



JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ

Universidad Complutense

## Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica<sup>1</sup>

---

El artículo presenta por primera vez una reconstrucción de la biografía y de la producción escénico-musical del músico italiano Esteban Cristiani (ca. 1770–ca. 1829), que desde 1802 desarrolló su labor compositiva en España (Barcelona, Madrid, Sevilla) y posteriormente en Cuba y México. El artículo se centra principalmente en la etapa madrileña (1803–ca. 1815), debido a que es la mejor conocida y de la que quedan un mayor número de testimonios. El análisis de su obra más exitosa, *Ramona y Roselio*, y la repercusión de Cristiani en la prensa del período, son las estrategias metodológicas empleadas para valorar las óperas estrenadas en Madrid relacionadas con un contexto dominado por las controversias en torno a la actividad de los teatros. Se adjunta además un catálogo comentado con las obras de Cristiani localizadas hasta ahora.

*This is the first reconstruction of the biography and stage-music output of the Italian composer Esteban Cristiani (c. 1770–c. 1829), who lived and worked in Spain (Barcelona, Madrid, Seville) from 1802 and subsequently in Cuba and Mexico. The article focuses on the time he spent in Madrid (1803–c. 1815), as this is his best-known and most documented period. The methodological approach used to appraise the operas premiered in Madrid in the midst of the controversy surrounding the theatre, consists of the analysis of his most successful work, *Ramona y Roselio*, and Cristiani's repercussion in the press of the period. An annotated catalogue of all of Cristiani's works located to date is also included.*

---

Poco se sabe acerca de este pianista, director y compositor italiano, especializado en la música escénica, de cuyo nombre ni siquiera la grafía está clara ya que algunas veces aparece también escrito como Stefano Christiani. Sin embargo, las pocas –y muy dispersas– evidencias halladas hasta el momento, configuran una biografía cuyo interés radica en los lugares tan diversos por los que pasó y en los que no sólo fue dejando su música sino, en ocasiones, polémicas con gran repercusión entre los aficionados al teatro musical. Todo ello en un periodo especialmente vital para la historia del teatro lírico en España: los inicios del siglo XIX, coincidiendo con la actividad de Manuel García en Madrid y justamente antes de la llegada del “huracán Rossini”.

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado como parte del programa de becas de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia.

Probablemente nació en Bolonia ya que algunos libretos impresos de sus óperas italianas se refieren a él con el gentilicio “bolognese”<sup>2</sup>. Dado que su primera obra conocida está fechada en 1788, parece razonable suponer que nació en torno a 1770. Hay además noticias que constatan su presencia en Barcelona en noviembre de 1802, en Madrid desde agosto de 1803, en Sevilla en septiembre de 1816, en La Habana desde agosto a diciembre de 1817 y en México desde diciembre de 1824 a marzo del año siguiente<sup>3</sup>. También se sabe que algunas de sus obras escénicas se representaron en Sevilla hasta enero de 1829, si bien no está claro que estas representaciones contaran con la presencia del compositor<sup>4</sup>.

Ninguno de los grandes diccionarios especializados contiene referencias sobre Cristiani (ni siquiera los italianos). Solamente en *The New Grove dictionary of opera* hay un pequeño artículo firmado por José Antonio González (London, Macmillan, 1992, vol. I, p. 1008), quien construye una hipotética biografía sobre algunos de los datos señalados anteriormente, si bien no cita sus fuentes. A estos datos añade que fue probablemente alumno en el conservatorio de Bolonia y posteriormente estudió con Paisiello y Cimarosa. González indica que Cristiani fue en 1798 director musical de La Scala en Milán —aunque esto no ha podido ser demostrado— y que su primera ópera, *La città nuova*, fue estrenada allí en ese año<sup>5</sup>. En 1803 viajó a Barcelona y ese mismo año llegó a Madrid donde estuvo hasta 1811. Posteriormente, siempre según González, viajó a Cuba (1811-1822), y en 1823 a México, donde ejerció como compositor y profesor de piano. Sin embargo, como se ha indicado, su presencia en Barcelona se puede datar desde finales de 1802; además no es cierto que viviera en Cuba desde 1811, ya que está demostrada su presencia en

---

<sup>2</sup> A este respecto, véanse las referencias a los libretos de *La città nuova* y de *La libertà incoronata*, recogidas por Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, vol. II, p. 140 y vol. IV, p. 14, respectivamente.

<sup>3</sup> La presencia de Cristiani en cada uno de estos lugares viene confirmada por estudios muy diversos. Algunos hacen referencia directa a la presencia de Cristiani, mientras que otros sólo mencionan la representación de sus óperas. Véanse las siguientes: María Teresa Suero Roca: *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Diputación de Barcelona-Institut del Teatre, 1987, vol. II, p. 85. René Andioc y Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires Du Mirail, 1996. Andrés Moreno Mengíbar: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 72-73, donde se indica que Cristiani era el director de una compañía de ópera y que procedía de Lisboa. La referencia de La Habana está tomada del *Diario del Gobierno de La Habana*, 19-VIII-1817. Por último, Enrique Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, México, Editorial Porrúa, 1961 (3ª ed.), vol. I, pp. 198 y 203.

<sup>4</sup> Véase A. Moreno Mengíbar: *La ópera en Sevilla...*, p. 357.

<sup>5</sup> Según Aldo Caselli, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Florencia, Leo S. Olshcki Editore, 1969, pp. 130-131, la primera ópera que Cristiani puso en música fue sobre el libreto de *La clemenza di Tito* de Metastasio, estrenada en el teatro Municipale de Camerino, ciudad próxima a Macerata, en 1797.

Sevilla durante la temporada de 1816. Tampoco parece cierta la hipótesis propuesta por González de que muriese en México en 1825, ya que varias de sus óperas fueron representadas de nuevo en Sevilla con posterioridad a esa fecha, por lo que cabe la posibilidad de que hubiera regresado a España una vez concluido su viaje por el Nuevo Mundo. Por último, en el catálogo –incompleto– de obras que aparece en el artículo de González, se indica que están todas perdidas. Sin embargo los materiales (guiones y particellas) de casi todas las obras estrenadas en Madrid se encuentran en la Biblioteca Histórica Municipal.

La primera obra conocida de este compositor es *L'Abele*, un *componimento sacro per musica* sobre libreto de Metastasio para el Oratorio de San Felipe Neri de su ciudad natal<sup>6</sup>. Como se puede ver en el catálogo adjunto, el resto de sus óperas italianas pertenecen al género bufo, exceptuando *La Clemenza di Tito* e *Il trionfo della libertà*, estrenada esta última también en Bolonia, en 1800. *La città nuova* fue estrenada en La Scala de Milán el 9 de septiembre de 1798, por la misma compañía que pocas semanas antes había estrenado también otra ópera con música de Giuseppe Mosca sobre libreto de G. B. Bianchi: *I matrimoni liberi*. Si consideramos el resto de compositores cuyas óperas se interpretaron durante aquella temporada milanesa, podremos encuadrar con más perspectiva el entorno estilístico y musical en el que se formó Cristiani: Cimarosa (1749-1801), Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837), Simon Mayr (1763-1845), Valentino Fioravanti (1764-1837), Giuseppe Mosca (1772-1839) y Antonio Salieri (1750-1825)<sup>7</sup>. En definitiva se trata de los descendientes de la escuela napolitana que fueron relegados al olvido durante la tercera década del XIX con el ascenso de Rossini, Bellini y Donizetti.

¿Qué motivos llevan a abandonar Italia a un compositor de ópera con toda una carrera por delante que si no tenía el éxito, al menos sí tenía el mercado garantizado? Sean cuales fueren, además de las motivaciones musicales, es posible que las incidencias políticas del momento y, sobre todo, las invasiones napoleónicas, jugaran un papel determinante en el periplo vital de Cristiani<sup>8</sup>. Quizá no sea casualidad que Cristiani abandonara Italia al mismo tiempo que Napoleón procedía a concentrar el poder

<sup>6</sup> Véase C. Sartori: *I libretti italiani...*, vol I, p. 3.

<sup>7</sup> Véase Giampiero Tintori: *Duecenti anni di Teatro alla Scala. Cronologia. Opere-balletti-concerti 1778-1977*, [Gorle], Grafica Gutenberg Editrice, 1979, p. 7.

<sup>8</sup> Tuviera o no un impacto directo en la vida de Cristiani, la ocupación de Italia por los revolucionarios franceses fue una constante en la vida teatral cotidiana de ciudades como Milán. A este respecto, los carteles y anuncios de La Scala en la época en que Cristiani estrenó allí *La città nuova* están repletos de proclamas y reglamentos hechos en nombre “della repubblica Cisalpina, una ed indivisibile”. Véase Pompeo Cambiasi: *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche*, Milán, G. Ricordi & C., s.a., pp. 31-33.

en su persona, o que su pista en Madrid se pierda entre 1806 y 1810, justo cuando se gesta y comienza la Guerra de Independencia<sup>9</sup>.

### La etapa hispana

La etapa hispana de Cristiani se había iniciado con anterioridad en Barcelona, donde estrenó *L'amante ridicolo* en 1802, cuyo libreto al parecer estuvo en posesión de Barbieri. María Teresa Suero Roca (cf. nota 3), en su cartelera barcelonesa, da noticia de ocho representaciones de esta ópera desde el 12 de noviembre de aquel año hasta el 25 de enero del siguiente, si bien siempre se refiere a ella traduciendo el título al español<sup>10</sup>. Estos avisos especifican que la ópera fue representada por “la compañía Italiana” de la que Cristiani era director. En efecto, así lo muestra el catálogo de Iglesias de Souza que recoge los nombres de los actores que intervinieron en estos espectáculos: Albani, Salucci, Vacani. Dicho catálogo especifica además que se trataba de una “farsa” en línea con el planteamiento dramático que predominaba en su producción anterior<sup>11</sup>.

No obstante, esta estancia barcelonesa ofrece ya las primeras dificultades para la investigación sobre la biografía de nuestro músico. Así, la cartelera de Suero Roca recoge el 26 de septiembre de 1800 la representación de la comedia, *El criado de dos amos* a cargo de “la compañía Española... con tonadilla y sainete”. Como se verá más adelante, Cristiani habría puesto música a una comedia del mismo título pero de cuya escenificación sólo se tiene noticia en Madrid a partir de 1803. Probablemente la obra de Barcelona fue en realidad la comedia homónima de José Concha, de la que se publicó una tercera edición en 1803<sup>12</sup>. Por otra parte hay que tener en cuenta que al menos tres de sus óperas se estrenaron en Italia entre 1800 y 1801, aunque esto no presenta —necesariamente— un impe-

---

<sup>9</sup> Gracias a Cristina Díez Rodríguez, que está realizando su tesis doctoral sobre la ópera en Cádiz en el siglo XVIII, he podido saber que varias obras vocales de Cristiani se interpretaron en Cádiz durante la temporada de conciertos de la Cuaresma de 1807, entre ellas un terceto de *Ramona y Roselio*. Así lo anuncia el *Diario mercantil de Cádiz* desde el 19-II-1807 hasta el 12-III-1807. Ninguna de estas noticias confirma sin embargo la presencia del compositor en la ciudad. Este diario puede consultarse en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura: <http://www.mcu.es/prenshistorica/es/es/consulta/busqueda.cmd>

<sup>10</sup> Cada referencia de esta cartelera, que ocupa el vol. II de la citada monografía, está numerada de forma correlativa. Los números que dan noticia de la representación de *El amante ridículo* son: 1046, 1047, 1052, 1060, 1074, 1102, 1110 y 1120. La referencia de Barbieri está tomada de Emilio Casares (ed.): *Legado Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos españoles*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, pp. 165-166.

<sup>11</sup> Luis Iglesias de Souza: *Teatro lírico español, Tomo I. Catálogo A-E*, A Coruña, Excma. Diputación Provincial, 1991, p. 265.

<sup>12</sup> R. Andioc y M. Coulon: *Cartelera teatral...*, p. 894, nt. 160.

dimento para que su autor se hallara por aquel entonces en la otra península. Surge así una cuestión metodológica fundamental para el estudio de compositores como Cristiani, cuestión centrada en torno a los problemas de movilidad y que nos lleva a valorar críticamente la utilidad de las carteleras teatrales: si bien parece que el promotor inmediato de estas representaciones fue su mismo compositor, ¿cada una de éstas conllevaba siempre la presencia de Cristiani? Es decir, a falta de otro tipo de fuentes, ¿podemos utilizar las carteleras para reconstruir su biografía? Si el compositor no actuaba entonces como empresario, ¿a través de qué otras vías se difundieron sus obras? Añadamos dos dificultades más que nos permitirán entrar en la etapa madrileña en la que todos estos problemas son más evidentes: la primera es la dificultad historiográfica; la segunda, la de la indefinición de los géneros. Porque Cotarelo y Mori señala, a propósito de *El criado de dos amos* que es una zarzuela, traducida de la de Roger y que fue compuesta por el “maestro español D. Esteban Cristiani”<sup>13</sup>.

En efecto, tanto el origen como la identidad de Cristiani no están claros entre los pioneros de la musicología española. En sus notas para la biografía de Cristiani, Barbieri se pregunta si es el mismo autor que estrenó en La Scala *La Città nuova*, y llega a la conclusión de que sí, a pesar de la diferente grafía con que aparece el nombre del compositor en los libretos italianos (Christiani). A continuación Barbieri explica esta diferencia lanzando la siguiente hipótesis:

semejante cambio obedecería tal vez a la circunstancia de haber al propio tiempo en los teatros de Madrid un gracioso y cantante español del mismo apellido, compañero del célebre tenor Manuel García, con quien hizo una expedición a teatros de provincia de España en el verano de 1804. Este gracioso se firmaba Eugenio Christiani y no hay noticia de que fuera compositor de música<sup>14</sup>.

De las palabras de Barbieri puede deducirse que Eugenio y Esteban no eran hermanos, aunque parece claro que sí lo fueron. Para Cotarelo no cabe esta duda: Eugenio habría nacido en Italia en 1772, y pertenecería a una compañía de operistas italianos que habría quebrado ante la obligación de cantar en castellano<sup>15</sup>. Frente a esta circunstancia, Eugenio Cristiani habría decidido quedarse en España cantando papeles cómicos “con gracia” y “en

---

<sup>13</sup> Emilio Cotarelo y Mori: *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo. Estudios sobre la historia del arte escénico en España, III*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902, p. 175. Sin negritas en el original.

<sup>14</sup> E. Casares (ed.): *Legado Barbieri...*, ibídem.

<sup>15</sup> Esta prohibición del italiano hace referencia a una Real Orden de 28 de diciembre de 1799 que prohibía cantar y bailar piezas que no fueran en castellano. A este respecto véase Emilio Casares: “La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio” en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I, Madrid, ICCMU, 2001, p. 28.

un idioma que llegó a poseer muy bien”. Cotarelo continúa relacionando la figura de este bajo cómico con “su hermano Don Esteban Cristiani [que] se quedó también en Madrid, y compuso la música de algunas zarzuelas...”<sup>16</sup>. Saldoni, por otra parte, añade incertidumbre acerca del origen italiano de los Cristiani, ya que sobre Eugenio indica lo siguiente:

en 1814 cantaba en los teatros de Madrid *El Matrimonio* y *El Delirio*, óperas francesas traducidas al español, siendo el primer bajo caricato de su época, sin rival, pues sólo al anuncio de que iba a tomar parte en cualquier función, se llenaba el teatro; tanta era la fama y reputación que gozaba. La célebre cantante doña Benita Moreno (...), que formaba parte de la compañía de Cristiani, nos refirió lo que acabamos de relatar de este cantante, sacándonos de la duda en que estábamos de si era italiano, asegurándonos ser español, pero no recordando de qué provincia<sup>17</sup>.

No cabe duda de que hermanos o no, italianos o españoles, ambos Cristiani estuvieron en el centro de la polémica que en torno a la ópera italiana surgió con gran encono a principios del siglo XIX en Madrid. Peña y Goñi resume el problema principal al explicar que la obligación de representar sólo en castellano no resultó favorable para los compositores españoles, puesto que “el público y sobre todo las clases elevadas, patrocinaban y protegían de un modo insensato a las cantantes italianas, a la Ópera italiana y hasta a maestros cuneros... italianos que, como Cristiani, Brunetti y otros alcanzaron una consideración a todas luces inmerecida”<sup>18</sup>.

En síntesis, esta confusión artificiosa acerca del origen de un compositor, mezclada con juicios de valor como el de Peña y Goñi, parece no sólo radicar en una falta de documentos que los historiadores positivistas no encontraron o ni siquiera buscaron, sino que también va ligada a los planteamientos historiográficos –principalmente nacionalistas– desde los que partieron estos estudiosos de la historia del drama lírico en España. Sólo así se explican los comentarios profundamente negativos que hace Cotarelo al valorar las obras de Cristiani. Estos comentarios nos servirán, a su vez, para introducirnos en la segunda dificultad que hemos señalado antes y que está estrechamente ligada a la historiográfica: la indefinición de los géneros. Cotarelo, comentando las obras de José María Francesconi,

---

<sup>16</sup> E. Cotarelo y Mori: *Isidoro Máiquez...*, p. 97. Este estudioso también menciona el vínculo familiar de ambos músicos en *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España desde su origen hasta fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 2000. Edición facsímil del original de 1934, p. 160.

<sup>17</sup> Baltasar Saldoni: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986. Edición facsímil del original de 1868-1881, vol IV, p. 74.

<sup>18</sup> Antonio Peña y Goñi: *La Música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes Históricas*, Madrid, ICCMU, 2004. Edición facsímil del original de 1881, p. 69.

indica que éste “a imitación de Cristiani, plagiaba las composiciones de los mejores maestros italianos, y con semejantes remiendos tejían las partituras cuya letra ya original o traducida encomendaban a cualquier traperero literario”. Poco después califica las obras de ambos como “nuevos *pasticc*”<sup>19</sup>.

Esta visión extremada nos lleva a preguntarnos por los géneros: si está claro que Cristiani se formó en Italia como compositor de ópera bufa, ¿qué son las obras que estrenó en España y, concretamente, en Madrid? Para Cotarelo es evidente que se trata de zarzuelas, citando los siguientes títulos que atribuye a Cristiani: *El tío y la tía*, *El enredo provechoso*, *El hospital de amor*, *El criado de dos amos*, *Ramona y Roselio*, *La biblioteca de los zapatos*<sup>20</sup>. Sin embargo, tanto el libreto impreso como las copias manuscritas de *Ramona y Roselio*, indican que se trata de una “Ópera en dos actos” o bien una “Ópera en verso en dos actos”<sup>21</sup>. Pero por las partes musicales conservadas podemos saber que no todo el texto se puso en música, como hubiera sido propio de una ópera, sino sólo las arias, éstas sí con un lenguaje musical italiano aunque el texto esté en español. Un análisis más exhaustivo de este caso nos permitirá posteriormente conocer mejor estas obras. Sin embargo podemos adelantar algo respecto del contexto donde se produjeron: los teatros de la Cruz y de los Caños del Peral. La dirección musical de ambos teatros dependió de Manuel García entre 1803 y 1807, período en el que se estrenaron casi todas las obras de Cristiani. Las mejoras introducidas por aquél supusieron un aumento del sueldo y de los efectivos musicales disponibles lo que a su vez se tradujo en el aumento del número de óperas y operetas representadas.

Además la producción de Cristiani ejemplifica perfectamente la tendencia que se registra desde la temporada 1802-1803 en el teatro lírico madrileño: la casi desaparición de las obras italianas de la cartelera, ya que de los veintisiete títulos ofrecidos sólo seis fueron italianos. De esta manera se impondrán las formas de origen francés, próximas a los modelos de la *opéra comique* y en las que se produce una igualación de la música y del texto en tanto que conductores del entretenimiento. Así Cotarelo expli-

---

<sup>19</sup> Ambas referencias en E. Cotarelo y Mori: *Isidoro Máiquez...*, pp. 201 y 210, respectivamente. En la p. 186, comentando el libreto de *Ramona y Roselio*, añade: “Creo que esta obra es la majadería dramática más grande que he leído” y también “tal vez tendría música buena, pues sólo así se comprende que el público tolerase obra tan absurda”. Probablemente Cotarelo no conoció las partituras de estas obras, ya que basa su estudio en los libretos impresos.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>21</sup> El texto es de Manuel de Copons, y fue impreso en la imprenta de García y Compañía en 1804. Hay además tres copias manuscritas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid con las signaturas Tea 1-190-4, A; Tea 1-190-4, B y Tea 1-190-4, C. Cada una de ellas contiene dos cuaderillos en tamaño cuartilla, que contienen la primera y segunda parte de la obra respectivamente.

ca cómo las obras de Méhul, Devienne y otros franceses que se representaron a la sazón, “dejaban de ser verdaderas óperas” y se convertían en zarzuelas, como ya se ha dicho, al suprimirse los recitados y limitarse la música a “seis u ocho números, entre arias, rondós, dúos y concertantes”<sup>22</sup>. Es, por lo tanto, en estas formas de dramaturgia donde hay que entender los títulos madrileños de Cristiani.

La siguiente ciudad donde se sabe a ciencia cierta que Cristiani recaló es Sevilla, adonde como ya se ha indicado llegó, procedente de Lisboa<sup>23</sup>, siendo maestro y compositor de una compañía de ópera en 1816. Si es la primera vez que pisaba suelo sevillano no está claro<sup>24</sup>, ya que desde 1814 se habían dado representaciones en la capital hispalense de su ópera *Ramona y Roselio* que fue puesta en escena con motivo del “acontecimiento más importante de la vida sevillana durante el sexenio absolutista” precisamente en la temporada de 1816. Dicho acontecimiento fue la estancia de las infantas María Isabel y María Francisca de Braganza desposadas por poderes con Fernando VII y el infante don Carlos<sup>25</sup>.

Tiene sentido la presencia de Cristiani en Sevilla durante el otoño de 1816 si pensamos que a principios del año siguiente *Ramona y Roselio*, una vez más, fue representada en La Habana, y hasta tres obras más suyas se representaron (algunas en estreno) durante aquella temporada en el Teatro Principal (véase el catálogo adjunto). Además, un anuncio aparecido en el *Diario del Gobierno de la Habana*, hace incontrovertible la estancia allí del compositor: en él se indica que tras la representación de una ópera, “el célebre profesor don Esteban Cristiani, tocará sobre la escena en una decoración adornada e iluminada con gusto y delicadeza, un concierto de piano, y de su composición a grande orquesta...”<sup>26</sup>. Parece un lugar común, en las referencias hemerográficas a Cristiani localizadas, el hecho

<sup>22</sup> E. Cotarelo y Mori: *Isidoro Máiquez...*, pp. 175-176. Agradezco su ayuda al profesor Emilio Casares en cuyo borrador para la “Historia de la ópera española” que se encuentra preparando actualmente me he basado para esta síntesis del contexto lírico madrileño.

<sup>23</sup> No hay ninguna noticia sobre él en Mário Moreau: *O teatro de S. Carlos. Dois Séculos de História*, Lisboa, Hugin, 1999.

<sup>24</sup> Hay noticias de la representación de *El criado de dos amos* varias veces en Málaga entre 1808 y 1814, según señala María José de la Torre Molina: *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, Málaga, Universidad de Málaga y Ayuntamiento de Málaga, 2003, CD-ROM, p. 417, nota 42, quien además señala que no está claro si la obra representada fue la de Cristiani, porque en aquella época existían dos versiones de la ópera: una con música de Cristiani, otra con música de François Devienne, además de una comedia en tres actos, traducción de una de Goldoni, con el mismo título que ya se había representado previamente en Málaga.

<sup>25</sup> A. Moreno Mengibar: *La ópera en Sevilla...*, p. 73, donde además se dan los nombres y cargos de la compañía de Cristiani. La representación en honor de las infantas fue el 14 de septiembre.

<sup>26</sup> El anuncio está en el número del día 2-X-1817 del citado diario habanero. Las representaciones de *Ramona y Roselio* fueron, según esta misma fuente, los días 29-I, 25-V, 29-VI y 8-IX.

de mencionar su gran fama y talento. Sirva de ejemplo el siguiente anuncio aparecido en la cartelera del mismo diario habanero el 19-VIII-1817: “*Un loco hace ciento*, música nueva original de D. Estèban [sic] Cristiani. El ser esta pieza compuesta por el talento nada común de un profesor tan acreditado, la recomienda cuanto es decible para no dudar de su mérito”.

No deja de ser interesante que en su viaje a Cuba Cristiani se viera acompañado por personas que habían colaborado con él en Madrid, como por ejemplo Juan Pau, cuyo nombre aparece firmando el anuncio del estreno de *El Vinagrero* en el *Diario del Gobierno de La Habana* del 20-X-1817. Este Juan Pau había formado parte del reparto de *Ramona y Roselio* durante las representaciones de la temporada madrileña de 1804 interpretando el papel de capitán de bandoleros<sup>27</sup>.

Parece razonable que Cristiani pasara a México (donde estuvo con toda seguridad entre diciembre de 1824 y marzo de 1825) desde Cuba, pero la actividad musical que se vivió mientras tanto en España en torno a sus obras plantea serias dudas a este respecto. No en vano, *Ramona y Roselio* se siguió escenificando en Madrid y Sevilla, sumando un total de catorce representaciones documentadas entre 1818 y 1823. Además, algunas de las canciones de esta ópera se dieron a la imprenta en 1818, tal y como justifica un anuncio aparecido el 30-VI-1818 en el *Diario de Madrid*<sup>28</sup>. Sin embargo no podemos descartar la posibilidad de que toda esta actividad hubiera sido promovida por su hermano Eugenio.

De cualquier manera, está claro que Cristiani estuvo en México, donde estrenó la ópera de tema heroico *El solitario*, en cuyo programa se decía:

<sup>27</sup> Así aparece en el anuncio del *Diario de Madrid* del día 1-IV-1804.

<sup>28</sup> El anuncio dice así: “MÚSICA: Tu che accendi... Esta obra... se hallará a 10 rs. en la librería de Rodríguez, calle de las Carretas. En la misma librería se hallan también las canciones en las óperas de Ricardo, de Ramona y Roselio, del Médico Turco y en la de Mi Tía Aurora, ambas para piano y guitarra”. Es muy probable que este tipo de ediciones circularan como repertorio de música de salón. Un ejemplo que así lo indica está en el *Libro de Narcisa María Luisa Martínez de Yrujo* conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid (Roda-Varios 2407). Se trata de un volumen manuscrito con numerosas piezas de salón, para piano la mayoría, y algunas para voz y piano. Se puede fechar no antes de 1818, ya que contiene un “Dúo cantado en el Coliseo de Cádiz por Francisca Moreno y Joaquina Morales en la ópera *Los Orazios y Curiazios* en el mes de Junio de 1818” (nº 21). Este manuscrito contiene una canción de Cristiani titulada “Fatigas del Amor primero” (nº 24) de la ópera *El vinagrero de Liorna*. Un ejemplo similar está en el *Cuaderno de Música para el uso de Dª María de los Dolores Pizarro*, conservado en el archivo musical del convento de Santa Clara de Sevilla, actualmente depositado en la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid (número de registro 1522). Este libro manuscrito, que es más difícil de datar, contiene una “Overture de la ópera El tío y la tía del Sr. Christiani. Reducida con el Acomp. de Piano, por el mismo autor” (fol. 20 r), entre otras obras para tecla. También hay una cavatina de Cristiani en la papeleta de música de la condesa de Benavente en 1824. No obstante, por las peculiaridades de esta colección, su origen y función son probablemente distintos de las anteriores fuentes. Véase Judith Ortega: “Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El “Yndice de música” de la condesa-duquesa de Benavente de 1824”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 370 y 389.

“la música es original del acreditado Cristiani, compuesta por él en esta capital”, según cita Olavarría quien además añade el siguiente comentario:

La obra de Cristiani gustó y se repitió con frecuencia en ese año y en el siguiente de 1825, que además del repertorio citado, dio diferentes veces el *Don Dieguito*, *El Café*, *Los piratas del bosque de los sepulcros...* Entre las óperas se cantaron *El califa de Bagdad* y *Ramón y Rosita o la paña negra* [sic]. El autor de la citada ópera *El Solitario* llamábase Esteban Cristiani y fue, según parece, un distinguido profesor de música y un buen maestro de piano<sup>29</sup>.

¿Por qué prefirió Cristiani en esta ocasión el género serio frente al cómico en que había compuesto todas sus óperas desde el comienzo de su etapa hispana y muchas de las anteriores? Quizá la llegada a un nuevo centro teatral donde nada se supiera de su actividad anterior, animó al compositor a retomar la ópera seria en cuyo molde cabría más cómodamente el lenguaje musical italiano que nunca abandonó. Pero también hay que tener en cuenta otra realidad: la emergente competencia de Rossini, con cuyo repertorio cabe deducirse un conflicto de las siguientes palabras recogidas por Olavarría. Éste, para ilustrar “el pésimo modo de ser de nuestros teatros en los primeros años de la independencia nacional”, recoge un artículo aparecido en el diario mexicano *El Sol* que está estructurado en torno a una larga serie de preguntas que empiezan todas igual: “¿Es ilustración...?”. Una de ellas dice: “¿Es ilustración que haya quien quiera formar partidos en el patio para dar silbidos, y quien diga que es mejor *El solitario* de Cristiani que las óperas de Rossini, que hemos visto medianamente ejecutadas por los esfuerzos del señor Castillo?”<sup>30</sup>. Una vez más se vio este compositor en el centro de una polémica acerca del drama lírico y la identidad nacional, muy similar a la que había protagonizado en Madrid a su llegada durante las temporadas de 1803 a 1805 y que luego se comentarán. Para entender esta polémica es necesario tener presente la escena política predominante en un México que se había independizado en 1821. En este contexto el periódico *El Sol* iba a ser el principal apoyo, frente a los antiespañoles, para el tenor García durante su estancia en aquel país (1826-

---

<sup>29</sup> E. Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica...*, p. 198. Evidentemente la referencia a “Ramón y Rosita o la paña negra” debe de ser un error del que cabe deducir que *Ramona* y *Roselio* fue también interpretada en México. La noticia que confirma la presencia de Cristiani en México durante el mes de marzo viene recogida por Olavarría, quien sin citar su fuente afirma que “el lunes 28 de marzo de 1825 dio en los entresuelos de la casa de la Condesa de Miravalle, sita en la calle del Espíritu Santo, un lucido concierto, al precio de dos pesos la entrada. En él cantaron Andrés Castillo, la Gutiérrez y Amada Plata; Palomino tocó *un obligado* a violín y Cristiani una gran fantasía en el pianoforte”, op. cit. p. 203.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 200 (forma parte de la crónica teatral de los años 1824-1825).

1829)<sup>31</sup>. Probablemente la llegada de García a México tuvo que ver con la estancia de Cristiani, pues ambos habían colaborado estrechamente en Madrid desde 1803, siendo García protagonista de algunas de las óperas de Cristiani, como se verá.

### La obra de Cristiani: entre la música y la polémica

Para entender mejor el tipo de obras que producía este compositor y las polémicas en que se vio envuelto, nos centraremos en un análisis detallado de su obra más conocida: *Ramona y Roselio*, de la que hasta el momento se han localizado setenta y dos representaciones desde su estreno en 1803 hasta 1829, en cuatro ciudades: Madrid, Sevilla, La Habana y México<sup>32</sup>. El estreno debió de ser exitoso ya que contó entre sus intérpretes, y como protagonistas, con el tenor Manuel García en el papel de Roselio y con Laureana Correa en el papel de Ramona. El hermano del compositor, Eugenio Cristiani también participó en el reparto del estreno haciendo el papel del Marqués.

Existe una dificultad metodológica para estudiar las fuentes textuales que nos han llegado de este tipo de obras. Los libretos y partituras conservados, fueron utilizados no sólo en el estreno de cada obra, sino que se reutilizaron también en las reposiciones posteriores. Así, un ejemplar manuscrito del libreto de *Ramona y Roselio* lleva en su portada fechas de 1803, 1804 y 1815. La dificultad radica en que cada una de estas reposiciones fue interpretada por actores distintos, con las consiguientes transformaciones, tanto del texto como de la música. Por eso se hace necesaria una labor arqueológica si queremos reconstruir las distintas versiones que se pusieron en escena. Una ayuda para conseguirlo es la cartelera, en este caso, del *Diario de Madrid*, que nos permite confirmar que en la representación de 1804, Laureana Correa fue sustituida por Joaquina Briones<sup>33</sup>.

Otros cantantes que intervinieron en el estreno fueron Eusebio Fernández (Barón) y Josef Esnoz (capitán de bandoleros). Poco se sabe acerca de estos actores —más que cantantes— que representaron la obra en Madrid. Casi ninguno de ellos tiene voz en el *Diccionario de la Música*

<sup>31</sup> James Radomsky: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 217-218.

<sup>32</sup> La cartelera del *Diario de Madrid* del día del estreno (21-X-1803) lo anuncia en los siguientes términos: “En el coliseo de los Caños del Peral, a las siete y media de la noche, se representará la ópera nueva original en dos actos titulada: Ramona y Roselio, música del Maestro D. Esteban Christiani, compositor del mismo teatro, y para finalizar se baylara el fandango” (p. 1180).

<sup>33</sup> *Diario de Madrid*, 1-IV-1804, p. 363.

*Española e Hispanoamericana*. En cualquier caso, están claros los vínculos entre esta compañía y el entorno del tenor Manuel García, tal y como justifican los nombres de Laureana Correa y Joaquina Briones.

Por lo que respecta a las fuentes musicales, también en la Biblioteca Histórica Municipal se conservan todos los materiales de la ópera en tres legajos<sup>34</sup>.

El argumento de la obra puede resumirse de la siguiente manera: el motivo impulsor de la trama es el casamiento de Ramona con el capitán de granaderos Roselio sin el consentimiento del padre de ella. En torno a este dilema, se posicionan el resto de personajes: el Marqués del Roble, tío de Ramona que representa una actitud comprensiva y prudente hacia su sobrina, y el Barón del Monte, hermano de aquél y padre de ésta, que representa la severidad paterna. El único enterado no sólo del casamiento sino también de que la pareja tiene un hijo, es el Marqués, que promete a Ramona interceder ante su padre y que otorga toda su confianza a Roselio, quien se despide de la protagonista para partir en busca de una tropa de bandidos. A continuación, entra el Barón en escena atraído por las voces y lamentos de la despedida. Sigue una pequeña escena humorística protagonizada por el hijo de Ramona y Roselio, que es presenciada por el Barón, quien en un recitado se da cuenta de que su hija se ha casado con Roselio, y en el aria anuncia que lavará su honor con la sangre de Ramona: “Morirá, sí, no hay clemencia”, aunque duda entre el castigo y el perdón. La tensión dramática se acumula al interrumpir el Barón con sus violentas amenazas una conversación entre el Marqués y su sobrina, dando lugar al concertante final cantado entre los tres personajes.

El segundo acto comienza con la evocación que hace Roselio de su esposa mientras desempeña sus obligaciones militares. En la escena siguiente, se presentan los bandoleros que están siendo perseguidos por la tropa de Roselio. Los bandoleros, en un alarde de magnanimidad, liberan primero al hijo y después a Ramona de las torturas que su padre había ordenado a los criados en venganza por la desobediencia. Pero el Barón, arrepentido de su orden, sale a buscar a sus vástagos por el bosque. La situación se complica porque algunos de los bandoleros, envidiosos de su

---

<sup>34</sup> Signaturas: Música 316-I, 316-II y 317-I. Contienen los siguientes materiales, todos ellos con el formato de cuadernillos de papel pautado apaisado y manuscritos:

- Guión para voces y acompañamiento de Bajo: dos cuadernos, uno para cada acto.
- Particellas instrumentales tanto de la sinfonía del primer acto como de la del segundo.
- Particellas vocales para los números del coro de tenores: partes de tenor 1º y 2º.
- Particellas instrumentales individuales: tres copias de la de Violín 1º, tres de la de Violín 2º, dos copias de la particella de Viola, dos de la de Bajo y una para el resto de instrumentos: Flauta 1ª y 2ª, Oboe 1º y 2º, Corno Inglés, Clarinete 1º y 2º, Fagot 1º y 2º, Clarín 1º y 2º, Trompa 1ª y 2ª y Timbales.

jefe que se ha enamorado de Ramona, pretenden raptarla. Ante los gritos de ésta, sale Roselio y los bandidos toman como rehenes a la mujer y al niño. En esta circunstancia, se produce el final cantado, con coro: al afirmar Roselio que Ramona es su mujer, causa la admiración de todos; salen el Barón y el Marqués, a cuyas voces se vuelven los bandoleros. Este momento es aprovechado por Roselio para liberar a los rehenes. Por último el jefe de los bandoleros se rinde, siendo indultado por Roselio, y el Barón pide el abrazo y perdón de sus hijos. Estos responden con los versos siguientes que sintetizan la moraleja de la obra: “Felices vuestro rigor / nos ha hecho en nuestro amor”.

En cuanto a las voces dramáticas se distribuyen de la siguiente manera: Ramona (RA)= Soprano; Roselio (RO)= Tenor; Barón (B)= Bajo; Marqués (M)= Bajo; Capitán de bandoleros (C)= Tenor.

La estructura dramática se articula en torno a los siguientes números musicales<sup>35</sup>:

ACTO I: Sinfonía; (Hablado), 1. Dúo “Sí, mi bien, yo me separo” (RA y RO); (Hablado), 2. Canción “Por más que el rigor intenta” (RA); (Hablado), 3. Dúo “Un padre no debe” (B, M); (Hablado), 4. [Recitado y Aria] “¡Amor cruel! Tú pretendes” (RA); (Hablado), 5. [Aria] “Partiré, porque tu padre” (RO); (Hablado), 6. Terceto “Llegóse el instante tierno” (RA, RO, M); (Hablado), 7. Recitado y Aria “¡Mas qué veo! ¿El retrato...? (B); (Hablado), 8. Final cantado “En aquella chimenea” (B, M, RA y coro a 4 voces).

ACTO II: Sinfonía; (Hablado), 1. Canción “La tierna esposa” (RO); (Hablado), 2. [Aria] “Hay en este mundo” (C); (Hablado), 3. Recitado y Aria “Verdugos inhumanos” (RA); (Hablado), 4. [Aria con coros] “Conmigo mis criados” (RA, C y dos coros a 2 voces); (Hablado), 5. Recitado y Aria con coros “El monte que miráis es el paraje” (RO y coro de tenores a 2 voces); (Hablado), 6. Final cantado “Qué sorpresa” (RA, RO, C, M, B y coro de tenores a 4 voces).

Las dificultades para reconstruir los cambios sufridos por la obra en las representaciones sucesivas no son menores en el caso de la música. El esquema anterior es un intento de reconstrucción de la estructura original, que fue notablemente alterada después. Los cambios afectaron principalmente al Acto II. En algunas de las representaciones (quizá las inmediatas a la partida de García), se suprimió el número 1 de este segundo acto, que actualmente lleva el número 7 en las particellas. Parece que los cambios mayores se hicieron para las representaciones de 1818. Esto se

---

<sup>35</sup> La forma musical del número (Canción, Dúo...), se toma de la indicación del libreto impreso. Cuando ésta es solamente “Canta”, se añade entre corchetes la forma a que corresponde.

puede deducir de una inscripción que está en la primera página del originalmente número 1 del Acto II: “Sobras de / Ramona y Roselio, A. 1818” y entre los dos pentagramas del primer sistema aparece manuscrita la palabra “no”. Además así lo confirma el libreto manuscrito de 1818, que suprime la canción de Roselio “La tierna esposa” y tras el verso “Quedaréis obedecido”, pasa directamente a la escena siguiente en la que aparecen el capitán y los bandoleros. Además esta copia del libreto recoge como número 1 la canción “Hay en este mundo”, que en la versión de 1803 sería el número 2 del Acto II.

Por otra parte, en este rompecabezas hay que encajar la existencia de dos versiones distintas para dos de los números: el cuarto del Acto I completo, y el aria del tercer número del Acto II, con cambios notables en la orquestación y en la melodía. Tales cambios probablemente estuvieron relacionados con la sustitución de la cantante que estrenó el papel de Ramona durante las representaciones de 1804 por Joaquina Briones<sup>36</sup>, ya comentada. No obstante, la autoría de estas nuevas versiones parece ser también del mismo Cristiani.

El protagonismo vocal de la obra está repartido entre cinco personajes. También hay dos coros masculinos: uno de criados y otro de bandoleros, ambos formados por tenores divididos en dos voces. Evidentemente el mayor peso recae en las voces de soprano (Ramona) y de tenor (Roselio), ambos con cuatro números a lo largo de toda la obra donde la función de solista es determinante. Los dos protagonizan un dúo al comienzo de la ópera que es uno de los números más destacables, junto con los dos concertantes finales. Los ámbitos predominantes en los papeles respectivos no exceden, por lo general, una octava: de Sol a Sol’ en el caso del tenor y de Sol’ a Sol” en el caso de la soprano. No obstante, en algunas ocasiones este ámbito se amplía ligeramente: por ejemplo, en el dúo inicial del acto primero donde el rango alcanza hasta un intervalo de décima. La escritura en general para estas voces no presenta excesiva dificultad, aunque es probable que el solista adornara libremente las melodías que las fuentes musicales nos han transmitido.

Por lo que respecta a la orquestación, en líneas generales el mayor peso instrumental se concentra en la sinfonía del primer acto y en los dos finales. El final del primer acto presenta los mismos efectivos instrumentales que la sinfonía de obertura. En cuanto a la distribución de los instrumentos de viento por números, observamos que la presencia de las trompas

---

<sup>36</sup> Ésta se convertiría posteriormente en la segunda mujer de Manuel García. Véase J. Radomski: *Manuel García...*, p. 47.

(afinadas en Re) es constante, y sólo no intervienen en el primer número del segundo acto. Esto se explica por el hecho de que la trompa cumple una función armónica, con notas tenidas que cuando no rellenan las voces intermedias tienen un diseño melódico propio del bajo armónico, al que doblan en otras ocasiones como por ejemplo en las notas pedales.

Otra presencia destacable es la de los fagotes, que intervienen en todos los números vocales excepto en el número 2 del segundo acto. El resto de instrumentos de viento tienen intervenciones más puntuales. Así por ejemplo las flautas tocan en siete de los catorce números (sin contar las sinfonías) y los clarinetes en nueve. Estos instrumentos tocan siempre a dos voces. Los oboes son el tercer par de instrumentos que más protagonismo tienen en la orquestación, siguiendo a las trompas y a los fagotes, si bien sus intervenciones son más puntuales. Por último señalaremos que es muy llamativa la tendencia del clarín a desaparecer en las sucesivas representaciones: muchos pentagramas de su partitura están tachados o con indicaciones como “No” o “nadita”.

Un análisis de la segunda versión del número 4 de Ramona “¡Amor cruel! Tú pretendes” nos dará una idea de la sintaxis musical de Cristiani. Formalmente el número se divide en dos partes: un recitativo *accompagnato* introductorio en compás de compasillo y en la tonalidad de Re Mayor. La segunda parte es el aria propiamente dicha, en compás de 2/4, que se inicia con el texto “O eres tirano o eres piadoso”, en referencia al amor cruel. El recitativo, a su vez, se articula en una introducción orquestal, en la que participan tanto las cuerdas como los vientos, y una segunda parte con la voz solamente acompañada (durante el resto del recitativo) por las cuerdas.

El aria tiene una forma ternaria que recordaría al aria da capo de la ópera barroca si no fuera por la coda tan extensa que se añade tras la reexposición, y porque no hay una correspondencia entre divisiones musicales y estrofas textuales. Antes bien, lo que equivaldría a la sección B de un aria da capo es una variación melódica sobre el mismo texto de la sección A, con lo que dicho texto es cantado tres veces consecutivas. Las distintas secciones están fuertemente marcadas por las correspondientes cadencias perfectas. La primera sección ocupa treinta compases. Continúa un pequeño puente a modo de ritornello instrumental pero que no establece un proceso moduladorio en tanto en cuanto concluye con una cadencia perfecta sobre la tonalidad principal (Si menor) una vez más. Este puente da paso (sin mediación de dominante alguna) a la segunda sección que se presenta en el relativo mayor, como se puede ver en el ejemplo 1 que recoge el final del ritornello y el principio de la segunda sección.

The image displays a musical score for a symphonic work, specifically a fragment of the fourth movement of *Ramona y Roselio*. The score is arranged in two systems, each containing seven staves for different instruments: Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpa.), Saxophone (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system begins at measure 67. The Oboe part features a melodic line with eighth-note patterns. The Bassoon and Trumpet parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Saxophone part is mostly silent. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts provide a steady bass line. The second system begins at measure 71, marked with a double bar line and repeat sign. The Oboe part has a rest, while the Bassoon part has a melodic line. The Trumpet part has a rest. The Saxophone part has a melodic line with the lyrics "O e - - - res ti - ra - no" written below it. The Violin I and II parts continue their rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts provide a steady bass line.

Ejemplo 1. Fragmento del número 4 de *Ramona y Roselio* (compases 67 a 74).

El principio de esta sección B alterna entre el I y V de Re mayor para volver al final de la sección a la tonalidad principal, concluyendo en un calderón sobre la dominante de Si menor a la que se ha llegado mediante una sexta aumentada. Este calderón constituye el punto de máxima tensión y da paso a una sección reexpositiva (A'). Así se puede ver en el *ejemplo 2*.

Es destacable la amplia coda, que extiende la sección cadencial a lo largo de veinte compases en los que se repite hasta seis veces el segundo hemistiquio del último verso (“en nuestra unión”), con tres diseños melódicos distintos consecutivos, cada uno repetido dos veces y siempre sobre la dominante y la tónica de Si menor. Cuando la voz termina (en Si menor), la orquesta extiende la frase final durante ocho compases más en los que aparece de súbito la tercera de picardía para concluir la pieza en Si mayor, como muestra el *ejemplo 3*.

La melodía se articula en torno a módulos de cuatro compases que con frecuencia se repiten dando lugar a frases melódicas sencillas de ocho compases. La melodía es predominantemente silábica aunque hay vocalizaciones breves que no superan las cuatro notas (semicorcheas) colocadas de vez en cuando y por lo general sobre sílabas tónicas. Como se puede ver en los ejemplos anteriores, las sílabas sobre las que recae el golpe de voz están colocadas en la parte fuerte del compás. Se busca, por tanto, un equilibrio entre la letra y la música, si bien el elemento melódico predomina en la zona cadencial. En esta zona la repetición constante de un texto tan breve hace que éste pierda su sentido, permitiendo así la exhibición virtuosística de la voz. En consecuencia es probable que en esta parte final la ornamentación fuera libremente añadida por el intérprete y no se limitase a lo que la partitura nos ha transmitido. En síntesis: nos encontramos ante un lenguaje claramente clásico si atendemos sobre todo a aspectos como la periodización melódica y la orquestación.

Por otra parte, para entender el éxito –o el fracaso– de las obras que puso en música Cristiani hay que atender a dos aspectos. En primer lugar, las recaudaciones obtenidas en cada representación y, en segundo lugar, el impacto que tuvieron estas obras en la prensa madrileña (que se analizará más adelante). A su vez, según Andioc y Coulon, dichas recaudaciones sólo adquieren “pleno sentido si se la compara con el máximo realizable por el coliseo en función de su aforo”<sup>37</sup>. Las estimaciones de ambos estudiosos sobre las recaudaciones máximas conseguidas por el teatro de la Cruz ca. 1800 son de 8900 reales para las comedias sencillas y 7200 para

---

<sup>37</sup> R. Andioc y M. Coulon: *Cartelera teatral madrileña...* p. 15.

106

Ob.

Fag.

Tpa.

S

Vln. I

Vln. I

Vla.

Vc.

y haz - nos di - cho - sos en nues - tra -

111

Ob.

Fag.

Tpa.

S

Vln. I

Vln. I

Vla.

Vc.

nión O e - res ti - ra - no o e - - res pia - do - so

Ejemplo 2. Fragmento del número 4 de *Ramona y Roselio* (compases 106 a 115).

179

Ob.

Fag.

Tpa.

S

nues - tra - nión en nues - tra - nión

Vln. I

Vln. I

Vla.

Vc.

185

Ob.

Fag.

Tpa.

S

Vln. I

Vln. I

Vla.

Vc.

Ejemplo 3. Fragmento del número 4 de *Ramona y Roselio* (compases 179 a final).

las de teatro. Posteriormente se suprimió la distinción entre ambos tipos de comedia y “con la consiguiente instauración de una entrada única acompañada de un nuevo aumento destinado a desanimar a la parte más popular del concurso, la recaudación máxima del Príncipe es por el orden de los 9300 reales, la de la Cruz, de los 9400”<sup>38</sup>.

Según esto, la recaudación de la entrada en el estreno de *Ramona y Roselio* se aproxima bastante al máximo: 8021 reales según *El Diario de Madrid* de 23-X-1803. Sin embargo la recaudación cayó estrepitosamente a partir de la cuarta representación de aquella temporada, resultando las cinco restantes con una entrada casi nunca superior a los 3000 reales.

En total se han identificado treinta y tres representaciones de *Ramona y Roselio* en Madrid, repartidas de la siguiente manera: venticuatro en las temporadas de 1803, 1804, 1805 y 1806; cinco representaciones en 1815 y cuatro en 1818. Es muy probable que haya más representaciones aún no localizadas. Dentro de la primera época (1803-1806), la peor temporada en cuanto a recaudación fue la de 1805 (total de 12621 rs. frente a los 39021 de 1803). Ese descenso que ya se había iniciado en 1804 (25183 rs.), quizá esté en relación con la polémica reflejada en las cartas a *El Diario de Madrid* entre el 28-III y el 2-IV de 1805, donde un defensor a ultranza de la música de Cristiani justifica la calidad de su obra frente a aquellos que le acusan de haber plagiado la música de su oratorio *Saúl*, estrenado en aquel año. Sobre esta polémica nos detendremos después.

Por otra parte, la media aritmética de todas las representaciones (entre 1803 y 1818) es de 3918 rs. por representación, muy lejano del máximo realizable señalado por Andioc y Coulon: por lo tanto podemos hablar de un éxito moderado de la obra, muy acentuado en la fecha del estreno y progresivamente decreciente a partir de entonces. Comparativamente, según los datos del *Memorial Literario* referidos al teatro de los Caños del Peral en enero de 1805, que recoge la suma de todas las funciones dadas en los coliseos madrileños durante aquel mes<sup>39</sup>, la recaudación de *Ramona y Roselio* con dos representaciones apenas representó el 3% del total recaudado ese mes, destacando, sobre todo, la recaudación de *El Pelayo* que con siete representaciones superó en entrada a *Federico II, rey de Prusia*, que tuvo 8 representaciones.

De un análisis *prima facie* de las obras conservadas en E-Mm, se desprende que Cristiani no adoptó un lenguaje casticista o elementos característicos del estilo español. En efecto: no hay fandangos, polos o coplas

<sup>38</sup> Op. cit., p. 18.

<sup>39</sup> *Memorial Literario*, núm IV, 10-II-1805, p. 189 y ss.

entre sus partituras. Como se verá posteriormente, la polémica periodística de 1805 nos da la clave para entender por qué no está el estilo musical español en la obra de Cristiani. Todas las indicaciones de tempo están en italiano y predominan los compases binarios, apareciendo con muy poca frecuencia el 3/8. Así ocurre en *A perro viejo no hay tus tus*<sup>40</sup>, que originalmente era un sainete hablado y donde todos los números musicales a excepción del segundo, están en compás de compasillo. Su estructura musical es la siguiente (entre paréntesis se indica el tipo de voz):

1. Introducción [Dúo] “No parece qué pelmazo” (BB); (Hablado), 2. Cavatina “Amor picarillo” (S); (Hablado), 3. Dúo “Yo señor de una cierta niña” (TB); (Hablado), 4. Dúo “No me olvides amor” (ST); (Hablado), 5. Aria “Pérfido amor tirano” (S); (Hablado), 6. Quinteto “Qué he de hacer en este caso” (SSTBB); (Hablado), 7. Cuarteto (SSTB); (Hablado), 8. Final “Siempre el cielo favorece” (SSTBBB).

A este modelo en un acto también pertenecen *El enredo provechoso* (nueve números musicales), y *El tío y la tía* (siete). En cierto sentido hay que relacionar estas operetas en un acto con las obras de García anteriores a 1803, como *El reloj de madera* y *Quien porfía mucho alcanza*, que sin duda Cristiani llegó a conocer<sup>41</sup>. Otras obras se aproximan al modelo de *Ramona y Roselio* (en dos actos): *El criado de dos amos* (trece números musicales divididos en dos actos de seis y siete respectivamente). Un tercer modelo estaría en obras más extensas, con tres o más actos. A éste pertenecería *El hospital de Amor*.

Mención aparte merecen *El mágico catalán* y *El Trufaldino*, donde la cantidad de música compuesta por Cristiani es mucho menor que en las restantes obras. Ambas están divididas en tres actos, siendo la primera una típica comedia de magia. Según el libreto impreso, originalmente tendría ocho números musicales, pero sólo se conservan dos de Cristiani. *El Trufaldino* es una comedia en tres actos, escrita por José de Cañizares en 1714 y repuesta en 1811 en Madrid, tal y como documentan las copias del libreto conservadas en E-Mm. No sabemos si la versión de 1714 tenía música original, pero sí que en el tercer acto se cantaba un aria italiana, “Per combatter questa alma costante”, cuya música se conserva al principio del manuscrito M2246 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El texto de esta aria también aparece en las copias del libreto usadas en 1811. Para

---

<sup>40</sup> Trata un tema muy similar al de *Ramona y Roselio*: el amor purificado y recompensado por la constancia y la pureza, tal y como explicita el concertante final. En la portada del guión de música es denominada “Opera en un acto”.

<sup>41</sup> J. Radomski: *Manuel García...*, p. 53.

esta ocasión, Cristiani sólo puso en música un “aria coreada”. Tanto en la partitura general como en las partes sueltas conservadas de esta “aria coreada” se indica que después de los coros se cantó un aria cuya música no se conserva, por lo que es probable que se volviera a utilizar el aria italiana de 1714. En definitiva *El Trufaldino* y *El mágico catalán* —no siendo las únicas— constituyen un caso muy interesante de “transformación dramática”, similar al que habían sufrido las obras de Calderón durante el siglo XVIII<sup>42</sup>.

Para extraer conclusiones de la dramaturgia de las obras de Cristiani en su etapa madrileña, hay que diferenciar dos aspectos: por una parte el modelo musical y por otra el teatral. Musicalmente, la sencillez de la armonía con su incidencia en la alternancia dominante-tónica, la atomización del texto y la repetición constante de las frases cuadradas remiten a la sintaxis musical de la ópera bufa italiana (principalmente Sarti y Paisiello<sup>43</sup>). Sin embargo, y es este el segundo aspecto, el modelo dramático se aproxima más a la tradición francesa de la *opéra comique* y habría que inscribirlo en las reformas que el teatro español venía sufriendo desde 1786 y que culminarán en 1806 con la publicación de *El sí de las niñas* de Nicolás Fernández de Moratín. Estas reformas para muchos significaban “promocionar el teatro al estilo francés, en vez de aceptar que lo solicitado por el público eran las tonadillas, loas, farsas, etc...”, y en ellas estuvo muy implicado el propio Moratín, que justificaba el control absoluto de los teatros españoles en la “convicción del efecto moral, bueno o malo, que el teatro ejercía sobre el público”<sup>44</sup>.

### La fortuna crítica de Cristiani y problemas de autoría

Con respecto al impacto mediático, éste fue notable a juzgar por las polémicas que tuvieron lugar en los diarios madrileños de la época centrados en la música de Cristiani. Así por ejemplo se publicaron varias misivas dirigidas “Señor Diarista” en el *Diario de Madrid*, dos de las cua-

---

<sup>42</sup> José Máximo Leza: “‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII” en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.): *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004, pp. 47-76. Un estudio codicológico y contextual del manuscrito M2246 se encuentra en José María Domínguez: “La cantata italiana en España a través de sus fuentes en la Biblioteca Nacional de Madrid”, Memoria del Período de Investigación de los Estudios de Doctorado, inédita. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Mayo 2006.

<sup>43</sup> Exactamente a su ópera *Nina, o sia la Pazza per amore* de 1794 con la que *Ramona y Roselio* también comparte la afinidad temática, ya que de alguna manera se puede considerar una *comédie larmoyante*.

<sup>44</sup> J. Radomski: *Manuel García...*, p. 45.

les mencionan directamente la ópera *Ramona y Roselio*. Se trata de una polémica en la que un anónimo A. B. C. D. (9-XII-1803) acusa, no sin cierta violencia, por una parte a Cristiani de haber plagiado la música de *El Criado de dos amos*<sup>45</sup>, y por otra parte acusa al autor del libreto de *Ramona y Roselio*, donde ha “visto copiados muchos versos de la letra de uno de nuestros mejores poetas” (p. 1378). Esta carta es respondida en el ejemplar del 31-XII-1803, donde M. Copons, firmando como “El Autor de *Ramona y Roselio*”, explica que no se trata de un plagio sino de un préstamo tomado con la aquiescencia del poeta Arriaza, tal y como confirma el libreto impreso en 1804<sup>46</sup>.

Entre tanto, una carta publicada en el diario durante los días 28, 29 y 30 del mismo mes, firmada por “El Muñidor<sup>47</sup> de los de Aquende” refleja en muy buena medida el ambiente que se había generado en el mundo del teatro madrileño durante la temporada de 1803. En concreto se trata de un ataque contra el Director de los teatros, Isidoro Máiquez, quien responderá a su vez con una larga misiva aparecida el día 11-I-1804, justificándose y amparándose en la autoridad de su cargo nombrado directamente por el Gobierno para descalificar a sus críticos. La carta del muñidor está escrita en tono de sátira y narra la peregrinación de un grupo de instigadores que va cantando coplillas provocativas por los distintos teatros de la villa. Es muy significativa la descripción de la orquesta que acompaña al cantante de coplas: después de una exhaustiva descripción de instrumentos ridiculizantes, indica: “... con encargo de que metieran todo el ruido posible para adular a los apasionados de la música estrepitosa. Puse delante de toda la comitiva, coronada de pampanos y ortigas, a una virtuosa. A su lado derecho coloqué a un joven cantor...”<sup>48</sup>. No es difícil

---

<sup>45</sup> Respecto de esta ópera dice el autor anónimo: “... me enfurecí al ver que toda la música la había ya oído, y que la mayor parte de ella es del célebre Maestro Mayer, y no lo tome vmd. a chanza, porque puedo presentarle los papeles que he traído de Nápoles, que el señor Cristiani ha dado por composición suya” (p. 1377).

<sup>46</sup> Parece claro que en esta polémica no se dirime una mera cuestión de gustos, sino que obedece a intereses contrapuestos y no explicitados. Algo de esto se intuye en comentarios como el que cierra la misiva del libretista en la que aconseja al señor diarista lo siguiente: “Dígale vmd. pues [refiriéndose al anónimo A.B.C.D.], que para en lo sucesivo, procure fundarse, y no producirse como un cotorro, (llámole así porque es macho, que si fuera hembra le llamaría cotorra) que no ensucie el periódico de vmd. con sus insubstancialidades, y finalmente que sepa distinguir lo que son abusos, para no cometerlos” (p. 1465).

<sup>47</sup> Según el *Diccionario de la Real Academia*, Muñidor es un criado de cofradía, que sirve para avisar a los hermanos las fiestas, entierros y otros ejercicios a que deben concurrir. Cotarelo en *Isidoro Máiquez...* pp. 189-195 hace una síntesis de la polémica iniciada por este “Muñidor de los de aquende” respecto del cual indica que era “un partidario del teatro nacional” (p. 189). Además transcribe por completo la carta de respuesta que publicó Máiquez. Su interpretación concluye que más que en contra de éste, la sátira iba dirigida a García y a “una virtuosa”, que Cotarelo identifica con Joaquina Briones, a la sazón implicada en un asunto amoroso con García (p. 190).

<sup>48</sup> *Diario de Madrid*, 28-XII-1803, p. 1454, sin negritas en el original.

ver en esta “música estrepitosa” una descripción satírica de, por ejemplo, los dos finales de *Ramona y Roselio*, donde la orquesta –relativamente amplia, a juzgar por la plantilla– participa masivamente. El ataque contra Máiquez es notable en la siguiente copla: “Vaya pues por los actores que hoy dirigen este teatro, porque Dios les de salud, con tal que dejen el mando”<sup>49</sup>. Hay además una copla contra los autores italianos que puede hacer referencia a Cristiani: “Otro por los musicastros que componen con tal gracia, que en lugar de seguidillas nos dan arias italianas”.

En efecto: parece no haber nada de “españolizante” en el lenguaje musical de *Ramona y Roselio*. Es evidente que el antiitalianismo era una fuerza destacada en aquel momento entre los aficionados al teatro. En vista de las acusaciones de plagio que hemos considerado anteriormente, y de las que consideraremos a continuación, la siguiente copla también pudiera ir dirigida contra Cristiani: “Otra por los que componen sus óperas de remiendos, porque Dios les de salud con tal que nos dexen quietos”<sup>50</sup>.

Máiquez se justifica en su respuesta indicando que su reforma fue emprendida debido a aquellos críticos que la pedían “a gritos... y se suspiraba por unas verdaderas comedias que enseñasen las ruinas del vicio, los premios de la virtud, y que al mismo tiempo guardasen las reglas del teatro... Todo esto anunciaba un buen acogimiento a las piezas francesas...”. Pero nada más acometerse la reforma, aquellos mismo críticos se volvieron contra ella. Tan contundente y eficaz fue la respuesta de Máiquez, que el Gobierno prohibió volver a insertar críticas contra las disposiciones públicas<sup>51</sup>.

La polémica se intensificó en el *Diario de Madrid* durante 1805, llegando a participar el propio compositor con una carta firmada. Todo comenzó con el estreno del oratorio *Saúl* y una larga misiva que apareció publicada entre los días 28 de marzo y 2 de abril. El autor, que firma con el seudónimo de “El Imparcial” y dice ser “un español por los cuatro costados”, da a conocer que es un entendido en el mundo de la música, y que ha recorrido “lo mejor de Italia y... algunas ciudades de Alemania”. Narra cómo al asistir al oratorio *Saúl*, reconoció en este al “mismo que conocí en Milán... un joven muy estimado allí por sus talentos músicos, y que se hacía mucho lugar entre los mejores compositores...”<sup>52</sup>. Pasa luego a hacer una crítica muy positiva de la obra, para expli-

<sup>49</sup> *Diario de Madrid*, 29-XII-1803, p. 1458.

<sup>50</sup> Las dos últimas citas tomadas del *Diario de Madrid*, 30-XII-1803, p. 1461.

<sup>51</sup> Cita tomada del *Diario de Madrid*, 11-I-1804, p. 42. La prohibición del Gobierno, añadida al final de la carta de Máiquez dice así: “El Gobierno, por el desagrado con que ha visto la sátira... contra los teatros y actores de la Cruz, caños del Peral, y dirección de ellos, ha mandado no se vuelva a insertar ninguna de esta clase, ni cualquiera otra que toque a las disposiciones públicas o contenga personalidades” (p. 44).

<sup>52</sup> Las tres citas anteriores tomadas del *Diario de Madrid*, 28-III-1805, pp. 349-350.

car después que un amigo suyo le indicó que “su música no es original, y sí copiada de diferentes autores clásicos...”<sup>53</sup>, ante lo cual “El Imparcial” rebate esa acusación, destacando la formación de Cristiani, a quien conoció “en Nápoles<sup>54</sup>, en Milán, en Florencia, en Venecia, en Trieste y en Turin”, justamente los lugares donde se interpretaron obras del autor. Además, el público italiano tenía a Cristiani “por uno de los mejores discípulos de Cimarosa y Paisiello” y “en una lista... de las obras de música de los *más célebres* autores italianos, se halla D. Esteban Cristiani en la parte bufa, citando la ópera *Il quartier fortunato*”<sup>55</sup>. La carta termina justificando la legitimidad de la imitación, citando como argumento de autoridad a un “filósofo moderno” del que no da el nombre: “lejos de ser reprehensible la imitación perfecta, es digna de alabanza”<sup>56</sup>. Cabe la hipótesis de que el autor de esta carta en pro de Cristiani y que tan bien parece conocer su vida, fuera su hermano Eugenio Cristiani, lo que concordaría también con la información dada por Saldoni y explicaría que comience su misiva declarando su origen español.

Esta carta fue respondida por el mismo Esteban Cristiani con otra el 4 de mayo<sup>57</sup>. En ella, el compositor agradece a “El Imparcial” su apoyo y confirma que está siendo objeto de “infinitos insultos con que han procurado acobardarme mis enemigos”. A la vez, se defiende de las acusaciones de plagio declarando que sus composiciones son “fruto de mi aplicación, y de las sabias lecciones de mis inmortales maestros Cimarosa y Paisiello”.

Ambas misivas fueron contestadas con virulencia por “El melómano español” quien en una argumentación de gran interés por su contenido estético, defiende el estilo español frente al italiano. Su tesis se basa en el predominio de la letra sobre la música, tal como expone en carta del 5 de septiembre:

todo español sabe que la poesía ella sola es verdadera música que consta de medida y cadencia y que es cantable por cualquiera persona que sobre ella quiera figurar algún tono medido a la colocación que tienen las sílabas (a menos que sean de versos endecasílabos de once sílabas, que entonces son incantables, porque se hallan fuera del orden de la naturaleza).

---

<sup>53</sup> *Diario de Madrid*, 31-III-1805, p. 362.

<sup>54</sup> Ninguna referencia al respecto figura en Francesco Florimo: *La scuola musicale di Napoli e suoi conservatori*, Bolonia, Forni, 1969. Reimpresión del original de 1881-1883.

<sup>55</sup> Las tres citas anteriores tomadas del *Diario de Madrid*, 1-IV-1805, p. 366.

<sup>56</sup> *Diario de Madrid*, 2-IV-1805, p. 369.

<sup>57</sup> Para seguir la polémica a partir de aquí me he basado en el trabajo de Yolanda F. Acker: “50 años de música y danza en el *Diario de Madrid* (1758-1808)”, proyecto de investigación, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III, programa de doctorado “Música Hispana”. Septiembre de 2002, pp. 291-300. Agradezco a la autora que me indicara la existencia de su trabajo.

En este argumento se basa su ataque a la música de Cristiani, a la vez que describe cuál es el estilo que éste usaba en sus composiciones:

pues los célebres compositores italianos como el Sr. Cristiani y otros, y los hombres sabios como el Imparcial, prescinden de que la letra sea buena o mala, con tal que la música instrumental esté bien enfarragada, y tenga lánguidos ritor-nellos, caperas de a ciento y doscientos compases, solos o acompañados de flautas, clarines y fagotes, y por fin y postre un lleno bien completo de *tuti gli instrumenti*, para arrancar los aplausos (7-VI-1805).

El “Melómano” es sin duda un defensor del gusto clásico y de la música vocal frente a los defensores del gusto barroco “churrigueresco” que él identifica con la música instrumental. En una interesante analogía, censura a los que creen que “nuestras zarzuelas y tonadillas antiguas no son música, porque son sencillas como la fachada de la Aduana, y que solo debe llamarse música la de las óperas, porque en ellas hay farrago, algarabía y confusión como en la fachada del Hospicio” (6-IX-1805). Por eso critica a los “verdaderos churrigueros de la música, cuya secta infernal ha corrompido el buen gusto sencillo y natural de los españoles, destruyendo su propia música nacional” (ibídem). Estas cartas fueron finalmente respondidas en los números del 23 y 24 de septiembre por el “Anti-melómano”, quien también en términos estéticos argumenta a favor de la música instrumental, ya que ésta es imitación de la voz humana. Por tanto “podrá expresar por sí sola sin necesidad de letra alguna todas las pasiones... y si el Sr. Cristiani hace esto [imitar la diversidad de tonos observando la naturaleza], será un Profesor recomendable en Venecia, en Milán, en España, en todo el universo...” (24-IX-1805).

La polémica del *Diario de Madrid* también se extendió a otros periódicos. Radomski da noticia de una última polémica, surgida en otro periódico, el *Memorial literario*, donde según él una carta publicada el 10-VIII-1805 critica la ópera *El hospital del amor*<sup>58</sup>. Pero lo que en realidad critica la carta no es la música, sino la idea poco acertada de “formar un Melodrama de la Comedia de Don Diego de Torres y Villarroel, titulada: *El Hospital en que cura amor de amor la locura*”, sin avisar de que era este su verdadero autor<sup>59</sup>. Añade sobre la música:

<sup>58</sup> J. Radomski: *Manuel García...*, p.75 nt. 7.

<sup>59</sup> Álvaro Torrente: “La armonía en lo insensible y Eneas en Italia’, una ‘zarzuela casera’ de Diego Torres Villarroel y Juan Martín” en Rainer Kleinertz (ed.): *Teatro y Música en España (Siglo XVIII)*, Kassel-Berlín, Reichemberger, 1996, p. 224, confirma que en efecto la comedia con música de Cristiani fue un plagio. Cotarelo, por su parte transcribe y suscribe la opinión del apuntador que escribió lo siguiente en uno de los ejemplares manuscritos del libreto: “Esta malditísima que parece ópera, y no es sino una menestra de música, que también se hace menestra de papel, apestó, corrompió y no se acabó. Para que no se ignore su compositor, lo fue el célebre, D. Esteban Cristiani”. Véase *Isidoro Máiquez...* p. 228.

La música del maestro Don Esteban Cristiani no corresponde a otras composiciones suyas, que a pesar de muchos críticos, que absolutamente quieren negar su mérito, o al menos su laudable aplicación, han sido generalmente aplaudidas, se han repetido bastantes veces, y siempre se han oído con placer.

Y continúa ejemplificando su argumento con el caso de la ópera *El enredo provechoso*<sup>60</sup>. Esta misiva, firmada por M. C. fue respondida en el número siguiente por otra firmada por J. M. D. C., en la que culpa a los actores de no haber puesto en el anuncio de la ópera el nombre de Torres, que sin embargo sí aparece en el libreto impreso a la venta según el remitente. No obstante, de entre las copias manuscritas del mismo que se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid el apunte 3º dice en su portada: “Opera en Quatro Actos / Por / J. M. de C”. Esta persona era un colaborador habitual del *Memorial Literario*. A lo largo de 1805 se publicaron numerosas críticas suyas sobre literatura y también algunas poesías. Y, más interesante, firmó el siguiente artículo: “Varias noticias pertenecientes a la célebre profesora de música Doña Isabel Colbran..., en su viaje a París y en su regreso a esta Corte”<sup>61</sup>, en el que traduce varios extractos de periódicos parisinos alabando la actuación de la cantante en un concierto.

En síntesis: quedan muchas preguntas por resolver acerca de la vida y obra de Cristiani. ¿Fue realmente un plagiador y por tanto los anuncios que ponen el énfasis en la originalidad y novedad de sus óperas deben leerse *a sensu contrario*? Las fuentes hemerográficas sugieren argumentos en favor y en contra, como se ha demostrado. Sin embargo, el valor realmente destacable de su obra, no residiendo en la originalidad y singularidad de su creación, está en un detalle profundamente vinculado a su biografía. Si bien todavía no poseemos tanta información como la disponible para Madrid sobre su actividad en Lisboa, Sevilla, La Habana o México, está claro que el repertorio que acompañó a Cristiani en su periplo por todas estas ciudades fue el mismo: estando Lisboa por confirmar, *Ramona y Roselío* y probablemente otras estrenadas en Madrid se interpretaron también en las demás ciudades. Así pues, el interés al estudiar a Cristiani estará en conocer el impacto que causó una misma obra —un mismo lenguaje dramático— en contextos tan diferentes y prácticamente de una manera simultánea. Todo ello en un momento crucial para la historia del pensamiento estético-musical en España. De alguna manera, el impulso que hemos visto enfrentando a los partidarios contra los detractores de Cristiani en Madrid (para ellos un músico italiano con lo que de negativo tenía este apelativo por aquellos años), es comparable con

<sup>60</sup> *Memorial Literario. Biblioteca Periódica de Ciencias y Artes*, nº XXII, 10-VII-1805, p. 182.

<sup>61</sup> *Memorial Literario. Biblioteca Periódica de Ciencias y Artes*, nº XI, 20-IV-1805, pp. 71-87.

el que enfrentaría pocos años después a los españoles y antiespañoles en México. ¿Nos dice algo acerca de sus ideas y acciones el hecho de que su música estuviera en el centro de estos debates? Lo que se dirime, finalmente, es la relación entre vida y obra, ya que al intentar establecer qué determina qué en este par dialéctico, los límites que separan ambos aspectos parecen, en el caso de este músico, confundirse.

### Catálogo

El criterio que se ha elegido para su ordenación es el cronológico de estreno. En el caso de aquellas obras cuya fecha de estreno se desconoce, se han añadido al final ordenadas por orden alfabético de título.

El catálogo se articula en tres o cuatro niveles, dependiendo de si las fuentes de cada obra están localizadas o no (si no lo están, el tercer nivel se suprime). El primero contiene la siguiente información: título, denominación genérica separada por dos puntos siempre que se haya podido averiguar y autor del libreto en caso de que se conozca. El segundo nivel contiene la información de la fecha de estreno y del lugar. Si no se conocen aparece la indicación s. f. ó s. l. Si la fecha o el lugar son hipotéticos, se indican entre paréntesis y se explica en el cuerpo de notas. El tercer nivel contiene la referencia de las fuentes (sólo para aquellas localizadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y siempre precedidas por la abreviatura RISM correspondiente: E-Mm), apareciendo en primer lugar la fuente textual, seguida de la indicación "(T)" y después la musical. Cuando las fuentes musicales no llevan el nombre del compositor se indica con la abreviatura S. A. El cuarto nivel recoge la información bibliográfica localizada referente a cada obra y, si se consideran necesarias, se añaden las observaciones pertinentes. Las referencias bibliográficas se utilizan de acuerdo con la siguiente clave:

**Andioc:** R. Andioc y M. Coulon: *Cartelera teatral...*

**Barbieri:** E. Casares (ed.): *Legado Barbieri...*

**Cambiasi:** P. Cambiasi: *La Scala...*

**Caselli:** A. *Catalogo delle opere...*

**DGLH:** *Diario del Gobierno de la Habana*

**DM:** *Diario de Madrid*

**González:** José Antonio González: "Cristiani, Stefano", *The New Grove dictionary of opera*, London, Macmillan, 1992, vol. I, p. 1008.

**Iglesias de Souza:** L. Iglesias de Souza: *Teatro lírico español...*

**Kleinertz:** Rainer Kleinertz: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert (II). Ópera-Comedia-Zarzuella*, Kassel, Reichenberger, 2003.

**Manferrari:** Umberto Manferrari: *Dizionario Universale delle Opere Melodrammatiche*, Florencia, Sansoni Antiquariato, 1954, vol. I.

**Moreno Mengíbar:** A. Moreno Mengíbar: *La ópera en Sevilla...*

**Olavarría:** E. Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica...*

**Radomski:** J. Radomski: *Manuel García...*

**Sartori:** C. Sartori: *I libretti italiani...*

**Tintori:** G. Tintori: Duecenti anni di Teatro...

**1. L'Abele: componimento sacro per musica. Metastasio**

1788. Bologna (Oratorio di S. Filippo Neri)

Sartori n° 32

**2. La clemenza di Tito: dramma per musica. Metastasio**

1797 (carnaval). Camerino (T. Municipale)

Caselli n° 2353

**3. La città nuova: commedia per musica**

1798 (9 Sep). Milán (T. alla Scala)

Sartori n° 5732; Caselli n° 2356; Tintori p. 7; Cambiasi pp. 294-295, 434 y 452. Ninguno de ellos recoge el autor del libreto aunque sí los cantantes que participaron en el estreno.

**4. L'amante democratico: dramma giocoso. Gian Domenico Boggio**

1799 (primavera). Turín (T. Carignano)

Sartori n° 1003; Caselli n° 2357

**5. Il trionfo della libertà: scena con Musica**

1800. Bologna

Sartori n° 23865

**6. La prova del dramma serio: farsa giocosa**

1800 (carnaval). Trieste (T. Ces. Reg.)

Sartori n° 19267

**7. Il Medico a forza**

1801 (primavera). Pisa (T. Costanti)

Manferrari p. 282; Caselli n° 2355; Suero Roca n° 962, n° 964. La identificación con la referencia que da Suero Roca es hipotética

**8. Il Quartier fortunato, ossia La Pace: dramma giocoso. Goldoni**

1802 (carnaval). Florencia (T. Del Cocomero)

Manferrari p. 282; Caselli n° 2354

**9. L'amante ridicolo: farsa**

1802 (12 Nov). Barcelona

Iglesias de Souza p. 265; Suero Roca 1046. Reparto compuesto por actores todos de nombre italiano (Albani, Salucci, Vacani...). Suero Roca registra varias representaciones, pero da el título en español: *El amante ridículo*.

**10. L'amore prigionero: cantada a dúo. Metastasio**

1803 (27 Ene). Barcelona (T. Principal)

González; Suero Roca n° 1122

**11. El criado de dos amos: ópera en dos actos. Jean-François Roger**

1803 (9 Ago). Madrid (T. Caños del Peral)

E-Mm Mus. 219-1 [S. A.]

González; Suero Roca n° 269; Kleinertz p. 64. Fuente textual, libretista y género tomados de Kleinertz. La signatura del libreto que aparece en Kleinertz es errónea. Con la signatura C/18865-23 se conserva un impreso (Madrid: librería de Quiroga, 1803) que es traducción de la comedia de Goldoni, pero los personajes no se corresponden con los de la partitura. El libreto manuscrito con la signatura Tea 1-95-15, B es una comedia en prosa y tres actos, fechada en 1800, luego no puede ser el musicado por Cristiani. Se conserva otro ejemplar impreso de 1803 (signatura Tea 1-95-15,A3) en el que aparece manuscrita la siguiente indicación: "Día 24 de Abril de 1806, se hizo esta comedia, y se estrenó en ella Alexo Ximenez, Gracioso, que vino de Zaragoza, hubo el primer día 7.034 r.s de entrada. La comedia es mala, es mejor la versificada". Según la cartelera de Suero Roca, una comedia del mismo nombre se habría representado en Barcelona en 1801 (26 de septiembre), aunque no especifica nada con respecto a la música. Por tanto puede tratarse de la comedia homónima de José Concha cuya 3ª ed. apareció en 1803. A este respecto, vid. Andioc p. 894 nt. 160.

**12. Ramona y Roselio [También llamada: Los ladrones compasivos; La Peña Negra]: ópera en dos actos. Manuel Copons**

1803 (21 Oct). Madrid (T. Caños del Peral)

E-Mm Tea. 1-190-4 (T); Mus. 316-I y 317 [S. A.]

González; Kleinertz p. 220; Moreno Mengíbar p. 357

**13. La biblioteca de los zapatos: ópera en dos actos.**

**Félix Enciso de Castrillón**

1803 (12 Nov). Madrid (T. Caños del Peral)

E-Mm Tea. 1-190-20 (T); Mus. 215-I y 216 [S. A.]

González; Kleinertz p. 138. Denominación y libretistas tomados de Kleinertz.

**14. El tío y la tía: opereta en un acto**

1805, [Madrid]

E-Mm Tea 1-195-9 (T); Mus. 314-I [S. A., incompleta]

Barbieri p. 165. Según Barbieri la música que se conserva en la E-Mm es autógrafa y por ella se le pagaron a Cristiani 1800 reales "según consta en recibo firmado por él mismo con fecha 31 de enero". Kleinertz p. 96 recoge dos versiones musicales del mismo título y texto. La primera es la zarzuela de Ramón de la Cruz con música de Antonio Rosales (E-Mm Mus 55-1). La segunda, que sería la conservada en E-Mm 314-I, Kleinertz la cataloga como "sin autor", a pesar de que el manuscrito de E-Mm lleva el nombre de Cristiani en la portada del concertante final. Las partes conservadas de esta partitura, se correspon-

den con el libreto de Ramón de la Cruz (E-Mm, Tea 1-195-9). Una indicación al principio del legajo firmada por Recasens advierte de que no se debe confundir con la zarzuela de Rosales (Mus. 55-1) aunque tengan idéntico texto. Según Kleinertz, la versión de Cristiani se habría estrenado el 24-I-1805 si bien la censura del libreto está firmada en 1817. En este sentido, las partes conservadas parecen haber sido copiadas por una mano distinta de la que copió las partituras de Cristiani estrenadas en 1803 y otras de 1805 (*El hospital de amor*, por ejemplo).

**15. Saúl. Francisco Sánchez Barbero**

1805 (6 Mar). Madrid (T. Caños del Peral)

E-Mm Mus. 322-I y 323 [S. A.]

González; Kleinertz p. 223. Según Kleinertz el libreto se basa sobre un original de Vittorio Alfieri.

**16. El Sedecias, o Jerusalén destruida por Nabucodonosor: oratorio sacro. Luciano Comella**

1805 (Cuaresma). Madrid

E-Mm Tea. MS 193-12 (T); Mus. 256-I y 266 [S. A.]

Radomski p. 91; Kleinertz p. 127. Atribución dudosa. En la representación de 23-II-1807, lo cantó Manuel García en una de sus últimas actuaciones. Radomski toma a su vez su fuente de DM de esa fecha y asegura que la música fue de Cristiani en esa ocasión. Sin embargo, Radomski en p. 75 señala que esta obra tenía música de Francesconi cuando fue estrenada el 14 de marzo de 1805. Así lo confirma Kleinertz. En el libreto manuscrito de la E-Mm también recibe el nombre de *La destrucción de Jerusalén*.

**17. El enredo provechoso: melodrama de música en un acto**

1805 (12 May). Madrid (T. de la Cruz)

E-Mm Mus. 238-I.

Andioc p. 708; Kleinertz p. 70. Fecha del estreno tomada de Andioc.

**18. El hospital de amor. J. M. de C. sobre una comedia de Torres Villarroel**

1805 (30 Jul). Madrid (T. de la Cruz)

E-Mm: Tea. I-195-2 (T); Mus. 267-3 y 268

Andioc p. 742; Kleinertz p. 77; A. Torrente: “La armonía en lo insensible...”, p. 224, nt. 17.

**19. A perro viejo no hay tus tus: opereta en un acto**

1810. Madrid

E-Mm Tea 190-6 (T); Mus. 208-2 [S. A.]

Barbieri p. 165; Kleinertz p. 4. Signatura del texto tomada de Kleinertz quien además en p. 4 indica que está basado en el sainete *Los viejos interesados* de Luis Moncín. La fecha de estreno está tomada de Barbieri. Kleinertz basándose en el apunte manuscrito de E-Mm, que está fechado, propone como fecha de estreno 1803 (Madrid). Pero esta fecha parece ser la del estreno del sainete sin música. Ésta seguramente fue añadida a posteriori, ya que en la portada del apunte el título ori-

ginal “Sainete / Los Viejos Interesados” está tachado y después, añadido por una mano diferente, pone “Ópera / A Perro viejo hay [sic] tus tus”. A lo largo del libreto, las indicaciones de los números musicales están añadidas a posteriori también.

**20. Quien la hace la paga**

1810 (10 Jul). Madrid (T. Caños del Peral)

González

**21. El Trufaldino: comedia. José de Cañizares**

1811, (26 May), Madrid

E-Mm Tea 1-149-13 (T); Mus. 16-16.

Barbieri p. 165; Kleinertz pp. 97 y 234. Género tomado de Kleinertz. Hay tres copias manuscritas del libreto: una de 1714, original de José de Cañizares, y otra “Aprobada / Madrid 22 de Abril de 1811”; la tercera es copia, a su vez, de esta última. El texto de los ejemplares de 1811 se corresponde con el de 1714. Para la fecha de estreno, véase Sebastián Durón/José de Cañizares: *Salir el Amor del Mundo*, transcripción y estudio Antonio Martín Moreno, Málaga, SEdeM, 1979, p. 76. En la copia del libreto que tiene por signatura Tea. 1-149-13 A, se conserva inserto un folio doblado con el “Guión de Música en la Comedia el Trufaldino” que contiene la letra de la partitura adscrita a Cristiani. Dicha partitura (Mus. 16-16) sólo contiene un “Aria coreada / en el Trufaldino / Original de Cristiani”. Se conserva, además de los materiales, la partitura general de la misma casi con toda probabilidad autógrafa del propio Cristiani, pues la escritura es rápida y mucho menos clara que el resto de particellas.

**22. El mágico catalán: comedia en tres actos. Antonio Valladares de Sotomayor**

[1813]. [Madrid]

E-Mm Mus 37-23.

Barbieri p. 165; Kleinertz p. 80. Fecha y lugar de estreno tomados de Kleinertz, quien también indica el autor del texto. En la E-Mm se conserva una comedia en tres actos de José de Concha titulada *Entre venganza y amor hallar la dicha mayor. Mágico en Cataluña*, de 1778 cuya signatura es Tea. 1-131-5. En E-Mm Mus 37-23 sólo están los materiales de dos coros cuyo texto coincide con el texto de la comedia de José de Concha. Además, Kleinertz recoge otra comedia homónima con música de Blas de Laserna (E-Mm Mus 34-7).

**23. Concierto para piano y gran orquesta**

[1817]. [La Habana]

DGLH (2-X-1817). Es probable que la fecha de composición y estreno sea anterior ya que esta es la única referencia encontrada por el momento.

**24. Un loco hace ciento: ópera en un acto. María Rosa Gálvez de Cabrera**  
1817 (19 Ago). La Habana (T. Principal)

González; DGLH (19-VIII-1817); Moreno Mengíbar, p. 360. La identificación del libretista ha sido hecha a través de la referencia de Moreno Mengíbar. González indica que se basa sobre un libreto de G. Foppa. Por su parte, Kleinertz

p. 143 da la noticia de una obra titulada *La condesa de Collado Herboso o Un loco hace ciento*, que él identifica con la traducción de una obra de Generali y Foppa, que se habría estrenado en Madrid en 1801. En E-Mm se conservan tanto la música (Mus. 226-I y 227) como el texto (Tea 226-Ibis). Sin embargo el DGLH afirma que la música es nueva y original de Cristiani, luego también podría tratarse de dos obras distintas.

**25. El vinagrero de Liorna**

1817 (20 Oct). La Habana (T. Principal)  
González

**26. Clarice [La Clarisa]**

1817 (19 Dic). La Habana (T. Principal)  
González; DGLH (19-XII-1817)

**27. El luto por fuerza**

[1818 (23 Ene)], [Sevilla]  
Moreno Mengíbar p. 354. Puede que la fecha del estreno fuera anterior.

**28. El Solitario**

1824 (2 Dic). Mexico (T. Nuevo Coliseo)  
González; Olavarría p. 198

**29. La Vieja Enamorada**

[1825 (19 Dic)]. [Sevilla]  
Moreno Mengíbar, p. 361. Puede que la fecha del estreno fuera anterior

**30. El castillo de Montenegro: ópera en tres actos**

s.f. Madrid (T. de la Cruz)  
E-Mm Mus. 222-1 y 223.  
Barbieri p. 165. Barbieri indica que la fuente de la E-Mm es un autógrafo de Cristiani, pero Kleinertz pp. 61-62 la identifica con la ópera de Dalayrac y Hoffman titulada *Léon, ou Le Château de Monténéro*.

**31. Conciertos 2 y 3 con violines, flautas trompas y bajo y órgano obligado**

s.f., s.l.  
Barbieri p. 166. Éste indica que son papeles sueltos que están en El Escorial, faltando el de órgano. Así lo confirma Samuel Rubio: *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1976, p. 637, n° 2.192.

**32. Ecio triunfante en Roma: dramma per musica. Ramón de la Cruz**

s.f., [Madrid]  
E-Mm Tea. 1-108-3 (T); Mus. 25-21.  
Barbieri p. 165; Kleinertz p. 52. Género tomado de Kleinertz quien indica que es traducción del *dramma per musica Ezio* de Metastasio adaptado por Ramón de la Cruz. La música debe de ser posterior a la llegada de Cristiani a Madrid en 1803.

**33. La libertá incoronata: farsa in musica**

s.f. Lodi

Sartori n° 14230. Dedicada por la actriz Cattarina Angiolini a la Administración Municipal de Lodi.

**34. El Tetrarca de Jerusalén: comedia en cinco actos**

s.f., [Madrid]

E-Mm Tea. 1-69-5 (T); Mus 15-13.

Barbieri p. 165; Kleinertz 95. Éste indica que está basado en una obra de Calderón de la Barca pero desconoce el libretista que la adaptó. La fecha de aprobación de la censura es, según él, 1817

**35. Troya abrasada: comedia en tres actos**

s.f., [Madrid]

E-Mm Tea. 1-148-6 (T); Mus. 15-15.

Barbieri p. 165; Kleinertz p. 234. Basada en una obra de Calderón de la Barca y Juan Zabaleta. Kleinertz no ofrece fecha de estreno. Según éste, el libreto impreso tiene la siguiente inscripción: "Representada por la compañía de Ribera en este presente año de 1791". En tanto en cuanto Cristiani no llegó a Madrid hasta 1803, la música debe de pertenecer a una representación más tardía de esta comedia.