



GLORIA ARACELI RODRÍGUEZ LORENZO

Universidad de Oviedo

# Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española

---

Este artículo pretende mostrar la vinculación de Joaquín Espín y Guillén con las dificultades para la creación de la ópera española, estudiando su trayectoria musical en el Madrid decimonónico y analizando las críticas musicales y demás artículos que escribió durante toda su vida, sobre todo, aquellos publicados en la revista musical que él mismo fundó y dirigió en la década de los cuarenta, *La Iberia Musical*.

*The aim of this article is to explain Joaquín Espín y Guillén's connection to the issue of the creation of Spanish opera, examining his career in nineteenth-century Madrid and analysing the music criticism and the rest of the articles he wrote during his lifetime, especially those published in the music journal he founded during the 1840s, La Iberia Musical.*

---

La figura del compositor, crítico y musicógrafo Joaquín Espín y Guillén carece de investigaciones de referencia con alguna excepción<sup>1</sup>. En este trabajo expondremos el resultado de recientes investigaciones relativas a su implicación en la vida musical contemporánea como creador e ideólogo a favor de la creación de la ópera nacional.

## Primeros años de formación

Se encontraba Joaquín Espín y Beltrán camino de Burgos, cumpliendo con su deber como Sargento del Regimiento de Infantería de Cariñena del Ejército Nacional, cuando su mujer, Josefa Guillén e Igual, se puso de parto en Velilla de Medinaceli (Soria). Allí nació Joaquín Espín y Guillén, el 3 de mayo de 1812<sup>2</sup>, cuando todavía España sufría las consecuencias de la Guerra de la Independencia. Los datos sobre su infancia son escasos; según recoge Antonio Peña y Goñi, sus primeros años transcurrieron con sus abuelos paternos, en Cuzcurrita, La Rioja, y más tarde, con sus padres. Sus estudios musicales, más allá de lo que aprendiese de su padre, que sir-

---

<sup>1</sup> Véase Ramón Sobrino Sánchez: "Espín y Guillén, Joaquín", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, Vol. 4, pp. 771-774.

<sup>2</sup> Soria, Archivo Diocesano de Burgo de Osma, Libro de bautismos (1767 al 1851), f. 158, ref. 509/2 (E-OS).

vió en el ejército con oficio de organista, los recibió de José Aramburu, organista de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), que le enseñó solfeo y órgano. Posteriormente se trasladó a Burgos donde continuó su formación con los organistas Vicente Pueyo y Ciriaco Olave, a pesar del desagrado de su padre quien quería que se dedicase a la abogacía<sup>3</sup>. Perteneció, por tanto, a la última generación de músicos formados en las capillas eclesiásticas antes de la aplicación de las sucesivas desamortizaciones producidas a partir de 1835. En 1831 viajó a Burdeos (Francia) para perfeccionar su formación durante nueve meses con el pianista Hoffmann, perteneciente a la escuela de Czerny, Hummel y otros; este viaje al extranjero comenzaba ya a ser habitual en el período de formación de sus contemporáneos y será frecuente en la siguiente generación.

A su regreso de Francia, Espín se presentó a las oposiciones a la plaza de organista en Santo Domingo de la Calzada y tras superar positivamente el examen junto con otro aspirante, la oposición fue anulada por una irregularidad de carácter administrativo<sup>4</sup>. Por esta circunstancia, se vio obligado a opositar de nuevo pero, a falta de examinador, hubo de hacerlo en la catedral de Calahorra donde no le consideraron capacitado para desempeñar la plaza convocada<sup>5</sup>. Se trasladó entonces a Madrid y continuó allí sus estudios, ingresando en 1833 como alumno externo en el Real Conservatorio de Música y Declamación, donde recibió clases de piano y acompañamiento de Pedro Pérez Albéniz<sup>6</sup> y de canto del que fuera primer director del Conservatorio, el tenor italiano Francesco Piermarini<sup>7</sup>. En dicho centro asistió también a las clases de composición impartidas por Ramón Carnicer aunque durante poco tiempo, ya que tanto él como Manuel Suárez, Pedro Camil y Rafael Botella fueron expulsados de la misma por Real Decreto, en enero de 1834<sup>8</sup>.

Desde su llegada a Madrid, Espín trató de procurarse algún dinero impartiendo clases de canto y piano, y comenzó a frecuentar distintos salones aristocráticos matritenses. Y será también en la capital de España donde Espín contraiga matrimonio, el 29 de enero de 1836, con Josefa Pérez

---

<sup>3</sup> Antonio Peña y Goñi: *La ópera española o la música dramática en la España del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de *El Liberal*, 1881, pp. 248-249. Reedición: Madrid, ICCMU, 2004.

<sup>4</sup> Logroño, Archivo Eclesiástico Catedral de Santo Domingo de La Calzada, Actas Capitulares, Ext.º (5-IX-1832), (E-SA)

<sup>5</sup> Logroño, Archivo Eclesiástico... Ext.º (22-IX-1832), (E-SA).

<sup>6</sup> Madrid, Archivo del Real Conservatorio de Música, *Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, 1830-1835, (13-XII-1833), pp. 27-29, (E-Mc).

<sup>7</sup> Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

<sup>8</sup> Madrid, Archivo del Real... *Libros de notas mensuales que dan los señores maestros del Conservatorio de música María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases*. (E-Mc)

Colbrand<sup>9</sup>, sobrina de la cantante Isabel Colbrand, primera esposa de Rossini; gracias a esta unión, Espín comenzó a ser conocido en la capital como “il nipote di Rossini”<sup>10</sup>. De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Joaquín Espín y Pérez de Colbrand, nacido el 8 de abril de 1837<sup>11</sup>, que llegaría a ser reputado director de orquesta en foros internacionales; Julia, tan sólo un año menor que él —nacida el 18 de noviembre de 1838<sup>12</sup>—, que haría carrera como *prima donna* visitando los principales teatros europeos y fue amante del poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer<sup>13</sup>; Josefina y Ernestina, de las que —según los datos conocidos en la actualidad— sólo aquélla, nacida el 2 de septiembre de 1840<sup>14</sup>, cultivó durante su adolescencia la carrera artística.

Es en esta época cuando Espín comienza a participar en las principales instituciones y asociaciones artísticas, sin el apoyo de las cuales no se habría desarrollado la zarzuela, el sinfonismo o la música de cámara. Entre 1838 y 1842 fue Presidente de la Sección de Música del Liceo Artístico y Literario, institución que reunió a los mejores intelectuales y artistas del Madrid romántico, como Espronceda o Ventura de la Vega en el ámbito literario, y Mariano Rodríguez de Ledesma o Pedro Pérez Albéniz en el ámbito musical<sup>15</sup>, y en la que ofrecieron conciertos al público madrileño dos de los más afamados pianistas románticos, Liszt y Thalberg<sup>16</sup>. Y perteneció al Museo Matritense —en el que fue maestro desde 1841<sup>17</sup> y con el que colaboró hasta 1845<sup>18</sup>—, el Instituto Español —donde desempeñó el cargo de Vicepresidente de la Sección de Música durante dos años desde su fundación— o el Museo Lírico, donde en 1842 también fue nombrado Presidente de la Sección de Música<sup>19</sup>. En estos foros estrenó Espín algunas de sus composiciones para voz y piano, como *Il palpito di'l cor*<sup>20</sup>, estre-

<sup>9</sup> Madrid, Archivo Histórico Diocesano. Iglesia de la parroquia de San Marín, *Libro de matrimonios* (1836-1844), L<sup>o</sup> 42.

<sup>10</sup> Rafael Mitjana: *Historia de la música en España (Arte Religioso y Arte Profano)*, [Enciclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, París, 1920], Edición española: Madrid, INAEM, 1993, p. 437.

<sup>11</sup> Madrid, Archivo Histórico Diocesano, *Libro de bautizos desde 15 de agosto de 1836 a 29 de diciembre de 1840*.

<sup>12</sup> Madrid, Archivo Histórico Diocesano, *Libro de Bautizos que da comienzo en diciembre de 1838 hasta fin de 1843*.

<sup>13</sup> Jesús Rubio: “Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia”, *El Gnomo*, 6, Zaragoza, Imprés Servei, 1997.

<sup>14</sup> Madrid, Archivo Histórico Diocesano, *Libro de Bautizos que da comienzo en diciembre de 1838 hasta fin de 1843*.

<sup>15</sup> José Subirá: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat. Editores, S.A., 1953, p. 671.

<sup>16</sup> Mariano Soriano Fuertes: “Liceo de Madrid”, *La Iberia Musical y Literaria*, 9, 1842, pp. 61-63.

<sup>17</sup> Madrid, Archivo del Real... Leg. 4, Exp. 18, (E-Mc).

<sup>18</sup> Anónimo: S. t., *Revista de Teatros*, S. n., 1845, S. p.

<sup>19</sup> Celsa Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU-SGAE, 1998, p. 204.

<sup>20</sup> El Filarmónico: “Museo Lírico, Literario y Artístico”, *La Iberia Musical*, 24, 842, p. 95.



Joaquín Espín y Guillén (Ar. ICCMU)

nada en el Museo Lírico, o *El Serrano*, canción española con texto de Tomás Rodríguez Rubí<sup>21</sup>, estrenada en 1843 en la Sociedad La Unión, a la que Espín pertenecía desde 1842<sup>22</sup>. En estos años encontramos también el estreno de nuevos títulos en algunos teatros de la capital, como la canción *La Aldeana*, con poesía de Manuel Bretón de los Herreros, cantada por la Perelli en el Teatro de la Cruz en 1842, con extraordinario éxito; y la canción española *La Caprichosa*, que la Gariboldi cantó en las dos últimas representaciones de *Il Barbiere di Siviglia* en 1843 en el Teatro del Circo<sup>23</sup>.

Los años siguientes los dedicó Espín a clamar por la creación de la ópera española; publicó y dirigió durante cinco años *La Iberia Musical y Literaria*, compuso *Padilla o el asedio de Medina*, ópera en dos actos, y estuvo a punto de conseguir figurar al frente de una compañía lírica creada para conseguir el establecimiento de la ópera nacional. En este sentido, en 1855 firmó, entre otros, un manifiesto elevado al gobierno, pidiendo la protección del drama lírico nacional y, al final de su vida, retomó su actividad como crítico musical reivindicando la creación del género operístico español. Mientras tanto trabajó como maestro de coros en el Teatro Real durante varias temporadas; y ya en la década de los cincuenta, compuso cuatro zarzuelas, considerando que el nuevo género de la zarzuela grande sería una posible vía de creación de la ópera nacional. Además desempeñó su plaza como organista de la Real Capilla y su cátedra de solfeo en el Real Conservatorio de Música y Declamación, entre otras actividades.

<sup>21</sup> Anónimo: "Crónica Nacional", *La Iberia Musical y Literaria*, 14, 1843, p. 112.

<sup>22</sup> M.V.: "Sociedad de la Unión", *La Iberia Musical y Literaria*, 9, 1842, pp. 69-70.

<sup>23</sup> Anónimo: "Crónica Nacional", *La Iberia Musical y Literaria*, 23, 1843, p. 183.

### Problemas de la ópera española en la década de los cuarenta a través de las páginas de *La Iberia Musical*

Desde principios de siglo XIX se sucedieron las polémicas en torno a la creación de la ópera nacional, polémicas que se extendieron durante todo el siglo intentando sentar las bases para la creación de la ópera española desde el ámbito teórico. La necesidad de liberarse de la dependencia italiana que se arrastraba desde finales del siglo anterior se vio agravada por el estreno de *L'Italiana in Algeri* de Rossini en Barcelona en 1815, iniciando lo que Manuel Bretón de los Herreros denominó “furor filarmónico”, y por la creación del Real Conservatorio de Música de María Cristina, que se convirtió en una plataforma de enseñanza para la ópera italiana. A todo ello es necesario añadir la dificultad de componer ópera en lengua castellana, la inexistencia de un nuevo modelo formal al apartarse del canon italiano, y la carencia de apoyo gubernamental.

Los compositores se enfrentaron a esta situación bien componiendo dentro del modelo operístico italiano del primer romanticismo, caso de Manuel García o Ramón Carnicer, bien intentando buscar un camino propio asentado los numerosos estudios de carácter teórico que iban surgiendo en torno al tema de la ópera española. Espín y Guillén, aunque se adentró en la praxis a través de la composición de su ópera *Padilla o El Asedio de Medina*, dedicó sus esfuerzos de forma continuada a la reflexión teórica, fundando para ello en la década de los años cuarenta *La Iberia Musical*.

*La Iberia Musical* es la primera revista musical de nuestro país, pudiendo considerarse entre sus antecedentes dos revistas madrileñas, las *Cartas Españolas* y *El Artista*. Las *Cartas Españolas*, que comenzaron a publicarse en Madrid en 1831, bajo la dirección de José María de Carnerero, presenta ya cierta actividad crítica relatando las funciones musicales de la corte; aunque es en la publicación continuadora de ésta, *La Revista Española*, donde encontramos una conciencia crítica mucho más definida. *El Artista* (Madrid, 1835) contó con una sección musical más amplia que las anteriores, a cargo del compositor Santiago Masarnau, donde localizamos una presencia importante de artículos de crítica musical; en *El Artista* encontramos las primeras reivindicaciones a favor del drama lírico nacional. En este contexto nace *La Iberia Musical*, revista pionera que iniciará toda una lista de publicaciones periódicas dedicadas a la música, siendo quizá la *Gaceta Musical de Madrid*, publicación aparecida en la década de los cincuenta bajo la dirección de Hilarión Eslava, la que más acuse su influencia.

*La Iberia Musical*, que vio la luz el 2 de enero de 1842<sup>24</sup>, se convirtió ya en su primer año de vida en *La Iberia Musical y Literaria*, colaborando en ella poetas y dramaturgos destacados, como Juan Martínez Villergas o José Zorrilla, revelando una concepción totalizadora del arte musical según la concepción romántica europea, donde la relación música/literatura se convierte en característica de la nueva sensibilidad romántica. La revista se publicó al menos entre 1842 y 1846, período harto dilatado a pesar de las lamentables condiciones económicas que vivía el país tras una Guerra Carlista recientemente finalizada, convirtiéndose en esos años no sólo en verdadero baluarte de la ópera española frente al predominio de la lírica italiana en los teatros de nuestro país. Es destacable en este sentido su constante actividad crítica dedicada a la ópera italiana desde su creación y a la ópera española a partir del segundo año de publicación, y la inclusión de suplementos musicales, llegando incluso a implicarse en la organización de ciertas veladas musicales con el fin de promover la creación y establecimiento de la ópera nacional.

Espín utilizó las páginas de su revista para denunciar públicamente los males endémicos que sufría la música en España y por ello, todo lo publicado en *La Iberia* estaba impregnado de esa conciencia reivindicadora que llevó a sus redactores a reclamar protección para la música española en general, y para el drama lírico nacional en particular.

De sus escritos se desprenden las principales causas que considera inhibitorias de la instauración y desarrollo del drama lírico nacional. La primera, según Espín, sería la importancia que ostentó la música eclesiástica en España durante el siglo XVIII, que tuvo como fatal consecuencia la formación de compositores para el ámbito religioso, pues las capillas musicales fueron durante siglos el principal sistema de enseñanza musical y el más importante medio de vida para la mayoría de músicos españoles. Ésta circunstancia, agravada por la prohibición expresa de no trabajar en el ámbito de la música lírico-profana, paralizó el posible desarrollo del género lírico a principios de siglo XIX, en un momento en el que era factible ya que “estaban en toda su boga las *tonadillas*, *zarzuelas* y *operetas*”<sup>25</sup> las cuales podían tomarse como base para su creación<sup>26</sup>.

Una segunda causa que, en opinión de Espín, habría impedido el nacimiento de la ópera española sería el desarrollo de las desamortizaciones de Mendizábal, causantes, en cierta medida, del sentimiento pesimista que

<sup>24</sup> Joaquín Espín y Guillén: “Introducción”, *La Iberia Musical*, 1, 1842, pp. 1-2.

<sup>25</sup> J. Espín y Guillén: “Del arte lírico-dramático en España”, *La Iberia Musical y Literaria*, 1, 1844, pp. 1-2.

<sup>26</sup> El caso de Hilarión Eslava no lo valora Espín por estrenar sus óperas tras la “invasión rossiniana”.

invadió a los músicos españoles de la primera mitad del siglo. Espín se lamentó continuamente de la precaria situación en la que vivían los músicos “cesantes”, procedentes de capillas musicales de toda España y consideraba que con la desamortización de la mayoría de los monasterios e iglesias se había cercenado el sistema de enseñanza musical más importante del país.

La “invasión rossiniana” supondría la tercera causa de la situación en la que se encontraba en los años cuarenta el género operístico nacional. En su opinión, la influencia italiana en la época en la que podría situarse el nacimiento de la ópera española era irrelevante; pero con la llegada de las obras de Rossini a España se produjo un cambio en el gusto musical que modificó la demanda musical de los *diletantti*. A partir de entonces el “furor filarmónico” condicionó la producción lírica de los compositores españoles hasta el punto de imposibilitar el desarrollo de la ópera nacional. Ésta era una opinión generalizada en la prensa madrileña<sup>27</sup>.

La carencia de protección gubernamental a las empresas de los teatros e incluso a los músicos españoles era, según su opinión, fruto del apoyo que se dispensaba en nuestro país a los músicos extranjeros, fundamentalmente italianos, y, por tanto, una de las consecuencias de la moda italiana que se impuso con la llegada de las composiciones del “Cisne de Pesaro”, continuada más tarde con el estreno de nuevos títulos del repertorio de Bellini, Donizetti o Mercadante.

En su intención de ser exhaustivo en el análisis de la realidad, Espín enumera una cuarta causa que trabaja contra el establecimiento de la ópera española: el Real Conservatorio de Música de la Reina María Cristina. Centro de referencia de la educación musical del país, Espín lo criticó duramente tanto por sus defectos orgánicos como por la falta de apoyo a la ópera española, ya que se convirtió en un reducto de italianismo, opinión, por cierto, también frecuente en la prensa madrileña coetánea<sup>28</sup>.

Todas estas circunstancias habrían generado, siempre en opinión de Espín y Guillén, un profundo complejo de inferioridad en el ámbito musical frente a la pujanza de otros países de nuestro entorno europeo, circunstancia que dificultó también el desarrollo de un género lírico nacional propio. En este sentido, es frecuente que Espín defienda en sus artículos la capacidad de los compositores españoles para componer ópera nacional, señaló además algunos de los escollos que tenían que vencer

---

<sup>27</sup> J. M. de Andueza: “Ópera Alemana, Italiana y Española. Artículo IV. Ópera Española”, *Revista de Teatros*, 2ª Serie, Tomo II, Entrega 3ª, p. 17.

<sup>28</sup> Véase Eugenio Gómez: “Don Pedro el Cruel o Muerte de don Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava”, *La Filarmonía*, 7, 1843, p. 25.

para dedicarse a la composición lírica, como la falta de medios económicos y la carencia de apoyo por parte de las empresas, que rehusaban en muchos casos poner en escena el trabajo de los músicos españoles por miedo a un fiasco. Es relevante en este sentido el último artículo que dedica expresamente a la ópera española en 1845, donde describe con un tono más agrio cómo el género lírico en Madrid pertenecía por entero a los italianos<sup>29</sup>.

Una vez señaladas las causas, Espín trata de configurar un programa de objetivos necesarios para la creación del drama lírico nacional. En su opinión, es necesario que el Conservatorio se convierta en referente de otros centros educativos y facilite el desarrollo de la ópera española. Resulta indispensable para su objetivo la formación de cantantes líricos que puedan dominar el canto en su lengua materna, llegando a sugerir, incluso, la creación de una “escuela especial de canto dramático”<sup>30</sup>, ya que los italianos se negaban a cantar en otro idioma que no fuera el suyo. Proponía para ello una especie de educación integral que incluiría una formación puramente musical –técnica vocal, armonía y algunos principios de composición–, otra teatral, lingüística –referida a un conocimiento exhaustivo del idioma en el que tuviesen que cantar– y humanística, con el fin de que pudiesen interpretar mejor sus papeles.

La necesidad de cantar en castellano iba intrínsecamente unida al tema de la idoneidad de nuestra lengua para la composición operística. Esta cuestión ya había generado diversos estudios teóricos y polémicas periodísticas<sup>31</sup>; en 1840 el opúsculo titulado *Ópera española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama...*<sup>32</sup> señalaba tres problemas fundamentales para la creación de la ópera nacional, también asumidos por Espín y Guillén: la falta de enseñanza para formar cantantes y actores de calidad, la presencia en los teatros de zarzuelas y tonadillas, y la falta de apoyo económico al nuevo espectáculo. A pesar del interés y la polémica del tema y de la actividad teórica desarrollada en torno a él, la aptitud de la lengua española para el drama lírico era todavía en la década de los cuarenta un tema no solventado. El propio Espín le dedicó un extenso artículo donde explicaba las relaciones entre el idioma materno y la música

<sup>29</sup> Zampa: “La ópera en Madrid”, *La Iberia Musical y Literaria*, 16, 1845, p. 62

<sup>30</sup> J. Espín y Guillén: “De la ópera española y su importancia (conclusión). III”, *La Iberia Musical y Literaria*, 63, 1844, pp. 249-250.

<sup>31</sup> Véase *Origen y progresos de las óperas o sea Noticias filarmónicas*, 1832, y Sinibaldo de Mas: *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, 1832.

<sup>32</sup> José Ríus: *Ópera española. Discurso en el que se demuestra la necesidad y conveniencia de la ópera nacional y se prueban por principios de ortología, prosodia y arte métrico, las eminentes cualidades de la lengua castellana para la música y el canto*, Barcelona, 1840.

para demostrar que la lengua española era tan idónea para el canto como la italiana<sup>33</sup>. La dificultad que Espín encontraba, no radicaba en la utilización de la lengua española, sino en escribir un buen libreto, llegando a señalar las tres dificultades principales a las que el literato se debía enfrentar a la hora de crear un texto lírico adecuado: la versificación, la estructuración del drama y la elaboración de un libreto sin concesiones a lo italiano; por ello era imprescindible que libretistas y compositores trabajaran juntos en favor de la ópera española.

Otro aspecto que, a su juicio, necesitaba solucionarse era el de la enseñanza de la composición. El Conservatorio debía formar compositores para la creación del drama lírico nacional, pero esto no sucedía ya que la cátedra de composición, en poder de Ramón Carnicer, estaba marcada por el canon operístico italiano. Espín señala las aptitudes que los compositores poseen para desarrollar un género lírico autóctono pero advierte también de la ardua tarea a la que se enfrentaban inmersos como estaban en una España decimonónica “invadida” por la música italiana, donde no contaban con el apoyo del gobierno, ni de las compañías líricas y tampoco con el de las instituciones musicales, lo que en muchas ocasiones les obligaba a traducir sus obras al italiano para poder obtener algún beneficio. Como ejemplo, recordemos cómo la prensa se hace eco de esta situación, anunciando en 1845 que Saldoni piensa traducir su ópera *Boabdil* al italiano para su estreno<sup>34</sup>.

También denunció Espín y Guillén de manera casi sistemática la falta de apoyo por parte de las empresas de los teatros y del gobierno hacía los compositores españoles; a las empresas de los teatros les recriminó su predilección por los músicos italianos para formar las compañías líricas y la facilidad con que permitían la mutilación de las partituras —llegando a transportar toda la obra en caso necesario o a suprimir números completos, etc.— junto con el escaso decoro que demostraban al poner una ópera en escena, permitiendo a las principales partes de las compañías interpretar la partitura *ad libitum*, de modo que podían añadir adornos o suprimir piezas de la ópera por la dificultad que entrañaban y que en muchos casos, eran suplantadas por otras que no tenían relación con el drama lírico en cuestión. Paradójicamente, las canciones de Espín y Guillén que hemos comentado en el epígrafe anterior fueron estrenadas en los teatros de Madrid en similares circunstancias, al ser intercaladas en obras de otros autores.

---

<sup>33</sup> Miguel Agustín Príncipe también se ocupó de este tema y remitió a *La Iberia Musical*, 15, 1842, pp. 58-59, un artículo en el que proponía la creación de un pentagrama prosódico para anotar el tipo de declamación que podía emplearse en los dramas líricos.

<sup>34</sup> Anónimo: *La Posdata*, 1845, S. t., S. p., S. n.

El éxito de la instauración de la ópera española como espectáculo teatral dependía, en gran medida, de las preferencias del público. Espín escribió varios artículos sobre “el ambiente frívolo de los salones”<sup>35</sup>. En ellos reflejó cómo el mundo filarmónico se encontraba en una situación de mediocridad general, lo cual impedía alcanzar el nivel musical adecuado y el desarrollo del drama lírico español. Se hace necesario, pues, educar, “civilizar musicalmente”, como diría él, o “filarmonizar”, como dirá Velaz de Medrano unos diez años más tarde, a los espectadores que acuden a la ópera. Podemos decir que *La Iberia Musical y Literaria* estaba pensada con este fin tanto en cuanto su objetivo era facilitar el nacimiento de la coyuntura necesaria para la creación y desarrollo del drama lírico nacional. Por ello, la revista incluía artículos de información musical con el fin de aumentar los conocimientos musicales de los filarmónicos españoles. Los artículos biográficos fueron utilizados para intentar reconstruir una historia de la música olvidada por españoles y extranjeros, para que el público pudiese desarrollar a partir de esta “base biográfica” una idea general de la pasada y presente historia musical de España. Por otra parte, se ofreció una historia musical de España —a cargo de Hilarión Eslava y Mariano Soriano Fuertes— que, aunque breve, cumplió el objetivo buscado: difundir al mayor número posible de españoles una historia que había sido relegada a un segundo plano por la invasión de la lírica italiana y destruir así esa visión pesimista sobre el acontecer musical español. Espín y Guillén empleó, por tanto, la publicación como plataforma desde la cual era posible apoyar y proteger la ópera española y, al mismo tiempo, ampliar el bagaje musical del público en cuestiones líricas, facilitando además la comprensión del género lírico.

Los suplementos musicales y los conciertos fueron también concebidos por él como un medio para “educar” musicalmente a los españoles; en el primer caso, se repartió, sobre todo música para voz y piano. Con el transcurrir de los años la cantidad de música española incluida en dichos suplementos alcanzó tanta importancia como la italiana; los suplementos fueron utilizados para favorecer la situación de la música nacional, introduciendo poco a poco en la sociedad contemporánea composiciones de autores españoles, invitándolos de este modo a experimentar en la composición de música vocal en lengua materna; al mismo tiempo, les proporcionó un medio para que pudiesen dar a conocer sus obras al público, algo que difícilmente sucedía teniendo en cuenta que todas aquellas composiciones que no encajasen dentro del canon musical ita-

---

<sup>35</sup> Celsa Alonso: *La Canción lírica...*, p. 207.

liano eran rechazadas por editores, empresarios y cantantes por miedo a un posible “*fiasco* español”, como decía Espín y Guillén. Fueron, por tanto, un revulsivo para los creadores al ver que sus obras tenían cabida en la edición musical española.

En plena década moderada y a escasa distancia de que estallase la Segunda Guerra Carlista, se organizaron desde *La Iberia Musical y Literaria* una serie de conciertos que fueron bien acogidos por el público en general. Nacieron con la intención expresa de promover la música de factura española<sup>36</sup>, facilitando del mismo modo un espacio donde los compositores tuviesen ocasión de estrenar sus obras; por otro lado, estos conciertos sirvieron de “laboratorio” musical en el que poder experimentar las posibilidades que el propio idioma ofrecía y se convirtieron en un medio eficaz para lograr que parte de la sociedad filarmónica se acostumbrase a la audición de obras en lengua materna.

Se verificaron en total cinco conciertos durante 1844 y había programado al menos uno más para 1845; todos ellos se celebrarían durante el año, con excepción de la temporada estival. Muchos de los intérpretes provenían del mundo lírico profesional, caso de Bonetti –director de la orquesta del Teatro del Circo–, la cantante Gariboldi, la Basso-Borio o el tenor Salas –los tres pertenecientes a la compañía lírica de dicho coliseo–; tampoco hay que olvidar la participación de grandes escritores contemporáneos, como el poeta y dramaturgo Zorrilla o el costumbrista Modesto Lafuente. A la vista de las personalidades que tomaron parte en estos conciertos, confirmamos que Joaquín Espín y Guillén era ya entonces una figura influyente dentro del mundo artístico madrileño; la presencia del ministro Narváez en uno de los conciertos así lo ratifica<sup>37</sup>. El grueso de los programas estaba dedicado a la música lírica, ópera italiana y canciones españolas principalmente, con idéntico protagonismo.

### *Padilla o El asedio de Medina, una ópera española en la década de los cuarenta*

A pesar de que la preocupación por la creación y establecimiento de la ópera española invade y caracteriza todos los escritos de *Zampa* –pseudónimo que Espín utilizó para firmar sus artículos en ocasiones– y su periódico, en ningún momento se trató con profundidad cuáles debían

<sup>36</sup> Anónimo: “Prospecto”, *La Iberia Musical y Literaria*, 1, 1844, S. p.

<sup>37</sup> Anónimo: “Tercer concierto de *La Iberia. Stabat Mater* de Rossini”, *La Iberia Musical y Literaria*, 27, 1844, pp. 105-106.

ser los parámetros puramente musicales necesarios para la composición del drama lírico nacional. Lo más habitual era que criticase la falta de originalidad de los compositores españoles al adoptar el modelo operístico italiano del primer romanticismo caso de *Ipermestra* de Saldoni, ópera que goza de una reposición, en 1843<sup>38</sup>, o *Las Treguas de Ptolemaida* de Eslava, lamentándose de esa necesidad de nuestros músicos de componer música sobre textos italianos, que se extenderá durante casi todo el siglo XIX al convertirse en imprescindible condición para poder ver representadas sus obras en los coliseos nacionales.

En un artículo crítico publicado en 1846 encontramos un texto que incluye lo más parecido a una declaración acerca de las características musicales que debe poseer una ópera española: materia dramática de interés; cantos sencillos, en cierto modo deudores del *bel canto* italiano pero con alguna novedad ligada a la música española; y evitar en lo posible las reminiscencias de la ópera italiana, sobre todo en la instrumentación<sup>39</sup>. Pero, en realidad, los escritos de Espín revelan cómo en la década de los cuarenta todavía se desconocen cuáles son las características musicales concretas que debe poseer el drama lírico nacional<sup>40</sup>, desviándose el debate en las publicaciones periódicas hacia la carencia de infraestructuras musicales o la aptitud de la lengua española para el canto lírico.

Si Espín fue parco en explicaciones técnicas sobre su “ideal” de ópera española, su compromiso con la implantación del género le llevó a escribir no sólo diversas canciones, como ya hemos comentado, sino también una ópera española en dos actos titulada *Padilla o El asedio de Medina*, cuyo primer cuadro del primer acto fue estrenado con éxito el 9 de julio de 1845, en el Teatro del Circo de Madrid.

Las primeras referencias que hemos localizado de la existencia de la obra no la definen como ópera, sino como zarzuela, manifestando una clara confusión terminológica que parte de la inexistencia entonces de obras líricas en castellano, no siendo dentro del molde de la zarzuela. Ya en la *Revista de Teatros* se indicaba que dentro de una función a beneficio de los presos políticos, se estrenaría una zarzuela de Gregorio Romero Larrañaga –autor del libreto– y Joaquín Espín y Guillén<sup>41</sup>; a ella se referirá como tal esta publicación hasta un mes antes del estreno, momento en

<sup>38</sup> J. Espín y Guillén: “Crítica Musical. Teatro del Circo”, *La Iberia Musical y Literaria*, 25, 1843, pp. 192-194.

<sup>39</sup> Anónimo: “Crítica Musical”, *La Iberia Musical*, 22, 1846, p.174.

<sup>40</sup> J. M. Andueza: “Ópera Alemana, Italiana y Española. Artículo IV. Ópera Española”, *Revista de Teatros*, 2ª Serie, Tomo II, Entrega 3ª, p.17.

<sup>41</sup> Anónimo: “Revista de Teatros. Función a beneficio de los presos por toda la clase de opiniones políticas”, *Revista de Teatros*, 791, 1845, S. p.

que definirá ya a *Padilla* como “ópera nacional”<sup>42</sup>. Incluso la propia *Iberia Musical y Literaria* menciona repetidas veces la obra en 1845 con el término de “zarzuela”, hecho que revela la posible confusión del mismo Espín. En el libreto, sin embargo, figura la denominación de “drama lírico”.

El argumento se enmarca dentro del gusto romántico al tratar un tema histórico y añade además un elemento nacionalista, ya que recoge ese interés por la recuperación de la historia colectiva del pueblo, característica de los movimientos nacionalistas en los que la reconstrucción del pasado es una parte vital del proceso, donde se señalan una serie de valores —el honor, la valentía o el fervor patriótico— inherentes al estereotipo presentado como ejemplo del hombre español. Y es que el tema de la revuelta comunera se había convertido en un lugar común sobre todo desde que en el Trienio Liberal se llevara a cabo “el homenaje a los gloriosos comuneros que tan honorablemente habían arriesgado su vida por la patria, convirtiéndose en héroes nacionales”<sup>43</sup>, inspirando a literatos como Francisco Martínez de la Rosa o Víctor Balaguer<sup>44</sup> y a compositores como Joaquín Gaztambide<sup>45</sup>. Por tanto, junto con el idioma de la ópera, el libreto basado en un hecho de la historia de España, libretista, compositor y cantantes españoles, sólo faltaba que la música fuese también “española”.

En cuanto a este aspecto, el hecho de haber localizado la partitura y los textos del libreto incompletos condiciona nuestro juicio; en este sentido el texto de los distintos coros que se conservan no se corresponde con el que aparece en el libreto, dificultando su ubicación dentro de la estructura total de la ópera. Gracias al testimonio de fuentes hemerográficas descubrimos que los fragmentos de la partitura que poseemos corresponden al primer cuadro de *El asedio de Medina*. Aceptando como cierto lo que afirma el periódico *La Posdata*<sup>46</sup> y observando la partitura de estos coros, podemos apuntar la existencia de la influencia operística italiana, en la forma cerrada en que está estructurado el drama lírico —organizado en dos actos que a su vez se dividen en cuadros— o en la

---

<sup>42</sup> Anónimo: “Revista de Teatros”, *Revista de Teatros*, 858, 1845, S. p.

<sup>43</sup> Extracto del expediente militar instructivo formado para la exhumación de los huesos de los héroes castellanos *Padilla, Bravo y Maldonado, y copias de la orden, acta celebrada y Decreto de Aprobación*. Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, 1821.

<sup>44</sup> Véase Francisco Martínez de la Rosa: *La viuda de Padilla*. Tragedia en cinco actos, Valencia, Imp. de Domingo y Mompíe, 1820; o Víctor Balaguer: *Juan de Padilla o Los comuneros*. Tragedia en cinco actos, Madrid, Imp. Vicente de Lalama, 1846.

<sup>45</sup> Ramón Sobrino Sánchez: “Gaztambide, Joaquín”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, Vol. 5, p. 571.

<sup>46</sup> Anónimo: “Folletín. Teatro del Circo. *Padilla o El asedio de Medina*”, *La Posdata*, 1050, 1845, S. p.

*No. 14* Coro de Imperiales, L'Asedio di Medina.

Violines  
Violas  
Flautas  
Oboes  
Clarinetes Bdo  
Clarinetes Ato  
Fagotes  
Trompas  
Trombones  
Tuba  
Timbales  
Tambor y Gran Caja  
Coro  
Violoncello  
Contrabajo

*Allegro marcial non troppo*

*Secco*

Nº 14: "Coro de Imperiales" de *L'Asedio di Medina* (Ar. Ramón Sobrino)

1855  
Ramón Sobrino

Final del "Coro de Imperiales" de *L'Asedio di Medina*, con firma autógrafa del autor (Ar. Ramón Sobrino)

utilización de números corales para abrir los actos; pero no encontramos elementos musicales que nos hablen de una escritura de marcado carácter español, alejada del modelo italiano.

Cabe afirmar, pues, que para Joaquín Espín y Guillén en estos momentos el establecimiento del género lírico español reside en la utilización de la lengua materna, con libretista y compositor españoles, ocupándose el primero en desarrollar un argumento cuyo tema estuviese imbricado en la historia del país y el segundo en escribir música lo menos deudora posible del canon operístico italiano del primer romanticismo, totalmente asumido por los compositores coetáneos gracias a la ya mencionada “invasión rossiniana”.

La obra debía haberse estrenado en una función a favor de los presos políticos, como ya hemos comentado, pero ésta no tuvo lugar y así, tras haber sufrido ya una cancelación el año anterior por la “indisposición” del tenor Unanue<sup>47</sup>, la ópera de Espín volvió a sufrir las consecuencias de una nueva indisposición de los cantantes, quienes probablemente se negaron a cantar en español, no llegando a ser estrenada. Sólo en julio de 1845, como ya hemos mencionado, se puso en escena el primer acto de la obra en el Teatro del Circo.

La ópera —a pesar de la gran expectación que levantó su estreno— no volvió a reponerse, y mucho menos llegó a estrenarse la ópera completa a pesar de la existencia incluso de una carta del propio Rossini, con un dictamen positivo de la obra, aunque es probable que sólo conocieran su existencia los más allegados al compositor<sup>48</sup>. Es bastante posible que el hecho de que no quisiese traducir su ópera al italiano no ayudase precisamente a que los empresarios quisiesen apostar por ella<sup>49</sup>.

### Hacia la década de los cincuenta: la disyuntiva entre ópera o zarzuela

Espín acudió a Bolonia a finales de 1845 a petición de Rossini para arreglar el testamento de la que fuera primera esposa del compositor italiano y tía de su mujer, la cantante Isabel Colbrand. Allí entró a formar parte como “Maestro compositor honorario” de la célebre Academia Filarmónica<sup>50</sup>; tuvo la oportunidad de conocer a Verdi y, gracias a la mediación de Rossini, contó con la posibilidad de establecerse en Italia como empresario del Teatro de Ferrara, pero recibió una comunicación

<sup>47</sup> Véase “Crónica nacional”, *La Iberia Musical y Literaria*, 67, 1844, p. 268.

<sup>48</sup> A. Peña y Goñi: *La ópera española...* p. 261.

<sup>49</sup> Anónimo: “Porvenir del arte lírico de España”, *La ópera*, 9, 1850, p. 10.

<sup>50</sup> Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

de Madrid por la cual se le nombraba maestro director y compositor de una compañía de ópera escriturada para el Teatro de la Cruz. El nombramiento, que estaba firmado por Narváez<sup>51</sup>, se prolongó hasta la destitución de éste. Inesperada fue también la crisis que tiró por tierra el proyecto de Dionisio Scarlatti de Aldama, la Real Academia Española de Música y Declamación, cuyo Vice-protector era D. Francisco de Paula Asís. Este establecimiento, que tenía como único objetivo la creación de la ópera nacional, se instalaría en el Teatro de Oriente<sup>52</sup> teniendo como director de su compañía lírica al propio Espín<sup>53</sup>. Así, en poco tiempo, la oportunidad de formar una compañía lírica española con la que pudiera hacerse realidad la ansiada ópera española, se vio doblemente frustrada.

No obstante, se presentaba otra oportunidad: a finales de 1850 se inauguró el Teatro Real, coliseo que tenía como objetivo la protección de la ópera española, objetivo que nunca llegó a cumplir. Espín y Guillén se convirtió en el director del coro y de la banda militar de dicho teatro<sup>54</sup>, ocasión que aprovechó para que se estrenasen algunas de sus piezas musicales, como la *Canción Española*, con texto de E. Lizárraga, escrita expresamente para la Frezzolini –*prima donna* del teatro– y que se estrenó el 8 de abril de 1851<sup>55</sup> en la función a beneficio de la cantante; esta canción tuvo mucho éxito pues siguió interpretándose en el Teatro Real al menos hasta junio de 1851 y fue repartida en los suplementos de varios periódicos madrileños<sup>56</sup>.

En octubre de 1847, Espín y Guillén fundó en su propio domicilio la sociedad artístico-musical *Círculo Filarmónico*<sup>57</sup>. En ella, además de impartirse clases de música, se organizaron conciertos en los que predominó el repertorio lírico del primer romanticismo italiano, que lamentablemente fueron suspendidos desde 1851 hasta abril de 1852, debido al trabajo de Espín como maestro de coro en el Teatro Real. Esta asociación musical se caracterizó, nuevamente, por contar con la participación de destacadas personalidades de la sociedad madrileña y algunas figuras extranjeras<sup>58</sup>.

<sup>51</sup> A. Peña y Goñi: *La ópera española...*, pp. 259-260.

<sup>52</sup> Anónimo: "Álbum", *La Iberia Musical y Literaria*, 12, 1845, p. 48.

<sup>53</sup> J. Espín y Guillén: "Academia Real de Música y Declamación", *La Iberia Musical y Literaria*, 21, 1845, pp. 86-87. Véase también M<sup>a</sup> Encina Cortizo: "La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)", *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 7-62.

<sup>54</sup> Véase Anónimo: "Noticias de teatros", *El Eco del Actor*, 1, 1859, p. 4, y Luis Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid. Desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imp. M. Minuesa de los Ríos, 1878, p. 140. Reedición: Madrid, ICCMU, 2002.

<sup>55</sup> José Subirá: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1949, p. 73.

<sup>56</sup> Anónimo: "Álbum", *La ópera*, 16, 1851, p. 7.

<sup>57</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España. *Legado Barbieri*, Mss. 14.028-67, (E-Mc).

<sup>58</sup> Celsa Alonso: *La Canción lírica...* p. 265.

Durante estos años Espín y Guillén también tomó parte como pianista acompañante en diversas *soirées* musicales de la corte y comenzó a tener cierto prestigio como compositor de canciones. *La Rosa*, melodía italiana, con poesía de Temistocle Solera y música de Espín, fue una de las composiciones con la que alcanzó mayor éxito hasta el punto de tener que preparar una segunda tirada para que los almacenes de música pudiesen satisfacer adecuadamente la demanda de la misma<sup>59</sup>.

Asimismo, colaboró con las más célebres personalidades del momento, como Ramón Mesonero Romanos o Pedro Madrazo, redactando los artículos de música de la *Enciclopedia Moderna*<sup>60</sup>, primera de su clase existente en España que gozó de gran aceptación y cuya publicación, a iniciativa de Francisco de Paula Mellado, se extendió desde 1851 a 1855. Imparable en su interés por mejorar la situación de la música española, el 7 de noviembre de 1853, elevó una instancia a la reina Isabel II para solicitar que se crease una sección de música en la Biblioteca Nacional que él mismo dirigiría, solicitud que fue rechazada por el Director General de Instrucción Pública alegando la ausencia de fondos que hiciesen posible tal sección, haciendo alusión, además, en la nota de rechazo a la nutrida plantilla de la biblioteca entre la que se contaban personas capacitadas para tal tarea en caso de ser necesario<sup>61</sup>.

El tema de la ópera española se encuentra en este momento relegado a un segundo plano con el auge de la zarzuela y Joaquín Espín y Guillén, deja de lado la composición operística para adentrarse en el nuevo género. La primera zarzuela de Espín es una zarzuela grande, en tres actos, sobre un libreto de Teodoro Guerrero<sup>62</sup>, titulada *Carlos Broschi*<sup>63</sup>; el argumento de la obra, que como es obvio gira en torno a la figura de Farinelli, está lleno de enredos, donde el amor y la venganza son los principales desencadenantes de la acción dramática. La obra fue estrenada en el Teatro de San Fernando de Sevilla, el 12 de febrero de 1854<sup>64</sup>, consiguiendo un éxito un tanto extraño, condicionado por el contexto socio-político coetáneo; no obstante, esta zarzuela gustaba al público ya que siguió poniéndose en escena por lo menos hasta 1856.

Durante la temporada teatral 1855-56 Espín y Guillén trabaja como maestro de coros en el Teatro del Circo, actividad que abandonó a peti-

<sup>59</sup> Anónimo: "Biblioteca Musical del maestro Espín y Guillén", *Correo de los Teatros*, 46, 1852, S. p.

<sup>60</sup> Francisco de P. Mellado: *Enciclopedia Moderna. Diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio*, vol. I-IV, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1851.

<sup>61</sup> Madrid, Archivo de la Biblioteca Nacional de España, Mss. 1039-06, (E-Mc).

<sup>62</sup> Teodoro Guerrero: *Carlos Broschi*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T-23324, (E-Mn).

<sup>63</sup> J. Espín y Guillén: *Carlos Broschi*, Madrid, Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, MPO/ 439, (E-Msa).

<sup>64</sup> Anónimo: "Crónica de provincias", *Coliseo de los Teatros*, 19, 1853, pp. 6-7.

ción de la empresa que dirigía el citado coliseo<sup>65</sup>. Por estas mismas fechas comenzó a tomar parte como vocal en los ejercicios finales del Conservatorio<sup>66</sup> y participó además en la “sesión celebrada por la junta general de profesores el día 9 de septiembre de 1855 para el establecimiento de la grande ópera española”<sup>67</sup>. Esta nueva iniciativa consensuó un nuevo texto que sería elevado a “las Cortes constituyentes [...] pidiendo el establecimiento de la grande ópera nacional, el edificio del Teatro Real y una subvención para sostener este espectáculo”<sup>68</sup>. Esta instancia, en la que se reflejan algunas de aquellas ideas que Espín tanto había difundido desde *La Iberia Musical y Literaria* algunos años antes, no obtuvo la respuesta esperada y el problema de la ópera española siguió sin solucionarse.

El 16 de enero de 1856 Espín y Guillén fue nombrado maestro director de orquesta en las solemnidades de la Universidad Central<sup>69</sup> y por esa fecha ocupaba ya el puesto de organista supernumerario de la Capilla Real, designado por una Real Orden de 26 de junio de 1855.

En 1857 estrenó su segunda zarzuela, *El encogido y el estirado*, escrita sobre un libreto de Agustín Azcona, de no muy buena calidad para poner en música, según testimonio de Francisco A. Barbieri. El autor de *Padilla* consiguió que la reina le prometiese su asistencia a la primera representación de la obra y por ello acudió a la empresa del Teatro del Circo para ponerla en escena. Afirma Barbieri que accedieron a esta petición entre otros motivos, porque se trataba de la obra póstuma de un amigo –Rafael Azcona–, aunque temían que su estreno no fuese satisfactorio, como efectivamente ocurrió<sup>70</sup>.

Una Real Orden de 14 de diciembre de ese mismo año, 1857, le otorga el título de Profesor de solfeo general del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, cargo que conservó “hasta 20 de junio de 1868 en que cesó en virtud de reforma”<sup>71</sup>.

En septiembre de este mismo año se estrenó, en el Teatro de la Zarzuela, *La vieja y el granadero*, obra en un acto, dedicada a Antonio Cánovas. El argumento, que como en su anterior zarzuela, está lleno de enredos, gira en

<sup>65</sup> E. Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. 2. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 58-106.

<sup>66</sup> Madrid, Archivo del Real... *Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina que da principio el 5 de septiembre de 1838*, Actas de los días 18, 19, 20 y 21 de IV-1855, pp. 142-146, (E-Mc).

<sup>67</sup> Anónimo: “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española”, *La Gaceta Musical de Madrid*, 56, 1855, S. p.

<sup>68</sup> Anónimo: “Documentos relativos...”

<sup>69</sup> Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

<sup>70</sup> Madrid, Biblioteca Nacional... Mss. 14.078, (E-Mn)

<sup>71</sup> Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

torno al matrimonio de un soldado del rey Federico Guillermo I con una aldeana<sup>72</sup>. No tuvo buen éxito debido a los chistes groseros que impregnaban el libreto, según revelan las fuentes hemerográficas.

Por estas fechas, debió ponerse en escena otra zarzuela en tres actos de la que se conserva el libreto impreso pero no la partitura, titulada *La loca por amor o Las prisiones de Edimburgo*. La música original de la obra era del maestro Ricci y fue arreglada por Espín y Guillén para que la música original se plegase adecuadamente al libreto castellano, traducido del italiano original por Miguel Pastorfido. La obra, que pasó la censura el 22 de octubre de 1859, estaba dedicada al tenor Manuel Soler, habiendo sido traducida para que él la interpretase<sup>73</sup>. Con esta obra Espín y Guillén, concluye sus trabajos dentro del género zarzuelístico.

### Sus últimos años: el regreso a la crítica musical

Durante su última etapa vital, Espín y Guillén regresa a la actividad periodística, mientras sigue participando activamente en la sociedad musical madrileña. Junto a José Villó dirigió en 1860 una función a beneficio del Ejército de África en el Teatro del Príncipe<sup>74</sup> y colaboró como organista en los conciertos sacros celebrados en el Teatro Real en 1866<sup>75</sup>, coliseo del que fue maestro de coros desde 1865 hasta 1867<sup>76</sup>, al igual que en el Teatro Rossini<sup>77</sup>. Tras la reforma sufrida por el Conservatorio en 1868, fue nombrado profesor excedente del mismo<sup>78</sup>.

Además, siguió organizando veladas musicales en su propio domicilio a las que acudían destacados músicos y literatos, como es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer quien probablemente las frecuentase para abrirse camino en la sociedad madrileña puesto que el autor de *Padilla* era ya un hombre influyente en el mundillo teatral matritense<sup>79</sup>. En estas reuniones encontramos al compositor con R. Rodríguez Correa, M. Elola, M. Murguía o B. Quiroga Ballesteros, entre otros<sup>80</sup>.

---

<sup>72</sup> E. Sánchez de Fuentes: *La vieja y el granadero*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T-11234, (E-Mn).

<sup>73</sup> M. Pastorfido: *La loca por amor, o las prisiones de Edimburgo*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859

<sup>74</sup> Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tip. de Archivos, 1934, Reed. Madrid, ICCMU, 2000, pp. 705-706.

<sup>75</sup> Anónimo: "Teatro Real", *La Escena*, 15, 1866, p. 8.

<sup>76</sup> Anónimo: "Noticias", *La Gaceta Musical de Madrid*, 1, 1865, p. 3.

<sup>77</sup> Anónimo: *La Escena*, 13, 1866, p. 5.

<sup>78</sup> Madrid, Archivo del Real... Exp. Personal, (E-Mc).

<sup>79</sup> Jesús Rubio: "Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia", *El Gnomo*, 6, Zaragoza, Imprés Servei (Lleida), 1997, p. 139.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 133.

Durante estos años Espín continuó en la Real Capilla como segundo organista supernumerario y en 1869 participó en una solemnidad literaria en honor de Cervantes como director de orquesta a la que asistieron representantes de la clase política del país<sup>81</sup>.

Es en esta fecha cuando Espín recupera su actividad como cronista y crítico musical, colaborando durante casi tres años –desde el 24 de enero de 1869 hasta el 24 de agosto de 1872–, con el “diario político” *La Iberia*, donde se encargaba de las “Revistas Musicales” en las que alternaba la crónica y la crítica. En ellas siguió abogando por la ópera española y desempolvó antiguas recriminaciones, como la falta de protección a los cantantes españoles por parte de las empresas de los teatros, que contrataban a cantantes extranjeros mientras la mayor parte de los cantantes del país se veían obligados a hacer carrera en tierra extranjera<sup>82</sup>, y la inexistencia de personalidades adineradas que pudiesen apadrinar la música española, como ocurría en otras ciudades europeas<sup>83</sup>. Las críticas a la ejecución de los dramas líricos aparecieron de nuevo, constatando que ciertas “costumbres” que habían sido objeto de crítica en los años cuarenta –como la supresión de distintas partes de la ópera<sup>84</sup> o el transporte de uno o varios números<sup>85</sup> a una tonalidad distinta de la original– todavía seguían vigentes.

También colaboró durante casi cuatro años –desde 16 de agosto de 1878 al 12 de febrero de 1881– en la redacción de la revista, crónicas y críticas musicales de *La Política*. La denuncia de las mutilaciones que sufrían los *spartitos* hicieron de nuevo acto de presencia aunque no tan frecuentemente<sup>86</sup>, y reaparecieron sus ataques al Conservatorio<sup>87</sup>. Afirma Espín que con el cambio de gobierno los procedimientos para ocupar una plaza en la Escuela Nacional de Música y Declamación son ahora menos rigurosos al no existir oposición previa; pero quizá la crítica contenga cierto resentimiento por ser él uno de los profesores que se quedaron al margen del funcionamiento de la nueva Escuela, olvidando que él mismo ingresó en dicho centro en 1857 sin oposición.

El autor de *Padilla* continúa señalando en sus críticas hemerográficas los problemas que imposibilitan el establecimiento de la ópera nacional, aunque la lectura de los nuevos artículos revela que ha desaparecido ya la

<sup>81</sup> Anónimo: “Crónica General”, *La Iberia*, 3848, 1869, S. p.

<sup>82</sup> Véase Zampa: “Revista musical”, *La Iberia. Diario político*, 3978, S. p., y Zampa: “Revista Musical”, *La Iberia. Diario político*, 4533, 1871, S. p.

<sup>83</sup> Véase Zampa: “Revista Musical”, *La Iberia. Diario político*, 4072, 1870, S. p.

<sup>84</sup> Zampa: “Revista Musical”, *La Iberia. Diario político*, 4087, 1870 S. p.

<sup>85</sup> Zampa: “Teatros”, *La Iberia. Diario político*, 4639, 1871, S. p.

<sup>86</sup> Véase J. Espín y Guillén: “Noticias Musicales”, *La Política*, 34, 1880, S. p.

<sup>87</sup> Véase J. Espín y Guillén: “Revista Musical”, *La Política*, 21, 1879, S. p.

obsesiva necesidad de su creación. Espín y Guillén es consciente de que este tema le corresponde solucionarlo a las nuevas generaciones y sus críticas ya no son tan agrias como las de antaño. Además, el contexto sociopolítico es más favorable en estos momentos para el desarrollo del drama lírico nacional y comienzan a surgir nuevas iniciativas para su establecimiento, como el concurso para premiar la mejor ópera española convocado en 1869, o los convocados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1874 y 1876.

En 1879 el compositor fue miembro —en calidad de periodista y crítico— de una comisión que estudió la conveniencia del establecimiento del diapasón<sup>88</sup> y de otra al año siguiente, nombrada por el ministro de Hacienda con objeto de aprobar la nueva empresa que arrendaría el Teatro Real para la temporada 1879-1880, comisión que siguió funcionando durante las dos temporadas teatrales siguientes. En 1880 sufrió un empeoramiento de su ya delicada salud, viéndose en la obligación de solicitar varias licencias para abandonar su puesto en la Real Capilla durante breves períodos de tiempo para poder restablecer su dañada salud<sup>89</sup>. A pesar de estas sucesivas recaídas, Espín volvió a ejercer como profesor de solfeo del Conservatorio de Madrid desde febrero de 1882<sup>90</sup> hasta su muerte, el 24 de junio de 1882<sup>91</sup>.

### Valoraciones finales

Joaquín Espín y Guillén fue acérrimo defensor de la necesidad de creación de la ópera española a lo largo de toda su vida; buena prueba de ello, como hemos visto, sería la creación de *La Iberia Musical y Literaria*, publicación que se convirtió en baluarte del drama lírico nacional, así como la apertura en 1847 del *Círculo Filarmónico*, o su participación como firmante del manifiesto elevado a las Cortes en 1855 donde se solicitaba la creación de la ópera española bajo protección gubernamental. Su actividad periodística en los años finales de su vida, vinculada también a las funciones líricas más que a música instrumental, reitera las críticas al sistema empresarial y educativo, demostrando que su interés por el establecimiento de la ópera española seguía aún vigente y de plena actualidad.

No obstante, hay que señalar que sus críticas relacionadas con la ópera española están relacionados no sólo con su objetivo vital, sino también

---

<sup>88</sup> Anónimo: "El Diapasón", *Crónica de la Música*, 14, 1878, S. p.

<sup>89</sup> Madrid, Archivo General de Palacio, Fondo personal, C.º 322, Exp. 35, (E-Mp).

<sup>90</sup> Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

<sup>91</sup> Madrid, Archivo del Real... Exp. Personal, (E-Mc).

con otros aspectos personales del compositor. *La Iberia Musical* publicó ciertos comentarios a raíz de las oposiciones de la Real Capilla; en marzo de 1844 se lamentaba de que se sacasen a oposición plazas supernumerarias cuando las de número habían sido otorgadas por Real Orden<sup>92</sup>, pero el tema se recrudece al afirmar que las plazas están otorgadas de antemano, al menos la de órgano<sup>93</sup>. Si no fuera porque participó en dichas oposiciones obteniendo el tercer puesto (por detrás de Antonio María Álvarez y Guelbenzu<sup>94</sup>), sin duda sus críticas serían más sólidas.

Para mejorar el estado de la música española y poder desarrollar el soñado drama lírico nacional, Espín se lamenta continuamente de que el Conservatorio no ofrezca exámenes públicos como hacían otros centros europeos; los primeros exámenes se realizaron por vez primera en 1846 a propuesta de Saldoni<sup>95</sup>. También intentó mejorar la calidad docente, como revela la carta enviada por él a José Aranalde –director del centro en 1846– aconsejándole, entre otros aspectos, que se adoptase el método de solfeo Wilhem y que se crease una clase de “armonía-práctica, o sea, acompañamiento sobre el bajo numérico”<sup>96</sup>; el citado método se adoptó en 1847<sup>97</sup> y la clase de armonía se separó de la de composición con el nombramiento de Hilarión Eslava como profesor de la misma<sup>98</sup>.

Sus constantes insinuaciones de que este centro no producía músicos, en especial cantantes, cosa que siguió criticando hasta el final de su vida, necesitan una matización; dos listados, uno de 1841 y otro más tardío, de 1846, muestran un extenso número de alumnos que por esas fechas desarrollaban una carrera profesional tras haber realizado sus estudios en el Conservatorio matritense<sup>99</sup> –Espín entre ellos–, por no mencionar a los muchos cantantes que a lo largo del siglo XIX fueron contratados en distintos teatros europeos, como el tenor Padilla o su propia hija Julia Espín. A la vista de las opiniones que vertía en sus artículos, su crítica se dirigía más al enfoque educativo del centro que a su productividad, criticando la orientación lírica italianizante del centro docente, impidiendo así la consecución de la ópera nacional.

Las críticas dirigidas a este centro en la década de los cuarenta y al funcionamiento de los teatros del mismo período tienen, además, un punto

<sup>92</sup> Anónimo: “Crónica Nacional”, *La Iberia Musical*, 18, 1844, p. 72.

<sup>93</sup> Anónimo: “Crónica Nacional”, *La Iberia Musical*, 41, 1844, p. 164.

<sup>94</sup> Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

<sup>95</sup> Madrid, Archivo del Real... Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856), pp. 52-53, (E-Mc).

<sup>96</sup> Madrid, Archivo del Real... Leg. 6, Carpeta n.º 18 (2-VI-1846), (E-Mc).

<sup>97</sup> Madrid, Archivo del Real... Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856), p. 60, (E-Mc).

<sup>98</sup> Madrid, Archivo del Real... Actas de la Junta Facultativa, II (1838-1856), p. 94, (E-Mc).

<sup>99</sup> Madrid, Archivo del Real... Leg. 4, Carpeta n.º 18 y Leg. 5, Carpeta n.º 84, (E-Mc).

en común: Ramón Carnicer. En estos años Carnicer fue director de las dos compañías líricas que actuaban en Madrid —una en el Teatro de la Cruz y otra en el Teatro del Circo— y director interino del Conservatorio entre 1841 y 1846, además de profesor de composición desde su fundación. Es muy probable que en el fondo de todos esos juicios negativos dedicados a las funciones líricas de la capital madrileña, subyaciese una crítica al mismo Carnicer, probablemente fruto del resentimiento de Espín hacia su antiguo profesor de composición, pues aunque los temas criticados son habituales en su labor como periodista musical (como se aprecia en su colaboración con *La Iberia* y *La Política*), la forma y el tono son completamente distintos. Lo mismo sucede con las críticas dirigidas al Conservatorio. Acusó a Carnicer no sólo de que su magisterio era improductivo —lo que, entre otros motivos, suscitó que se hiciese el listado de antiguos alumnos del centro que se encontraban entonces desarrollando una carrera musical— sino que también le acusó de disfrutar de una reputación inmerecida, llegando a recordar sus fallidas oposiciones a maestro de la Real Capilla en 1830 o el escaso éxito alcanzado en Madrid con su *Misa de Réquiem*, “harto nombrada, más por el pleito que ha originado que por su mérito intrínseco”<sup>100</sup>, entre otros aspectos. Todas estas acusaciones salieron a la luz de forma un poco virulenta como consecuencia de una polémica entre ambos por causa de un músico que Carnicer habría supuestamente expulsado de la compañía lírica del Teatro de la Cruz en 1844 por haber participado en los conciertos que *La Iberia Musical y Literaria* organizó ese año<sup>101</sup>. No tenemos ningún documento de Ramón Carnicer sobre estas polémicas, lo que hace pensar que no les debía de dar mucha importancia y que, en cierto modo, ya estaba acostumbrado a este tipo de ataques por parte de su exalumno que, por cierto, fue profesor suplente de la clase de solfeo que Iradier impartía en 1841<sup>102</sup>, cuando Carnicer estaba ocupando su cargo de Director Interino. Por otra parte, es muy probable que identificase al compositor de *L’italiana in Algeri* como “músico no español”, en el sentido de que componía —y muy bien— óperas italianas.

Sin embargo, su crítica a la invasión de la música italiana no le impidió tener una buena relación con Rossini a lo largo de su vida, quizás porque desde su punto de vista, representaba el ideal de compositor “nacional”, que componía óperas en italiano. La carta ya citada sobre su

---

<sup>100</sup> La Redacción: “*La Iberia Musical y Literaria*. Al público”, *La Iberia Musical y Literaria*, 34, 1844, pp. 132–133.

<sup>101</sup> Véase *La Iberia Musical y Literaria*, 42, 1844, pp. 83–84, S. t.

<sup>102</sup> Madrid, Archivo del Real... Actas de la Junta Facultativa, II (1838–1856), p. 38, (E-Mc).

ópera, el hecho de que le instase a formar parte de la Academia Filarmónica de Bolonia, el que le ofreciese una escritura en blanco para que se instalase en Italia o la protección que brindó a sus hijos<sup>103</sup>, son hechos que revelan que a pesar de que el célebre compositor estaba divorciado desde 1836 de Isabel Colbrand, la relación con el que por breve tiempo fuera familiar político suyo fue cercana.

Lo que es innegable es que, más allá de su implicación personal en sus artículos críticos que, a nuestro juicio, hace que éstos pierdan en la forma pero no en el contenido, Espín denunció públicamente aquellos aspectos que creía eran un claro obstáculo para el desarrollo de la ópera española: deficiencia de la enseñanza del canto y de la formación de músicos, escasez de buenos libretistas, desprecio general a todo lo que tuviera que ver con la creación autóctona, carencia de apoyo gubernamental, etc. Estos aspectos se convirtieron en un grave impedimento durante todo el siglo XIX para la creación de la ópera nacional, a pesar de que se produjeron ciertos progresos. Pero no iba tan desencaminado en sus críticas publicadas en *La Iberia Musical y Literaria* como revela que, unos treinta años más tarde, Saldoni proponga a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando establecer la ópera nacional partiendo de un proyecto que incluía elementos similares a los que reclamaba Espín: la composición de obras en castellano con libretos y compositores españoles, la representación en el teatro de la Zarzuela de óperas españolas, una subvención para el empresario que se hiciese cargo de dicho proyecto y el apoyo del Conservatorio, entre otros aspectos. Por tanto, la figura de Joaquín Espín y Guillén supuso el comienzo de una reivindicación de la ópera española que se retomaría a finales de siglo, puesto que el nacimiento de la zarzuela grande produjo una pausa en el proceso al convencer a muchos de que ella era la solución al problema del drama lírico nacional.

Cabe destacar también la evidente correlación entre el desarrollo de la vida de Espín y Guillén y el devenir político decimonónico. Sus períodos dedicados a la crítica musical se corresponden con etapas donde el partido moderado se encuentra en el poder; las críticas musicales en *La Iberia Musical y Literaria* se volvieron más agrias con el cambio de gobierno en 1844 y también sucede lo mismo con las de *La Iberia, Diario Político* en comparación con las de *La Política*, siendo éstas últimas más duras; cabe pensar que se sentía más protegido para revelar en el papel sus opiniones con los moderados en el gobierno. Además, su vinculación con Narváez y Cánovas del Castillo es evidente —recordemos que ocupó su plaza de

---

<sup>103</sup> Anónimo: *La Ilustración Española y Americana*, 29, 1879, S. t., p. 75.

profesor de solfeo en el Conservatorio hasta la revolución de 1868—. Por otra parte, Espín mantenía una buena relación con la Corona: su hija Julia fue invitada al Palacio Real para demostrar sus aptitudes vocales<sup>104</sup> interpretando obras de un álbum lírico que su padre había compuesto por encargo de la soberana<sup>105</sup> y consiguió que la reina acudiese al desafortunado estreno de su zarzuela *El encogido y el estirado*, por no mencionar que dedicó a su consorte Francisco Asís de Borbón —el Vice-protector de la Real Academia Española de Música y Declamación creada por Dionisio Scarlatti de Aldama, de la que Espín iba a ser director— una romanza árabe<sup>106</sup>. Al final de su vida, participó en eventos musicales con cierta vinculación política. A pesar de ello y de su férrea decisión de apoyar la creación de la ópera nacional, no consiguió el ansiado objetivo que ocupó toda su vida.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Madrid, Archivo General de Palacio, Fondo personal. C.ª 322, Exp. 35 (E-Mp).

<sup>105</sup> J. Espín y Guillén: *Álbum lírico-español de S. M. la reina D.ª Isabel II*, Madrid, Real Biblioteca, Mss./ 717.

<sup>106</sup> J. Espín y Guillén: *Aben-hamet, romanza árabe*, Madrid, Real Biblioteca, Mss./ 696.

<sup>107</sup> Con posterioridad a la realización final de este artículo ha aparecido un pequeño fondo con números del “Coro” de *L'Assedio di Medina* y números musicales de las zarzuelas *Encogido y estirado* y *La vieja y el granadero*.