óperas a hombres y mujeres siempre que me lo mande el Empresario: también enseñaré si fuera preciso, su parte en particular a alguna de las partes: repasando los intermedios a los que hayan de cantarlos; pondré las músicas que son de costumbre sin interés alguno; y las extraordinarias las haré por un precio moderado.

2ª. Asistiré sin excusa alguna a todos los ensayos diarios y extraordinarios a que se me cite en el discurso del año, sea de día o de noche, y en el sitio que demarque la Empresa; y cada vez que falte a alguno de ellos sin una justa causa que manifestaré con tiempo oportuno, perderé la mitad del diario que disfrute.

3ª. Bestiré la escena por mi cuenta con la propiedad y decencia que exija el papel que represente, según me designen los directores sin poder alegar excusa alguna.

4ª. No podré excusarme a tomar el papel que los Directores me repartan, aun cuando no sea correspondiente a mi parte, siendo digno de la que ocupe.

5ª. No pondré repugnancia alguna en ejecutar las funciones que la Empresa designe en el discurso del año sean de la clase que fueren.

6ª. No podré oponerme de manera alguna a tomar el cuarto que la Empresa me señale para vestirme en el Teatro, bien sea solo o acompañado.

7ª. Ejecutaré una función sin diario en la temporada y día que disponga la Empresa a Beneficio de la misma, para pago de los ocho reales que por representación deben contribuir todas las Compañías a la Congregación, Misa, Salve, y Enfermería de Madrid.

8ª. No me podré excusar de manera alguna a salir en cualquier tiempo del año fuera de la Capital al paraje donde convenga a la Empresa llevar la Compañía, siendo de cuenta de aquella el pagar los viajes y la conducción de los equipajes.

9ª. Los Beneficios de la Virgen y Hospital de Madrid, a cuya obligación están constituidas todas las compañías del Reino, según previene el Despacho, los ejecutaré en dos de los días que en cada semana la Empresa no hace función en la temporada de invierno.

10ª. No podré excusarme a hacer dos funciones en un mismo día, siempre y cuando la Empresa lo disponga; advirtiendo que si trabajase sólo en una de ellas no podré exigir más que un diario; pero si trabajase en ambas se me abonará a más de aquel, la tercera parte de otro, sin descuento de préstamo.

11ª. Por estas obligaciones percibiré el diario de diez y ocho reales de vellón en esta forma: Desde el primer día de Pascua de Resurrección hasta el día de San Pedro, veintinueve de Junio, y desde el cuatro de Octubre hasta el Martes de Carnaval cinco diarios en cada semana, dejando lo que corresponda por mil para pago de lo tomado en calidad de préstamo. En el Verano, que principiará el treinta de Junio y concluirá el tres de Octubre, percibiré en cada semana cinco medios diarios de los que se me descontará por lo que corresponda por mitad para dicho pago. La Empresa designará los días que han de pararse en cada semana del año cómico; y si en ambos o en

alguno de ellos dispusiese la misma hacer función no podré oponerme a ello, con tal que me satisfaga el diario de cada una de las que se hicieren a más de las cinco de obligación, o el medio diario, según en la temporada en que se ejecuten.

12ª. Se me darán de préstamo 30 diarios adelantados, los que percibiré y me serán descontados en la forma dicha en el anterior artículo.

13ª. Para ayuda de costa del viaje se me abonará por la Empresa la cantidad de

14ª. Dado caso que por alguno de los accidentes imprevistos a que está sujeto este establecimiento de diversión pública, se dejase de trabajar, o concluir año antes del tiempo prefijado, quedando en débito del todo o parte de mi préstamo, estoy obligado, liquidadas cuentas, a firmar un recibo a favor y satisfacción de la Empresa.

Esta Escritura perderá toda su fuerza y valor en los casos de muerte de Personas Reales, Rogativa pública, incendio de Casa Teatro, suspensión de la diversión por el Gobierno, y acaecimientos públicos; pues en los referidos casos u otros de su especie, no podré obligar a la Empresa a que me dé interés alguno, antes sí quedaré imposibilitado de poderme separar de las Compañías bajo pretexto alguno sin conocimiento y permiso por escrito por la Empresa.

Y para que conste y se me pueda obligar a todo expuesto, firmo la presente en Granada a siete de marzo de mil ochocientos treinta y dos

Francisco Valladar
[firma y rúbrica]

Recibí quinientos cuarenta reales de vellón importe total de los treinta diarios de préstamo. Fecha ut supra.

Valladar
[firma y rúbrica]

Documento 21. AHMGr, C.00202.0027. [Escritura de Juan Álvarez, violín. Año 1832]

Digo yo el abajo firmado, que por el presente que se le dará la misma fuerza que si fuese Escritura Pública, me obligo a ejercer mi profesión de músico en unión de las Artistas filarmónicos que tiene escriturados el Sr. Mayquez y las condiciones para ello son las siguientes:

1ª. Será de mi obligación el tocar el violín concertino en la orquesta en todas las funciones que se ejecuten por los expresados filarmónicos.

2ª. Lo será asimismo el tocar el primero y dirigir la orquesta en caso de enfermedad de este o cuando lo dispusiese el Director.

3ª. Asistiré a todos los ensayos diarios y extraordinarios a que se me cite en el punto donde se demarque.

Por las expresadas obligaciones recibiré el sueldo de catorce reales de vellón cinco días en cada semana como los demás individuos que forman la referida reunión filarmónica. Expresiva condición de este contrato de que en el caso de ser concedida la licencia para actuar en el teatro de esta ciudad yo deberé estar pronto a ir a la de Jaén luego que sea avisado por el Sr. José Mayquez y seguiré a la compañía hasta que concluya sus funciones en el de Córdoba; pero si no se realizase la licencia de este Ayuntamiento quedará nulo y sin efecto cuanto va expresado.

Al cumplimiento de este contrato quedamos obligados mutuamente excepto en los casos de práctica y costumbres que rigen en las compañías cómicas y a tal efecto lo firmamos por duplicado en Córdoba a 5 de julio de Julio de 1832.

Nota = El viaje de esta Ciudad a la de Jaén y viceversa será pagado por el Mayquez a estilo cómico.

Juan Álvarez
[firma y rúbrica]

Documento 22. *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, 27-V-1837. [Sobre el estado del teatro en Granada]

Ya que hemos tomado la pluma en esta asunto, seanos permitido decir alguna cosa sobre el estado del teatro en este año y en el venidero. No somos nosotros de los que creen que el teatro es la escuela de las costumbres, como tantas veces se ha repetido: lo consideramos de otro modo, lo creemos, solo, un desahogo, una diversión; y si se quiere una escuela de buen lenguaje, modales y cultura, porque siempre hemos creído, que el hombre no sale mejor ni peor del teatro, sino en cuanto en él aprende el buen porte en la sociedad. Esta es la razón porque, el estudio del comico va mucho mas allá de lo que generalmente se cree, y de los que ha sido hasta ahora en España. Los Griegos y Romanos en los primitivos tiempos dieron toda la extensión posible al teatro; y más todavía la moderna Francia, que ha conocido y ha hecho una necesidad del teatro. Pero separémonos de estos ejemplos, estamos en que nadie de los que pertenecen a la culta sociedad desconoce estos principios y nos relevarán de probar la necesidad de una diversion que todos los pueblos cultos de Europa ven como precisas. Mas si lo es en los demás, ¿con cuanta mas razón lo será en Granada donde absolutamente no hay otra? Muchas veces hemos ido al teatro llenos de astío y aun de pesar, y hemos salido contentos: otras, considerado el estado actual de España y nuestra crítica situación el alma padecía y el teatro no ha aliviado. En el vemos la unidad de nosotros mismos, que no vemos sino en él, y que quisiéramos ver a todas horas.

Supuesta la incontestable necesidad del teatro veamos su estado actual en Granada, y las mejoras que espera en lo sucesivo. El teatro está actualmente a la altura que puede estar; porque no es posible mas en una capital de provincia donde no hay comercio, ni industria, ni ninguna clase de riqueza; somos pobres y no podemos tener mas que nuestra opera española y nuestras comedias. Pero este beneficio que recibió el teatro en el año anterior, debido al choque de dos empresas que aspiraban á él, ¿continuará el venidero? Hemos llegado á entender, con el mayor disgusto que no; y que solo habremos de oir una mala compañía de verso. Decimos mala, porque no es posible que sea buena en la escasez general de cómicos y en el poco premio que aqui tienen: mucho mas cuando sabemos que la empresa que ha de continuar el año inmediato ha de abrazar también el teatro de Málaga: y si es difícil formar una buena compañia de verso, mucho mas lo será formar dos ¿Y como evitaremos este mal? Permitanos la autoridad decirlo. Lo evitaremos, haciendo en primer lugar, que la empresa de Granada no sea la misma que la de Málaga: no queriendo ver en el teatro una especulación, si no dándole una mano protectora. Es decir, que en lugar de sacarle utilidad se le den ausilios; porque de otro modo nunca tendremos teatro, ni lo tiene asi ningún pueblo culto de Europa y es menester confesarlo, del mismo modo que se opone a la cultura del siglo 19 que haya frailes, asi se opone á ella el que no se proteja el teatro. Ademas de que es una medida política que han reconocido todos los tiranos de Europa, procurando por ese medio distraer al pueblo de los asuntos políticos.

Nosotros, déviles escritores, y careciendo de aquella influencia moral que ejercen otros cerca del poder, nos atrevemos á llamar la atención de la autoridad Municipal, y le rogamos ponga algún esmero en esta diversion único recreo del hombre culto de Granada. Y sobre todo que no nos prive oir la dulce armonía de Bellini y los demas autores.

Concluiremos este artículo, diciéndole á los que ocupan las lunetas, á los que se precian de cultos; que dejen ciertas maneras y conversaciones feas en todas partes y mucho mas en el teatro; que no usen de los bastones ya para aplaudir y ya para llevar el compás, que solo es obligacion del director de orquesta: por que de otro modo probarán su poca cultura social y harán del teatro una plaza de toros. El teatro sin ecsigir la fastidiosa circunspeccion es de una tertulia, merece mmiramientos y modales, y que por todos medios procuremos llegar en él á la altura que los demas pueblos civilizados. [s.f.]

Documento 23. *Reglamento de Buen Gobierno y Política para el Régimen Interior y Esterior del Teatro Cómico de esta Capital, adoptado y mandado guardar por el Ayuntamiento Constitucional de la misma*. Granada: Imprenta de la Viuda de Moreno e Hijos, calle de Libreros núm. 1 y 2. Año 1837.

Art.1º.

La Empresa ó Autoría del Teatro sostendrá todo el año cómico esta diversión ejecutando tragedias, comedias, óperas, conciertos, bailes y demas, por medio de actores de conocida suficiencia en los diversos ramos que abraza la escena, segun haya contratado.

El Ayuntamiento fijará cada un año los precios á que constantemente ha de pagar el público el derecho de asistir á estas funciones, asi como la retribución que le han de abonar los empresarios por el uso de la Casa-teatro y de los muebles ó efectos que le pertenecen en propiedad.

Las obligaciones particulares de los empresarios ó autores, y las seguridades que se han de ecsigir de ellos para el cumplimiento de aquellas, serán objeto de las condiciones que se estampen por el Ayuntamiento en el pliego que se forme al efecto.

El Ayuntamiento protegerá de un modo positivo a esta clase de especuladores, para que el servicio del Teatro sea digno de la ilustración del pueblo á quien debe servir.

Art. 4º. Orquesta.

El director es responsable de la asistencia puntual de todos los profesores, así como de la ejecución esacta de toda la parte filarmónica instrumental.

Cuidará de que todos los profesores se hallen en su respectivo lugar antes de darse principio al espectáculo.

Llevará una nota de los profesores que no asistan ó concurran tarde á su obligacion, tanto en las representaciones como en los ensayos, la que pasará á la Comision para que segun la importancia de las faltas corrija ó pene al profesor que las cometa.[1519]

[1519] *Reglamento de Buen Gobierno y Política para el Régimen Interior y Esterior del Teatro Cómico de esta Capital, adoptado y mandado guardar por el Ayuntamiento Constitucional de la misma. Gobierno interior de la escena*. Granada: Imprenta de la Viuda de Moreno e Hijos, calle de Libreros núm. 1 y 2. 1837.

Documento 24. Exposición al Ayuntamiento de Granada en la que se da cuenta del acuerdo para que se permuten las compañías de los teatros de Granada y Málaga en el año cómico 1839-1840, y la respuesta afirmativa del Ayuntamiento. AHMGr, Legajo 1019. Año 1839.

Exmo. Ayuntamiento Constitucional de Granada

Don Luis de Olona vecino de la ciudad de Málaga y Empresario de la Compañía de Ópera formada en el presente año cómico para el teatro de la misma, a V. E. respetuosamente expone:

Acaba de convenir con la Empresa Dramática del teatro de esa Capital, que en principios del próximo mes de Julio se permuten las expresadas Compañías, pasando la Dramática a esta ciudad y la de Ópera a esa: y como quiera que se crea necesario el impetrar de V. E. la venia y licencia consiguiente en semejantes casos; como así mismo la concesión de los precios de localidades y entradas que siempre han sido de costumbre en ese teatro para las Compañías Filarmónicas; e igualmente la confirmación de la cláusula puesta en el contrato celebrado por V. E. con la actual Empresa, acerca de que no se permitirá otra ninguna diversión sea de la clase que fuese, por más de tres días, a no ponerse su Director de acuerdo con el Empresario del teatro: concurre a V. E. el exponente lleno de confianza

Suplicándole se sirva aceptar la presentación en ese teatro de la indicada Compañía de Ópera, accediendo a los demás extremos anteriormente expresados a cuya gracia quedará eternamente reconocido, pidiendo a Dios guarde las vidas de V. E. muchos años.
Málaga, 21 de junio de 1839.

Luis Olona [Firma y rúbrica]

Cabildo de Granada a 27 de junio de 1839

Se dio cuenta de esta solicitud, y teniendo presente el contenido de la condición segunda, en el segundo párrafo se acordó: Conceder el permiso que se solicita entendiéndose sólo por la temporada de Verano, y que los precios de entrada y aprovechamientos sean los mismo que se fijaron para la Compañía de Ópera en la última época que trabajó en esta Ciudad.

Así consta del libro de actas.

Documento 25. AHMGr, C.00203.0038. Impreso anunciador, marzo de 1839. Imprenta de Benavides.

PRECIOS DE ENTRADA Y APROVECHAMIENTOS. AÑO 1839-40
(EN REALES)

APROVECHAMIENTO EN DÍAS DE ÓPERA

Palcos primeros	24
Idem segundos	18
Lunetas primeras	3
Idem segundas	2
Sillas de Palco general	3
Asientos de idem	2
Sillas de Alojero	3
Asientos de idem	2
Delanteras de Cazuela	2
Entrada	4

APROVECHAMIENTO EN DÍAS DE COMEDIA

Palcos primeros	18
Idem segundos	14
Lunetas primeras	3
Idem segundas	2
Sillas de Palco general	3
Asientos de idem	2
Sillas de Alojero	3
Asientos de idem	2
Delanteras de Cazuela	2
Entrada	21/2

PRECIOS DE ABONO POR 15 REPRESENTACIONES DE ÓPERA Y VERSO

Palcos primeros	240
Idem segundos	160
Lunetas primeras	40
Idem segundas	25
Sillas de Palco general	40
Asientos de idem	25
Sillas de Alojero	40
Asientos de idem	25
Delanteras de Cazuela	25

NOTA. *Los señores que han estado abonados en la temporada anterior, si gustan continuar en sus localidades, se servirán avisarlo en el despacho del teatro en los días 29 y 30 de marzo, desde las once a la una de la mañana, y desde las cuatro a las seis de la tarde; pues pasados estos días se despacharán indistintamente.*

Documento 26. Miguel Ribelles, empresario de la compañía dramática protesta por el comportamiento de la compañía filarmónica. AHMGr, C.00205.0001. Año 1848.

Sr. Alcalde Corregidor de esta Capital.

D. Miguel Ribelles de esta vecino y empresario de la Compañía Dramática que actúa en la misma, a Vuestra Señoría con el debido respeto expone:

Ya le constan los sacrificios y pérdidas que ha sufrido desde su traslación de Córdoba a esta Capital, y que en ella a pesar de su solemne contrato ha tenido que sucumbir a ceder la mitad de los días que quedan de temporada a la Compañía Lírica que se presentó procedente de Málaga. El que expone hubiera sobrellevado y dado al silencio sus justas quejas si los encargados o representantes de dicha Compañía Filarmónica no hubieren diariamente buscado cuantos medios y estrategias han estado a su alcance, no ya para defender derecho alguno legítimo de que se les hubiere desposeído, sino para incomodar y originar perjuicios irreparables a quien nunca se los ha causado, inculcando diariamente tribunales [sic] y autoridades [sic] a quien han tratado de sorprender con hechos y supuestos inverídicos, males entre otros son el de querer sostener que la Compañía Dramática no debe trabajar las tardes de los días feriados, cuando la noche toque a la filarmónica; siendo así que está explícita, clara y terminantemente marcado este derecho en el contrato, del cual fueron despojados por una equivocación el día primero del corriente. Hay más; en la noche anterior acudieron al Sr. Teniente de Alcalde D. Antonio Constans, en solicitud de que se les conceda el próximo día de Reyes para trabajar en él: esto es raro, incomprensible y aun ridículo, pues en la rigurosa alternativa que ha regido hasta hoy, nada han reclamado; sin tener en consideración que por no incomodar el que expone a las autoridades no trabajó como debía el día de Año Nuevo por la noche, puesto que las festividades de Pascua y Carnaval están fuera del turno, y los cantantes habían usado del teatro dos domingos seguidos. Por todo ello, en evitación de muchos disgustos y sorpresas, y con objeto a que se les haga entender que en lo sucesivo se abstengan de inculpaciones ajenas de verdad, apoyada por afecciones particulares que nada significan, cuando median contratos sagrados. A Vuestra Señoría Suplica que teniendo a la vista el contrato celebrado con Don Antonio Romero, unido al expediente y mandado llevar a efecto se imponga a dicha compañía lírica perpetuo silencio, haciendo que la misma compense en la manera que parezca más equitativa la referida tarde del 1º del actual, de que por su causa fue despojado el que suplica. Así lo espera de su imparcialidad y justificación.

Granada y Enero 4 de 1848. Miguel Ribelles.

Documento 27. «Dos palabras sobre teatro». *La Constancia*, 3-VI-1853 [Se demandan óperas nuevas]

La Constancia, Viernes, 3.- **Dos palabras sobre teatro**.- Diferentes veces hemos hablado de nuestro coliseo, haciéndolo siempre con imparcialidad y mesura que para todo hemos acostumbrado, procurando no herir susceptibilidades, y ajenos a toda animadversión y tiro directo a persona alguna: esto ha dado motivo a que nuestras palabras no sean escuchadas por los que debieran haberlas tenido muy en cuenta y a que por el público se nos moteje de indiferentes o parciales: los abusos que se están cometiendo y que reclaman imperiosamente una severa crítica, nos obligan hoy a tomar la pluma aunque con disgusto para hacer unos cargos, que en verdad no esperábamos vernos precisados a formular: cuando la empresa que está hoy al frente de nuestro teatro se presentó al público ofreciéndole espectáculos, lo hizo del modo más lisonjero, dando lugar a que se concibiesen esperanzas que se aceptaron con tanta más avidez, cuanto que hacía algún tiempo que indebidamente carecía el público granadino de su diversión favorita: sin desconfianza alguna recibió a los empresarios, y la compañía que se le ofreciera acudiendo presuroso a las representaciones y sufriendo no solo con paciencia las notables defectos del escenario y decoraciones, sino aplaudiendo y animando a los actores con marcadas muestras de satisfacción: algunos de estos defectos hemos advertido, sin que por eso se hayan remediado, no insistiendo en ello por haber tenido en consideración los obstáculos con que a veces tienen que luchar los mejores deseos: pero viendo que no solo continúan presentándonos el espectáculo bien por su ignorancia en el decorado de las representaciones, o bien lo que es peor todavía, el del insulto que envuelve para un público conocedor al presentarle las cosas mal y de mala manera; entreteniendo su atención y la falta de óperas nuevas con unos conciertos mal combinados y peor escogidos, habiéndose ejecutado solo a esta fecha dos óperas después de los ofrecimientos que al principio se hicieran, clamamos, y clamamos en alta voz porque sean una verdad estas ofertas, corrigiéndose anacronismos y defectos que a cada paso vemos en la escena, presentando espectáculos nuevos y dignos del público que continuamente favorece nuestro teatro, y reprimiéndose por añadidura el innoble comercio que con los palcos se verifica: si la empresa mira por sus intereses, si como creemos sus ofrecimientos han sido de buena fe, y contando con elementos para llevarlos a cabo, esperamos y con nosotros espera todo el público, en cuyo nombre hablamos, que veremos corregidos estos abusos, y tendremos días en que deseamos de emplear nuestra pluma en alabanzas que de ninguna manera rehusaremos, abandonando el terreno de los cargos que siempre hemos repugnado, y que aún hoy empleamos con disgusto. Nada más decimos por hoy; sirva esto de indicación, para que se conozca que estamos dispuestos a emplear nuestra pluma en defensa de un público de quien tenemos marcadas muestras de predilección, y cuyos derechos estamos obligados a defender.

Documento 28. AHMGr, C.00206.0003. «Memoria sobre el estado del Teatro de Granada: y Proposiciones para tomarlo en arrendamiento». [El empresario Antonio Romero Saavedra expone cuál es la situación, desde su punto de vista, del espectáculo teatral en la ciudad de Granada a primeros de junio de 1856]

El Teatro ha sido objeto de […] especulación de cuanta empresa lo han tenido a su cargo: objeto de especulación bien entendida ha sido del que suscribe: pero así como los unos han cifrado su ganancia (o las […] de ella, porque jamás la han tenido) en la formación de actores adocenados,]que costando poco han fastidiado al publico a la autoridad y a ellos mismos, el que habla, ha procurado en todo tiempo presentar en la Escena los primeros actores en todos géneros. Testigos de esta verdad son los de los Romea, Matilde Díez, Cabbo [?], Unanue, Paulina García, Gui Stefan, Petra Cámara, Macallister y últimamente Ronconi. Empero nó se crea tampoco que basta para llenar el deseo de la Autoridad y el publico presentar en un Teatro (y mucho menos en un teatro de Provincia) actores de un sobresaliente mérito; esto al paso que nó és posible porque los pocos que hay los contratan en la corte, como es natural, bastaría para que la diversion no subsistiera, por que imposibilitada la empresa de poder cubrir el presupuesto y sus exigencias, se vería precisada a declararse en quiebra, por que no hay poder ni grandeza posibles, capaz de poder resistir todo lo que tras sí exige y arrastra ese nuevo género de fenómeno que vulgarmente se conoce por notabilidad artística Europea.

Se dice de publico, igonoro el fundamento, que las exageraciones de que por desgracia abunda el pliego de condiciones sacando a subasta el Teatro por los tres años siguientes están puestos de intento por que el cuerpo municipal trata de formar por sí y por medio de una inteligente Direccion para el año próximo venidero, contratando artistas de primer orden en Ópera, Zarzuela Declamación y Bayles. Si fuese cierto y posible llevar acabo semejante determinación ¡pobres fondos municipales! ¡pobres actores, y desgraciado Publico!!...

Para estar al frente del Teatro, y con más razón del Teatro de Granada fórmese ó nó por el cuerpo municipal se necesita ciencia, nó esa ciencia que está basáda en la Teória ó en la practica de haber visto doce funciones y asistido a cuatro ensayos; se necesita sí, esa ciencia que ha producido la experiencia y la practica de haber manejado en el pormenor este y otro teatro de la corte y de provincia; se necesita saber la índole, la edad, las circunstancias, el carácter, el género de cada uno de los actores: se necesita saber la distancia en que se encuentran la familia que tienen; que género es el que con mas acierto cultivan; si son díscolos si tienen orguyo apego al estudio; si están vestidos con el lujo que requiere este público; si el caudal que ejecuta la Dama está en armonía con el del Galan y el Barba: si el del Gracioso lo está con el de la Graciosa y el Galan Joben: si los bayles del director son los que egecuta la Baylarina; si la Tiple es aguda o meso soprano y si el tenor es sfogato o acontraltado… Esto por lo menos es preciso saber: por que si el Galan egecuta con mas perfeccion lo Trágico y la Dama las coquetas, ni se verán Dramas ni Comedias de costumbres: si al gracioso gustan los figurones y abates ridículos y ala graciosa las Manolas y payas simples, ni se verán comedias de gracioso ni del Teatro antiguo ni piezas ni sainetes.

Todo esto y mas sería preciso saber para dirigir el Teatro, caso de pudiese formar por sí el cuerpo Municipal, que se niega absolutamente: primero, por que lo prohive espresamente el reglamento de Teatro vigente; y segundo por que no tendría bastante don diez mil duros para tomar unas compañías de solo mediano orden, y mal podrá disponer de esta cantidad cuando no encuentra recursos para ejecutar la obra acordada, que es de mas primera necesidad.

Por mas que parezca una paradoja, es preciso confesar que si ha de tener este Teatro, eso que se llama Compañía de primer orden, o no se abrirá o si se abre no contará mucha vida. Si

se contratase para medianías subsistiría aunque a disgusto del público, de la Autoridad y ninguna satisfacción de la empresa… ¿Cual es pues el tacto que ha de tenerse para manejar el Teatro? No es una ciencia para pocos, pero es un Cáos para la generalidad de los que quieren meterse en todo, en tender de todo, ganar en todo y acertar en nada. Hable en voz viva la presente Empresa: tres años cuenta de vida: medianías tuvo en el primer año, disgustos y perdidas: medianías en el segundo, perdidas y disgustos: medianías en el presente, incomodidades, descontento de la Empresa y del Publico, juicios, separación de socios y… aun no es concluido el año por mas que falte bien poco para su terminación.

Granada en su Teatro necesita lo que bien pocos pueden proporcionarle: necesita un buen galan de caracter para Dramas de buen género y otro aun mejor, para las Comedias de buena sociedad, un barba bueno y un buen galan joven con un gracioso de primer orden. Una Dama que egecute con perfeccion los generos Dramatico y Comico y una segunda tan buena que pueda suplir a aquella dignamente , y ejecutar el reperotiro antiguo, tan descuidado hasta ahora. Una Dama Joven, que descanse a ambas en las piezas y sainetes, y una graciosa capaz de alternar con el gracioso que queda anunciado: estas son las partes en que debe fijarse la atención respecto a verso: las demas nuevas y nada más que admisibles.

La Zarzuela u opera española es hoy la predilecta afición del publico, debe por lo mismo ocupar toda la atención de la empresa que conozca sus intereses. La tiple, tenor cómico y serio, barítono y bajo profundo deben ser tan de primer orden que no hayan hecho mas teatro que los de Barcelona, Valencia, Cadiz y Sevilla, y no es esto solo lo que debe ser objeto de su cuidado: los maestros de partes y coros y la buena calidad de voces de esta, con el repertorio de todas las partituras que vean la luz pública en las Cortes unido a lo brillante del vestuario, perfeccionaran esta compañía que a ella con razón, debe darse el titulo de primer orden.

Cuatro buenas parejas de baile con una bailarina a la cabeza completaran las Compañías que deben prestar sus trabajos en esta Ciudad y el que suscribe tiene la satisfacción de haverlo tenido todo a sus órdenes: el tiempo que ha tardado en anunciarse la subasta unido a la exigencia de las condiciones que después aparecen han sido causa de que se ajusten algunos actores de valor para trabajar ante públicos que han conocido sus interese y formado en tiempo oportuno. Aun hay actores pendientes de la resolución del Cuerpo municipal y Sr. Gobernador de la Provincia y si estas autoridades deciden la cuestión en un término breve creíbles en que haya compañía de actores en los venideros años, de otro modo imposible.

Siguiendo el tema de lo que necesita este Teatro, afirmaré que la marcha del trabajo debe estar a cargo de persona que reuna los mayores conocimientos: el publico de cada Provincia un estudio muy detenido: el trabajo que entusiasma en Cádiz fastidia en Valencia y el que agrada en Barcelona hastía en Sevilla: en el mismo Granada bostezarán los espectadores y se incomodan los abonados si fuera de tiempo se les repite la obra mejor acabada y a la perfeccion puesta en escena. Por lo mismo es necesario la variedad en los espectáculos, procurando presentar por lo menos una o dos comedias de magia en cada año, que no deben ponerse en escena mas que una vez por semana, (pasadas las primeras representaciones) fuera de abono para no fastidiar con esta clase de trabajos a los Sres. Abonados que es la parte del público más digna de llamar la atención de la empresa y aun de las mismas autoridades.

También equivocadamente ha descuidado la empresa la parte de pintura, contratando un pintor de brocha gorda con tal que gane ocho o diez reales diarios. Es preciso para presentar bien las funciones de magia en particular y todas en general contratar un pintor de primera clase, con los conocimientos necesarios en historia para que no se vean los anacronismos que todos los días estamos tocando de presentar una decoración gótica con trages de Luis Catorce y muebles a la Federica: esto es en mengua de la Escena española, y de la ilustración Granadina.

Querer exigir para nuestro Teatro notabilidades artísticas en verso; compañía de Bayle francesa y española con primeros y primeras bailarinas y diez parejas de figurantes del Teatro Real: querer compañía de Zarzuela con dos primeras tiples y dos primeros tenores: querer en la orquesta cuarenta profesores que no habiéndolos en Granada sería preciso ajustarlos y traerlos con los instrumentos del deposito de Madrid… querer esto y otras cosas que no son de este propósito, no es proporcionar que se forme por el cuerpo municipal, porque no se formará no es

querer animar a la empresa que entrase por que no habrá quien lo intente, es si querer que la cortina del palco Escénico del Teatro de Granada no se descorra por que es auyentar a todo el que pudiera pensar ser empresario como se patentizó el día Cinco de Junio.

Sentado este principio preciso es confesar que el publico de Granada no puede tener en su Teatro lo que el Exmo. Ayuntamiento quiera proporcionarles; y sentado este accioma A dicha Exma. Corporación al ilustrado Sr. Gobernador de la Provincia toca cortar las dificultades que ocurrirse puedan para que el aficionado publico de Granada no carezca de esta diversion tan recomendada y tan precisa en toda capital de primer orden.

Prescindiendo de la idea de formación por el Cuerpo Municipal (que espresamos está prohíbido por el reglamento de Teatros) el pliego de condiciones tiende a proporcionar al Pueblo unas compañías dignas de su cultura e ilustración; pero con tan recomendables misas el pueblo tendrá el disgusto de no ver acercarse un solo licitador y Granada se quedará sin que sus ilustrados avitantes tengan donde pasar en honesto recreo los ratos que sus respectivos cuidados les permiten pasar en las diversiones.

Así correrán días y mas días como ha corrido el tiempo de hacer la formación si el Exmo. Ayuntamiento de acuerdo y aprobación del Sr. Gobernador no acuerdan un termino medio entre las exigencias del pliego de condiciones y el peligro de se quede cerrado el Teatro que más espectadores ha contado en tiempos de menos afición pero de mas prosperidad.

No se pretende al tratar de estas advertencias que se faciliten cantidades a las empresas para subvenir a las atenciones de su formación: si los Ayuntamientos de Barcelona, Valladolid y Zaragoza, así lo han practicado indudablemente le sobrarían razones para así acordarlo o sobrarían fondos en sus arcas: lo que se requiere es que se adobte un medio equitativo entre la exageración y el enmudecimiento de la Escena Granadina.

Dentro de la Exma. Corporación existen por fortuna personas que conociendo a fondo los achaques del Teatro y sus consecuencias conceden como ciertas como incontestables las acciones aquí estampadas y es seguro que si no las han consignado al publicar la subasta para el día cinco de Junio próximo culpa ha sido no de esta digna corporación si no de circunstancias que ni ha estado en su mano remediar y que por lo mismo son ajenas en todo de estas observaciones.

Triste sería en verdad la aparición de ellas por efecto de que no hubiese quien hiciese abrir las puertas de nuestro Teatro para que se descorriese el telón de boca.

En vista de todo lo expresado y en vistas de lo avanzado de la época paso a formular las condiciones bajo las cuales se puede formar compañía de Verso, Zarzuela y bayles para tres años obligatorios y tres voluntarios que empezarán en primero de Setiembre de este año.

Documento 29. RODA, Nicolás de. «Teatro. Carta á…. A,…». *El Álbum Granadino*, 11-V-1856, pp. 117-118. [La situación del teatro en Granada a mediados de 1856 según el escritor y periodista Nicolás de Roda]

Te has empeñado en que te escriba, como si fuese tan fácil escribir, aunque todos lo hacen; y que te escriba del teatro, cosa que todos hablan, discuten, opinan, juzgan, y que por lo mismo es más difícil, porque se cree lo más fácil. Yo he pensado siempre y sigo pensando todavía, que tratar de asuntos de teatro es cosa muy delicada: se necesita para ello un conocimiento profundo del corazón y de la sociedad; estar nutrido y versado en la historia de todos los tiempos y países; haber hecho un estudio teórico y práctico del teatro; poseer en fin conocimientos, gusto, ese tacto delicado y fino que da la experiencia en todas las cosas, unida al estudio. Ve aquí porque, amigo mío, siempre tomo la pluma con desconfianza en este punto; mira esplicada la causa de mi silencio: y por Dios no te se ocurra otra vez volverme a preguntar de teatro. Y sino, dime, porqué desde Fígaro acá ninguno ha tratado este asunto mas que muy superficialmente? Lee todos los folletines de periódicos y te convencerás de la verdad de mi aserto. Es que no es fácil comprender ese templo donde viven juntos los hombres y los dioses: es que es preciso estar iniciado para conocer las pasiones, el amor, la época, los personajes, las circunstancias, el lugar; es una tela delicada y fuertes á la vez, que no romperá el hierro de la ignorancia, y sí doblegará a su antojo el soplo imperceptible del saber.

Por otra parte, hay principios adoptados respecto al teatro, que yo no puedo aceptar. Dijo un poeta latino: *Canenco el ridendo corrigo mores*. Y cátate amigo mío, que la antigua y la nueva sociedad canta de coro: el teatro es la escuela de las costumbres. Y yo pienso que el teatro es mas que una diversion, que no ha salido ni un individuo siquiera ni mejor ni peor del teatro, me veo obligado a reprochar una verdad consentida y quizá sancionada. Como si los tiempos de Grecia y Roma fueran estos; como si nuestras costumbres se pareciesen á las de aquellos; como si hubiese asomo de semejanza entre lo que se representa hoy y lo que entonces se representó. Costumbres, dramas, personas, cosas, todo era diferente, hasta el teatro mismo. Querer asimilar un teatro con otro, querer que dèn iguales resultados, es querer que nosotros tengamos las mismas virtudes, el mismo heroísmo, la misma manera de ser. Ya ves que esto es imposible, y si lo es, no es posible aceptar como verdad actual, la que lo era entonces. Ve aquí porque no quiero hablarte de teatro; pues si está considerado por el gobierno como útil, civilizador y conveniente, será cuando las producciones que se presenten sean dignas del objeto: mientras yo vea en el teatro impropiedad, inmoralidad, inverosimilitud, mal lenguaje, esas peripecias de los franceses en que tan mal paradas quedan las virtudes y las buenas costumbres; antes que una cosa buena y provechosa, creeré el teatro una diversión contraria á su objeto y quizá peligrosa. Cuidado que hablándote así, estoy muy lejos de ser enemigo del teatro; al contrario, la creo la mas racional de todas las diversiones, y por eso siento no se le dé toda la atención que de suyo merece. Soy el primero en deplorar el estado en que está nuestra escena: unos empresarios se suceden á otros, cuando debiera el teatro estar al cuidado del gobierno, que es de donde debe partir toda ilustración, toda moralidad. Y sin querer atinar ni señalar el origen del mal, ello es que el teatro español carece de los requisitos necesarios para llenar su objeto. ¿Quién tiene la culpa? Nadie: es una especie de fatalidad; no puede ser otra cosa, cuando no hay uno que no deplore este mal. Mira porqué no queria hablar de teatro, no sea me suceda con el, lo que con los dulces recuerdos de otros días, de otros goces de otros bienes.

Yo creo que para regenerar el teatro, se necesita hacer con él lo que decía un poeta nuestro de las universidades:

> Crea de nuevo las venerandas aulas,
> nada harás sólido en ellas,
> si mantienes un pedestal, un arco
> de su antigua gótica rudeza

Me parece que el teatro, siguiendo el espíritu del siglo, pide de suyo una variación completa en el espectáculo, en sus miras, en sus tendencias, en su manera de ser. Ya el gobierno ha principiado á conocer esta necesidad, cuando ha espedido decretos especiales sobre el teatro: vendrá un día, yo lo espero, en que la protección sea tan eficaz como es necesaria. Porque no hay remedio: ó el teatro perece, ó es un objeto particular de cuidado. ¿Bastan caso para sus necesidades esos medios indirectos de existencia que se les dan? ¿Es suficiente una censura moral? ¿Por ventura no hay algo mas que moralidad en las necesidad del pueblo? Hay ignorancia, faltan costumbre; sobra impudor: el freno indirecto de las representaciones teatrales debe y puede contribuir á mejorarlo. Y ¡ay del pueblo que se acostumbra á ver la inmoralidad, él acabará por practicarla! De seguro nada se hará respecto al teatro mientras queden en pie todo los males que lo desvirtúan. De intento omito hablarte de todas y cada una de sus necesidades. Por ahora, y pues que no está en nuestra mano otra cosa, quisiera yo en el nuestro ver quemadas todas las decoraciones indecentes que hay en el; un alumbrado que diera luz y que esta viniera de arriba como la del sol; que se quemaran todas esas lunetas, que sirven para todo menos para estar sentados; que hubiera una entrada distinta para cada localidad, que por fuera se le diera un aspecto de teatro y no de almacen como parece hoy. En una palabra, pues que Granada no tiene otra diversión, dénse á esta todas las mejoras posibles. No se me diga que no hay medio para ello: esta no es razón; el administrador está obligado á hacer el bien, sea como fuere; pero á hacerlo de cualquier modo, y en este punto es mas imperiosa que en otros la obligacion. Tengan presente nuestros administradores, que las obras públicas son como el matrimonio, que se acaban sin saber como, mas que se deben hacer. Es indigno ademas que cuando en todos los teatros de primer órden hay hasta lujo en la escena, el nuestro esté abandonado. ¿Qué espectáculos queremos ver dignamente representados con tales de decoraciones? ¿Hay ilusión posible con un telon roto y manchado, con un alumbrado interior que no da luz, con todo ese asqueroso conjunto que vemos en la escena? Y es lástima ciertamente; porque el teatro es bonito y agradecido. Nada, nada, conclúyanse las butacas; venga un pintor delicado a renovar y á hacer decoraciones dignas; el público quiere y desea estas mejoras, ¿porqué nos detendríamos en ellas, cuando no solo son útiles sino necesarias? Porque no hay para hacerlas. Esta que seria una razón en un particular, no puede serlo en una corporación: hágase el bien y sea como fuese, el modo es indiferente, ¿Sabeis queridos administradores, como Dios hizo el mundo? pues no dijo mas que: *hágase*. Si vosotros no sois Dioses, sois los padres y procuradores del pueblo, y alguna semejanza veo.

Hasta aquí mi pensamiento general y particular de teatro y eso que al parecer me anticipé hace mas de tres á la opinion pública, á la de nuestras autoridades, y á la de Granada entera.

Hoy ya el gobierno, no solo dice, que no se vendan los teatros, como las demás fincas de propios, si no que presenta á las Córtes proyectos de ley para mejorarlos. La necesidad pues del teatro, es además una cosa demostrada, una verdad sentida, que vale mas que todas las intervenciones.

Y en Granada con mayoría de razón: ya por que la política ha roto todos los lazos sociales, ya por otras causas ello es que no hay otro centro de reunion, otro círculo social que el teatro. Por eso, El Sr. Gobernador, promovedor del pensamiento, la Diputacion y el Ayuntamiento secundándolo, han llenado un sagrado y útil deber, comprendiendo su mision en este punto y anticipándose, á lo que un dia, mas lejano ó próximo, vendrá á ser el teatro.

¿Y de qué modo nuestras autoridades quieren llevar á cabo tan útiles y convenientes reformas? De dos maneras; en la parte material y en la moral. En la primera, haciendo decoraciones nuevas; mejorando el alumbrado interior y exterior; renovando de una manera decente las

butacas: haciendo sean más cómodas todas las localidades. Barnizando el teatro para que se vea mejor; renovando el tablado, haciendo almacenes de muebles y de enseres, facheándole en el exterior, y en una palabra, atendiendo con prodigalidad y esmero á todas las necesidades del teatro. Para todo esto era preciso dinero, porque no está todavía descubierto otro modo de hacer obras. Es la dificultad, si del modo adoptado se conseguirá; pero el fin es laudable, que es lo que nos hemos propuesto demostrar, aunque no necesita demostración; las obras de nuestro coliseo las pide á gritos él mismo, la decencia, y el espectáculo. En vano traeríamos actores, si no tienen en donde ni cómo representar.

Queda demostrada la necesidad de las obras y su utilidad.

En la parte moral y como condiciones de subasta, se exigen tres compañías, de verso, zarzuela y baile. No habiendo más diferencia de la que se pide á la que hay, que las que actuan son incompletas, y las que deben venir llenarán el objeto y el nombre. Con dolor se ha visto venir uno y otro de estos que se llaman empresarios, y faltar á las condiciones á que quedaron obligados. Por eso no hay decoraciones, no hay archivo, carece de todo el teatro. Y la de que se complete la orquesta, falta de algunos instrumentos que exigen las zarzuelas que representan.

Es una condicion tambien de la subasta, el que haya un censor inspector, que cuide de la parte moral y material del teatro; condicion previsora y conveniente, porque no hay una madre que no se ruborice al ver ciertas escenas que se representan, y porque dicho censor debe hacer se cumplan las condiciones de la subasta en todas sus partes, de otro modo sucedería lo que hasta aquí, es decir, que el teatro ni tiene la decencia conveniente, ni se representan las obras que se deben representar, ni llena un objeto civilizador.

Y bien: dados los beneficios que iba a tener el teatro con las obras, no llevándose además nada por alquiler de casa, era posible pedir menos? qué, querrían los presuntos empresarios tener todas esas ventajas, para traernos Pues compañías incompletas, y donde hay actores que hacen segundas partes y ganan seis reales? Esto no debe ni puede ser. Y si no debe ser, no hay mas remedio, si la subasta se hace con las mismas condiciones que hasta aquí, tendremos los mismos males, el teatro será una cosa indigna del público, y no se llenará la alta mision que le está encomendada. Nosotros que amamos el teatro, por costumbre, popr convicción, por necesidad; que no hacemos mas que secundar el pensamiento de toda la población, pedimos á las autoridades fijeza en un plan; que no les arredren dificultades, abultadas por los interesados en que el pensamiento no se lleva a cabo. Además de que la ley les faculta en el caso de no haber empresario, á que lo sea el Ayuntamiento. Este y todo el público están conformes en la necesidad de remover con mano poderosa todo obstáculo que se oponga á la mejora del teatro, y así esperamos que se hará por el Sr. Gobernador, sin considreaciones algunas que no sean las de la conveniencia pública.

NICOLAS DE RODA.

Documento 30. AHDGr, L19, P30 [El Ayuntamiento informa al Jefe Político sobre la situación de teatro en Granada, y en especial de las zarzuelas]. Año 1856

El Ayuntamiento se ha ocupado en sesión de este día del estado en que se encuentra el Teatro de esta Ciudad y del general disgusto que ha producido en el público la combinación de las compañías de declamación y Zarzuela, indignas en su generalidad de la cultura e importancia de una capital como la de Granada, dando ocasión a que , como ha sucedido y sucede desde la noche de la inauguración sean desunidas las principales partes que constituyen aquellas y considerando la municipalidad defraudadas las legítimas aspiraciones del público considerando también que por el empresario no ha sido satisfecha la obligación en que se halla constituido por el contrato de presentar actores dignos de la capital; considerando asimismo que el disgusto cunde con probabilidades de que se turbe el orden en el Teatro; y teniendo en cuenta lo que establece el artº 15 de la Ley Orgánica de 28 de Julio de 1852, ha acordado dirigirse a la superior autoridad de V. E. a fin de que con arreglo a las facultades que le concede el citado artº 15 de la Ley se sirva decidir la trascendental cuestión que hoy se agita en defensa de los derechos del público, compeliendo al actual empresario D. Ramón Carsi al cumplimiento de su obligación reemplazando en un término breve los actores que no han sido admitidos con otros de primera clase; y que hasta este caso se suspendan las funciones de abono, mediante a no haberse llenadas por la empresa las condiciones con que fue anunciado, pudiendo la misma dar las que tenga por conveniente. Que así mismo la orquesta no se halla constituida de la manera que conviene y reclama la importancia del teatro y de las obras líricas que en él se ejecutan; y que en tal concepto se interese de V. E. a fin de que obligue al citado empresario a reorganizar dicha orquesta en los términos en que puede y debe estarlo.

Lo que en observancia de lo acordado tengo el honor de comunicar a V. E. para la resolución que estime oportuna.

Dios guarde a V. E. muchos años. Granada 15 de octubre de 1857.

Mariano Zayas.

Documento 31. «Ofrecemos a la consideración de nuestros lectores el siguiente documento, que el empresario de nuestro Teatro don Ramón Carsi, ha dirigido al Excmo. Ayuntamiento. Oportunamente nos ocuparemos de analizarlo con la rectitud y la imparcialidad que exige lo delicado de nuestra misión de escritores independientes». *El Dauro. Diario Granadino*, 23-III-1860.

NÚMERO 1. Estado demostrativo del verdadero importe del arrendamiento del Teatro en cada año.

	Reales
Cantidad fija por el arriendo……...	48.100
Contribuciones……	6.000
Palcos de las autoridades y el de la señora de Castril……	20.000
Alumbrado y chimenea de la sala de descanso del Excmo. Ayuntamiento…...	6.000
Decoración y restauración……..	6.000
Los dos palcos y alumbrado en las noches que se exponen los retratos de SS.MM. …….	500
Perjuicios en las dos noches que se funciona a cuenta del Ayuntamiento……	8.000
Tres butacas de médico y galerías…….	2.940
De las 80 personas que entran gratis sólo por 25 diarias……...	18.000
Premio de los 40.000 rs. de la fianza…….	2.400
Los seis asientos a los bomberos……...	4.320

Total…… 122.226

NÚMERO 2. Estado demostrativo de los gastos del Teatro de Granada en el año cómico, fuera del personal de las compañías que actúen.

	Reales
Importe del alumbrado……...	60.000
Sueldos de la orquesta……..	70.000
Ídem del director……..	10.000
Propiedades literales y musicales…….....	52.000
Maestros de coros y piano……..……..	8.000
Acomodadores, porteros y celadores…….	12.000
Música y libretos……...……	20.000
Guardarropías alta y baja……	16.000
Decoraciones, trastos y pintores…….	20.000
Arriendo de la casa Teatro…….	48.100
Contribuciones de la misma……...	6.000
Avisador y copiantes…….	4.000
Alquiler del piano y órgano…….……	1.500
Representante y su sueldo…….	5.000
Viajes y equipajes……...	16.000
Cobrador y casilla……...	5.000
Maquinistas y asistencias……...	12.000
Peluquero……..	2.000
Cuatro apuntadores…….	10.000
Efectos menores, esteras, braseros y chimeneas……	2.000
Impresiones, papeletas, carteles y fijaciones……..	10.000
Beneficios……	20.000
Papel, correo, partes, etc…….	1.500

Total……411.100

NÚMERO 3. Estado demostrativo de los gastos que importa el personal de solo dos compañías ó sean de verso y **zarzuela**.

	Reales
El sexteto de 1ª y 2ª tiple, dos tenores, serio y cómico, un bajo y un barítono, con los partiquinos y coros, no puede obtenerse por medio de reales diarios…	900
La parte de verso por reducida que sea ha de costar por lo menos un diario de……	600
Total……1.500	

NÚMERO 4. Estado demostrativo de las pérdidas sufridas por el empresario don Ramón Carsi en los tres años en que ha tomado a su cargo el Teatro.

	Reales
Según sus cuentas diarias perdió en el primer año…..……	92.284
En la segunda temporada, o sea, posterior a la quiebra de don José Máiquez, con el objeto de complacer a las autoridades y evitar un conflicto ……...	71.516
En el tercer año, o sea, el actual, cuenta hasta el día con la pérdida de…….	106.953
Total……1.500	

NÚMERO 5. Estado comparativo de los productos y gastos que ocasiona el teatro en el año cómico, o sea, en 240 representaciones.

	Reales
Según el citado núm. 2 importan los gastos extraordinarios, o sea, fuera del personal…….	411.100
Según el citado núm. 3 ascienden por un cálculo económico los sueldos del personal de las compañías de verso y **zarzuela,** eliminando la de baile como de menos atractivo……...……...	360.000
Total……..711.100	
Produce el abono en el año presente según los libros y asientos……..…….	316.248
Ídem producto del abono mensual……...…….....	26.892
Total……..343.140	
Diferencia (711.100-343.140)……..427.960	

Dediquémonos ahora a castigar los estados de gastos para ver si inventando economías será posible la subsistencia del teatro. Ocupémonos del estado núm. 2 fijándonos en las partidas importantes como más susceptibles de alguna reforma.

Concedamos que el Ayuntamiento da la casa de balde. Consistiría esta economía en reales de vellón 48.100.

¿Se puede economizar la **orquesta** que con el sueldo del director asciende a 80.000? No.

¿Se puede cercenar el alumbrado, 60.000? No.

¿Se puede disputar ni modificar el derecho de las propiedades, 52.000? No.

Sólo estas tres partidas elevan estas cifras a 192.000 reales.¿Se puede esquivar el pago de las contribuciones, 6.000? No.

¿Pueden formarse compañías sin costear viajes y transporte de equipajes que son siempre de cuenta de la empresa que las forma, 16.000? No.

¿Puede negarse al Excmo. Ayuntamiento el uso de los dos palcos que disfruta, 10.000? No.

¿Puede negarse a la autoridad militar y a la civil el uso de los suyos, 10.000? No.

¿Puede disputarse su privilegio a la señora de Castril? No.

¿Puede haber teatro sin guardarropías, 16.000? No.

¿Puede excusarse el alumbrado y lumbre de las salas de descanso, 6000? No.

¿Pueden ejecutarse zarzuelas sin música, copia y libretos, 20.000? No.

¿Puede servirse el teatro sin acomodadores y sirvientes, 12.000? No.

¿Puede pasarse sin **maestros de coros y piano**, 8.000? No.

¿Pueden excusarse los beneficios, 20.000? No.

¿Pueden excusarse el maquinista y las asistencias, 12.000? No.

¿Se puede pasar sin los cuatro apuntadores, 10.000? No.

¿Pueden excusarse impresiones, papeletas y carteles, 10.000? No.

¿Se excusará el sueldo del representante, 5.000? No.

¿Se pueden excusar las decoraciones, trastos, etc., 20.000? No.

¿Se pueden excusar los gastos de la casilla, avisador, copiantes, reparto y cobranza, 10.000? No.

Total reales de vellón 388.000.

Resulta de la anterior demostración que siendo los gastos anuales de 411.100 reales y aquellos en que no cabe rebaja 388.000, hay solo la diferencia de 23.100 reales, que aun cuando fuese posible suprimirlos en su totalidad y que pudiera reducirse (que se niega) el 10 por 100 de los 388.000 reales, tendríamos una baja aproximada de 50.000 reales, cantidad insignificante para figurar en el catálogo de las pérdidas, o por lo menos para que pudieran hallarse medios de continuar con la empresa, aun cuando el teatro se diese de balde, porque amalgamando las rebajas bajo todos los conceptos, aún vendríamos a tropezar con un déficit de 8.000 duros aproximadamente.

Concluidas las demostraciones numéricas pasamos a otras observaciones no menos atendibles y cuya enumeración conviene tener presente bajo diferentes conceptos.

1º. Que el Empresario necesita tener disponible en efectivo y sin retribución de ningún género, 3.000 duros por los menos para préstamos y anticipos a los actores, viajes y todo lo que se llama formación de compañías.

2º. Que necesita un capital de 40.000 reales para la fianza que tiene en las casas del Ayuntamiento.

3º. Que necesita otro de 6 a 7 mil duros amortizados para efectos del teatro, música, libretos, decoraciones, trastos, guardarropías, etc.

4º. Que este capital importante de doce mil duros, desmerece de día en día y muere en su mayor parte, porque los elementos que los constituyen fuera el de la fianza, se destruyen y menoscaban con el tiempo y sacados del teatro para convertirlos en efectivo nada valen.

5º. Que el abono de esta capital es más barato que el de los demás teatros de España.

6º. Que las justas exigencias del público, crecen al compás que los artistas de algún mérito aumentan en la reclamación de sueldos insoportables.

7º. Que la pequeñez del Teatro en ninguna época puede prometer desquites al Empresario, según se indica en la exposición a que acompañan estos apuntes.

8º. Que el Ayuntamiento tiene un alcaide a quien nombra, y el cual teniendo habitación en el Teatro, puede dar entrada a mansalva a cuantas personas quiera.

9º. Que el cafetín, caso de quererlo sostener, debería ser de cuenta del Empresario y de este modo se evitarían las cuestiones que suelen suscitarse.

10º. Que los días que se reserva el Ayuntamiento para sus funciones: el alumbrado y leña de las salas de descanso, los palcos de las autoridades y la de Castril, concurrencia de los individuos del Ayuntamiento y sus dependientes, bomberos, celadores, agentes de policía, etc., son otros tantos elementos de grande daño para el empresario.

11º. Que es un negocio sin base ni cálculo para poder girar sobre él, la cosa más insignificante destruye en un momento el trabajo y el pensamiento de un año; dejando aparte la aceptación o no aceptación de los artistas que se contratan y las enfermedades naturales o fingidas que tan a menudo suelen ocurrir, cuyos perjuicios no se pueden apreciar.

12º. Y finalmente, que si la personalidad y los capitales se dirigen en sus especulaciones a un lucro moderado y proporcional, en el caso de que se trata, se convierten en una ruina segura y evidente, atendidas las observaciones que quedan consignadas y que se someten al buen criterio del Excmo. Ayuntamiento y del público de Granada.

Granada 20 de Marzo de 1860.- R. C. [Ramón Carsi][1520]

[1520] «Ofrecemos a la consideración de nuestros lectores el siguiente documento, que el empresario de nuestro Teatro don Ramón Carsi, ha dirigido al Excmo. Ayuntamiento. Oportunamente nos ocuparemos de analizarlo con la rectitud y la imparcialidad que exige lo delicado de nuestra misión de escritores independientes». *El Dauro. Diario Granadino*, 23-III-1860.

Documento 32. BNM, MSS. 14.042[233]. [Carta de Giorgio Ronconi a Barbieri, fechada en Granada el 30 de mayo de 1862, en la que formula las condiciones para aceptar el puesto de profesor en el Conservatorio de Madrid][1521]

Escuela de Canto y Declamación de Isabel II.
Granada, 30 de mayo de 1862.

Mi querido amigo Barbieri:
Recibo tu apreciable carta y me apresuro a contestarte a ella; empezando por decirte que no hay Palabras que puedan expresar la grata sensación que me ha causado su lectura, mil gracias buen amigo!... Correspondiendo a tu cariñoso interés por mí, te diré que los sueños de toda mi vida habían sido poder concluir mi carrera a *tiempo*, con facultades y edad de poderme dedicar a la enseñanza del arte musical tal como yo lo había comprendido; Dios me ha favorecido: he fundado esta escuela en la cual tengo *sesenta* alumnos de ambos sexos, los más de ellos con cualidades extraordinarias, no pudiendo admitir todos los que llegan no sólo de España, sino también del extranjero; mis alumnos, dirigidos, enseñados y ensayados por mí, ejecutan piezas y actos de óperas de la mayor responsabilidad, con la perfección de *grandes* artistas; tengo el gusto de decirte que todas las veces que hacen sus ensayos en el teatro de esta capital ante una sociedad, la más brillante y entendida, hay una revolución y todos salen admirados, lo visto con un lujo que no se conoce en las más grandes capitales de Europa, viendo unas tales disposiciones he pensado en que me escriban por el pronto media docena de óperas españolas, que, ensayadas dirigidas por mí sobre la escena, hicieran la verdadera revolución musical en España: para esto contaba y cuento contigo; tú me haces una proposición y yo te hago otra con la misma reserva tuya, porque me están sitiando maestros de todas partes para escribirlas; de todo esto comprenderás que no llevándome otra intención que la de fomentar el arte y ser útil a mis semejantes, sólo aceptaría el puesto del Conservatorio bajo estas condiciones:

1º. Recibiendo una real orden en que se me nombrara maestro absoluto de Canto y Declamación apropiada al canto, que el número de los alumnos de que yo me hiciera cargo no pasarán del número de *50*.
2º. Poniéndome a disposición dos maestros, que yo elegiría, para estar al piano y ejecutar mis órdenes.
3º. Que se debía permitirme que cada mes o cada 15 días (según las circunstancias lo exijan) dar una representación con mis alumnos en el teatro del Conservatorio.
4º. Que mi nombramiento fuera duradero mientras viva.
5º. El sueldo de 30.000 reales de vellón.
6º. Dándome tres meses de vacaciones, es decir, junio, julio y agosto.

[1521] ASENJO BARBIERI, Francisco. *Legado Barbieri, 2. Documentos sobre música española y epistolario*, 2 vols., edición a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 939.

7º. Que nadie absolutamente tenga intervención en mis clases y en mis representaciones.

8º. Y como yo tengo toda la música, vestuario y todo cuanto se necesita para las representaciones, se me señalará por estos gastos sesenta mil rl. vn (que sería lo dicho, gastos de mi cuenta).

Pongo todas estas condiciones porque nada bueno se puede hacer donde no hay uno solo que mande y que dirija, y porque sin estos experimentos prácticos sobre la escena (a mi parecer y con la experiencia que tengo) es imposible sacar algo de provecho. Se debería permitir trasladar mis alumnos al Conservatorio, señalándome las plazas de aquellos que el gobierno me pensionara; tú ya sabes que en mi escuela tengo pensionados, como lo verás por el reglamento que te remito. Con que, mi querido amigo, tú me has manifestado tu proyecto, yo te he dicho francamente el mío, tú verás de los dos el que te parezca mejor; en caso de que nada se haga con este Conservatorio di francamente si te conviene escribir estas óperas y corres con *libreto* y todo. Advirtiéndote que yo es posible que hiciera un giro en las provincias de España con mis alumnos (que ya entonces serán artistas) para que el público toque con sus manos la verdad, y plantear, por fin, la verdadera ópera española. En el caso que se arreglara el asunto que tú me propones, sería indispensable que yo tuviera habitación dentro de mismo Conservatorio, por la sencilla razón que tendré (como aquí) cinco horas de clase diarias, y por ser Antonia encargada de la partida de vestuario que necesita a cada día.

Contesta pronto, como yo lo hago, y diciéndome claramente lo que piensas, y está seguro para mi silencio. Recibe caroñosos recuerdos de las dos Antonias y tú créeme siempre tu agradecido y affmo. amigo.

G. Ronconi.

Documento 33. *La Empresa del Teatro Principal de Granada al público en general y a los señores abonados en particular*. Granada: Imp. de El Porvenir, 6 de diciembre de 1863. Museo Casa de los Tiros Granada , A-C2-0036. [Impreso que el empresario teatral Ramón Carsi hace público dando su versión sobre el contencioso sucedido con Jorge Ronconi]

Apenas hace quince días que esta Empresa tuvo la honra de dirigirse en igual forma al respetable público que la distingue con sus favores.

Un suceso inesperado; el deseo de corresponder á tan señalada honra, fueron entonces causa de aquella manifestación; la Empresa anunciaba al público y á los señores abonados, que, mediante un *contrato solemne*, los mismos serían partícipes de las funciones mensuales de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, que fundó y dirigía en esta ciudad el Sr. D. Jorge Ronconi, y, desde luego, en las dispuestas con la eminente artista señora Kennet.

¡Extraño contraste! Hoy, cuando aquel sagrado compromiso ha tenido efecto en la parte que convenía a la Escuela, á su Director y á la Sociedad unida a ella, se obliga á la Empresa á ocupar segunda vez la atención del público y de los señores abonados, diciéndoles que den al olvido sus ofertas; que no hay nada de lo dicho; que ha sido víctima de un esceso de buena fé; que el contrato ha quedado nulo; que no asistirán, en fin, á las representaciones de la señora Kennet, porque la señora Kennet se ausenta sin completar el número de sus funciones, ni a las mal llamadas *ejercicios* prácticos de la Escuela de Canto, porque esta ha dejado de existir, segun confesión de su fundador-director.

Sea de ello lo que quiera, la Empresa que, como tal, en cerca de seis años que lleva de serlo, y en su significación particular, por mas humilde que ella sea, no ha faltado nunca, ni por nada, ni por nadie y mucho menos por error en cálculos especulativos, á los compromisos que contrajera; porque estima su nombre, su decoro y su honra en mucho menos mas que sus intereses; la Empresa, que como empresa y en su representacion personal no teme que se le lance á la cara una inconsecuencia, una decepcion, se ve hoy por voluntad agena en el duro trance de ser inconsecuente por primera vez; de retirar por primera vez la palabra solemnemente empeñada; y esto de un modo violento, fortuito; porque el sacrificio de todos sus intereses, (sacrificio que haria gustosa por honrar su palabra, tal comprende ella las cuestiones de honra y santidad de los compromisos que afectan al público, ante cuya respetabilidad nada valen la fortuna, la posición, el mérito ni la fama,) porque ese sacrificop, repite, nada valdría, pues que no puede vencer voluntades deliberadamente contrarias y envueltas tal vez en la capciosidad de contratos estudiados de antemano para burlar la buena fé de la Empresa y de respetables personas que ostentan hoy el carácter de intermediarias.

La empresa lo repite, y lo repite en voz muy alta, como decidida que está á probarlo con la relación histórica de los sucesos, ha sido víctima de su buena fé: y de aquí que tenga que anunciar hoy que roto el contrato con la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, los señores abonados actuales y los que en adelante lo sean, han cesado en el derecho de asistir á las funciones de la misma; si bien de ningun modo podrán hacerlo, porque el resultado verdadero de todo es que la Escuela ha concluido; reportando el público el beneficio de no perder dos noches en cada mes, cuyo derecho se propone defender la Empresa ante el Excmo. Ayuntamiento y ante el Gobierno de S. M. (Q. D. G.) si fuese preciso, en el improbable caso de que por aquella ilustrada y respetable corporación no fuese escuchada.

No es todo desengaño en la Empresa: harto lo comprenderán así los que hasta ahora hayan observado su conducta y conozcan además la historia oficial é íntima de la Escuela de Canto desde el fundamento simulado de su instalacion, en su marcha especulativa y negativo desenvolvimiento artístico, y en su estado actual, de consunción, de marasmo, de muerte en fin: la Empresa, que sabía á qué atenerse, que tenia la conviccion y la experiencia de lo que significan para algunas personas y en determinados casos los lazos de las mas íntimas relaciones, la fuerza de los mas santos sentimientos, y la seguridad de los contratos mas solemnes, prestóse al fin al convenio, perjudicando sus intereses, por satisfacer las exigencias de personas muy respetables del público. De ellas, es pues, la responsabilidad moral; pero como la material afecta directa y exclusivamente a la Empresa, esta con todo el pesar de su alma, con el esfuerzo supremo que hacer tiene quien por primera vez y de un modo violento y fortuito tiene que faltar á su palabra, á sus ofertas, á sus compromisos, apela hoy á la hidalguía del público en general y de los abonados en particular suplicándoles, que haciendo honor y la justicia que merece á la rectitud de sus miras, se sirvan relevarle de su compromiso, porque la voluntad del Sr. Director de la Escuela admira y aplaude, se opone á la realización de aquella oferta, valiéndose para ello de la de

sus alumnos, que se revelan y dispersan; caso previsto quizá por el mismo con mas cálculo que sinceridad.

La empresa se propone indemnizar al público y á los señores abonados de este perjuicio, defendiendo en la esfera oficial y de un modo decidido el indisputable derecho que tienen á que no se les prive de espectáculo dos noches en cada mes; y muy especialmente, porque la respetabilidad de un pueblo tan digno como Granada no está en el caso de hallarse por mas tiempo sometida al capricho de cualquiera que no puede alegar para ello otros merecimientos que los de su valor artístico; merecimientos que el público recompensa siempre con largueza y de la manera que debe y puede hacerlo.

Como á pesar del testimonio de los hechos y de la fuerza lógica de las razones expuestas, no faltarán algunos, pocos, muy pocos, partidarios decididos de la Escuela que, por convicción ó cálculo se constituyan en apologistas de ella y en censores de la empresa, esta se propone publicar muy en breve un folleto en que quedaran dilucidadas con toda amplitud, la historia, manera de ser, tendencias, vicisitudes y accidentes de la tal institución, con las peripecias á que ha dado lugar en el tiempo que cuenta de existencia, lesionando notablemente los intereses del Municipio, del público en general, del teatro y de las empresas teatrales.

Espuesto el hecho que obliga á la empresa á dejar desde hoy sin efecto la oferta que hizo á los señores abonados, solo resta impetrar el perdon de los mismos por esta falta involuntaria; y segura como está de obtenerlo de su bondad é ilustración, les anticipa su gratitud, y con ella las seguridades de su respeto y consideración profunda.

La Empresa.

Granada, 6 de Diciembre de 1863

Documento 34. RONCONI, Jorge. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, por Jorge Ronconi, director que fue de la misma*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864.

p. 4 Autorizada por R. O. de 13 de abril de 1861. [La administración, al menos, estaba en calle Duquesa]. Solicitó por aquel entonces al Ayuntamiento funcionar en el Teatro Principal [entonces todavía Teatro de Granada o del Campillo] del que es propietario una noche al mes y después –cuando hubiera terminado la empresa que lo tenía arrendado- dos. El Ayuntamiento accede con fecha 9 de enero de 1862.

p. 4-5 "Fue en la noche del 15 de febrero de 1862, cuando se celebró la solemne inauguración de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II [...] Algunos jóvenes aficionados, sin más que algunos meses de enseñanza, se presentaron delante de un público tan escogido como numeroso, y merecieron de él tan benévola acogida y tan espontánea ovación, que la utilidad de la Escuela llegó a ser artículo de fe hasta para más incrédulos, y débil mi cuerpo para resistir el peso de tantas felicitaciones".

p. 5 [...] "Determiné la formación de una sociedad unida a la Escuela, en la cual por una módica retribución podían adquirir los socios el derecho a asistir las sesiones, contribuyendo también de este modo a sostener la institución, cuya utilidad comprenden hoy acaso más que nunca".

p. 5 Trata sobre la fama de especulador que ha recibido por parte de alguno o algunos [...] "si en todo caso merece el título de *especulador* el que gasta cuarenta para recoger diez, yo no deseo para Granada otro mal sino que encuentre muchos especuladores de este género, que la ayuden a levantarse de su postración".

p. 5 "Si mi objeto al escribir estos renglones fuera hacer una defensa de mi conducta, en vez de dar una sencilla explicación de los hechos, yo presentaría aquí documentos y datos que prueban irrecusablemente, no ya el poco interés que en favor de mi Escuela han tomado personas y corporaciones que acaso tenían el deber de protegerme, sino la guerra que han venido haciéndola desde su instalación, guerra que no ha respetado ni aun el sagrado del hogar doméstico; que no se ha detenido ni siquiera ante mi humilde reputación artística [...]

p. 6 "El tiempo que la Escuela de Canto ha funcionado en el Teatro Principal, ha sido una continua batalla librada entre fuerzas muy desiguales, y con armas muy desiguales también. Detrás de una escaramuza con la orquesta venía otra escaramuza con el empresario; los telones se convirtieron en trincheras, las puertas de los vestuarios en caminos cubiertos, y hasta la concha del apuntador desapareció, en algún momento supremo, con una precisión y rapidez que no sentarían mal aplicadas a las comedias de magia".

p. 6 "Mi deseo de poner fin a esta contienda me hizo hasta presentarme como licitador en la subasta del mismo teatro, elevando esta a un tipo muy superior al que tenía [...] Pero en vano ensayé éste y otros medios para llegar a la paz apetecida [...] y la Escuela de Canto llegó a ser para algunos una especie de asociación masónica".

p. 7 "Las contrariedades que encontraba a cada paso mi pensamiento; el deseo manifestado por muchos socios de que las sesiones se repitieran más a menudo, y la circunstancia de haberse levantado en Granada otro teatro, digno por su belleza y capacidad de competir con los primeros de la Península, me hicieron acercarme a mi buen amigo el Sr. Emilio Pérez del Pulgar, propietario del mismo, y entablar negociaciones con él para dar algunas sesiones más, y si se me presentaba ocasión, abandonar por completo el otro teatro con sus dos cacareadas noches [...]

[Parece ser que al final no encontró en Pulgar y en la empresa del Isabel la ayuda esperada.]

p. 7 "El público ha podido apreciar en todo su valor estos esfuerzos, y los ha recompensado con favores que yo conservaré siempre grabados en mi corazón; el público no olvidará en mucho

tiempo los ejercicios de la Escuela de Canto presentados en escena con un lujo y propiedad que busca en vano en las empresas teatrales; los coros numerosos y ordenados que tanto distaban de aquellas hileras de hombres y mujeres inmóviles e indiferentes a todo lo que sucedía en la ópera: el entusiasmo y la fe con que trabajaban todos aquellos jóvenes arrancados a sus hogares por la más noble de las ambiciones

p. 7-8 “Las negociaciones entabladas con la empresa del teatro nuevo, exaltaron como era de temer la bilis del empresario del Teatro Principal, hasta el punto de lograr se suspendiera de orden de la autoridad la sesión que debía celebrarse el 29 del pasado [¿diciembre 1863?], por la única razón de ser día festivo. Yo hubiera podido apelar esta providencia, como había apelado otras del mismo género, con el éxito que todo el mundo sabe, pero la medida del sufrimiento estaba llena; y por otra parte, quería yo que fuese mi mano y no otra alguna, la que cerrara las puertas que dos años antes había abierto con tan laudable intención como desinteresado propósito”.

p. 8 “Se dice que varios de mis alumnos han quedado desamparados, hasta el extremo de que para regresar a sus hogares, van a recurrir a la generosidad del público”.

“Por si esto sucediera, deseo conste que no es culpa mía si alguno o algunos de ellos no han creído conveniente aceptar las proposiciones que les he hecho, alguna de las cuales era casi la seguridad de un porvenir brillante”.

[Está firmado “Jorge Ronconi”, en Granada 12 de enero de 1864]

Anexo II

Cartelera

Teatro musical representado en Granada

1800-1832[1522]

El maestro de la niña, zarzuela, 2	A. Scarlatti/R. de la Cruz	1800	3 de julio
El ciego fingido, tonadilla	Blas de Laserna	1800	7 de agosto
La Isabela, bufa, 2	Joaquín Bidangos	1802	Mayo
La Isabela, bufa, 2	Joaquín Bidangos	1806	10 de abril (academia en casa de Juan Argüelles)
El niño en el bosque, [2?] ópera	Esteban Cristiani	1808	Posiblemente no estrenada
Victoria de Andalucia, melo-drama con coros	Esteban Cristiani	1808	27 de septiembre
Drama alegórico, con coros	Autor desconocido	1810	15 de noviembre
Hipólita y Narciso, tonadilla a tres	Blas de Laserna	1810-12	Fecha imprecisa durante la ocupación
La maja y los dos viajantes	Autor desconocido	1813	21 de enero
La venida del soldado, tonadilla	Blas de Laserna	1813	18 de febrero
Himno patriótico para ser cantado a toda orquesta	Autor desconocido	1814	19 de marzo
El amor y la lealtad, paso con música	Haydn(*La Creación*)/J. Alonso Montejo	1816	Octubre
El celoso corregido, 2, ópera bufa	F.GªValladar/J. Alonso Montejo	1818	22 de octubre
El califa de Bagdad, 1, ópera cómica	F.-A. Boïldieu/C. Saint-Just	1820	9 de abril
La mascara afortunada,1, bufa [obertura]	M.A.Portugal/Foppa	1820	25 de abril
El Delirio, 1, opera cómica	H.M. Berton/Saint Cyr	1820	18 de junio
Las tramas burladas, 1, bufa [terceto]	D.Cimarosa	1820	19 de junio
El barbero de Sevilla, 2, bufa [obertura]	Rossini/Sterbini	1821	11 de marzo
El turco en Italia, 2, bufa [obertura]	Rossini/Romani	1821	11 de marzo
El filósofo, bufa, 1 [terceto]	Mosca/Foppa	1821	11 de marzo
Los pretendientes, bufa, 2 [terceto]	Mosca/L.Prividali	1821	11 de marzo
La Isabela, bufa, 2 [quinteto]	Joaquín Bidangos	1821	11 de marzo
El médico turco, opereta, 1	Isouard/Armand	1824	Mayo
La Solitaria, tonadilla	Autor desconocido	1825	31 de enero
La Gazza Ladra, bufa, 2 [escena, II]	Rossini/Gherardini	1826	9 de noviembre

[1522] Tenemos recogidas sólo una mínima parte de lo que realmente se representó.

La Esclava de Bagdad, 2 [sinfonía, dúo]	Pacini/Pezzi	1828	16 de marzo
Zoraida [*Ricardo y Zoraida*, dúo,aria]	Rossini/Berio	1828	16 de marzo
El engaño feliz [aria]	Rossini/Foppa	1828	16 de marzo
La Urraca [*La Gazza Ladra*, dúo, quinteto]	Rossini/Gherardini	1828	16 de marzo
Torvaldo [*Torvaldo e Dorliska*, sinfonía, introducción y final,II]	Rossini/Sterbini	1828	16 de marzo
Caritea reina de España	Mercadante/Pola	1829	17 de septiembre
Tebaldo e Isolina	Molacchi/Rossi	1829	12 de octubre
El engaño feliz [aria]	Rossini/Foppa	1829	Cuaresma
El Mahometo [aria]	Rossini/Della Valle	1829	Cuaresma
Adela de Lusiñán [Gran Dúo coreado]	Carnicer/Romani	1829	Cuaresma
Armida y Reinaldo [dúo]	Rossini/Schmidt	1829	Cuaresma
Los majos de rumbo	Autor desconocido	1829	Abril o mayo
Moisés en Egipto	Rossini/Tottola	1830	4 de enero
El Trípili	Laserna o Carnicer	1830	5 de enero
Los majos de rumbo	Autor desconocido	1830	29 de octubre
Las aldenas cantoras [*Le cantatrici villane* , aria]	Fioravanti/Palomba	1830-31	A lo largo del año cómico

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1832-1833[1523]

La Esclava de Bagdad, 2	Pacini/ V. Pezzi (1820, Turín, Carignano)	Abril: 24, 28 Mayo: 11 Junio:1 (acto I) Diciembre: 11 Febrero: 5.
Semiramis, 2	Rossini/Rossi (1823, Fenice)	Mayo: 5, 7 Julio: 7 (acto I), 13 (acto II) Diciembre: 9 Enero: 8
Zelmira, 2	Rossini/Tottola (1822, S. Carlo)	Mayo: 15, 20 Junio: 5 Julio: 10 Diciembre: 2, 25 Enero: 18
Elisa y Claudio, 2	Mercadante/Romanelli (1821, Milán,Scala)	Mayo: 22, 25, 31 (acto I)Junio: 29 Noviembre: 30
La Urraca Ladrona, 2	Rossini/Gherardini (1817, Milán,Scala)	Junio: 10, 19 (acto I), 21 Diciembre
La Extranjera, 2	Bellini/Romani (1829, Milán,Scala)	Junio: 25, 26 Julio: 5 Noviembre: 27 Diciembre: 26 Enero: 20
La Cenicienta, 2	Rossini/Ferretti (1817, Roma)	Mayo: 28(dúo) Junio:14, 24 (actoII) Noviembre:24 Enero: 27
La Dama del lago, 2	Rossini/Tottola (1819,Nápoles,S. Carlo)	Noviembre: 19 ("se leyó la Oda y se cantó el himno"), 20 ("Oda y coplas"),27 Febrero: 3
El Coradino (sexteto), 2	Rossini/Ferretti (1821, Roma,Apollo)	Diciembre: 20 (dúo de *Adela* [*Adele di Lusignano* de Carnicer])
La Caritea, 2	Mercadante/ P. Pola (1826, Fenice)	Diciembre:6,7,16 Enero:13 Febrero:12
El Barbero de Sevilla, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	Diciembre:14, 27 Febrero:17
Moisés en Egipto, 3	Rossini/Tottola (1818, S. Carlo)	Diciembre: 17 Amplio despliegue de "efectos especiales".
El Tancredo, 2	Rossini/G.Rossi (1813, Fenice)	Diciembre: 23
Tebaldo e Isolina, 2	Morlacchi/G.Rossi (1822, Fenice)	Enero: 15 (Bº Sr. Moya), 22. Febrero: 10, 19
Los Árabes, 2	Pacini/ Romanelli (1828, Milán,Scala)	Enero: 28 (Bº de la tiple), 29

Tonadillas varias		Julio: 19 Febrero: 7, 19
Los contrabandistas, aria, duo, tonadilla, zapateado, bolero y sainete		Enero: 24
El Güevero (canto)		Enero: 31 Febrero: 1

[1523] Datos extraídos del libro de cuentas de la compañía. AHMGr. 2.01395.

Compañía de Ópera de Granada. Repertorio en gira
1832, Verano[1524]

JAÉN

Semiramide, 2	Rossini/Rossi (1823, Fenice)	Julio: 24 Agosto: 15
La Extranjera, 2	Bellini/Romani (1829, Milán,Scala)	Julio: 26 Agosto: 22
La Esclava de Bagdad, 2	Pacini/ V. Pezzi (1820,Turín,Carignano)	Julio: 29
Zelmira, 2	Rossini/Tottola (1822, S. Carlo)	Agosto: 2
Elisa y Claudio, 2	Mercadante/Romanelli (1821, Scala)	Agosto: 3
La Cenicienta, 2	Rossini/Ferreti (1817, Roma, Valle)	Agosto: 5, 19
La Urraca Ladrona, 2	Rossini/Gherardini (1817, Milán,Scala)	Agosto: 7
Los Árabes, 2	Pacini/ Romanelli (1828, Scala)	Agosto: 9
La Dama del lago, 2	Rossini/Tottola (1819,Nápoles,S.Carlo)	Agosto : 17
El Barbero de Sevilla, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma,Argentina)	Agosto: 24

ANDÚJAR

Semiramis, 2	Rossini/Rossi (1823, Fenice)	Agosto: 30
La Dama del lago, 2	Rossini/Tottola (Scott) (1819, S. Carlo)	Agosto: 31
La Estrangera, 2	Bellini/Romani (1829, Milán,Scala)	Septiembre: 2

CÓRDOBA

La Esclava de Bagdad, 2	Pacini/ V. Pezzi (1820, Turín,Carignano)	Septiembre: 7,9
Elisa y Claudio, 2	Mercadante/Romanelli (1821, Milán,Scala)	Septiembre:11,13
Semiramis, 2	Rossini/Rossi (1823, Fenice)	Septiembre: 15,16 Noviembre:2
La Urraca Ladrona, 2	Rossini/Gherardini (1817, Milán,Scala)	Octubre:13,14,28
Zelmira, 2	Rossini/Tottola (1822, S. Carlo)	Octubre:16
La Dama del lago, 2	Rossini/Tottola (Scott) (1819, S. Carlo)	Octubre:20,21 Noviembre:3
La Cenicienta, 2	Rossini/Ferreti (Perrault) (1817, Roma, Valle)	Octubre:23,24
Los Árabes, 2	Pacini/ Romanelli (1828, Milán,Scala)	Octubre:26,27 (Bº Glivau)
El Barbero de Sevilla, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	Noviembre:5
Moisés en Egipto, 3	Rossini/Tottola (1818, S. Carlo)	Noviembre: 7 (BºDionisio López)

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas

[1524] Datos extraídos del libro de cuentas de la compañía. AHMGr, 2.01394.

COMPAÑÍA FILARMÓNICA DE SEVILLA[1525]
1834-1835

El Coradino, 2	Rossini/Ferretti (1821,Roma, Apollo)	Julio: 27, 28 (acto I)
Semiramis, 2	Rossini/Rossi (1823, Fenice)	Agosto: 7, 10
El sitio de Corinto ó *Mahometto II*	Rossini/Balocchi, Soumet (1820, S. Carlo; 1826, París)	Agosto: 28 (acto II)

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1836-1837

El Pirata, 2	Bellini/Romani (1827, Milán,Scala)	Abril: 6, 7
Norma, 2	Bellini/Romani (1831, Milán,Scala)	Abril: 13
Julieta y Romeo o *Montescos y Capuletos*, "ópera trágica en 3 actos"	Bellini/Romani (1830,Fenice)	Abril: 21
Clara de Rosemberg, 2	Luigi Ricci/G. Rossi (1831, Milán,Scala)	Mayo: 7

[1525] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada.*

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1837-1838[1526]

La Extranjera, 2	Bellini/Romani (1829, Milán,Scala)	Finales de marzo
El nuevo Fígaro, 2	L. Ricci/Ferretti (1832,Parma, Teatro Ducale)	Abril: 1
Norma, 2	Bellini/Romani Milán,, 1831	Junio: 17, varias veces más
Semiramis, 2	Rossini/Rossi (1823, Fenice)	Abril: 29
Velada a favor de la milicia nacional: *Puritani, Arabes en las Galias, Amazilia* (Pacini, Viena, 1827), *La Piedra del Parangon* [sic][1527]		Mayo: 3
Función a beneficio de los batallones 1º y 3º de la Milicia. Intervención de la Venier, la Martínez y Valencia		Mayo:8
El Barbero de Sevilla, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	Junio
Tebaldo e Isolina, 2	Morlacchi/G.Rossi (1822, Fenice)	Junio
El Furioso en la Isla de Santo Domingo, 3	Donizetti/Ferretti (1833, Roma, Valle)	Agosto[1528]
El Desterrado de Roma, 2	Donizetti/Gilardoni (1828, S. Carlo)	

[1526] *El Trueno Constitucional*, *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*.

[1527] "Función extraordinaria a beneficio del primer y tercer batallón de la Milicia Nacional, celebrada el 3 de mayo.

1º. Dúo de *Los Puritanos* por los Señores Magnan y Calonge.
2º. Rondó de *Los Árabes en Las Galias*, por la Señora Martínez.
3º. Cabatina de *La Amazilia* por el Señor Valencia.
4º. Dúo de *Los Puritanos*, por la Señora Cristina [Villó] y el Señor Ramos.
5º. Aria de *La Piedra del Parangón* [*La pietra del paragone*], por la Señora Venier".

[1528] Programa de la BNM.

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1838-1839[1529]

La Parisina, 3	Donizetti/Romani (1834, Florencia)	Julio: 31 Agosto: 2, 5, 22 Septiembre: 11
Puritanos y caballeros, 3	Bellini/C. Pepoli (1835, París)	Agosto: 7, 9,12,19,28 Septiembre: 2, 9, 23
Clara de Rosemberg, 2	Luigi Ricci/G. Rossi (1831,Milán,Scala)	Septiembre : 1, 7, 20
El Furioso, 3	Donizetti/Ferreti (1833,Roma,Valle)	Agosto: 25, 26 Septiembre: 4
Belisario, 3	Donizetti/Cammarano (1836,Venecia,Fenice)	Septiembre: 13, 14, 16, 25
Norma, 2,	Bellini/Romani (1831,Milán,Scala)	Agosto: 14,15,21 Septiembre: 18
Anna Bolena, 2	Donizetti/Romani (1830, Milán, Carcano)	Septiembre: 27, 30
El Califa de Bagdad, 1	Boildieu/Saint Just (1800,París, Comique)	Enero: 14[1530]

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1839-1840[1531]

Parisina, 3	Donizetti/Romani (1834, Florencia)	Julio: 14, 16, 21 Agosto: 27
La sonnambula, 2	Bellini/Romani (1831, Milán, Carcano)	Agosto: 20
Chiara di Rosembergh, 2	Luigi Ricci/G. Rossi (1831, Milán,Scala)	Julio : 28 Agosto: 11
L'esule di Roma, ossia Il proscritto, 2	Donizetti/Gilardoni (1828, S. Carlo)	Julio: 30 Agosto: 1 Septiembre:1
Il barbiere di Siviglia, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	Agosto: 4, 18, 29
Elisa e Claudio, ossia L'amore protetto dall'amicizia, 2	Mercadante/L. Romanelli (1821,Milán,Scala)	Agosto: 6
Norma, 2	Bellini/Romani (1831, Milán,Scala)	Agosto: 22, 25
Beatrice di Tenda, 2	Bellini/Romani (1833, Venecia,Fenice)	Agosto: 13, 15 Septiembre: 8
Impermestra, 2	Saldoni/Pasini (1838, Madrid, De la Cruz)	Septiembre: 5 , (acto 1º, con otras piezas)
Fragmentos de *La muta di Portici*, *La Niobe*, y otras piezas.	Auber/Scribe, Delavigne (1828, París) Pacini	Septiembre: 9 [beneficio de Ojeda], 10 última función [BOP]
Recitales		Julio: 24, 25

[1529] AHMGr, 2.01396.

[1530] Lunes 14 de enero 1839. Fuera de la temporada de ópera. Beneficio de F. Valladar. Boletín Oficial de la Provincia de Granada, 12-I-1839.

[1531] AHMGr, 2.01396.

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas[1532]
1841-1842

Verano

Don Quijote de la Mancha o las Bodas de Camacho, 2 *Don Chisciotte alle nozze di Camaccio*	Mercadante/ Ferrero (1829-30, Cádiz, Principal)	Septiembre:6, 12
La prigione di Edimburgo, 3	Federico Ricci/G. Rossi (1838,Trieste, Grande)	Septiembre: 14, 19, 24
Lucrezia Borgia, 2	Donizetti/Romani (1833,Milán,Scala)	Septiembre: 22, 26 Octubre: 3
Chiara di Rosembergh, 2	Luigi Ricci/G. Rossi (1831,Milán,Scala)	Octubre: 1

[1532] AHMGr, 2.01396.

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1842-1843[1533]

Gemma di Vergy, 2	Donizetti/E. Bidera (1834,Milán,Scala)	Abril: 1, 2, 5, 8, 29 Junio: 3 Octubre: 21 Noviembre: 22
Lucrezia Borgia, 2	Donizetti/Romani (1833,Milán,Scala)	Abril:11,12,15,19,24 Mayo: 1,13 Junio:1,14, 26 Octubre:16,23 Noviembre:4, 20 Diciembre: 4, 25 Enero:24
Puritanos y caballeros I puritani, 3	Bellini/Carlo Pepoli (1835,París)	Abril: 23, 26
La prigione di Edimburgo, 3	Federico Ricci/G. Rossi (1838, Trieste, Grande)	Mayo:6,7,11,27 Junio:5,24 Octubre: 18, 28 Noviembre: 14 Diciembre: 15 1843 Enero: 7
Lucia di Lammermoor, 3	Donizetti/S. Cammarano (1835, S. Carlo)	Mayo: 22, 23,29 Junio: 8, 22 Julio: 6, 17 Octubre: 14, 26 Noviembre: 8, 18 Diciembre: 27 1843 Enero: 19 Febrero: 7
L'elisir d'amore, 2	Donizetti/Romani (1831, Milán, Canobbiana)	Junio: 10, 11, 19 Julio: 3 Diciembre: 7
Un' avventura di Scaramuccia, 2,	Luigi Ricci/ Romani (1834,Milán,Scala)	Junio: 29 Julio: 1
Chiara di Rosembergh, 2	Luigi Ricci/G. Rossi (1831,Milán,Scala)	Julio : 8, 10, 13 Noviembre : 12 Diciembre : 21 1843 Enero : 12
Il barbiere di Siviglia, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	Julio : 19, 22, 27
Norma, 2	Bellini/Romani (1831,Milán,Scala)	Julio: 24, 25, 29
Il templario, 3	Otto Nicolai/ G. M. Marini (1840, Turín)	Octubre: 31 Noviembre: 2, 6, 10, 16, 28 1843 Enero: 22, 23 Febrero: 23 (un acto), 28 (acto 2º)
Marino Faliero, 3	Donizetti/Bidera (1835, París)	Noviembre: 5 (y sainete), 24, 26 Diciembre: 3, 9 1843 Enero: 3
Belisario, 3	Donizetti/Cammarano (1836,Venecia,Fenice)	Diciembre: 12, 13, 18 1843 Enero: 10
I Capuleti e i Montecchi, 2	Bellini/Romani (1830,Venecia,Fenice)	Diciembre: 31. "Nueva" 1843 Enero: 1, 14
Veleda sacerdotisa de los galos, 4	J. A. Martos/ N. Peñalver (1842, Granada, Campillo)	1843 Enero: 28 "ópera nueva",29
Maria Stuarda, 2	Donizetti/Bardani (1835,Milán,Scala)	1843 Febrero: 9, 12, 15
Coradino, 2 (*Matilde di Shabran*)	Rossini/Ferretti (1821, Roma, Apollo)	1843 Febrero: 23 (un acto), 28 (acto 1º) Según *El Genil* 3 representaciones a fecha 26 de febrero
Recitales y conciertos		1842 Junio: 17 y 18 (*La zarzuela interrumpida*) Julio: 15 1843 Febrero: 17

[1533] AHMGr, 2.01396.

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1843-1844[1534]

Marino Faliero, 3	Donizetti/Bidera (1835, París)	Abril: 16, 17, 26 Mayo: 9, 25 Junio: 7, 26 Julio: 16
Lucrezia Borgia, 2	Donizetti/Romani (1833,Milán,Scala)	Abril: 18, 20, 24 Mayo: 19 Junio: 24 Julio: 11
Beatrice di Tenda, 2	Bellini/Romani (1833,Venecia,Fenice)	Abril: 21, 23 Mayo: 3, 22 Junio: 5
Il barbiere di Siviglia, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	Abril : 27, 28, 30 Mayo : 8 Junio: 6
I Puritani, 3	Bellini/Carlo Pepoli (1835,París)	Mayo : 1, 4, 7, 15, 23, 30 Junio: 25 Julio: 3
Il templario, 3	Otto Nicolai/ G. M. Marini (1840,Turín)	Mayo: 11, 12, 14 Julio: 1
Fausta, 2	Donizetti/ Gilardoni, Donizetti (1832,Nápoles,S. Carlo)	Mayo: 17, 18, 29
Un aventura di Scaramuccia, 2	L. Ricci/ Romani (1834,Milán,Scala)	Mayo: 20, 21, 27 Julio: 2
La tregua di Tolemaide, 3	H. Eslava/L. Bertochi (1842, Cádiz)	Junio:1,2,4, 27 Julio: 4 (acto 1º), 15
La sonnambula, 2	Bellini/Romani (1831, Milán, Carcano)	Junio: 29, 30 Julio: 10
El nuevo Moisés en Egipto, 3	Rossini/Tottola, Balocchi, De Jouy (1818, S. Carlo;1827, París)	Julio: 6, 9, 17
Lucia de Lamermoor, 3	Donizetti/S. Cammarano (1835,Nápoles,S. Carlo)	Julio: 13, 14
Recital		Mayo: 6, 26, 28 [Septiembre: 1 ("concierto")]

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1845-1846[1535]

Lucrezia Borgia, 2	Donizetti/Romani (1833,Milán,Scala)	Julio: 20, 21 Agosto: 1, 15, 17, 28
Il barbiere di Siviglia, 2	Rossini/Sterbini (1816,Roma, Argentina)	Julio: 31 Agosto: 24
Norma, 2	Bellini/Romani (1831,Milán,Scala)	Agosto: 9, 10 Septiembre: 8
Marino Faliero, 3	Donizetti/Bidera (1835,París, Italien)	Agosto: 16, 19, 25
Lucia di Lammermoor, 3	Donizetti/S. Cammarano (1835,Nápoles,S. Carlo)	Julio: 24, 25 Agosto: 3, 21 Septiembre: 20
Maria di Rohan, 3	Donizetti/Cammarano (1843,Viena, Kärntnertortheater)	Agosto: 31 Septiembre: 1, 6, 14
Giulietta e Romeo, 2	Nicola Vaccai/F. Romani (1825,Milán, Canobbiana)	Septiembre: 11, 12, 15, 19

[1534] AHMGr, 2.1396.

[1535] AHMGr, 2.01396.

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1847-1848

Nabucco, 4	Verdi/Solera (1842,Milán, Scala)	Abril: 4, 5, 6, 11, 20, 21 Mayo: 6, 8 Junio: 3, 5 Septiembre: 2, 3, 5, 12 Noviembre: 21, 23, 30 Diciembre: 3
Ernani, 4	Verdi/Piave (1844,Venecia, La Fenice)	Abril: 4, 15, 17, 18, 23, 25, 27 Mayo: 5, 9, 19, 25 Junio: 6, 13, 29 Agosto: 12, 15, 21, 29 Septiembre: 17 Diciembre: 11, 13, 17, 26 1848 Enero: 7
Norma, 2	Bellini/Romani (1831,Milán,Scala)	Mayo: 1, 2, 3, 11
I lombardi alla prima crociata, 4	Verdi/Solera (1843,Milán, Scala)	Mayo: 15, 16, 18, 23, 24, 27, 30 Junio: 3, 10, 22(¿) Agosto: 6, 8, 10, 19, 28 Septiembre: 4, 14
Gemma di Vergy, 2	Donizetti/E. Bidera (1834Milan, Scala)	Mayo: 22 Septiembre: 7, 8, 15 Diciembre: 12, 30
Saffo, 3	Pacini/ S. Cammarano (1841,Milán)	Junio: 15, 16, 17, 20, 24(?), 27
Columella *Il ritorno di Pulcinella da Padova, ossia Columella*	V.Fioravanti/ Passaro (1837,Nápoles)	Junio: 25, 26
I puritani, 3	Bellini/C. Pepoli (1835,París, Italien)	Agosto : 17, 18, 22, 26
Il giuramento, 3	Mercadante/G. Rossi (1837,Milán,Scala)	Agosto: 24, 25, 31
La liga lombarda, 3	Temistocle Solera (1847,Granada,Campillo)	Septiembre: 18, 19, 21
El más fuerte vence *Chi dura vince [La luna di miel]*, 2	Luigi Ricci/Ferretti (1834,Roma, Valle)	Diciembre: 5, 7, 15, 21, 28 1848 Enero: 3, 17
Lucrezia Borgia, 2	Donizetti/Romani (1833, Milán,Scala)	Diciembre: 12 1848 Enero: 11, 13, 15, 21 Febrero: 3
Otelo,3	Rossini/F. Berio (1816,Nápoles,Fondo)	1848 Enero: 1, 5, 9, 19
L'elisir d'amore, 2	Donizetti/Romani (1831, Milán, Canobbiana)	1848 Enero: 25, 27, 31

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1848-49

Verano[1536]
[TEMPORADA NO CONFIRMADA]

Maria di Rohan	Donizetti/Cammarano (1843,Viena, Kärntnertortheater)	
Saffo	Pacini/ S. Cammarano (1841,Milán)	
Puritani	Bellini/Carlo Pepoli (1835, París)	
Lucia di Lammermoor,3	Donizetti/S. Cammarano (1835, S. Carlo)	
Ernani, 4	Verdi/Piave (1844, Fenice)	
Nabucco, 4	Verdi/Solera (1842,Milán)	
Gemma di Vergy, 2	Donizetti/E. Bidera (1834, Milán,Scala)	
La Liga Lombarda,3	Temistocle Solera (1847,Granada,Campillo)	
Il ritorno di Pulcinella da Padova, ossia Columella	V. Fioravanti/ Passaro (1837,Nápoles)	
Eran due, or sono tre	Carnicer/Ferretti (1836,Madrid)	
Il barbiere di Siviglia, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	
I due Foscari,3	Verdi/Piave (1844,Argentina, Roma)	
Attila, 3	Verdi/Solera (1846, Venecia, Fenice)	
La Figlia del Reggimento	Donizetti/Bayard,Vernoy,Bassi (1840, Comique, París)	

Teatro del Campillo. Granada. Óperas representadas
1850

Veraneo

Sólo conocemos una de las funciones celebradas:

I due Foscari, 17 de septiembre de 1850

[1536] "El empresario presenta programa de las funciones que ha de dar la compañía lírica en la temporada de verano". AHMGr 1.00205.006.

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1851-1852

Ópera. Primavera-verano (Compañía Francisco Porcell)[1537]

Macbeth, 4	Verdi/Piave,Maffei (1847, Florencia, Pergola)	Abril: 20 [¿]
Lucrezia Borgia, 2	Donizetti/Romani (1833, Milán,Scala)	Abril: [¿]
Norma, 2	Bellini	Abril: [¿]
Los Mártires (Poliuto),4	Donizetti	Abril: 28 [¿]
I due Foscari, 3	Verdi/Piave (1844,Argentina, Roma)	Mayo: [¿]
Nabucco, 4	Verdi/Solera Milán, Scala, 1842	Mayo: 17 [¿]
Il ritorno di Pulcinella da Padova, ossia Columella	V. Fioravanti/ Passaro (1837,Nápoles)	Junio: [¿]

Ópera. Septiembre de 1852[1538] (Compañía Ronconi)

Linda de Chamounix,3	Donizetti/Rossi (1842, Viena)	Septiembre: (2 funciones)
Nabucco, 4	Verdi/Solera (Milán, Scala, 1842)	Septiembre: 3
Il barbiere di Siviglia,2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	Septiembre

Zarzuela. 1851-1852 (1 de octubre-30 de septiembre)[1539]

La bruja del Albaicín,2	Vázquez/Moreno González (1852, Granada, Campillo)	Febrero:28
El Tío Caniyitas,2	Soriano Fuertes/Sanz Pérez (1849, Sevilla, San Fernando)	Junio: [¿]*
Sueño y realidad,2	Porcell/Enriqueta Lozano (1852, Granada, Campillo)	Julio: 11, 12*
Por seguir a una mujer,1	Barbieri,Gaztambide, Oudrid,Hernando/J.Olona (1851, Madrid, Circo)	Agosto: 12*

[1537] Fuente: *Correo de los Teatros*.

[1538] Fuente: *Correo de los Teatros*.

* Compañía de ópera de Francisco Porcell.

[1539] Cambio de legislación que afecta al comienzo y fin del año teatral.

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1852-1853
(1 de septiembre-30 de junio)[1540] [1541]

Zarzuela

Buenas noches señor don Simón,1	Oudrid/L.Olona (1852, Circo)	Septiembre:25
El estreno de una artista, 1	Gaztambide/V.de la Vega (1852, Circo)	Octubre:10
La mensajera, 2	Gaztambide/L.Olona (1849, Español)	Octubre:22
De este mundo al otro, 2	Oudrid/L.Olona (1852, Circo)	Enero:5 Marzo:3
Los contrabandistas de Balerme[1542]	? /Francisco Manzano (1853, Granada)	Febrero
Colegialas y soldados, 2	Hernando/M.Pina,Lumbreras (1849, Comedia)	Marzo:3
Título desconocido, 1	M.Vázquez (1853, Granada)	Marzo:5
Título desconocido, 1	M.Vázquez/Dolores Arráez (1853, Granada)	Marzo:5

Ópera. Verano de 1853[1543]

Sonnambula,2	Bellini/Romani (1831, Milán, Carcano)	Mayo:17,18 Junio:30
Lucia di Lammermoor,3	Donizetti/S. Cammarano (1835, Nápoles,S. Carlo)	Mayo:20,21,22
Maria di Rohan,3	Donizetti/Romani (1831, Milán, Canobbiana)	Junio: 5,28
Attila,3	Verdi/Solera (1846, Venecia, Fenice)	Junio:10,11
Rigoletto,3	Verdi/Piave (1851, Venecia, Fenice)	Junio: 16,19 Julio:3
Nabucco,4	Verdi/Solera (1842,Milán, Scala)	Junio:22,24

[1540] Fuente: *La Alhambra, ElGranadino, Correo de los Teatros*.

[1541] Cambia la fecha de inicio y fin: Ley Orgánica de 28 de julio de 1852. Según esta norma, el año cómico abarcaba desde el 1 de septiembre al 30 de junio.

[1542] "Se está ensayando la zarzuela *Los contrabandistas de Balerme*, música de un joven ciego de esta capital y letra de D. Francisco Manzano". BHR/A-042-092 (4), 26-II-1853.

[1543] Fuente: *El Granadino*.

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1853-1854[1544]

Zarzuela

Los toros del Puerto, canción	Francisco Salas	Octubre:2 [función variada]
El estreno de una artista,1	Gaztambide/L.Olona (1852, Circo)	Diciembre:27
Misterios de bastidores, 1	Oudrid/Montemar (1849, Instituto/ 1851,Circo)[1545]	Diciembre:28
El Valle de Andorra,3	Gaztambide/L.Olona (1852, Circo)	Febrero:28
¡Diez mil duros!, 1	L.Arche/M.Pina Bohigas (1852, Circo)	Mayo:30 Junio:3

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1854-1855

Zarzuela[1546]

Catalina,3	Gaztambide/L.Olona (1854, Circo)	Febrero:7 Abril, Junio: 7[1547]
Farinelli,3	Vázquez/Afán de Ribera (1855, Granada)	Febrero:10
El grumete,1	Arrieta/García Gutiérrez (1853, Circo)	Febrero[1548]
El Tío Caniyitas,2	Soriano Fuertes/Sanz Pérez (1849, Sevilla)	Mayo:29
Los diamantes de la corona,3	Barbieri/Camprodón (1854, Circo)	Junio:3
La cisterna encantada,3	Gaztambide/V.de la Vega (1853, Circo)	Junio
Il Ritorno di Pulcinella,3(aria)	V.Fioravanti/Passaro (Nápoles, 1837)	Junio:27

El Liceo de Granada
1854

Zarzuela

Jugar con fuego, 3	Barbieri/V. de la Vega (1851, Circo)	Septiembre:27

[1544] *La Constancia, El Granadino*, BHR/A-042-092.

[1545] Desconocemos si se trataba de la primera o la segunda parte de la mencionada zarzuela.

[1546] *La Constancia, Gaceta Musical de Madrid*, BNM T-23936.

[1547] *La Constancia*, Miércoles 6 de junio de 1855; «Provincias». *Gaceta Musical de Madrid*, 29-IV-1855, 3-VI-1855.

[1548] «Provincias». *Gaceta Musical de Madrid*, 11-II-1855.

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado

1855-1856[1549]

Zarzuela

Estebanillo Peralta,3	Gaztambide,Oudrid/V.de la Vega (1855, Circo)	Diciembre:21
Mis dos mujeres,3	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Enero Mayo:23
Catalina,3	Gaztambide/L.Olona (1854,Circo)	Enero Mayo:22
Los diamantes de la corona,3	Barbieri/Camprodón (1854, Circo)	Enero
El sueño de una noche de verano,3	Gaztambide/de la Escosura (1854, Circo)	Febrero
El secreto de la reina,3	Gaztambide, Hernando, Inzenga / L. Olona (1852, Circo)	Marzo
El vizconde,1	Barbieri/Camprodón (1852, Circo)	Abril
Marina,2	Arrieta/Camprodón (1855, Circo)	Mayo Junio
El sargento Federico,4	Barbieri,Gaztabide/L.Olona (1855, Circo)	Mayo
Galanteos en Venecia, 3	Barbieri/J. Olona (1853, Circo)	Mayo: 12

Zarzuela. Liceo
1856

Jugar con fuego, 3	Barbieri/V. de la Vega (1851, Circo)	Mayo: 11

[1549] Fuente: *La Constancia, El Álbum Granadino, La Zarzuela, La Gaceta Musical de Madrid.*

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1856-1857[1550]

Zarzuela

Jugar con fuego,3	Barbieri/V. de la Vega (1851, Circo)	Noviembre:?
El dominó azul,3	Arrieta/Camprodón (1853, Circo)	Noviembre:? Marzo: 28 Mayo:2,13 Junio: 18
El postillón de La Rioja,2	Oudrid/L.Olona (1856, Circo)	Noviembre:? Marzo:24,26
La hija de la providencia,3	Arrieta/Rodríguez Rubí (1856, Circo)	Noviembre:?
Los diamantes de la corona,3	Barbieri/Camprodón (1852, Circo)	Diciembre:? Enero:8
El Valle de Andorra,3	Gaztambide (1852, Circo)	Diciembre:? Mayo:10,17,23
El sueño de una noche de verano,3	Gaztambide/De la Escosura (1852, Circo)	Enero:1,27
El sargento Federico,4	Barbieri,Gaztambide/L.Olona (1855, Circo)	Enero:24 Febrero:1,3
La cacería real,3	Arrieta/ García Gutiérrez (1854, Circo)	Enero:31 Febrero:1
El diablo en el poder,3	Barbieri/Camprodón (1856, Zarzuela)	Febrero:20,21,22,25 Marzo:18,22
El vizconde,1	Barbieri/Camprodón (1855, Circo)	Marzo:4 Abril:28,29 Mayo:2,29 Junio:21 Julio:1
El Tío Caniyitas,[dúo y escena]	Soriano/Sanz Pérez (1849, S Fernando, Sevilla)	Marzo:21
Catalina,3	Gaztambide/L.Olona (1854, Circo)	Marzo:7,8,12,15,24,25Abr:16,22 Mayo:11,12 Junio:9,14
Mis dos mujeres,3	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Marzo:10 Junio:6,7,24
El amor y el almuerzo,1	Gaztambide/L.Olona; S.Allú (Circo, 1856)	Marzo:24 Mayo:9 Junio:23
La cola del diablo,2	Oudrid, Allú/L.Olona (Circo, 1854)	Marzo:24 Mayo:8 Junio:10
El estreno de una artista,1	Gaztambide/V.de la Vega (Circo, 1852)	Abril:22
Marina,2	Arrieta/Camprodón (Circo, 1855)	Abril:28,29 Mayo:3,16,26 Junio:3,28
Las bodas de Juanita,1	M.Sánchez Allú/L.Olona (1855, Circo)	Mayo: 4,5,8,31
Buenas noches señor don Simón,1	Oudrid/L.Olona (1852, Circo)	Mayo: 14, 19
La cisterna encantada,3	Gaztambide/V.de la Vega (1853, Circo)	Mayo:20,21 Junio:24,27
El lancero,1	Gaztambide/Camprodón (Circo, 1853)	Mayo:29,31
Por seguir a una mujer,4esc	Barbieri, Gaztambide, Hernando, Oudrid, Inzenga / J.Olona (Circo, 1851)	Junio: 4
El marqués de Caravaca,2	Barbieri/V.de la Vega (1853, Circo)	Junio: 16, 20, 21

[1550] Fuente: *Boletín Oficial de la Provincia de Granada, El Dauro, La Alhambra. Diario Granadino, La Zarzuela*.

Aventuras de un cantante,1	Barbieri/Gutiérrez de Alba (1854, Circo)	Junio:30, Julio:1[polo],?
El grumete,1	Arrieta/Gª Gutiérrez (1853, Circo)	Junio:30, Julio:?

Función benéfica. 1857(enero)[1551]

Maria di Rohan, 3 [3º]	Donizetti/Cammarano (1843,Viena, Kärntnertortheater)	
Lucrezia Borgia [2º]	Donizetti/Romani (1833, Milán,Scala)	
L'elisir d'amore, 2 [dúo]	Donizetti/Romani (1831, Milán, Canobbiana)	
Matilde di Shabran	Rossini/Ferretti (1821, Roma,Apollo)	

El Liceo. Zarzuela

1856-1857

La cola del diablo,3	Oudrid,S.Allú,Barbieri/L.Olona (1854, Circo)	Octubre:19,25
Las bodas de Juanita,3	M.Sánchez Allú/L.Olona (1855, Circo)	Octubre:19,25
Mis dos mujeres,3	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Agosto:26

[1551] *La Zarzuela*, 19-I-1857.

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1857-1858[1552]

Zarzuela

El diablo en el poder,3	Barbieri/Camprodón (1856, Zarzuela)	Octubre:6,9 Noviembre:23,24 Diciembre:26 Enero:12,31 Febrero:25,28 Abril:15 Mayo:5
Marina,2	Arrieta/Camprodón (Circo, 1855)	Diciembre:11,12 Enero:1,23 Febrero:7,14
El postillón de La Rioja,2	Oudrid/L.Olona (1856, Circo)	Octubre:21,23,25,28 Noviembre: 2 Diciembre:13 Enero:10,11
Estebanillo Peralta,3	Gaztambide,Oudrid/V.de la Vega (1855, Circo)	Octubre:28,29,31 Noviembre:12,27,28 Enero:29 Marzo:16,17
El estreno de una artista,1	Gaztambide/V.de la Vega (Circo, 1852)	Octubre:18 Noviembre: 4,8,19 Enero:6,14,25 Febrero:5 Mayo:8 Junio:2,27,28
Los diamantes de la corona,3	Barbieri/Camprodón (1852, Circo)	Noviembre:9,11,14,20 Diciembre:23 Enero:24 Febrero:24 Mayo:21 Junio:5,6
El Valle de Andorra,3	Gaztambide (1852, Circo)	Noviembre:17,18 Diciembre: 25
Los magyares,4	Gaztambide/L.Olona (1857, Zarzuela)	Diciembre: 1, 2, 3, 8, 16, 17, 31 Enero: 5,20,27 Marzo: 2, 4, 18 Abril:8,18 Mayo:2,15,16 Junio:19,26
El amor y el almuerzo,1	Gaztambide/L.Olona; S.Allú (Circo, 1856)	Diciembre:24 Enero:21 Febrero:27 Marzo:7 Abril:6,10,21,29 Junio:11
Mis dos mujeres,3	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Diciembre:29 Marzo:14 Mayo:25
El relámpago,3	Barbieri/Camprodón (1857, Zarzuela)	Enero:8,9,13,16,17,22 Febrero:22,23 Abril:11 Mayo:13,23 Junio:3,9,16,24
La cola del diablo,2	Oudrid/L.Olona (1854, Circo)	Febrero:2 Marzo:20,24 Abril:7,20 Mayo:11 Junio:4
El grumete,1	Arrieta/Gª Gutiérrez (1853, Circo)	Marzo: 3
La roca negra,3	Inzenga,Vázquez/Pina (1858, Del Campillo, Granada)	Marzo: 10,11
Mis dos mujeres,3	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Diciembre:29 Marzo:14 Mayo:25
La Giralda,3	Adam/M.Pina (1858, Zarzuela)	Mayo:27,28,29,30 Junio:18,29
El Tío Caniyitas, 2	Soriano Fuertes/Sanz Pérez (1849, S Fernando, Sevilla)	Junio:25

[1552] Del 1 de septiembre de 1857 al 30 de junio 1858. Fuente: *La Alhambra. Diario Granadino*, *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, A.H.Dip.Gr.

Zarzuela. Cª del Gran Teatro del Liceo verano de 1858[1553]

Don Esdrújulo	M. Soriano Fuertes/Rafael Máiquez	Julio: 29, 31

Ópera. Cª del Gran Teatro del Liceo. Verano de 1858[1554]

Lucrezia Borgia, 2	Donizetti/Romani (1833,Milán,Scala)	Julio: 11,12
Bondelmonte, 3	Pacini/Cammarano (1845,Pergola,Florencia)	Julio: 17, 18, 20
Il Trovatore, 4	Verdi/Cammarano (1853, Roma, Apollo)	Julio:23,24,25,27 Agosto:1
L'ebreo, 3	G. Apolloni/Antonio Boni (1855,Venecia,Fenice)	Julio:30,31

El Liceo. Zarzuela
1857-1858

El marqués de Caravaca,2	Barbieri/L.Olona	Diciembre:9 Junio:21
¡Diez mil duros!, 1	L. Arche/M. Pina Bohigas	Junio:21

[1553] Fuente: *La Alhambra. Diario Granadino.*

[1554] Fuente: *La Alhambra. Diario Granadino.*

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1858-1859[1555]

Zarzuela

El dominó azul, 3	Arrieta/Camprodón (1853, Circo)	Octubre:1,3,5,27 Enero:20 Febrero:17
La sirena, 3	Antonio Rovira/Luis de Montes (1858, Circo)	Octubre: 7, 10, 21
Un caballero particular, 1	Barbieri/Frontaura (1858, Zarzuela)	Octubre:12,13,17,31Nov: 11,30 Diciembre:16 Enero:1,12 Febrero: 16 Marzo: 10
Marina, 2	Arrieta/Camprodón (1855, Circo)	Octubre:15,16,30 Noviembre:4 Enero:1
El sargento Federico,4	Barbieri,Gaztambide/L.Olona (1855, Circo)	Octubre: 19, 25, 29 Noviembre: 21 Diciembre:25 Enero: 9 Febrero: 18
Un pleito, 1	Gaztambide/Camprodón (1858, Zarzuela)	Octubre: 22, 23, 26 Noviembre: 11, 23, 30 Diciembre: 10, 29 Enero: 19Feb: 19 Marzo: 1 Abril: 7, 26 Mayo: 28
Amar sin conocer, 3	Barbieri,Gaztambide/L.Olona (1858, Zarzuela)	Noviembre: 6,7,9,25 Diciembre:30 Enero:29
Casado y soltero,1	Gaztambide/L.Olona (1858, Zarzuela)	Noviembre:11,18,30,19 Febrero:6 Mayo:11
El relámpago,3	Barbieri/Camprodón (1857, Zarzuela)	Noviembre: 13, 14, 17, 27 Diciembre:14,26Ene: 18 Febrero:23 Marzo:22 Mayo:24, 29
El amor y el almuerzo, 1	Gaztambide/L.Olona (1856, Circo)	Noviembre:20 Mayo:20
El vizconde, 1	Barbieri/Camprodón (1855, Circo)	Noviembre: 20,23 Diciembre:10 Enero:16 Mayo:25
Céfiro y Flora, 1	Arche/Frontaura (1858, Zarzuela)	Noviembre:20, 23 Diciembre:10, 28 Febrero:9
El hijo del regimiento, 3	Oudrid/Tamayo y Baus (1857, Circo)	Diciembre: 2, 3, 5, 8, 28
La castañera, 1 (*Geroma la castañera*)	Soriano Fuertes/Mariano Fernández [?] (1843, Príncipe)	Diciembre: 9
Catalina, 3	Gaztambide/L.Olona (1854, Circo)	Diciembre:11,12,17,27Ene:6,23 Marzo:13 Junio:19
Jugar con fuego, 3	Barbieri/V. de la Vega (1851, Circo)	Diciembre:21,22 Abril: 27 Junio:8,10, 14
El joven Virginio, 1	Oudrid/Mariano Pina (1858, Zarzuela)	Diciembre:24 Enero:1 Abril:13
La colegiala, 1	Juan Mollberg/Alejandro Rinchán (1857, Circo)	Diciembre:24 Enero:1,7,16 Febrero:2 Marzo:3 Abril:14, 29 Mayo:13
Lino y lana [tonadilla]	[?]	Diciembre:25,25,26,26,27,27
Galanteos de Venecia, 3	Barbieri/José Olona (1853, Circo)	Enero: 4
Los diamantes de la corona, 4	Barbieri/Camprodón (1854, Circo)	Enero:12, 13 Febrero:1 Marzo:3
Azon Visconti, 3	Arrieta/Gª Gutiérrez (1858, Zarzuela)	Enero:25, 26, 30 Febrero:4

[1555] Fuente principal: *La Alhambra. Diario Granadino*.

El postillón de La Rioja, 2	Oudrid/Luis Olona (1856, Circo)	Enero:29 Febrero: 2, 16 Abril:2 Mayo:6,31
El juramento, 3	Gaztambide/Luis Olona (1858, Zarzuela)	Febrero:25, 26 Marzo:2 Junio:26,29
El Valle de Andorra, 3	Gaztambide/Luis Olona (1852, Circo)	Marzo: 3, 4, 6, 20
Por conquista, 1	Barbieri/Camprodón (1858, Zarzuela)	Marzo: 31 Abril:7 Mayo:13
La cantinera de Los Alpes, 3	Donizetti,S. de Madrid/S. Albarrán (1859 ?)	Abril: 30 Mayo: 1,10,15 Junio: 2, 23
El diablo en el poder	Barbieri/Camprodón (1856, Zarzuela)	Mayo: 3 Junio: 17
Los magyares, 4	Gaztambide/Luis Olona (1857, Zarzuela)	Mayo: 7, 8, 22
De la muerte a la vida, 2	Antonio Rovira/Ramón Franquelo (¿1859, Málaga?)	Mayo: 18, 19, 27
¡Diez mil duros!, 1	Luis Arche/Mariano Pina Bohigas (1852, Circo)	Junio: 3
El estreno de una artista, 2	Gaztambide/V. de la Vega (1852, Circo)	Junio: 12, 22

Ópera. Compañía de zarzuela[1556]

Traviata,3	Verdi/Piave (1853, Fenice)	Noviembre:19 (aria de tiple)
Ernani,4	Verdi/Piave (1844, Fenice)	Febrero:10,12,13,20 Marzo:17,19,20 Abril:10 Mayo:23 Julio:3 (4ºacto)
Norma,2	Bellini/Romani (1831, Milán,Scala)	Junio:4,5,16(escena),Julio:3(escena)

Ópera. Cª del Teatro Real. Verano de 1859[1557]

La Traviata,3	Verdi/Piave (1853, Fenice)	Julio: 9, 10
Ernani,4	Verdi/Piave (1844, Fenice)	Julio: 13, 17
Maria di Rohan,3	Donizetti/Cammarano (1843,Viena, Kärntnertortheater)	Julio: 16, 19
Rigoletto,3	Verdi/Piave (1851, Fenice)	Julio: 24
Il Trovatore,3	Verdi/Cammarano (1853, Roma, Apollo)	Julio: 26

[1556] Fuente: *La Alhambra. Diario Granadino.*

[1557] Fuente: *La Alhambra. Diario Granadino.*

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1859-1860[1558]

Zarzuela

Quien manda manda, 3	Arrieta/Camprodón (1859, Tº Zarzuela)	Octubre: 2,8,29 Diciembre:14
Boleras de jaleo, 1	[?]	Octubre: 2,13
El dominó azul, 3	Arrieta/Camprodón (1853, Circo)	Octubre: 4
Marina, 2	Arrieta/Camprodón (1855, Circo)	Octubre: 6 Marzo:4,10 Abril:26
El postillón de la Rioja, 2	Oudrid/L.Olona (1856, Circo)	Octubre: 11 Noviembre: 26 Mayo:4
El robo de las sabinas, 2	Barbieri/A.GªGutiérrez (1859, Tº Zarzuela)	Octubre: 15,16
El último mono, 1	Oudrid/Serra (1859, Tº Zarzuela)	Octubre: 15,16,18
Tramoya, 1	Barbieri/J.Olona (1850, Basilios)	Octubre: 18 Diciembre: 9,14,31 Enero: 22 Marzo:4,25,29 Abril:27
Frasquito, 1	Fdez. Caballero/R. de la Vega (1859, Tº Zarzuela)	Octubre: 18 Noviembre: 5,
Mis dos mujeres, 3	Barbieri/ L.Olona (1855, Circo)	Octubre:21 Diciembre:17 Febrero:11
La cantinera de los Alpes, 3	Donizetti/Sánchez Albarrán (1859 ¿?)	Octubre: 25, 26 Enero: 1
El grumete, 1	Arrieta/García Gutiérrez (1853, Circo)	Noviembre: 6, 9
Las bodas de Juanita, 1	M.Sánchez Allú/L.Olona (1855, Circo)	Noviembre:9
La cola del diablo, 2	Oudrid/L.Olona (1854, Circo)	Noviembre:10,13 Diciembre:29 Mayo:15
Un cocinero, 1	Fernández Caballero/Camprodón (1858, Tº Zarzuela)	Noviembre:13,15[1559],16 [1560] Mayo:12
Zampa o la esposa de mármol, 3	F. Hérold/N. Serra, M. Pastorfido (1831, París)	Noviembre: 22, 23, 27 Diciembre: 25 Febrero:5,18 Mayo:19
El relámpago, 3	Barbieri/Camprodón (1857, Tº Zarzuela)	Noviembre:24 Enero:8 Febrero:28 Marzo:6
Entre mi mujer y el negro, 2	Barbieri/L.Olona (1859, Tº Zarzuela)	Diciembre:2,3,4,18 Enero:10 Febrero:14,21 Marzo:25 Abril:24

[1558] Fuente principal *La Alhambra. Diario Granadino.*

[1559] Variada: aria del maestro Obioli, suponemos que se trata de Mariano Obiols (1809-1888).
(la Villó); aria de *La Favorita* (Srta. Morera); dúo de tiple y bajo de *Belisario* (Villó, Sr. Muñoz); dúo de *Las Treguas* (Srtas Morera y Villó); juguete [sic] «El charrán» [canción de Sebastián Iradier] (Sr. Vega).

[1560] Idéntico programa variado.

Los magyares, 4	Gaztambide/L.Olona (1857, Tº Zarzuela)	Diciembre:8 Marzo:11
Quien manda manda	Arrieta/Camprodón (1859, Tº Zarzuela)	Diciembre:14,
El sargento Federico, 4	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Enero:6, 18
La colegiala, 1	Mollberg/Rinchau (1857, Circo)	Enero:10, 22 Febrero:14,26 Marzo:21
Don Crispín y la comadre, 4	L. y F. Ricci/Sanz Pérez;Vent. Lamadrid (1850)	Enero:11, 15 Abril:10, 29
El Valle de Andorra, 3	Gaztambide/L.Olona (1852, Circo)	Enero:14 Febrero:8 Mayo:5
El amor y el almuerzo, 1	Gaztambide/L.Olona (1856, Circo)	Enero:21
Por seguir a una mujer, 1	Barbieri/J.Olona (1851, Circo)	Enero:27, 28 Marzo:27
Los diamantes de la corona, 3	Barbieri/Camprodón (1854, Circo)	Enero:31 Febrero:1 Marzo:3
Buenas noches Sr. D. Simón, 1	Oudrid/L.Olona (1852,Circo)	Febrero:4,29 Marzo:22 Abril:27
Casado y soltero, 1	Gaztambide/L.Olona (1858,Tº Zarzuela)	Febrero:9 Febrero:10,29
El duende, 2	Hernando/L.Olona (1849,Variedades)	Febrero:9 Febrero:10
Por conquista, 1	Barbieri/Camprodón (1858, TºZarzuela)	Febrero:16
La loca de Edimburgo, 3	Ricci; S. de Madrid/S. Albarrán (1838/1859)	Marzo:13,14,18 Abril:8
El diablo las carga,3	Gaztambide/Camprodón (1860, Tº Zarzuela)	Mayo:1,2,6,16
Jugar con fuego, 3	Barbieri/V.de la Vega (1851, Circo)	Mayo:8
El niño, 1	Barbieri/M. Pina (1859, Tº Zarzuela)	Mayo:9,24
El juramento, 3	Gaztambide/L.Olona (1858, Tº Zarzuela)	Mayo:26,27,30

Ópera. Compañía de Zarzuela[1561]

Fiorina, 3	Pedrotti/Serenelli	Enero:23,24,25 Febrero:2
Ernani, 4	Verdi/Piave (1844, Fenice)	Abril:12,13,15
Lucia di Lammermoor, 3	Donizetti/S. Cammarano (1835, S. Carlo)	Abril:19,20,22,30

Ópera. Función Patriótica. 1860[1562]

Nabucco, 4	Verdi/Solera (Milán, Scala, 1842)	Febrero: 25

El Liceo. Zarzuela

1859-1860

El último mono,1	Oudrid/Serra (1858, Tº Zarzuela)	Mayo:21 Junio:1 Julio:23
Un caballero particular,1	Barbieri/Frontaura (1858, Zarzuela)	Mayo:21 Junio:1 Julio:23
Un pleito,1	Gaztambide/Camprodón (1858, Zarzuela)	Mayo:21 Junio:1 Julio:23

[1561]Fuente: *La Alhambra. Diario Granadino* y *El Dauro*.

[1562] Fuente: BHR/C-038-021 (24), *La Alhambra. Diario Granadino, El Dauro*.

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado
1860-1861[1563]

Zarzuela

El relámpago,3	Barbieri/Camprodón (1857, Tº Zarzuela)	Enero:20 Febrero:10 Marzo:19 Junio:8
El último mono,1	Oudrid/Serra (1858, Tº Zarzuela)	Enero:23,24 Marzo:10
El postillón de la Rioja,2	Oudrid/L.Olona (1856, Circo)	Enero:23,24 Febrero:14 Junio:5
Una vieja,1	Gaztambide/Camprodón (1860, Tº Zarzuela)	Enero:27 Febrero:6,27 Mayo:18,19 Junio:9
Nadie se muere hasta que Dios quiere,2	Oudrid/Serra (1860, Tº Zarzuela)	Enero:27,30 Febrero:24 Mayo:25
Estebanillo,3	Gaztambide,Oudrid/V.de la Vega (1855, Circo)	Febrero:1,2,12
¡Una emoción!,1	Fdez.Caballero/Bremón (1859, Tº Zarzuela)	Febrero:2
Doña Mariquita,1	Oudrid/Frontaura (1860, Tº Zarzuela)	Febrero: 6,7 Abril:17,18
Tramoya,1	Barbieri/J.Olona (1850, Basilios)	Febrero:16,17 Marzo:16,24
El gran bandido, 1	Oudrid, F. Caballero/Camprodón (1860, Tº Zarzuela)	Febrero:17 Marzo:6,13,14,17 Abril:30 Junio:6
Los dos ciegos,1	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Febrero:17 Marzo:13,17
El juramento,3	Gaztambide/L.Olona (Tº Zarzuela, 1858)	Febrero: 19 Mayo:15
La dama colérica, 1 (tonadilla)	Francesconi/Comella (1805/1806, Madrid)	Febrero:20
El diablo las carga,3	Gaztambide/Camprodón (1860, Tº Zarzuela)	Febrero:21
Marina,2	Arrieta/Camprodón (1855, Circo)	Febrero:26,27 Abril:14
Un caballero particular,1	Barbieri/Frontaura (1858, Zarzuela)	Marzo:6 Mayo:11,28
El estreno de una artista,1	Gaztambide/V. de la Vega (1852, Circo)	Marzo:9,10 Mayo:11
La colegiala,1	Mollberg/Rinchau (1857, Circo)	Marzo:10 Abril:14
Por seguir a una mujer,1	Barbieri/J. Olona (1851, Circo)	Marzo:20,21
Don Crispín y la comadre,1	Ly F. Ricci/Sanz Pérez;V. Lamadrid (1850/1852, Circo)	Marzo:31 Abril:13 Junio:2
A rey muerto,1	Oudrid/Rivera (1860, Tº Zarzuela)	Abril:2,3,7,11 Mayo:2,3 Junio:5
Los dos ciegos,1	Barbieri/Olona (1855, Circo)	Abril:2,3 Mayo:25
Por un inglés,1	Vázquez/Mtnez. Cuende, Larrea (1861, Tº Zarzuela)	Abril:2,3 Mayo:16

[1563] Fuente principal: *La Alhambra. Diario Granadino* y *El Dauro*.

Entre mi mujer y el negro, 2	Barbieri/L.Olona (1859, Tº Zarzuela)	Abril:4,7 Mayo:2,29
Mis dos mujeres,3	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Abril:9
La cola del diablo,2	Oudrid,Allú,Barbieri/L.Olona (1854, Circo)	Abril:17,18
El sargento Federico,4	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Abril:20,21
El alcalde Vinagre,2 [estreno]	Antonio Segura/Afán de Ribera (1861, Tº Campillo, Granada)	Abril:23,24
Cegar para ver,1 [estreno]	Antonio Segura/Afán de Ribera (1861, Tº Capillo, Granada)	Abril:23,24
Catalina,3	Gaztambide/L.Olona (1854, Circo)	Abril:27,28,30 Mayo:5,30 Junio:7
Llamada y tropa,2	Arrieta/Gª Gutiérrez (1861, Circo)	Mayo:8,9,12,31 Junio:9
El primer vuelo de un pollo,1	Núñez-Robres/Corralón,Robert (1861, Circo)	Mayo:8,9,12,31
Todos locos y ninguno,1	José Freixes/Juan Alba (ca. 1853)	Mayo:18,19
Don Sisenando,1	Oudrid/Juan de la Puerta (1852, Circo)	Mayo:22,23
De este mundo al otro,2	Oudrid/L.Olona (1852, Circo)	Mayo:22,23
El dominó azul,3	Arrieta/Camprodón (1853, Circo)	Junio:1
Jugar con fuego,3	Barbieri/V. de la Vega (1851, Circo)	Junio:4
El Trípili[1564]	Laserna o Carnicer (1780 ó ¿?)	Junio:14

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado **1861-1862**[1565]

Zarzuela

(En la mayoría de los casos están representadas por compañías de verso)

La sal de Jesús,1	Soriano Fuertes/Sánchez del Arco (ca. 1845)	Octubre:26
El loco de la guardilla, 1	Fdez. Caballero/N. Serra (1861, Tº Zarzuela)	Diciembre:14
Las figuras de movimiento,1	[?]	Diciembre:28
Un recluta de Tetuán, 1	J. M. Gutiérerrez de Alba (libreto) juguete cómico	Enero:3
Estebanillo, 3	Gaztambide,Oudrid/V. de la Vega (1855, Circo)	Junio:23

[1564] *Los Maestros de la Raboso*, tonadilla.

[1565] Fuentes: *La Alhambra. Diario Granadino*, *El Porvenir de Granada*, *El Mensajero Granadino*, AHMGr.

Teatro del Campillo. Granada. Teatro lírico representado

1862-1863

Zarzuela

El dominó azul, 3	Arrieta/Camprodón (1853, Circo)	Enero:?
En las astas del toro,1	Gaztambide/Frontaura (1862, Tº Zarzuela)	Enero:25 Marzo:9,22
El postillón de la Rioja,2	Oudrid/L.Olona (1856, Circo)	Marzo:11
Tramoya,1	Barbieri/J.Olona (1850, Basilios)	Marzo:11
Mis dos mujeres,3	Barbieri/L.Olona (1855, Circo)	Marzo:15
Jugar con fuego,3	Barbieri/V.de la Vega (1851, Circo)	Marzo:23,28

Ópera

Il Trovatore,4	Verdi/Cammarano (1853, Roma, Apollo)	Abril:6
Lucrezia Borgia,2	Donizetti/Romani (1833, Milán,Scala)	Abril:9
Norma, 2	Bellini/Romani (1831, Milán,Scala)	Abril:16,17,18,19,25 Mayo:14,27
La Favorita,4	Donizetti/Royer, Vaëz (1840, París)	Abril:22,23
Macbeth,4	Verdi/Piave,Maffei (1847, Florencia, Pergola)	Abril:30
Maria di Rohan,3	Donizetti/Cammarano (1843,Viena, Kärntnertortheater)	Mayo:3,7,17 Junio:12
Ernani,4	Verdi/Piave (1844, Fenice)	Mayo:23
I vespri siciliani,5	Verdi/Scribe,Duveyrier (1855, París)	Mayo:25,28
Un ballo in maschera,3	Verdi/Somma (1859, Roma, Apollo)	Mayo:29 Junio:21[1566]
La Traviata,3	Verdi/Piave (1853, Fenice)	Junio:13
Linda de Chamounix,3	Donizetti/Rossi (1842, Viena)	Junio:17
Función variada[1567]		Junio:20

[1566] Última función de la temporada de ópera que finalizará, nuevamente con *Las ventas de Cárdenas*.

[1567] Beneficio del primer barítono: Obertura de *I vespri siciliani*, *Un ballo in maschera* (3º), *La Traviata* (1º), *Linda de Chamunix* (2º) y *Las ventas de Cárdenas*, sainete de Tomás Rodríguez Rubí con cinco canciones de Sebastián Iradier.

Teatro Isabel la Católica. Granada. Teatro lírico representado

1863-1864

Ópera

El Trípili	Laserna o Carnicer 1780/?	Diciembre:24
La isla de San Balandrán,1	Oudrid/M. Pina y Bohigas (1862, Tº Zarzuela)	Diciembre:24 Marzo:6
Una vieja (sólo el terceto)	Gaztambide/Camprodón (1860, Tº Zarzuela)	Febrero:11

Zarzuela

Poliuto,3	Donizetti/Cammarano (1848, San Carlo)	Marzo:27,28
El barbero de Sevilla,2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	Abril:3
I lombardi	Verdi/Solera (1843, Milán,Scala)	Abril:6,8,16 Junio:7,8
Ernani, 4	Verdi/Piave (1844, Fenice)	Abril:14
Función variada[1568]	Pacini, Bellini, Donizetti	Abril:31

Teatro Principal. Granada. Teatro lírico representado
1863-1864

Zarzuela

El Trípili	Laserna o Carnicer 1780/?	Junio:15

Teatro Principal. Granada. Teatro lírico representado
1864-1865

Ópera. 1865(abril-junio)[1569]

Lucia di Lammermoor,3	Donizetti/S. Cammarano (1835,Nápoles,S. Carlo)	Abril:25
Rigoletto, 3	Verdi/Piave (1851, Venecia, Fenice)	Junio:8
La sonnambula, 2	Bellini/Romani (1831, Milán, Carcano)	Junio:11
I vespri siciliani,5(Bolero)	Verdi/Scribe,Duveyrier (1855, París)	Junio:26
Linda de Chamounix,3	Donizetti/Rossi (1842, Viena)	Junio:26

[1568] Función de despedida deAdelaida Borghi-Mamo: *Saffo* (escena y rondó final), *Sonnambula* (1º y 2º), *Un ballo in maschera* (4º)

[1569] AHMGr, Leg. 209, P. 31; Leg. 209, P. 44.

Teatro Isabel la Católica. Granada. Teatro lírico representado

1864-1865

Zarzuela

Dos coronas,3	Arrieta/García Gutiérrez (1861, Circo)	Octubre:6
El relámpago,3	Barbieri/Camprodón (1857, Tº Zarzuela)	Octubre:7,8
El niño, 1	Barbieri/M.Pina Domínguez (1859, Tº Zarzuela)	Octubre:9
Entre mi mujer y el negro,2	Barbieri/L.Olona (1859, Tº Zarzuela)	Octubre:9
¿Si yo fuera rey?,3	Inzenga/M. Pina Bohigas (1862, Circo)	Octubre:15

Teatro Isabel la Católica. Granada. Teatro lírico representado
1865-1866

Zarzuela

El duende,2	Hernando/L.Olona (1849, Variedades)	Diciembre:4

Teatro Principal. Granada. Teatro lírico representado
1865-1866

Zarzuela. Veraneo 1866

Tramoya,1	Barbieri/J.Olona (1850, Basilios)	Agosto:20
El duende,2	Hernando/L.Olona (1849, Variedades)	Agosto:26

Teatro Principal. Granada. Teatro lírico representado
1866-1867[1570]

Zarzuela

El relámpago,3	Barbieri/Camprodón (1857, Tº Zarzuela)	Noviembre:3,4
Jugar con fuego,3	Barbieri/V. de la Vega (1851, Circo)	Noviembre:5,6
El último mono, 1	Oudrid/N. Serra (1859, Tº Zarzuela)	Noviembre:7
El postillón de la Rioja,2	Oudrid/L.Olona (1856, Circo)	Noviembre:7,12 Diciembre:7
El toque de ánimas, 3	Arrieta/D.Céspedes (1864, Tº Zarzuela)	Noviembre:10 Diciembre:8
Las hijas de Eva,3	Gaztambide/L.M. de Larra (1862, Tº Zarzuela)	Noviembre:13
Tramoya,1	Barbieri/J.Olona (1850, Basilios)	Noviembre:16
El jóven Telémaco,2	J.Rogel/Eusebio Blasco (1866, Variedades)	Noviembre:17 Diciembre:4,9,15,16,26
En las astas del toro,1	Gaztambide/C.Frontaura (1862, Tº Zarzuela)	Noviembre:26 Diciembre:24
Genaro el gondolero,3	A.Rovira/J.M.Nogués (1866)	Noviembre :28
Buenas noches señor Don Simón,1	Oudrid/L.Olona (1852, Circo)	Noviembre:30 Diciembre:26
Catalina,3	Gaztambide/L.Olona (1854, Circo)	Diciembre:1,2,25
Entre mi mujer y el negro,2	Barbieri/L.Olona (1859, Tº Zarzuela)	Diciembre:3
Una vieja,1	Gaztambide/Camprodón (1860, Tº Zarzuela)	Diciembre:5,6,19
Un caballero particular,1	Barbieri/Frontaura (1858, Tº Zarzuela)	Diciembre:11,17
Marzoina,2	Arrieta/Camprodón (1855, Circo)	Diciembre:12,13
El Valle de Andorra,3	Gaztambide/L.Olona (1852, Circo)	Diciembre:14,27
La vuelta del corsario,1	Arrieta/GªGutiérrez (1863, Circo)	Diciembre:15,16,23
El grumete,1	Arrieta/GªGutiérrez (1853, Circo)	Diciembre:19,24
El niño,1	Barbieri/M.Pina Domínguez (1859, Tº Zarzuela)	Diciembre:20,27
Los magyares,4	Gaztambide/L.Olona (1857, Tº Zarzuela)	Diciembre:22
El motín de las estrellas,2	J.Rogel/del Palacio;M.G. y Saco (1866)	Diciembre:23,24,26,27

[1570] Carteles. AHMGr, Leg. 210.

Teatro Isabel la Católica. Granada. Teatro lírico representado
1866-1867[1571]

Zarzuela

El señor conde	A. Segura Mesa/S.Pérez Montoto (1866, Isabel la Católica)	Octubre: 16
El juramento,3	Gaztambide/L.Olona (1858, Tº Zarzuela)	Marzo:18,19
Las amazonas del Tormes,2	Rogel/E.Álvarez (1867)	Marzo:21
El vizconde,1	Barbieri/Camprodón (1855, Circo)	Marzo:21
El joven Telémaco,2	Rogel/E.Blasco (1858, Tº Zarzuela)	Marzo:23
El niño,1	Barbieri/M.Pina Domínguez (1859, Tº Zarzuela)	Marzo:23
El secreto de una dama,3	Barbieri/L.River (1862, Tº Zarzuela)	Marzo:27
El postillón de la rioja,2	Oudrid/L.Olona (1856, Circo)	Marzo:28
El sargento Federico,4	Barbieri;Gaztambide/L.Olona (1855, Circo)	Marzo:31
El relámpago,3	Barbieri/Camprodón (1857, Tº Zarzuela)	Abril:2,3 Mayo:29
Nadie se muere hasta que Dios quiere, 1	Oudrid/N.Serra (1860, Tº Zarzuela)	Abril:10
La hija del regimiento,3	Donizetti/E. Álvarez (1860, Madrid)	Abril:10 Mayo:29(1ºy2º)
La cisterna encantada,3	Gaztambide/V.de la Vega (1853, Circo)	Mayo:11
Gibraltar en 1890,1	Barbieri/J.Picón (1865, Tº Zarzuela)	Mayo:18
Un consejo de guerra,2	G.Balart/P.Moreno (1865)	Mayo:18
El toque de ánimas,3	Arrieta/D.Céspedes (1864, Tº Zarzuela)	Mayo:21
Campanone,3	G.Mazza/C.Frontaura (1858)	Mayo:24
El diablo en el poder,3	Barbieri/Camprodón (1856, Tº Zarzuela)	Mayo:27
Galanteos en Venecia,3	Barbieri/L.Olona (1853, Circo)	Junio:1

[1571] Carteles. BHR/C-49-17.

Teatro Principal. Granada. Teatro lírico representado
1866-1867

´Ópera. Propuesta de programación. 1867 (abril-junio)[1572]

Lucia di Lammermoor,3	Donizetti/S. Cammarano (1835,Nápoles,S. Carlo)	abril-junio
I Puritani, 3	Bellini/Carlo Pepoli (1835, París)	abril-junio
La Favorita, 4	Donizetti/Royer,Väez	abril-junio
La Traviata, 3	Verdi/Piave (1853, Venecia,Fenice)	abril-junio
Linda de Chamounix, 3	Donizetti/Rossi (1842, Viena)	abril-junio
La Sonnambula, 2	Bellini/Romani (1831, Milán, Carcano)	abril-junio
Pipelet, 3	De Ferrari/Berninzone (1855)	abril-junio
Il barbiere di Siviglia, 2	Rossini/Sterbini (1816, Roma, Argentina)	abril-junio
Norma,2	Bellini/Romani (1831,Milán,Scala)	abril-junio
Lucrezia Borgia, 2	Donizetti/Romani (1833,Milán,Scala)	abril-junio

Ópera. Recital. 1867

Juan Castro, tenor	Varios autores: Donizetti,etc.	Marzo:7

Teatro Principal. Granada. Teatro lírico representado
1867-1868

Ópera

Función variada[1573]		Mayo:30

Zarzuela

Francifredo,2	J.Rogel/M.Pina Domínguez (1867)	Noviembre:4

[1572] AHMGr, C.00210.0016. Año 1867.

[1573] Despedida de la compañía de la señora Spezia y el señor Aldighieri.

AUTORES REPRESENTADOS (1838-1848)
Libros de la Comisión de Diversiones Públicas

	38-39	39-40	41-42	42-43	43-44	45-46	47-48	TOTAL
Donizetti	14	7	3	57	19	15	15	130
Verdi							59	59
Bellini	12	6		8	16	3	8	53
Ricci, L.	3	2	1	8	4		7	25
Rossini		3		6	8	2	4	23
Ricci, F.			3	11				14
Nicolai				10	4			14
Pacini							6	6
Mercadante		1	2				3	6
Eslava					5+1a			5+1a
Vaccai							4	4
Solera							3	3
Fioravanti							2	2
Martos				2				2
Saldoni		1+1a						1+1a
Boieldieu	1							1
TOTAL ÓPERAS								384
RECITALES		4		4	4			12
TOTAL FUNCIONES								396

ESTRENOS EN GRANADA (1800-1868)

El niño en el bosque, [2?], ópera [+ otras 3]	Esteban Cristiani/?	1808
Victoria de Andalucía, melodrama con coros	Esteban Cristiani/?	1808
El amor y la lealtad, paso con música	Haydn/J. Alonso	1816
El celoso corregido, 2, bufa	F. G.Valladar/J. Alonso	1818
Veleda sacerdotisa de los galos, 4, seria	J.A.Martos/N.Peñalver	1843
La liga lombarda, 3, seria	T. Solera	1847
Margarita de Borgoña, 3, seria	Antonio Luján/?	Compuesta antes 1849
La vuelta de Escupejumos, 1, zarzuela	A. de la Cruz/A. Romero	1849
Las bodas de Jumitos, 1, zarzuela	R.Entrala/A.Romero	1850
Trepabancos o andaluzas sobre todas, 1, zarzuela	M.Soriano/A.Romero	Compuesta antes 1850
El Padrino, 1, zarzuela	M.Vázquez/M.Ángel	1851
La bruja del Albaicín, 2, zarzuela	M.Vázquez/M.Moreno	1852
Sueño y realidad, 2, zarzuela seria	F.Porcell/E.Lozano	1852
Los contrabandistas de Balerme, zarzuela	?/Francisco Manzano	1853
Título desconocido, 1, zarzuela	M.Vázquez/?	1853
Título desconocido, 1, zarzuela	M.Vázquez/Dolores Arráez	1853
Farinelli, 3, zarzuela histórica	M.Vázquez/Afán de Ribera	1855
La roca negra, 3, zarzuela	Inzenga,Vázquez/Pina	1858
El alcalde Vinagre, 1, zarzuela	A. Segura/Afán de Ribera	1861
Cegar para ver, 1, zarzuela	A. Segura/Afán de Ribera	1861

Anexo III

Compañías

1800-1801

Compañía del Coliseo de Puerta Real. Granada[1574]

PARTES DE CANTO

Teresa Bardanega, 1ª dama de cantado	Joseph Bertelli, galán de música Mariano Rosales Juan Estremera

MÚSICOS

Antonio Pérez

APARATO TEATRAL

Hidalgo, tramoyista

1801-1802

Compañía del Coliseo de Puerta Real. Granada[1575]

PARTES DE CANTO

Francisca Valdivia, 1ª dama de cantado	Joseph Bertelli Mariano Rosales Juan Estremera

MÚSICOS

Antonio Linares, primer músico

[1574] AHMGr, C. 1018, año 1801, «Reparto de ayuda a los cómicos».

[1575] AHMGr, C. 1018, año 1801, «Quiebra del empresario José Peralta».

1802-1803

Compañía del Coliseo de Puerta Real. Granada[1576]

ÓPERA[1577]

María Martínez, 1ª dama de cantado
Antonia Hidalgo, 2ª clase
Josefa Palomera, 3ª clase
Manuela Palomino
Melchora Jiménez
Ramón Pérez
Joaquín Martínez, 3ª clase
Miguel Muñoz, 3ª clase
Ramón Carbonell, carácter jocoso

PARTES DE BAILE

Gaspar Brachesi [Braccezi], compositor y primer bailarín.

Catalina Moli
Antonia Hidalgo (2ª clase)
Melchora Jiménez (3ª clase)
Laureano Sanz
Antonio Luzia
Alexo Jiménez
Ramón Carbonell [carácter jocoso]
Juan Mayquez[1578]

MÚSICOS

Francisco de Paula Palomino,[1579] compositor de música y primer violín

APARATO TEATRAL

Salvador del Puerto, pintor
Josef Mayquez, director y maquinista

[1576] AHMGr, C.1018, año 1802.

[1577] Como "ópera" aparece en el cartel que anuncia la compañía para el año cómico 1802-1803.

[1578] Hermano de Isidoro y de José Máiquez.

[1579] En un primer listado de marzo figura Mariano Larripa.

1803-1804

Compañía del Coliseo de Puerta Real. Granada[1580]

PARTES DE CANTADO

María Martínez, canta
Mariana Galino, canta
Petronila Silva, canta y baila
María Lluní, canta
Antonio Valleverde, galán de música
Miguel Muñoz, canta
Joachín Martínez, canta
Pedro Cubas, canta y baila
Ramón Carbonell, canta y baila

PARTES DE BAILE

María García, bolera
Carolina Bossi, baila
Petronila Silva, canta y baila
Manuel Raxas, bolero
Damián Martínez, baila
Pedro Cubas, canta y baila
Ramón Carbonell, canta y baila

MÚSICOS

D. Fernando Bellver y Guzmán, músico de compañía y primer violín

APARATO TEATRAL

Ramón López, apuntador
Antonio González, apuntador
Manuel Marques, apuntador
Bartolomé Ximénez, tramoyista y pintor
Joseph Cabañas, ayudante
Antonio León, guardarropa

[1580] AHMGr, C. 1018, año 1803, «Cartel de compañía».

1804-1805

Compañía del Coliseo de Puerta Real. Granada[1581]

PARTES DE CANTADO

María Muñoz
Constanza Fornier
Manuela Correa
Josefa Palomera
María Luna

Josef Rosales
Lázaro Calderi
Pedro Cubas
Carlos Sánchez
Miguel Muñoz
Manuel Pérez

PARTES DE BAILE

Angela Curioni
Melchora Jiménez
Carolina Bossi
María Huertas
María Luna.

Carlos Fabiani
Luis Currioni [Curioni]
Pedro Cubas
Alejo Jiménez
Manuel Rajas
Francisco Moreti

MÚSICOS

D. Luis González, primer violín
D. Francisco Linares, músico de bailes

APARATO TEATRAL

Josef Robles, apuntador
Antonio Rubio, apuntador
Ventura Sánchez, apuntador
Juan Aparicio, tramoyista y pintor
Joseph Cabañas, ayudante
Antonio León, guardarropa

1806-1807

Compañía del Coliseo de Puerta Real. Granada

PARTES DE CANTADO

Mariana Galino

Ramón Pérez

[1581] AHMGr, C.1018, año1804, «Lista de compañía».

1808-1809

Compañía del Coliseo de Puerta Real. Granada

PARTES DE CANTADO

Mariana Galino

MÚSICOS

Esteban Cristiani, compositor y director de música

1810-1811

Compañía del Coliseo de Puerta Real/Teatro Napoleón. Granada[1582]

AUTOR
Josef Gálvez

PARTES DE CANTADO

Jorge González [?]

COMPAÑÍA DE BAILE

Ángela Curioni
Sra. Saldoni

Sr. Saldoni

1812-1813

Compañía del Teatro Napoleón. Granada

PARTES DE CANTADO

Carmen Sierra
Rosa Valladar

Sr. Pérez
Sr. Guillelmo

COMPAÑÍA DE BAILE

Sra. Curioni

Sr. González

[1582] La noche del 15 de noviembre de 1810, día del aniversario del emperador, tendrá lugar la inauguración del nuevo teatro con la denominación de Teatro Napoleón.

1816-1817

Compañía del Teatro del Campillo. Granada

PARTES DE CANTADO

Josefa Palomera

MÚSICOS

Francisco Valladar [?]

1820-1821

Compañía de Verso. Teatro Nacional. Granada

PARTES DE CANTADO

Carolina Bossi
María Sabatini
Josefa de Nicolás

Antonio González
Mariano Segarra
Sr. Velarde
Sr. Soler

1821-1822

Compañía de Verso. Teatro Nacional. Granada

PARTES DE CANTADO

Mariano Segarra

1822-1823

Compañía de Cantado. Teatro Nacional. Granada

Pedro Andraca, director de óperas

Juana de los Santos García	Pedro Andraca,1º
(Badajoz)	Carlos Sánchez
Francisca Grandoti	José Rigal, bufo, 1º
Antonia García, característica	Guillermo Fernández, bufo 2º
Francisca García	José Rodríguez
María García	Manuel Julián García
	Luis Zafrané
	Manuel Olivares
	José Guzmán

Compañía de Baile. Teatro Nacional. Granada

José Cañete, director y compositor de bailes

Parejas principales

Juana Cañete, 1ª	José Cañete, 1º
Manuela García, 1ª	Matías González, 1º
María Berguesqui	Luis Zafrané
Francisca Grandoti	Manuel Olivares
Francisca García	José Guzmán
María García	Francisco Villalba

MÚSICOS

Francisco Valladar, músico de compañía y director de orquesta

Juan Nepomuceno García, músico para los bailes

APARATO TEATRAL

Luis Muriel, pintor
Rafael Díaz, maquinista
José Romera, guardarropa

1823-1824

Compañía de Cantado. Teatro Nacional. Granada

Pedro Andraca, director de óperas

Carolina Bossi (Nápoles), 1ª
Narcisa Mascias, 1ª
Francisca Tapia
Josefa Molina
Melchora Segura
Antonia García
María García
Juana Molina
Josefa de Nicolás, característica

José Segura, tenor y director
Manuel Estremera, tenor
Mateo Lorenci, tenor
Pedro del Castillo, bufo (Sevilla)
Manuel Rodríguez, bufo
Alonso Esprás, bufo
Juan Canedo, bufo

CORO ("varios coristas de ambos sexos")

Compañía de Baile. Teatro Nacional. Granada

Maria Fabiani, bailarina de los teatros de Madrid

Manuela García,1ª
María Berguesqui

Joaquín de los Ríos (Madrid)
Rafael Molina (Almería)

MÚSICOS

Francisco Valladar, músico de compañía y director de orquesta

Juan Nepomuceno García, músico primero de bailes

APARATO TEATRAL

Luis Muriel, pintor
Juan Perea, tramoyista y 2º pintor
Isidoro López, guardarropía

1824-1825

Compañía de Cantado. Teatro del Campillo. Granada

Josefa de Nicolás Ferrer

Antonio Montañés, tenor

1825-1826

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Pedro Andraca, director de óperas

Juana de los Santos García
Casimira Delgado (Cádiz)
Teresa Romero
María Rosario Sabatini, característica
María Dolores Yusti, sobresalienta de música

Francisca García
María García

Pedro Andraca
Pedro Castillo[1583] (Málaga)
Antonio González, tenor[1584]
Manuel Fernández, bufo
José Rigal, bufo

José Cubas
Manuel Julián García
Luis Zafrané
Manuel Olivares
José Guzmán
Juan Canedo

Compañía de Baile. Teatro Nacional. Granada

José Cañete, director y compositor de bailes

Parejas principales

Juana Cañete
Manuela García

José Cañete
Matías González

MÚSICOS

Francisco Valladar, músico de compañía y director de orquesta

Juan Nepomuceno García, músico para los bailes

APARATO TEATRAL

Luis Muriel, pintor
Rafael Díaz, maquinista
José Romera, pintor

1826-1827

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Concepción Cobo, 1ª dama contralto

Leandro García Valencia, 1er tenor
José Rodríguez Calonge, 1er bajo

[1583] Pedro del Castillo estuvo como bufo y empresario con Leandro Valencia en Sevilla en 1824-25

[1584] Esposo de la primera dama de cantado Juana de los Santos García, que figuró anunciado para alguna función, aunque no en el cartel impreso al inicio del año.

1827-1828

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Josefa García Morales, 1ª soprano
Concepción Cobo [?], 1ª contralto
Juan Munné, 1er tenor
Manuel Alcázar, tenor
Pedro Coggiola, bajo

1829-1830

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Josefa García Morales, 1ª soprano
Francisca López, 2ª dama de música, soprano o mezzo-soprano
Juana López, soprano
Concepción Cobo, 1ª dama contralto
Josefina Julien, contralto
Ángela Becerril[1585]
Juan Munné, 1er tenor
Manuel Alcázar, tenor
Antonio Montañés, tenor
José Novell, bajo
Pedro Coggiola, bajo
Eduardo Torres, bajo
Manuel Ortiz[1586]

Compañía de Verso. Teatro del Campillo. Granada

PARTES DE BAILE

Sra. Requejo
Cosme Saavedra

MÚSICOS

Manuel Deschamps, maestro al piano
Francisco Valladar, primer violín[1587]

1830-1831

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Adelaida Cresotti, contralto
José Lombardi, 1er tenor
Luis Devessi [Debezzi], 1er tenor
Esteban Ferrero
Luis Vaccani
Esteban Valessi, bufo cómico

[1585] Podría tratarse de una actriz-cantante, intérprete de tonadillas.

[1586] Podría tratarse de un actor-cantante, intérprete de tonadillas.

[1587] Aunque no figura en los programas, su presencia es continuada a lo largo de todos los años anteriores y posteriores.

1830-1831

Compañía de Verso. Teatro del Campillo. Granada[1588]

PARTES DE CANTADO

Francisca Grandoti
Carmen Riche
Damiana Montero[1589]

José Moreno de Vera, tenor (Reales Sitios)
Juan Orgaz, bajo.
Juan Alonso, bajo.

PARTES DE BAILE

Leonarda Megía (Valladolid)
Felipa López

Cosme Saavedra, director
Justo Martínez

MÚSICO
Francisco Valladar, 1er violín

APARATO ESCÉNICO

Luis Muriel, pintor
Rafael Díaz, maquinista

1831-1832

Compañía de Verso. Teatro del Campillo. Granada

PARTES DE CANTADO

Manuela Palomino
Francisca Grandoti
María Yuste [1590]
Damiana Montero[1591]

Lorenzo Fiorati
Vicente Navarro
Juan Orgaz (bajo)

[1588] CASTROVIEJO, Amando, p 306.

[1589] Conjugaba sus cualidades como primera actriz de verso con la de buena cantante.

[1590] Actriz de verso que también canta en las tonadillas.

[1591] Actriz de verso que también canta en las tonadillas.

1832-1833

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada[1592]

Dionisio López, director de la escena

CANTANTES

Teresa Lavigne (Córdoba),
1ª dama tiple
Josefina Julien(Oviedo),
1ª dama contralto y 1er músico
Carlota Julien (Oviedo),
2ª dama
Carmen López (Córdoba),
2ª dama
Sra. Catalina Yllot, característica

Ángel Gliván (Sevilla), 1er tenor
Manuel Moya (Córdoba), 1er tenor
Dionisio López (Córdoba), 1er bajo cantante
José Massa (Oviedo), 1er bufo caricato
Juan Montañés, 1er o 2º tenor.[1593]
Alfonso Navarro (Cádiz), 2º tenor
José Edo, 2º tenor
Mateo Furnier, 2º bajo
Alfonso Muñoz (Córdoba), 2º bajo
Pedro Alcántara, 2º bajo

CORO

Josefa Gil, 1ª corista
Asunción García
María Dávila
Carmen Blancas
Manuela Francesconi
Francisca Calvo
Ramona Furnier

Rafael Arroyo (Córdoba), 1er tenor
Lorenzo Fiorati
Francisco García
José Arroyo
Tomás Villanueva
Pedro Boniforti (Boniforti)
Pedro Imperial
José López
Antonio del Castillo
Domingo Yllot
Joaquín Ruíz

BAILE

Dolores Lamadrid (Málaga), 1ª
Rafaela Edo (Pamplona), 1ª

Cosme Saavedra, 1º y director
Tomás Villanueva (Jerez), 1º

MÚSICOS

Manuel Deschamps, maestro al piano
Francisco Valladar, primer violín

APARATO TEATRAL

Luis Muriel, 1er pintor
Francisco de Paula Suárez, 2º pintor
Rafael Díez, maquinista

[1592] Cartel guardado en el Museo "Casa de los Tiros" de Granada.

[1593] Fue contratado con el año cómico ya avanzado, por tanto no figuraba en el cartel que se presentó en Pascua de Resurrección.

Manuel María Varela, apuntador
José Lara, apuntador
Francisco Muñoz, apuntador

1834

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada[1594]
Verano

José Massa, empresario

Josefina Julién, 1ª dama contralto
Carolina Julién, 2ª dama contralto
Amalia Secchioni, 2ª dama tiple

Leandro Valencia, 1er tenor
Ángel Glivau, 1er tenor
Rafael Arroyo, 2º tenor
Eduardo Torres, 1er bajo cantante
José Massa, caricato
Ildefonso Navarro, 2º bajo

MÚSICOS

Francisco Valladar, primer violín[1595]

1836-1837

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Félix Ramos, maestro y 1er tenor

Cristina Villó, tiple
Carlona Villó, tiple
Francisca Fernández, tiple
Emilia Secchioni, contralto[1596]

Leandro Valencia, 1er tenor
José Agostino, tenor
José Rodríguez Calonge, bajo
Antonio Navarro, bajo
Sr. Provini, bajo

MÚSICOS

Francisco Valladar, primer violín

[1594] Para realizar esta tabla tomamos como refencia la compañía de ópera de Sevilla del año cómico 1833-1834. *Ver* MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 120.

[1595] Aunque no figura en los programas, su presencia es continuada a lo largo de todos los años anteriores y posteriores.

[1596] Giuseppa Emilia Secchioni.

1837-1838

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Félix Ramos, maestro y 1er tenor[1597]

Cristina Villó, 1ª tiple
Magdalena Martínez, tiple
Rafaela Venier, contralto

Leandro Valencia, 1er tenor
José Agostino, tenor[1598]
José Rodríguez Calonge, bajo
Antonio Navarro, bajo[1599]
Sr. Provini, bajo[1600]
Carlo Magnan, bajo

MÚSICOS

Francisco Valladar, director y primer violín

1838-1839

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada[1601]

Félix Ramos 1er tenor [maestro]

Mariana Levi (o Lewis), 1ª tiple
Cristina Antera Villó, tiple

Leandro Valencia, 1er tenor
José Rodríguez Calonge, bajo
Carlo Magnan, bajo

MÚSICOS

Francisco Valladar, director y primer violín

[1597] Suponemos que continúa con el mismo rango que el año anterior.

[1598] No confirmado.

[1599] No confirmado.

[1600] No confirmado.

[1601] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada.*

1839-1840

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada[1602]

Sra. Mancini, tiple
Sra. Lombardi, mezzo
Antonia Plañiol, contralto

Manuel Ojeda, tenor
[Ettore] Caggiati, tenor
Sr. Bayllou, barítono-bajo
[Manuel] Moya [bajo]
[Antonio] Navarro [bajo]

MÚSICOS

Francisco Valladar, director y primer violín

1841-1842

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada[1603]

Leonor Serrano, 1ª tiple
Margarita Antúnez, otra 1ª tiple
Josefa Martínez, 2ª tiple

Antonio Aparicio, 1er tenor serio
Jerónimo de la Cámara, tenor de medio carácter
José Narváez, 2º tenor
Vicente Barba, 1er bajo caricato
Victor G. Valencia, bufo caricato
José Pérez, 2º bajo cantante

CORO
("un brillante cuerpo de coristas")

Vicente Barba, director de escena
Francisco de la Cámara, maestro, director y compositor

[1602] Revista *La Alhambra*.

[1603] Leonor Serrano, Margarita Antúnez, Antonio Aparicio, Jerónimo de la Cámara, figuran como alumnos del Real Conservatorio y Francisco de la Cámara como archivero de la misma institución.

1842-1843

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Corinna Di-Franco, prima donna[1604]
Concha Ridaura, 1ª tiple
Elisa García Valencia, 2ª tiple

Pedro Unanue, 1er tenor
Carlos Sentiel, 1er tenor
Francisco Salas, 1er bajo[1605]
José Rodríguez Calonge, 1er bajo y bufo caricato
Manuel Montesinos, 2º tenor y corista
Juan Díez, 2º bajo

CORO

Eustaquia Giménez, 1ª tiple
Bernarda López, 1ª tiple
Guadalupe Revuelta, 1ª tiple
Dionisia Serrano, 1ª tiple

Pedro del Rey, 1er tenor
Simeón Aguirre, 1er tenor
Pedro Carrasco, 2º tenor
Ceferino Carrasco, 2º tenor
Sebastián Gallegos, tenor
José María Oñate, bajo
Santos Rosado, bajo
Salvador Palma, bajo

Luis Rodríguez Cepeda, maestro de las partes principales

Víctor Valencia, apuntador y maestro de coro

Antonio Palancar, primer violín y director de orquesta

[1604] La inicialmente escriturada era Mariana Levi. Pero, hasta donde sabemos, no llegó a debutar.

[1605] Se incorporó a última hora, permaneciendo sólo hasta el verano.

1843-1844

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada

Víctor García Valencia, maestro

Antonia Campos, prima donna
Felicita Rocca, prima donna "a perfecta vicenda"
Ángela Moreno de Farro, altra prima y contralto
Elisa García Valencia, 2ª y comprimaria

Pedro Unanue, 1er tenor absoluto
Enrico Bonfigli, tenor de medio carácter
Antonio Cordero, altro primo y suplemento
Manuel Franco, 2º tenor
Eliodoro Spech, 1er bajo
Pedro Lej, 1er bajo
Pedro Rodda, 1er bajo y caricato noble
Antonio García, 2º bajo

CORO (sin identificar)

Mariano Martín y Rafael Martín, maestros directores

Antonio Palancar, primer violín y director de orquesta

1844-1845

Recitales. Teatro del Campillo. Granada
Septiembre-Octubre

CANTANTES

Cristina Villó, tiple
Josefa Chimeno, tiple
Joaquín Becerra, bajo

Antonio Palancar, primer violín y director de orquesta

1847-1848

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada
Abril-Julio

Ángel Alba, director

Virginia Grimoldi, tiple
Sra. Giordano, tiple
[Felicita] Rocca de Civil, mezzo-soprano
Adela Fernández, contralto

Sr. Cenni, tenor
Juan Munné, tenor
Angelo Alba, barítono
Francisco Saguer, bajo
Etore Mari, tenor
Sr. Augeliere
Sr. Araldi

CORO (sin identificar)

Antonio Palancar, primer violín

Carlos Dubini, maestro director de música

1847-1848

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada
Agosto-Septiembre

Teresa Rusmini de Solera, soprano
Ángela Moreno de Farro
[Giuseppina] Locatelli, soprano[1606]

Sr. Cenni, tenor
Sr. Carissio, tenor
[Antonio][1607] Rosetti, tenor
Juan Munné, tenor
Sr. Costa, barítono[1608]
Sr. Velasco, bajo
Sr. Gastoldi
Sr. García[1609]

CORO (sin identificar)

José Austri, violín solista

Antonio Palancar, 1er violín y director

[1606] Citada por Virella Casañes actuando en El Liceo en 1866-1867, p. 345.

[1607] Citado por Virella Casañes actuando en El Liceo, año 1877-1878, p. 356.

[1608] ¿Cesare Della-Costa bajo? Citado por Virella Casañes actuando en El Liceo 1862-1863.

[1609] Antonio García, Liceo 1859-61. Virella, p. 341

1847-1848

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada
Noviembre-Enero

Leonilda de Rossi, tiple

Sr. Cenni, tenor
[Antonio][1610] Rosetti, tenor
[Luis] [1611] Silingardi, bajo
Sr. Fontana

CORO (sin identificar)

Antonio Palancar, primer violín y director de orquesta

1850

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada
Verano

Santiago Ramos, maestro-director

Marina Albini, tiple[1612]
Srta. Alhelí, mezzo-soprano

Ricardo Ciro, tenor
Sr. Prieto, tenor
Sr. Patriossi, barítono
Sr. Rodríguez, bajo

Antonio Palancar, director de la orquesta

[1610] Citado por Virella Casañes actuando en El Liceo, año 1877-1878, p. 356.

[1611] Como primer bajo y bajo bufo figura en la compañía Porcell en la primavera de 1852. Como barítono N. Silingardi, citado por Virella en El Liceo en 1848-49, p. 358.

[1612] Aunque no aparece el nombre nos inclinamos a pensar que se trata de Marina Albini. Moreno Mengíbar cita a Marina Albini como primera tiple (detrás de las tiples absolutas Brambilla y Cattinari en la compañía de ópera que actuó en Sevilla en 1849-1850. Marina Albini, cantó en el Teatro de la Cruz el 3 de julio de 1847 *Sonnambula*. *Ver* CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Minuesa, 1878; edición facsimilar, Madrid: ICCMU, 2002, p. 98; MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 157.

1852

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada
Verano

Carlotta Vittadini, tiple
Catalina Mas-Porcell, tiple
Sra. Hernández, [contralto]

Manuel Testa, tenor[1613]
Luigi Bottagisi, tenor
Ángel Povedano, tenor
Valentino Sermattei, barítono
Luis Castillo, 1er bajo[1614]
Luigi Silingardi, 1er bajo y bufo cómico

CORO (24 voces mixtas)

Antonio Palancar, primer violín

Francisco Porcell, maestro-director

1852-1853

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada[1615]
Primavera-Verano

María Sulzer, prima donna absoluta
Antonia de Montenegro[1616]
Enriqueta Sulzer, 1ª contralto
Marieta Zambelli, otra primera
J. Pradas, partiquina

Buenaventura Belar, 1er tenor absoluto
Manuel Sanz, otro primero
Antonio Superchi, 1er barítono
N. Luchi, 1er barítono
José Flogueras, 1er barítono
Agustín Rodas, bajo profundo

Antonio Palancar, primer violín y director de orquesta

[1613] Manuel Testa, tenor catalán , activo en 1859. SALDONI, IV, p. 341; II, 227. CONFIRMADO *Correo de los Teatros*, domingo 29 de febrero de 1852.

[1614] Luis Castillo. "En noviembre de 1850 hizo su primera salida en el teatro de Málaga, como bajo cantante, con la ópera de Verdi *Attila*. SALDONI, vol. IV, p. 59

[1615] *La Constancia*, 17-V-1853.

[1616] La prima donna Antonia de Montenegro tomará parte en algunas de las 30 funciones del abono

1852-1853

Compañía de Zarzuela y Baile. Teatro del Campillo. Granada
Septiembre-Marzo

ZARZUELA

Mariano Fernández, actor y director

Eladia Aparicio
Josefa Borja
Jacinta Cruz
Isabel Sabater, 1ª dama joven
Sra. [Luisa] Yáñez

Eugenio Fernández
Laureano Aguilón
Ramón Cubero
Ángel Povedano

María Cruz

CORO (sin identificar)

Antonio Palancar, maestro y director de orquesta

BAILE

Petra Cámara

Manuel Guerrero

Ana Cámara
Carmen Parejo
Julia Storache
Matilde Vargas
Angustias García
Josefa Parejo
Isabel Belluga
Carmen Peauner

Juan Antonio Oliva
Francisco Guerrero
Cristóbal Gómez
Juan Gras
Antonio Badillo
Santiago Rodríguez del Castillo
Manuel Rodríguez
Rafael Jiménez

1854-1855

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada

Eladia Aparicio, tiple

Eugenio Fernández, tenor
Francisco Fuentes, barítono
[Francisco Lumbreras, barítono][1617]

Antonio Palancar, maestro y director de orquesta

[1617] Actor y también cantante, esposo de la tiple Josefa Chimeno.

1855-1856

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada

Eladia Aparicio, 1ª tiple
Adelaida Fiorati, tiple
Carmen Parejo, tiple

Eugenio Fernández, tenor
Mariano Fernández, tenor cómico
Francisco Fuentes, bajo
Pedro Montaño, bajo
José Sapera, 2º tenor cómico
José Capilla, 2º tenor

Miguel Atienza, maestro de coros
Juan de Sandoval, director de orquesta[1618]

1856

Compañía de Zarzuela de Valencia. Teatro del Campillo. Granada

Mayo

Eloisa Morera, 1ª tiple
Antonia Barta, otra 1ª tiple

José Santés, 1er tenor
Pedro García, 1er tenor cómico
José Sáez, 1er barítono
Raimundo Talens, 1er bajo

1856-1857

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada[1619]

Amalia Ramírez, 1ª tiple
Ángela Moreno, 1ª tiple
Cristina Corro, otra 1ª

Carmen Prados
Antonia Rojas

Manuel Soler, tenor
Manuel Nogueras, tenor cómico
Emilio Carratalá,[1621] tenor cómico
Aquiles Di Franco, barítono
José Sanz , bajo
Carlos Pellizari, de por medio

Corinna Di-Franco de Soler,[1620]
tiple

Antonio Palancar, maestro y director de orquesta

[1618] Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1834. Ed. facsímil. Madrid: ICCMU, 2000.

[1619] *Boletín Oficial de la Provincia de Granada, La Alhambra, La Zarzuela*.

[1620] Intervino, al menos en una gala operística de carácter benéfico en enero de 1857.

[1621] Sustituiría a Nogueras Alfonseca a partir de primavera.

1857-1858

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada[1622]

Luisa Santamaría, 1ª tiple
Ramona García,1ª tiple
Cristina Corro, 1ª tiple[1623]
Francisca Pastor, otra primera
Emilia Gregory Dávila, 2ª tiple
Rosario Mercado, partiquina
Julia Gómez, partiquina

Manuel Soler, 1er tenor serio
Ricardo Sánchez Allú, 1er tenor cómico
Emilio Carratalá, 1er tenor cómico[1624]
Miguel Tormos, otro tenor
Joaquín Pérez Pló,1er barítono
Sr. Carbonell, 1er barítono[1625]
Francisco Rodríguez Murciano, 1er bajo[1626]
Manuel Cresci, barítono[1627]
José Bruno Olave, bajo[1628]
José Escriú, bajo
Manuel Pérez, 2º bajo
Celedonio Díaz, 2º bajo
Rafael Triviño, partiquino
José Fajardo, partiquino

CORO (28 voces mixtas)[1629]

Miguel de los Santos González, maestro de coros y apuntador
Antonio Palancar, maestro de partes y director de orquesta

Compañía Coreográfica. Teatro del Campillo. Granada

Vicente Perales, primer bailarín y maestro

[1622] AHDGr, Legajo 2864; *Boletín Oficial de la Provincia de Granada*, *La Alhambra*. *Diario Grandino*.

[1623] Sustituyó a Ramona García a finales de febrero. *La España Artística*, 15-III-1858.

[1624] Sustituyó a Ricardo Sánchez Allú a finales de febrero. *La España Artística*, 15-III-1858.

[1625] *La Alhambra* 5-III-1858

[1626] A pesar de estar anunciado, no llegó a actuar.

[1627] Manuel Valle Crescí. Archivo del Generalife, L- 42, *Libro de Firmas*.

[1628] José Bruno Olave, causó baja por enfermedad en mayo de 1858, sustituyéndole Escriú, discípulo del Conservatorio de Madrid. *La España Artística*, 31-V-1858; SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. 4, p. 89.

[1629] Había también una compañía coreográfica cuyo primer bailarín y maestro era Vicente Perales.

1857-1858

Compañía de Ópera del Gran Teatro del Liceo. Teatro del Campillo. Granada[1630]

Mariana Barbieri, prima donna[1631]
Catalina Mas-Porcel, altra prima
Isolina Porcel, segunda

Antonio Agresti, 1er tenor absoluto
Gio-Bautista Bencich, 1er barítono absoluto
César Nanni, 1er bajo absoluto
Luis Botagisi, 1er comprimario
José Obiols, bajo comprimario
Sr. Arcas, 2º tenor

CORO
(16 voces femeninas, 20 voces masculinas)

ORQUESTA
(" aumentada hasta un número de 40 profesores")

Antonio Palancar, primer violín y director de la orquesta

[1630] *La Alhambra. Diario Granadino*. 10-VII-1858.

[1631] "Condesa del Nini, cantante de cámara del S.A.I. y R. el Gran Duque de Toscana".

1858-1859

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada[1632]

Mª Teresa Rusmini de Solera, 1ª tiple[1633]
Matilde Villó, 1ª tiple
Josefa García[1634]
Cristina Corro, tiple[1635]
Jacinta Cruz, tiple característica
Matilde Esteve, 2ª tiple
Sra. Castillo, mezzo
Sra. Lirón, mezzo[1636]

Manuel Soler, tenor
Eugenio Camino, tenor cómico
Sr. Mansanedo, [1637] tenor cómico
Fernando Martorell[1638]
Ernesto Lambertini, barítono
Santiago Santa Coloma, bajo
Francisco Rodríguez Murciano, bajo[1639]
Juan Villar,[1640] 2º tenor y suplir
Sr. Soriano.[1641]

Antonio Palancar, director de orquesta

1858-1859

Compañía de Ópera procedente del Tº Real de Madrid. Teatro del Campillo. Granada[1642]

Virginia Tilli, prima donna absoluta

Comprimarias y partiquinas

Angelo Louise, 1er tenor absoluto
Pietro Giorgi Pacini, 1er barítono absoluto
Fernando Peñate, 1er bajo cantante
Luis Contareli, tenor comprimario[1643]
Sr. Rodríguez
Comprimarios y partiquinos

CORO (sin identificar)
Leandro Ruiz, maestro director, concertador y compositor

[1632] *La Alhambra*, *La Verdad*.

[1633] Finalmente la Rusmini no se incorporó a la compañía, haciéndolo en su lugar Matilde Villó.

[1634] "Comprimaria que ha sido del Tº Real", se despidió el 7 de abril.

[1635] Se incorporó en la segunda temporada.

[1636] Sustituyó a Castillo en marzo

[1637] Sustituyó a Camino en marzo.

[1638] Contratado en junio.

[1639] En las óperas.

[1640] Juan de Mata Villar. Archivo del Generalife, L-42, *Libro de Firmas*.

[1641] *La Verdad*, 8-V-1859. Puede tratarse de Alejandro Soriano, "tenor que ha cantado en varios teatros de Italia, a fines de 1866 estuvo ajustado de primero en el Teatro del Circo de Madrid". SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. IV, p. 332.

[1642] *La Alhambra. Diario Granadino*, 1-VII-1859.

[1643] "Procedente del Teatro San Fernando, Sevilla".

1859-1860

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada[1644]

Matilde Villó, 1ª tiple
Eloisa Morera, 1ª tiple
Cristina Corro, otra primera
Jacinta Cruz, 1ª tiple característica
Isabel Rosquelles, 2ª tiple característica
Sra. Fiorati, otra tiple[1645]
Elena Valdivia, partiquina
Rosario Mercado, partiquina
Encarnación Toro, partiquina
Vicenta Velasco, partiquina

José Santés, 1er tenor
Ramón Mendizábal, 1er tenor[1646]
Onofre Muñoz, 1er barítono
Francisco Vega y Sanabria, 1er tenor cómico
José Sanz, 1er bajo.
José Aznar, 1er bajo[1647]
Juan Galinier, 2º tenor
Antonio Mata, 2º barítono
Celedonio Díaz, 2º bajo
Rafael Treviño, partiquinos tenor
Nicolás Martínez, partiquinos tenor
J. García Martín, partiquinos tenor
Francisco Prados, partiquino bajo
J. Sánchez del Águila, partiquino bajo
Antonio Manzano, partiquino bajo

CORO (28 voces mixtas)

Joaquín García Parreño, director
Miguel de los Santos González, maestro de coros y apuntador
Antonio Palancar, maestro de partes y director de orquesta

Sección de Baile

Juan Ramón Riquelme, director

Primera bolera (en ajuste)
Angustias García
Isabel Belluga
Adelaida Castro
Vicenta Velasco

Rafael Giménez
Francisco García
Rafael Ortega
José Gálvez

Aparato Escénico

Pablo Velasco, apuntador
José Giménez, apuntador
Don Ricardo López, apuntador
Rafael Ortega, apuntador
José Giménez, maquinista
José María Giménez, maquinista
Manuel Montesinos, pintor
José Calvo, pintor

[1644] *La Alhambra. Diario Granadino*, 22-IX-1859.

[1645] Febrero. *El Dauro*, 22-II-1860.

[1646] Sustituye en febrero a Santés, *El Dauro*, 22-II-1860.

[1647] Sustituye en febrero a Sanz. *El Dauro*, 22-II-1860

1860-1861

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada

Matilde Villó, 1ª tiple
Isabel del Villar

Sr. Real, tenor
Sebastián Beracoechea, tenor serio
Francisco Vega Sarabia, tenor cómico
Ernesto Lambertini,1er barítono[1648]
Ramón Moras, 1er barítono[1649]
Sr. Cabaleti, bajo

Antonio Palancar, director de orquesta

1860-1861

Compañía de Ópera. Teatro del Campillo. Granada[1650]
Verano

Sofia Peruzzi-Selva, prima donna absoluta
Bianca Bellocchio, prima donna contralto y mezzosoprano
Pascuala Belmonte, seconda donna

Conrado Conti, 1er tenor absoluto
Pietro Giorgi Pacini, 1er barítono absoluto
Antonio Selva, 1er bajo profundo absoluto
Giuseppe Cantarelli, 2º tenor
Giovanni Nottolli, bajo comprimario

"Maestros, partichinos, coro y orquesta conveniente"

Antonio Palancar, primer violín y director de orquesta

[1648] Anunciado pero no confirmado.

[1649] Al menos desde mayo.

[1650] *La Alhambra. Diario Granadino*, 27-VI-1861.

1861-1862

Compañía de Verso. Teatro del Campillo. Granada
1ª temporada

Juana Samaniego, tiple

Antonio Palancar, director de orquesta

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada
1ª temporada

Amalia Rodríguez, tiple
Felisa Hernández, tiple
Sr. Rodríguez, tenor
José Hiruela, barítono

Antonio Palancar, director de orquesta

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada
2ª temporada

Amalia Rodríguez, tiple
Felisa Hernández, tiple

Antonio Palancar, director de orquesta

1862-1863

Compañía de Zarzuela. Teatro del Campillo. Granada

Matilde Villó, tiple[1651]
Francisco Vega Sarabia, 1er tenor cómico

Antonio Palancar, director de orquesta

[1651] Matilde estuvo en 1861-62, Elisa estará en 1864-65. Pensamos que era Matilde porque como en años anteriores interpretó el aria de *La Giralda*.

1864-1865

Compañía de Zarzuela. Teatro Isabel la Católica. Granada

Elisa Villó, 1ª tiple absoluta
Adela Rodríguez, otra primera
Adela Fioratti, tiple cómica
María Jáuregui, tiple característica
Matilde Estévez, tiples genérica
Asunción Soler, tiples genérica
Rafaela Sánchez, partiquina
Elvira Lallama, partiquina
Magdalena Serrejordia, partiquina

Francisco Vega Sarabia, 1er tenor cómico
Sebastián Beracochea, 1er tenor absoluto
Onofre Muñoz, 1er barítono absoluto
Isidro Pastor, 1er tenor cómico
Santiago Santa Coloma, 1er bajo
Mariano Fernández, 2º bajo
Rafael Triviño, partiquino
Miguel Atienza, partiquino
Francisco Prados, partiquino

CORO (28 voces mixtas)

ORQUESTA (36 profesores)

Luis Salarich, maestro concertador y director de orquesta
Sebastián Beracochea, Isidoro Pastor, directores de escena

Aparato Escénico

José Acebo, apuntador de música
Miguel Capilla, apuntador de música
José María Jiménez, maquinista
José Giménez Águila, maquinista
José Suárez, sastre
Manuel García, guardarropa
Francisco Ruiz, guardarropa
Antonio Izo, guardarropa
Cecilio Marín, peluquero
José Marín, peluquero

1864-1865

Compañía de Ópera. Teatro Principal. Granada[1652]
Primavera

Luigia Ponti dell'Armi, prima donna absoluta
Sra. Brunachi, 1ª soprano
Sra. Ciaschetti, 1ª contralto
Sra. Soler, 2ª soprano

Sr. Casserini, 1er tenor absoluto
Paolo Baraldi, 1er barítono
Sr. Lari, 1er bajo
Giuseppe Nottoli, 2º barítono
Luigi Mariotti, 2º tenor

[1652] AHMGr, C.00209.0031; C.00209.0044.

1865-1866

Compañía de Zarzuela. Teatro Principal. Granada
Verano

Srta. Jáuregui
Srta. Martín
Srta. Valdivia

Sr. Vega
Sr. Lozano
Sr. Atienza
Sr. Valdivia
Sr. Lacasa
Sr. Moreno

CORO (sin identificar)

1866-1867

Compañía de Zarzuela. Teatro Principal. Granada
1ª temporada (hasta Pascua)

Luisa Abreu, 1ª tiple
Sra. Guzmán, otra 1ª tiple
Isabel Rosquelles, 2ª tiple característica
Elena Valdivia, tiple
Srta. Imperial, tiple
Srta. Perlá, tiple
Sra. Rubio, tiple

José Grau, 1er tenor absoluto
Francisco Vega Sarabia, tenor cómico
Ramón de Moras, 1er barítono absoluto
Sr. Atienza, barítono
Luis Muñoz, barítono
Sr. Valdivia, barítono
Félix Díez, bajo
Francisco Lozano, bajo

Compañía de Zarzuela. Teatro Isabel la Católica. Granada
2ª temporada (desde Pascua)

Consuelo Montañés, 1ª tiple-contralto
Elisa Zamacois, tiple
Sra. Rivas
Sra. Imperial
Sra. García
Srta. Perales
Sra. Lallama
Srta. Lamaña

Emilio Carratalá, 1tenor cómico
Rosendo Dalmau, tenor
Sr. González, tenor/barítono[1653]
Manuel Landa, barítono
Jaime Fábregas, bajo
Sr. Gentil
Sr. Guiote
Sr. Alcalde
[Sr. Imperial]
[Sr. García]
[Sr. Perales]

[1653] Podría tratarse de José González Orejuela, nacido en Granada en 1828, alumno de Saldoni, Reart, Basili y Barbieri. Tenor primero más importante de la década prodigiosa de la zarzuela. El año1865 fue el último que hizo de tenor, a continuación hizo papeles de barítono. SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, vol. II, pp.513-515.

1866-1867

Compañía de Ópera. Teatro Principal. Granada[1654]

Primavera

Constanza Novellini, 1ª tiple
Arsenia Velasco, 1ª contralto
Antonieta Zamperoni, otra primera contralto y comprimaria
Giovanna Veneroni, 2ª tiple

Gio Serri-Chiesi, 1er tenor serio
Giovanni Marestani,1er tenor ligero
Gustavo Panizza,1er barítono
Eugenio Monzani, 1er bajo cantante
Agustín Agostini, 2º tenor
Arturo Serrajordia, 2º bajo
Sr. D. N. N., partiquino tenor
Mariano Fernández, partiquino bajo
Camilo Parodi, caricato

Luis Salarich, maestro concertador y director de orquesta

[1654] AHMGr, C.00210.0016.