



# Un modelo de temporada de Ópera Italiana en el Teatro del Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826

---

El presente artículo ofrece, basándose en fuentes inéditas encontradas en el Archivo de la Villa de Madrid, nuevas reflexiones sobre la organización de la ópera, sus sistemas productivos y sus relaciones con la sociedad decimonónica en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX. La investigación se centra en la temporada del Teatro del Príncipe 1825-1826 y el trabajo de Cristóbal Fernández de la Cuesta, enviado a Milán para formar una compañía italiana estable de ópera. El estudio se basa en las cartas y documentación escrita por Cuesta entre 1825 y 1826 durante su viaje a Milán como agente de dicho teatro.

Palabras clave: Música s. XIX, ópera en España, agentes musicales, Teatro del Príncipe, Cristóbal Fernández de la Cuesta

*Based on unpublished sources located at the Archive of the Villa de Madrid, the present article puts forth new reflections on the organisation of opera, its productive systems and its connections to Madrilenian society during the first half of the nineteenth century. This research focuses on the 1825-1826 season at the Teatro del Príncipe and the work of Cristóbal Fernández de la Cuesta, who was sent to Milan to form a stable Italian-opera company. The study is based on Cuesta's letters and documentation dating from his 1825 and 1826 trip to Milan as an agent for the Teatro del Príncipe de Madrid.*

*Key words: 19th-century music, opera in Spain, music agents, Teatro del Príncipe, Cristóbal Fernández de la Cuesta*

---

## **El Teatro del Príncipe en su contexto histórico**

En los años veinte del siglo XIX los continuos ataques a la monarquía habían obligado a Fernando VII a publicar una orden con la que reforzaba el monopolio real, con la amenaza contra cualquier revolucionario encontrado con armas o involucrado en conspiraciones y desordenes públicos. Por otra parte las finanzas públicas estaban en el peor de los estados a causa de la pérdida de las colonias americanas. En lo que respecta a la cultura se produce un férreo control a través de censores rigurosos, como el padre Fernando Carrillo. La Guerra de la Independencia no hacía mucho

que había acabado, y, terminado el paréntesis del trienio constitucional, otra guerra, la carlista, estaba a punto de estallar. En Madrid, centro neurálgico en continua expansión, se sufrían las consecuencias de cada guerra: miseria y dificultades para la mayoría, acumulación y consolidación de riqueza para unos pocos. En este traumático periodo conocido como Década Ominosa, la actividad del Teatro del Príncipe gozaba paradójicamente de una extraordinaria salud.

Este teatro, construido en 1582 como corral de comedias, llega a ser desde 1815, año en que retoma su temporada operística, hasta 1850, año de la inauguración del Teatro Real, el centro de la ópera italiana en Madrid, con un particular momento de esplendor en las temporadas 1826-1827 y 1830-1831<sup>1</sup>. Desde junio de 1826, de hecho, regresó un conjunto de cantantes traídos *ex profeso* desde Italia y con ellos un compositor de reconocida fama como Saverio Mercadante. Mesonero Romanos recuerda la nueva pompa con que se adornó el espectáculo, lo escogido de las funciones que se representaron, fueron cosas de trastornar todas las cabezas<sup>2</sup>.

¿Cómo fue posible este renacimiento teatral en un momento histórico tan delicado e inestable? ¿Quién fue el intermediario que llevó desde Italia al Teatro del Príncipe la excelente compañía de ópera de 1826? ¿Qué tipo de contactos tenía con empresarios y teatros italianos? ¿Quiénes fueron los mecenas de esta hazaña cultural? ¿Qué tipo de intereses pretendían capitalizar? ¿Qué tipo de criterios artísticos imponían? ¿Qué motivaciones les llevaban a contratar a músicos de primer orden en un Madrid con escasos recursos para destinar al ocio?

Mecenazgo e iniciativa privada no eran una novedad en la economía cultural española. Hacia 1815 Ramón Carnicer fue contratado por el Marqués de Campo Sagrado, para llevar al Teatro de la Cruz de Barcelona cantantes y partituras italianos<sup>3</sup>. Juan de Grimaldi, empresario del Teatro del Príncipe y de la Cruz para la temporada 1823-1824, intentó también la misma iniciativa, probablemente preocupado por la próxima finalización de los contratos de la compañía de ópera en activo en ese momento, por lo que envió a Italia a Fernández de la Cuesta con la misma finalidad<sup>4</sup>. Grimaldi, consciente de la creciente popularidad que estaba teniendo la ópera en Madrid y de las posibilidades que un empresario podía aprovechar, decidió llevar a la capital una prestigiosa compañía italiana. Sin embargo este

<sup>1</sup> Carlos Gómez Amat: *Historia de la música española*. Vol. 5. Siglo XIX, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 105.

<sup>2</sup> Ramón de Mesonero Romanos: *Escenas matritenses*, Madrid, Busma, 1984.

<sup>3</sup> Emilio Casares: "L'opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni", *Musica in scena: Storia dello spettacolo musicale*, vol. III, Alberto Basso (ed.), Torino, UTET, 1995, p. 480.

<sup>4</sup> David Tatcher Dies: *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 30.

viaje no dio el resultado esperado, ya que el 23 de junio de 1824, finalizados y no renovados los contratos de los cantantes Dalmani-Naldi, Sala, Vaccani y Capitani, las óperas en el Teatro del Príncipe continuaron únicamente con cantantes españoles.

Por varias razones, sobre todo económicas, Grimaldi fue sucesivamente retirado de las gestiones empresariales de los dos teatros. Le sucedió Manuel Gaviria (1824-1825) después sustituido por Bernardo Gil y Eugenio Cristiani (1825-1827). Estos mismos retomaron la idea del viaje a Italia con las mismas intenciones, por lo que llamaron de nuevo a Fernández de la Cuesta. El hallazgo de la correspondencia de este segundo viaje y de otros documentos autógrafos, conservados en el Archivo de la Villa, permite reconstruir sus vicisitudes en relación al Teatro del Príncipe, su estancia en Italia, su forma de contratar a los cantantes y su capacidad como intermediario. Esta documentación ayuda también a comprender los mecanismos y los sistemas de difusión de la ópera italiana en Madrid durante la segunda década del siglo XIX y aclara la importancia cultural y social que tenía para la burguesía madrileña de ese momento.

### **La Ópera italiana: un mal necesario**

Analizando la historiografía operística española del siglo XIX se observa una generalizada tendencia a relacionar el éxito de la ópera italiana con la ausencia de desarrollo de una ópera nacional. La llegada de óperas y cantantes italianos se había iniciado hacia 1737 con la llegada a la corte de Felipe V de Farinelli, que en poco tiempo llegó a ser protector de músicos y responsable absoluto de la programación musical<sup>5</sup>. Como es sabido, Farinelli trajo artistas y títulos italianos durante años, satisfaciendo magníficamente las peticiones de los soberanos. Fue Carlos IV quien puso fin al dominio musical italiano promulgando el 28 de diciembre de 1799 un edicto por el que prohibió las representaciones de óperas líricas no traducidas o no compuestas en lengua española, y no representadas por artistas españoles o extranjeros con ciudadanía española. Este decreto de hecho sirvió para apoyar tímidamente a los compositores nacionales, como es el caso de Manuel del Popolo García que de 1804 a 1807 conquistó los teatros de Madrid con obras repletas de canciones populares, de arias armonizadas con escalas andaluzas, ritmos de bolero, pasacalles, seguidillas y libretos (escritos por él mismo) protagonizados por moros, corsarios, contrabandistas y gitanos. Nada tan nacional y propiamente folclórico para el público de la

---

<sup>5</sup> Emilio Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917 (reed. facs. con introducción de J. J. Carreras, Madrid, ICCMU, 2004), p. 129.

época. Pero el decreto, aunque Real, no bastó para frenar la enorme difusión europea que vivía la ópera italiana<sup>6</sup>. En 1808 se suprimió el edicto, y la ópera cantada en italiano por artistas italianos reconquistó nuevamente los teatros madrileños. Aún continuó una pequeña resistencia entre autores de prosa que, organizados como una especie de grupo de presión en Madrid, siguieron oponiéndose a la irrupción de la ópera italiana en sus teatros, llegando a pedir al Ayuntamiento medidas especiales para proteger sus intereses y por añadidura los de la cultura española. Fernández de la Cuesta sufrió en 1825 el boicot de estos convencidos conservadores. El 12 de febrero, tras el fin de la gestión de Gaviria y antes del nombramiento de Gil y Cristiani, Cuesta propuso al Corregidor del Ayuntamiento su candidatura como empresario de los teatros, presentándole un plan de once puntos con la intención precisa de traer una nueva compañía de ópera directamente de Italia. Y a tal propósito escribe:

D. Cristóbal Fenández de la Cuesta [...] con el más debido respeto hace presente que deseando proporcionar a este heroico Ayuntamiento mayor diversión en los espectáculos públicos que lo que ha habido en el año cómico que va a finalizar ha pensado de acuerdo con algunos amigos, establecer una buena compañía de ópera en uno de los teatros. La decidida pasión que este respetable público manifiesta a la música, particularmente de algunos años a esta parte, pues no hay tertulia ni café en donde no se clame por una buena ópera, ha hecho concebir la idea de esta Empresa; se conoce lo arriesgada que ella es por el gran coste que en sí tiene, pero se espera en la protección de V.S. y [con] una buena administración salir con brillantez de su empeño. El que representa no ignora que los teatros de esta corte estan concedidos a las compañías cómicas, pero tampoco ignora que estas por sí no pueden encargarse de la ópera italiana. Al proponerle a V.S. esta empresa no trato de perjudicar en lo más mínimo a los Cómicos españoles ni alterar en nada su método de administración y formación de compañías: el número de los cómicos que tienen derecho, digámoslo así, a los teatros de la Corte por su larga permanencia en ellos, es en el día muy reducido y no pueden formar dos compañías para trabajar diariamente en ambos teatros sin recurrir a los actores de las provincias, que generalmente vienen descontentos por los perjuicios que a casi todos se los siguen. Admitida esta empresa de ópera, los cómicos pueden formar para el año próximo una Compañía que trabaje diariamente en uno de los dos teatros y otra más pequeña para el teatro donde está la ópera, que sólo trabaje los días que ésta no de representación que serán como V.S. verá por las adjuntas proposiciones, dos o tres a la semana, logrando con esto las compañías cómicas tantas ventajas como si trabajasen todos los días, tanto por lo que la empresa les abonará los días que ocupe el teatro, como porque no dando más que dos o tres representaciones a la semana podrán ser estas más variadas y de consi-

---

<sup>6</sup> John Rosselli: "Il sistema produttivo. 1780-1880", *Storia dell'Opera italiana. Parte II. I sistemi*. Vol. 4. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (eds.), Torino, EDT, 1987, pp.79-165.

guiente atraerán mayor número de concurrentes. Muchas otras son las ventajas que pueden sacar los cómicos de la formación de esta empresa aislada solo para la ópera las que no enumero por si sería ofender la ilustración de V.S.<sup>7</sup>

Cuesta conocía bien el poder gremial de los autores, y su influencia en el Ayuntamiento, por lo que subrayaba continuamente que su empresa no sería dañina para ellos, más bien les favorecía, según su opinión, al aumentar el número de representaciones en cada temporada. El documento, manuscrito y autógrafo, está fechado el 12 de febrero de 1825. Enterada de su iniciativa y asustada por la más que posible competencia entre prosa y ópera y la consiguiente pérdida de trabajo, la compañía cómica, representada por Rafael Pérez, escribió al mismo Corregidor el 17 de febrero, vetando absolutamente la creación de una peligrosa compañía de ópera formada por extranjeros:

Señor Corregidor de Madrid,

Como Autores que somos de las Compañías Cómicas de esta Capital, hemos reunido los Individuos de la junta y hechos cargo del escrito que a V.S. ha presentado D. Cristóbal Fernández de la Cuesta tenemos el honor de hacer presente a V.S. que la proposición del Sr. Cuesta les ha parecido la más perjudicial de cuantas se pudieran inventar por todos los que pensasen de algún modo introducirse en estos teatros. ¿ Cuándo se presentará un proyecto para realzar el Teatro Español y conducirlo al grado de cultura y esplendor a que quieren conducir el de la ópera italiana estos especuladores en la Capital de la España y a la presencia misma de nuestro Augusto Soberano? Los Actores Españoles, dejados, menospreciados, mezquinamente mantenidos, y en el mismo Teatro, y sirviéndose de sus archivos y de los enseres que tantos miles de pesos les han costado; los Italianos bien pagados, obsequiados y aplaudidos, esta es la consecuencia del plan representado por el Sr. Cuesta: la ópera italiana con esplendor y la Comedia Española en el mayor desprecio. No sucede así en las demás cortes de Europa, donde en casi todas hay ópera italiana pero los Italianos son extranjeros, bien lo saben los Actores Españoles, pero también saben que la primera atención la lleva el Teatro Nacional. París es la norma de los Teatros en toda Europa, y aunque hay ópera italiana es en Teatro separado, habiendo dos o tres nacionales, que son preferidos al extranjero en la protección y cuidados del Gobierno. [...] Por lo que todos ruegan a V.S. desestime completamente la proposición y se lleve a efecto lo mandado por S.M. para lo que es de necesidad que ocupemos el Tiempo en la formación de las Compañías y arreglo de todo lo concerniente, y no nos interrumpen estas solicitudes que acaso lograrían, por lo menos, entorpecer nuestras operaciones<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, leg. 3.477.8.

<sup>8</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.8. Publicado también en: Joaquín Álvarez Barrientos, Ana Isabel Fernández-Valbuena y Ascensión Aguerri: *Madrid en 1808. El relato de un actor: Rafael Pérez*, Madrid, Dirección General de Archivos Museos y Bibliotecas, Biblioteca Histórica, 2008, pp. 27-29.

Las inteligentes referencias al sistema parisino, efectivamente a la vanguardia en la difusión y protección del patrimonio teatral autóctono, revelan un alto conocimiento del sistema teatral francés, y una implícita petición de que se dotase a España de un sistema similar. El modelo parisino era bien conocido en Madrid porque desde 1823 fue un empresario francés, Juan de Grimaldi, llegado a España con los 100.000 hijos de S. Luis, quien organizó a los actores del Teatro de la Cruz y del Príncipe en dos temporadas teatrales. La prosa era bien considerada por las instituciones; herencia del Siglo de Oro, fue casi siempre apoyada como ejemplo de alta tradición literaria. Cuesta, entonces, tuvo que luchar contra los actores y contra el Ayuntamiento, perdiendo al final el enfrentamiento. De todos modos este pequeño grupo no pudo con otra más grande y potente fuerza que iba desarrollándose entonces: la burguesía, firmemente convencida de traer la ópera italiana a Madrid. La ciudad ha sido siempre el espacio natural de la burguesía cuya voluntad de invertir en un teatro de ópera, expresión más social que artístico-cultural<sup>9</sup>, era consecuencia de su necesidad de elevar cualitativamente su propio estatus, dotándose a la par que la nobleza de una dirección cultural clara y reconocible. Así como Felipe V, para subrayar su poder e ilustrar su imagen, llamó al más famoso castrado europeo, la burguesía paga a excelentes cantantes italianos y compositores famosos para dotarse de una patente cultural propia. Ningún lugar como el teatro de la ópera demostraba con tanta evidencia su importancia. El reparto del público en el interior del teatro reflejaba la jerarquía social: así el segundo orden de palcos, siempre el mejor, era ocupado por nobles y ricos burgueses, ya que gestionaban y financiaban la mayor parte de las temporadas; algo menos prestigiosos y menos caros, pero con bastante importancia, eran el primer y tercer orden de palcos ocupados por profesionales y funcionarios; cuanto más arriba menor importancia social<sup>10</sup>. Enseñar el propio prestigio y la alta capacidad económica ocupando los mejores palcos era el tipo de capitalización que la burguesía intentaba realizar con las inversiones concedidas al teatro lírico.

### **El viaje a Milán de Cristóbal Fernández de la Cuesta**

La organización del Teatro del Príncipe en 1826 era la siguiente: el órgano más importante era la Comisión de Teatro, compuesta por 17 miembros que decidían por mayoría, con votaciones abiertas, todos los aspectos económico-financieros: desde la elección de un límite de gastos para los

---

<sup>9</sup> Philippe Albèra: "Il teatro musicale", *Enciclopedia della musica*. vol. I, Jean-Jacques Nattiez (ed.), Torino, Einaudi, 2001.

<sup>10</sup> John Rosselli: *L'impresario d'Opera*, Torino, EDT, 1985, p. 44.

contratos de nuevos cantantes hasta la aprobación del presupuesto. Era una comisión formada mayoritariamente por la alta burguesía, enriquecida con la actividad de servicios y comercios; tan sólo dos o tres representantes de la nobleza formaban parte de ella. Durante el XIX era habitual que potentes personajes se ocuparan gratuitamente de la organización y gestión de una temporada de ópera entera, considerada como uno de los máximos acontecimientos de la vida social ciudadana. También la burguesía madrileña, apoyada por el Rey y en fuerte crecimiento económico, con grandes inversiones en la ópera estaba construyendo su propia identidad cultural. El consejo estaba dirigido por uno o dos empresarios, dispuestos a participar en los gastos de gestión. Hemos visto cómo en 1826 fueron nombrados Eugenio Cristiani (ya actor y cantante del Teatro, hermano del compositor Esteban)<sup>11</sup> y Bernardo Gil (actor y autor teatral del Teatro de la Cruz ya en 1818). Sus competencias iban desde la elección del repertorio hasta la solución de inconvenientes surgidos por las exigencias de los cantantes (para la asignación por ejemplo de papeles), desde la redacción de los contratos con los artistas hasta la organización de los ensayos para las representaciones. El Teatro del Príncipe no tenía cantantes italianos desde hacía dos años, por lo tanto la primera medida que tomaron Gil y Cristiani, de acuerdo con la Comisión, fue enviar a Cuesta a Milán para reclutar cantantes. Cuesta era el personaje perfecto para ser enviado a Italia. Hay que recordar que ya en 1823 estuvo allí enviado por Grimaldi y, tras la confirmación de sus recursos y buenos contactos, él mismo se comprometió ante el Corregidor a poner como primer punto de su propuesta lo siguiente: “1) La [compañía de] ópera se compondrá de seis primeras partes italianas, las más sobresalientes que se encuentren o sean de primer orden en Europa<sup>12</sup>” lo que indica que podía valerse de una red de contactos que le permitiese llegar a los artistas más destacados con mucha facilidad. Entonces Cuesta, rechazado como empresario, fue acogido como una especie de embajador cultural en el extranjero: llegó a Milán en abril de 1826 y trabajó en nombre del Teatro del Príncipe. Milán era entonces la capital de la zona austriaca italiana y una de las más prestigiosas plazas operísticas de Europa gracias a las representaciones que se montaban en La Scala. En esta ciudad, entre el *Caffè dei Filarmonici* y el *Caffè Martini* se podían encontrar agentes, empresarios, más o menos respetables, cantantes y compositores<sup>13</sup>. En este ambiente se movió Cuesta entre marzo y abril de 1826. El

---

<sup>11</sup> Véase José María Domínguez: “Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 12, 2006, pp. 5-38.

<sup>12</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.8.

<sup>13</sup> John Rosselli: “Agenti teatrali nel mondo dell’opera lirica italiana dell’Ottocento”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 17:1, Firenze, Olschki, 1982, p. 138.

hallazgo de cuatro cartas suyas dirigidas a los directores del Teatro Príncipe nos permite reconstruir esta estancia en Milán. La correspondencia enseña además cómo Cuesta supo desenvolverse en el intrincado mundo operístico como un verdadero experto, caso raro en el XIX donde el diletantismo estaba a la orden del día. Dotado de una especial capacidad empresarial trabajó con extremo celo quedando constantemente pendiente de las directrices, en verdad pocas, que le llegaban de sus superiores desde Madrid. De todos modos demostró ser un excelente negociador, sabiendo elegir a los más prometedores y prominentes compositores y cantantes. En su correspondencia se detecta un saber hacer con el cual gestionaba sus relaciones con los cantantes. Tenía todos los poderes contractuales, concluía los tratos y anticipaba porcentajes a los músicos en nombre y a cuenta del Teatro del Príncipe. La diferencia respecto a los otros empresarios o agentes italianos residía en un principio de subordinación a sus directores (Gil y Cristiani) que implicaba incluso una responsabilidad directa: Cuesta respondía en primera persona ante el Consejo de los Teatros de todas las operaciones financieras concluidas, de los porcentajes anticipados y de los cachés establecidos. Su retribución no se basaba en el porcentaje calculado sobre el caché del cantante contratado sino en un pago fijo, establecido con el Consejo, y adecuado a su elevado cargo. Dato este último de gran importancia. Este modelo empresarial era obviamente desconocido en Italia donde un agente era, casi siempre, un buscavidas voluntarioso, a menudo diletante y casi siempre procedente de un ámbito más o menos cercano al teatro, con el único objetivo de obtener beneficios sin producir, o mejor, cobrar por los servicios de intermediario que procuraba. Rosselli ha investigado bien este proceso sugiriendo, como síntesis, tres tipologías de empresarios o agentes que solían encontrarse en la Italia de los principios del XIX: el comerciante, el agente/periodista, el contratista de juegos de azar<sup>14</sup>. Cuesta no entraba dentro de estas tipologías, ya que dependía directamente del Teatro y, al mismo tiempo, era empresario *in pectore* cuando elegía a los cantantes y redactaba los contratos.

### Milán, 3 de abril de 1826

La correspondencia completa desde Milán entre Cuesta y sus directores del Príncipe constaba de cinco cartas. Excepto la primera “que se quedó con ella el Sr. Bernardo Gil”<sup>15</sup> las otras cuatro se conservan. El contenido de esta primera carta (perdida) puede deducirse de la segunda, fechada el

<sup>14</sup> J. Rosselli, *L'impresario d'Opera...*, p. 21.

<sup>15</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.



3 de abril. Probablemente la primera contenía el total de los gastos de viaje de ida y de estancia en Milán y, seguramente, proponía la renovación de los contratos de Josepha Spontoni (soprano), Concepción Lledó (mezo soprano) y Juan Munné (tenor) cantantes en activo en los teatros madrileños en las anteriores producciones de *Il barbiere di Siviglia* (14-V-1825), *Torvaldo e Dorliska* (11-X-1825), *Il turco in Italia* (6-XII-1825), *Matilde di Shabran* (7-I-1826). Desgraciadamente Cuesta no recibió sobre el tema ninguna respuesta y en su segunda misiva, la del 3 de abril, insistió en pedir una clara directriz a seguir: “Hoy esperaba que Ustedes me hubiesen escrito pues deseaba saber por mi gobierno si se había ajustado Munné y con qué condiciones y lo mismo las Señoras Lledó y Spontoni, para proceder yo con más acierto”<sup>16</sup>. No llegó ninguna respuesta y el 5 de abril Cuesta vuelve a escribir: “Hasta ahora no he recibido carta alguna de Ustedes y yo creí que habían Ustedes quedado en decirme alguna cosa si ajustasen el Sr. Munné, Señoras Lledó y Spontoni”<sup>17</sup>. Al fin los tres verán renovados sus contratos también para la temporada 1826/1827, de hecho aparecieron en las producciones de *Zelmira* (13-VI-1826), *Il barbiere di Siviglia* (8 agosto), *Il posto abbandonato* (29 agosto)<sup>18</sup>. Eran cantantes de segundo orden, para papeles de reparto, considerando que *prime donne* y *primi uomini* en aquella misma temporada fueron los nuevos cantantes contratados por Cuesta en Milán: Letizia Cortesi, Luigi Maggiorotti, Domenico Vaccani, Giovanni Battista Montessor e Isabella Fabbrica. El ejemplo nos muestra cómo Cuesta permaneció en la duda durante toda su estancia en Milán. La correspondencia desde Madrid tardaba mucho cuando llegaba, y tal vez se perdía en Milán o quizás ninguno de los dos empresarios desde Madrid se molestaban en contestar.

Cuesta tuvo que asumir completamente la responsabilidad de sus elecciones en materia de cantantes durante toda su estancia en Milán. En total autonomía tuvo que elegir, por ejemplo, sus sueldos anuales. Sin embargo siempre cumplió con su correspondencia escrupulosamente apuntando de forma minuciosa todas sus actividades. Preguntaba, por ejemplo, cuál era el límite de su presupuesto pero nunca hubo respuesta desde Madrid y en cada carta se disculpaba por cada decisión tomada sin el aval de sus superiores. En su última carta escribía: “Hasta ahora no he recibido carta alguna suya, lo que me tiene con la mayor inquietud pues yo creí haber recibido alguna a mi llegada a esta”<sup>19</sup>. De esta carta del 3 de abril se deduce

<sup>16</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.1.

<sup>17</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.2.

<sup>18</sup> Luis Carmena y Millán: *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878 (reed. facs. con introducción de E. Casares, Madrid, ICCMU, 2002), p. 66.

<sup>19</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.4.

toda la fatiga de un agente serio y responsable como Cuesta en su trabajo de búsqueda y contratación de artistas. De su exposición se comprende la continua incertidumbre en la que tenía que trabajar, pero también la determinación y el ahínco con los cuales llevaba al cabo sus objetivos: “Estoy sin tiempo ni para escribir; tal me hacen correr estas gentes [...] Aquí cada día hay más dificultades pues hay que romper escrituras y dar mil pasos en valde”<sup>20</sup>. La carta revela luego circunstancias poco claras sobre asuntos relacionados con la lucha cotidiana contra la competencia de los otros agentes, en un mercado tan libre como selvático. En la carta escribe:

Yo creo que ustedes quedarán contentos con la compañía que ha de ir, en la inteligencia de que sería mejor, si no tuviese el temor de que podrán salir ciertos los temores que tenía el Sr. Caprara y de que me advirtió el amigo Silvostrì pues aquí he visto cómo llegaba que se estaban buscando cantantes para esa sin conocimiento de ustedes: reserven ustedes esto hasta nuestra vista pues conviene así<sup>21</sup>.

Considerando que no nos ha llegado la carta anterior, en la cual Cuesta probablemente había explicado con más claridad cuáles eran estos temores, podríamos deducir que un proyecto original de compañía italiana con nombres precisos, quizás aprobado por la Comisión de Teatros antes de su partida, no se haya podido realizar a causa de agentes o empresarios más veloces o afortunados, interesados en los mismos cantantes, y ganadores en los tratos. Las contrataciones de los cantantes eran asunto muy oscuro, como escribió el Marqués Morozzo justo en 1826, todo estaba condicionado a “usuales e indecentes embrollos, las zancadillas y aquellas maliciosas dilaciones de los agentes de Milán”<sup>22</sup>. Era cosa común, por ejemplo, que un teatro italiano encargase a dos o más agentes, uno independiente del otro, para contratar a un mismo cantante. Quien hubiese obtenido las mejores condiciones recibía la remuneración acordada. No excluimos que Cuesta, una vez llegado a Milán, hubiera visto algunos de estos deshonestos agentes colaborar con los cantantes en los cuales él mismo estaba interesado, manipulando al alza los cachés de éstos para luego dividirse un porcentaje sobre las escrituras ajustadas por el español. No pensamos, de todos modos, que Gil y Cristiani hubieran ordenado sin conocimiento de Cuesta a otros agentes interesados en los mismos cantantes para sacar mejores condiciones. Siempre en la carta del 3 de abril, Cuesta hace un listado con los cantantes arreglados o con contratos en vías de definición, y reafirma su determinación en conseguir el objetivo:

<sup>20</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.1.

<sup>21</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.1.

<sup>22</sup> “soliti sconci raggiri, gl'incagli e quei maliziosi temporeggi de' sensali di Milano”. Alberto Basso (ed.): *Storia del Teatro Regio di Torino*. Vol. II, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, p. 190.

Tengo escriturada a la Cortesi y tambien al basso Maggiorotti, y por Maestro, al célebre Mercadante autor de Elisa e Claudio y otras muchas óperas. Regularmente irá Vaccani para cantar en serio y en bufo, mañana quedará conforme con él pues marchó a Pavia. En cuanto al tenor Verger que es primero en la Scala y uno de los de más reputación en Italia tiene ya hecho un compromiso conmigo pero hasta ahora no tiene la licencia por escrito; si este no va, irá un joven gran cantante, uno que ha estado también en La Scala llamado Sirleti. Yo a ninguno de estos cantantes [que] hay aquí les dejo quietos [hasta que tengan] unas escrituras<sup>23</sup>

De la información sobre el tenor Giovanni Battista Verger (que acababa de estrenar Capellio en *Romeo e Giulietta*<sup>24</sup> de Nicola Vaccaj, Milán, Teatro de la Canobbiana, el 31 de octubre de 1825) se deduce una práctica contractual, difundida sólo en Italia, según la cual unos empresarios cerraban con los cantantes contratos anuales o plurianuales para subcontratarlos luego a otros empresarios o teatros. Esto explicaría la espera de la licencia por escrito de Verger. Es probable que Cuesta estuviese también esperando el *nulla-osta* del teatro gracias al cual Verger pudiese salir del país, pues era corriente que el teatro retuviese el pasaporte del cantante durante todo su contrato, para evitar que pudiese abandonar la empresa en medio de su trabajo y conseguir otro más lucrativo. Fuesen cuales fuesen las causas de estos retrasos no lo sabemos, pero sí sabemos cómo se concluyeron las contrataciones con el tenor. En la posterior carta, fechada el 5 de abril, Cuesta escribe: “[...] el contrato con el tenor de la Scala el Sr. Verger no puede tener efecto pues la empresa no le da su licencia hasta el 15 o el 20 de mayo, y no pudiendo estar en Madrid tanto tiempo sin este tenor he ajustado al Sr. Montresor joven de excelente figura, hermosa voz y gran cantante”<sup>25</sup>. Ligadas a las vicisitudes de Verger se suman las de Cesari, primer Romeo en el mismo *Romeo e Giulietta* de Vaccaj. En la misiva del 3 de abril, Cuesta no se ahorra ácidos comentarios acerca de las absurdas pretensiones económicas que los artistas trataban de imponer:

Para contralto tengo casi apuntada a la Sra. Cesari, joven de mucho mérito y que ha hecho un fanatismo en la nueva ópera de Julieta e Romeo escrita para ella, pero esta señora no quiere ir si no va de tenor el dicho Verger: si esta no fuera irá la Eckerlin o la Torri aunque las pretensiones de aquella son grandísimas, bien que ahora todas las tienen así, porque es malísimo tiempo para ajustar y ellos hacen la ley<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.1.

<sup>24</sup> Libreto: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Signatura: Dramm 893.6.

<sup>25</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.2.

<sup>26</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.1.

Entre todos los personajes con los cuales Cuesta toma contacto aparece Saverio Mercadante, ya compositor de ilustre fama. Cuesta fue el mediador que llevó a Mercadante a España, donde permaneció durante dos temporadas (1826/1827 y parte de 1830/1831) en el Teatro del Príncipe de Madrid como compositor y director de orquesta, para luego desplazarse a Lisboa y a Cádiz. Seguramente Cuesta tenía contactos directos e influyentes que le permitieron acercarse con cómoda antelación y sin problemas a Mercadante, considerando que es el único artista con el cual concluye rápidamente un contrato claro y sin sucesivas modificaciones. El compositor italiano había obtenido ya grandes éxitos en La Scala con *Elisa e Claudio* e *Il posto abbandonato*, en el Kärntnertortheater de Viena con *Doralice* y en La Fenice con *Caritea Regina di Spagna*. Aunque el Teatro Príncipe tenía un director de orquesta, contar con un compositor de primera fila reflejaba una doble intención: una de carácter cultural, hacer de Madrid una plaza operística de relevancia internacional a la altura de París y de la vecina Lisboa; otra de carácter político al subrayar la riqueza de medios que el Teatro, dirigido por la nueva clase emprendedora, podía permitirse.

Siempre siguiendo la carta del 3 de abril, Cuesta al final se despide de sus directores, no sin antes haber dado consejos útiles para amortizar los gastos causados por el importante reparto que iba contratando. Por eso sugiere un aumento del precio de las entradas y la búsqueda de nueva financiación: “Es regular que en primer correo pueda decir a vosotros con certeza toda la compañía, pero pues hay que hacer grandes sacrificios para tenerla regular, creo que deberían ustedes pedir al gobierno subida de entradas u otros auxilios: también diré en otro correo el día de la salida de los cantantes. Por hoy nada más tengo que decir sino que queda como siempre sumo afecto. Servidor: Don Cristóbal Cuesta”<sup>27</sup>. Los gastos principales en la gestión empresarial de un teatro de ópera se destinaban, de hecho, a los pagos de los cantantes. El muy útil estudio de Rosselli nos ofrece un dato significativo a este propósito: entre 1740 y 1760 la media de los sueldos anuales de un buen cantante de ópera contratado en el Teatro Regio de Turín alcanzaba los 8.900 francos. En Madrid en el mismo periodo la paga media anual era de 28.800 francos. Lo mismo sucedía a inicios del ochocientos. Madrid podía así ofrecer a los cantantes mayores compensaciones económicas, mejores que las de la competencia italiana, motivo por el cual Cuesta aconseja a sus superiores que busquen nuevos recursos de financiación para las temporadas sucesivas<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.1.

<sup>28</sup> J. Rosselli: *L'impresario d'Opera...*, pp. 60-62.

### Milán, 5 de abril de 1826

Es esta la tercera carta de Cuesta en la cual da otros pormenores sobre el contrato que no se ha podido realizar con el tenor Verger, y subraya: “[...] nada tengo que añadir a lo que dije en mi anterior y por si se hubiese trastornado repetiré sólo que están escriturados la Cortesi, Maggiorotti, Vacani condicionalmente, y por Maestro el Sr. Mercadante”<sup>29</sup>. La elección de la primera ópera con la cual la nueva compañía tenía que presentarse al público madrileño era una cuestión tan importante como delicada. Cada cantante exigía sus pretensiones proponiendo al teatro el título en el que más podía lucirse para así cobrar más en las sucesivas temporadas gracias al éxito obtenido. Entre los artistas contratados por Cuesta la que más destacaba en cuanto a pretensiones y divismos fue la soprano Letizia Cortesi. Después de haber firmado el contrato con Cuesta fue ella la que impuso la *Zelmira* de Rossini para su debut ante el público madrileño el 13 de junio de 1826 y, para que todo saliera perfectamente, Cuesta utilizó su carta del 5 de abril para dar algunos consejos a Gil y Cristiani sobre cómo organizar los ensayos y repartir los papeles. El detalle y la precisión en sus instrucciones denotan su alto conocimiento de la partitura, de la manera de montarla y de su sentido pragmático:

[...] la ópera de la *Zelmira* que será para primera salida de la Sra. Cortesi: Ustedes pueden disponer el que empiecen los coristas a aprender los coros, que el Sr. Munné aprenda el primer tenor que es el papel de Ilo; y el papel de Emma que es un medio contralto, que lo aprenda una de las segundas: los demás papeles están aquí repartidos: en vista del libro también Ustedes podrán ver si les parece que hay que disponer alguna cosa sobre decoraciones: al hablar a Ustedes de esto no es querer meterme en lo que no me importa, es prevenir por el solo deseo de adelantar tiempo y que empiece a ganar esta gente que cuesta tanto<sup>30</sup>.

En la primera temporada del Teatro del Príncipe los cantantes italianos expusieron a la Comisión de Teatros muchísimas exigencias sobre los títulos que querían llevar a escena por sus *prime uscite*, comportándose como verdaderos divos. Representativa y curiosa fue la *inconvenienza teatrale* que se produjo entre las dos primeras sopranos. Al mismo tiempo que Letizia Cortesi, actuaba en el Teatro del Príncipe otra soprano, Fanny Corri-Paltoni. Fue contratada en Milán para estabilizar la compañía. Después de la *Zelmira*, Cortesi eligió otra obra a su beneficio, *La Cenerentola*, la misma que había elegido la Señora Corri-Paltoni para su primera salida. La Corri-Paltoni, al enterarse del interés de su rival amenazó con no cumplir su con-

<sup>29</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.2.

<sup>30</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.2.

trato si no se le concedía *La Cenerentola* con exclusividad. Molesta con el mal gesto, pero portándose como una diva, la Señora Cortesi escribió entonces a los directores Gil y Cristiani el 25 septiembre de 1826 resolviendo la cuestión de esta manera: “[...] no tengo inconveniente alguno en cederla en obsequio del Público de dicha Sra. y de Ustedes, pero esta cesión se entiende con la precisa e indispensable cualidad de que en el anuncio que se haga por la Sra Corri, ha de ponerse que “sin embargo de tenerla yo elegida la he cedido en su obsequio” dando para mi beneficio la ópera nueva que yo elija”<sup>31</sup>. Al final entre las dos rivales ganó la más potente: Letizia Cortesi, ya que la representación de *La Cenerentola* de 13 noviembre de 1826 fue a su beneficio<sup>32</sup>; la Corri-Paltoni de hecho era una mezzo-soprano de relleno, contratada por Cuesta en Milán y enviada a Madrid temporalmente, para cubrir la ausencia de Fabbrica, que llegaría al Príncipe más tarde, a finales de agosto por motivos de trabajos.

### Milán, 8 de abril de 1826

Esta carta, tres días después de la anterior, es la que más información nos remite sobre la frenética actividad que el español estaba llevando a cabo para constituir la compañía. La carta está dividida en dos partes. En la primera, Cuesta vuelve a dar consejos a Gil y Cristiani para los ensayos de la *Zelmira*. Su objetivo era preparar antes de todo el coro y el primer tenor (en el papel de Ilo) de modo que fuese más fácil montar la ópera entera después, concentrándose exclusivamente en los solistas, una vez llegados de Italia sin inútiles gastos de tiempo: “Así me parece que deben Ustedes hacer que inmediatamente aprendan los coros, los coristas que Ustedes hayan puesto, como también el papel de Ilo que deberá hacer el Señor Munné, y el de Emma una de las dos Señoras Lledó o Spontoni”<sup>33</sup>.

Evidentemente Cuesta entendía de música y estaba al tanto de los últimos títulos que tenían más éxito. *Zelmira* se había estrenado en el San Carlo de Nápoles el 16 de febrero de 1822, Rossini añadió después el coro *Pian piano inoltrisi* y el aria *Ciel pietoso ciel clemente* para la representación vienesa del 13 de abril de 1822, revisando de nuevo la partitura para París el 14 de marzo de 1826, cambiando otro Finale segundo<sup>34</sup>. La versión que se representó en el Príncipe de Madrid fue la primera, la napolitana. La partitura manuscrita se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Conde

<sup>31</sup> Madrid, Archivo de la Villa, leg. 3.477.37. La frase es subrayada por la cantante en su carta autógrafa.

<sup>32</sup> L. Carmena y Millán: *Crónica de la Ópera Italiana...*, p. 66.

<sup>33</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.3.

<sup>34</sup> Gioacchino Rossini: *Zelmira*, edición crítica de Kathleen Kuzmick Hansell, Helen Greenwald, Pesaro, Fondazione Rossini, 2006.

Duque<sup>35</sup>, en cuya portada se ha pegado un papel impreso con el aviso “MILANO presso GIO. RICORDI dirimpetto all’I.R. Teatro alla Scala N° 1148”. Se trata probablemente de una adquisición de Cuesta en Milán, y filológicamente hablando una fuente muy cercana a la primera redacción de la versión de Nápoles. En esta versión *Zelmira* está organizada en doce números, en ocho de los cuales participa el coro; en definitiva una ópera semicoral, motivo por el cual Cuesta pide toda la atención y el cuidado para la preparación de los conjuntos.

La segunda parte de la carta está dedicada otra vez a las negociaciones con los cantantes, en particular a los problemas surgidos con la contralto:

Hace tres días que estoy del peor humor posible pues todo cuanto tiene relación con el contralto todo se me frustra, todo me vale mal; como no hay libres, o medio libres, más que dos que sean menos buenos, estos quieren darme la ley, pero no me la darán [...] He tenido que variar enteramente mi plan de contralto y si antes de comer no queda ajustada hoy la Eckerlin o la Cesari, tengo hechas otras proposiciones a la famosa y muy nombrada primera donna Contralto la Signora Fabbrica, y creo ajustarla en todo el día de hoy: esta cantarina está de primera y única en su género en el Gran Teatro de La Scala; si la ajusto daré a Ustedes los demás pormenores<sup>36</sup>.

Cuesta siempre se movió en varios frentes, con muchísima diplomacia en todas las negociaciones que llevaba a cabo. Pero, en el caso de la contralto, muchos inconvenientes obstaculizaron sus planes. El registro de contralto era continuamente utilizado y particularmente buscado en las producciones operísticas de comienzos del Ochocientos, por su timbre oscuro pero maleable y dúctil, por las agilidades de las que eran capaces las cantantes. Era una voz apta para las partes masculinas *en-travesti* que se colocaban como nexo tímbrico entre la claridad de una mezzo-soprano y el grosor de un tenor. Cada compañía de ópera tenía su contralto y eran muchos los compositores que dedicaban a este registro considerables papeles operísticos. Aunque a lo largo del siglo XIX la ópera se interesó cada vez más por las voces más agudas y la caracterización más verídica de los personajes (eliminando los papeles *en-travesti*) aún en 1837, dos años después de *Lucia di Lammermoor*, Donizetti tuvo de mala gana que ceder en la *Pia de’ Tolomei* antes las presiones de la empresa, el papel masculino de Rodrigo a la contralto Rosina Mazzarelli.

Para solucionar estos problemas y concluir la formación de la compañía Cuesta pasó el 8 de abril un día frenético negociando de un cantante a otro para completar el reparto. Si la primera parte de la carta, escrita por

<sup>35</sup> Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Conde Duque, sig. MUS: 565-1 / 565-1.BIS / 566 / 567 / 568.

<sup>36</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.477.18.3

la mañana, habla acerca de los problemas aún por solucionar, de los contactos pendientes y de las posibles conclusiones de sus negociaciones, para las tres de la tarde del mismo día ya se podía dar por concluido el fatigoso trabajo de Cuesta como empresario/agente en Milán. Él mismo escribe:

Hasta aquí he escrito esta mañana, ahora son las tres de la tarde y sólo digo a Ustedes que acabo de ajustar a la Señora Fabbrica, de quien nada tengo que decir sino que es de las de más nombre en Italia; esta no puede ir hasta el día 1º de julio porque está cantando en este gran teatro, y por estas y otras razones he ajustado también a la señora Corri que irá con los demás, pero va sólo por una estación: Ustedes se enfadarán de esto, pero suspendan ustedes su juicio hasta que hablemos [...] que será muy en breve. Voy ahora mismo a firmar las escrituras y sólo añado que quedo sumo afecto. No den Ustedes ningún impreso de la compañía hasta mi llegada pues es mejor acomodar a cada uno con arreglo a sus escrituras<sup>37</sup>.

### **Milán, 17 de abril de 1826**

Es esta la última carta de Cuesta a sus directores. No añade nada más acerca de los contratos concluidos, la compañía estaba ya completa, después de 20 días de trabajo, y ya estaba de viaje hacia Madrid vía Barcelona: “Maggiorotti y la Cortesi [...] ya están en camino y en breve llegarán. [...] Vaccani me descompone todo [...] puedo retrasar algunos días más mi viaje, escribo a Barcelona a la Cortesi para que sigan su viaje sin esperarme”<sup>38</sup>. Se trataba ahora de mantener los acuerdos hechos con los cantantes, fundados sobre la respetable palabra y las promesas de Cuesta, motivo por el cual insiste en recordar a sus directores: “Espero que tendrán Ustedes cuidado a la llegada y aún cuando viajaran será por cuenta de los cantantes; espero también vean de darles lo que necesiten pues así se lo he prometido. De todos modos nos veremos muy pronto y entre tanto quedo de Ustedes fiatisimo Fernández de la Cuesta”<sup>39</sup>.

Al final los artistas que llegaron a Madrid gracias a Cuesta para la temporada del Teatro Príncipe 1826/1827 fueron: Letizia Cortesi (soprano), Giovanni Battista Montesor (tenor), Luigi Maggiorotti (bajo), Domenico Vaccani (bajo), Fanny Corri-Paltoni (mezzo-soprano) –aunque solo desde julio de 1826 hasta febrero de 1827– Isabella Fabbrica (contralto) y el “célebre Maestro” Saverio Mercadante. Madrid volvía a tener después de dos años y tres meses óperas italianas cantadas en italiano por artistas italianos que allí se quedaron dando comienzo a una nueva era de la ópera en España.

<sup>37</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig.. 3.477.18.3.

<sup>38</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig.. 3.477.18.4.

<sup>39</sup> Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig.. 3.477.18.4.



El viaje de Fernández de la Cuesta muestra las relaciones operísticas entre España e Italia en la primera mitad del siglo XIX cuando la ópera se configura como nexo cultural y económico entre España e Italia. Un puente cultural con un sentido social para una clase emergente, la burguesía, nexo que luego cobrará un sentido de identificación nacional más amplio. La cultura española, operísticamente hablando fue –más que la alemana, inglesa, rusa y, en parte, francesa– una cultura permeable que tuvo la suerte de aprovechar, al comienzo, el modelo italiano de una forma más directa, sencilla y cercana. Quizás por eso se quedó más atrapada y con mayor dificultad para lograr su independencia. A largo plazo sin embargo esta actitud hacia el modelo original se modificó, sobre todo a finales del siglo XIX, hacia una actitud más crítica. No obstante, este proceso empieza inconscientemente en los primeros años del siglo XIX, gracias al interés y a las subvenciones de la burguesía. Esta clase social fue capaz de readaptar y reutilizar con precisas finalidades político-sociales las antiguas relaciones culturales que ya existían entre los dos países. Si antes la monarquía se lucía con Tiziano, Tiepólo, Sabbatini o Farinelli por un placer privado, ahora la burguesía llamaba a Cortesi, Fabbrica, Mercadante y Rossini para una diversión pública.