



EMILIO CASARES RODICIO

Rossini: la recepción de su obra en España

Rossini es una figura central en el siglo XIX español. La entrada de su obra a través de los teatros de Barcelona y Madrid se produce a partir de 1815 y trajo como consecuencia su presencia en salones y cafés por medio de reducciones para canto de sus obras. Más importante aún es la asunción de la producción rossiniana como símbolo de la nueva creación lírica europea y, por ello, agitadora del conservador pensamiento musical español; Rossini tuvo una influencia decisiva en la producción lírica y religiosa de nuestro país, cuyo mejor ejemplo serían las primeras óperas de Ramón Carnicer. Rossini correspondió a este fervor y se rodeó de numerosos españoles, comenzando por su esposa Isabel Colbrand, o el gran tenor y compositor Manuel García, terminando por su mecenas y amigo, el banquero sevillano Alejandro Aguado.

Rossini is a key figure in nineteenth-century Spain. His output first entered Spain via the theatres of Barcelona and Madrid in 1815 and was subsequently present in salons and cafés in the form of vocal reductions. Even more important is the championing of Rossini's output as a model for modern European stage music which shook up conservative Spanish musical thought. Rossini had a decisive influence on the sacred and stage-music genres in Spain, the best example of which are Ramón Carnicer's early operas. Rossini reciprocated this fervour and surrounded himself with numerous Spanish musicians, first and foremost, his wife Isabel Colbrand, as well as the great tenor and composer Manuel García and his patron and friend, the Sevillian banker Alejandro Aguado.

*Al maestro Alberto Zedda,
que nos ha enseñado tanto de Rossini*

El Presidente de la Primera República española, Don Emilio Castelar, convencido rossiniano, tuvo el honor de visitar a Gioachino Rossini en París en 1867. Fruto del encuentro fue una breve biografía del compositor publicada en La Habana en 1872, todo un símbolo del peso que el músico tuvo en España. Castelar narra su visita, —creemos que en torno a 1867—, cuando terminaba el destierro parisino del político, consecuencia de su participación en la revolución de 1866 sofocada por O'Donnell¹.

El pequeño opúsculo tiene un gran interés. El político español señala al comienzo:

Hace sesenta años que Rossini tiene el privilegio de arrebatar a Europa con su música. Puede decirse que con Byron, con Goethe, con Schiller, es una de las caríatides sobre cuyas frentes descansa la gloria de este siglo. No es Rossini de los músi-

¹ Emilio Castelar participó en la revolución del 22 de junio de 1866; como consecuencia fue condenado a muerte en consejo de guerra acusado de ser uno de los conspiradores más activos del complot. Mediante un disfraz pudo traspasar la frontera y llegar a París donde residió hasta la revolución de 1868.

cos que tienen una sola nota, ora alegre, ora plañidera, no: es un genio universal. Él ha hecho reír o llorar a su arbitrio a toda Europa... Él ha recorrido todas las escalas del arte... Parece que el hada de la armonía es madre de Rossini. Y nadie diría sino que lo parió cuando Dios templaba el órgano inmenso de las esferas, que tiene por registros las estrellas².

Castelar se presenta ante Rossini como ante un dios, —como lo harán la mayor parte de los españoles de aquella época— y recoge varios testimonios de cómo correspondía Rossini a este amor. El político sorprende a Rossini en su casa en 1867 reorquestando *La petite Messe solemne* y mantiene una animada conversación durante la que el compositor le dirá palabras como estas:

¡Qué bella música la música popular española! ¿No es verdad? No conozco nada que la aventaje en el mundo. Vosotros sois los músicos de la serenata, y la serenata es la poesía vaga y el amor añadidos a la música. Las canciones andaluzas son de una melodía dulcísima y de una letra por lo general tan bella como la melodía. Y Rossini que tenía conmigo toda esta conversación en francés —dice Castelar—, recitó con puro acento español la siguiente canción nuestra:

*Suspiros que de mí salgan
Y otros que de ti vendrán,
Si en el camino se encuentran
¡qué de cosas se dirán!*³.

Es difícil encontrar un ejemplo más significativo de la atracción que Rossini produjo en España, que el hecho de que todo un Presidente de Gobierno manifieste culto al músico, y decida hacer un librito sobre él, y es más llamativo aún, que demuestre un perfecto conocimiento de su obra.

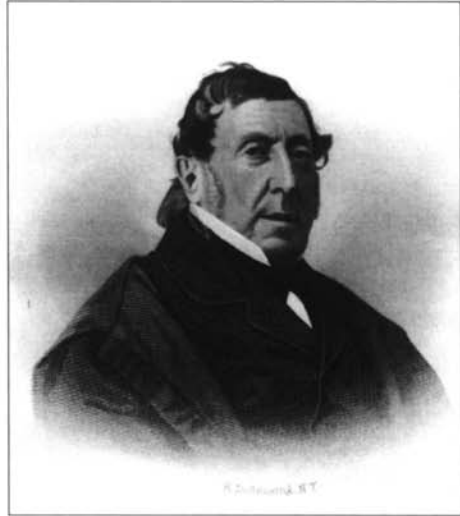
Sólo seis años antes, el novelista Pedro Antonio de Alarcón visitaba a Rossini en su casa de Passy. Acompañado del barítono Giorgio Ronconi, establecido entonces en Granada y amigo del músico, Alarcón nos deja en su obra *De Madrid a Nápoles*, un panegírico aún mayor del compositor:

Era Rossini. ¡Era el autor del *Barbero de Sevilla*, de *Otello*, de *Moisés*, de *Semiramis*, de *Guillermo Tell*, del *Stabat Mater*, de tantas y tantas inmortales obras! ¡Era el que despertó en el alma de nuestros padres aquel amor de que nosotros fuimos hijos! ¡Era el cantor de sus pasiones y sentimientos; el que, durante miles de noches, recibió adoración entusiasta en teatros que brotaba a su voz como las ciudades de Grecia a la voz de Orfeo! ¡Era el sol de aquellos días melancólicamente recordados por las decre-

² Emilio Castelar: *Semblanzas contemporáneas*. Rossini, Habana, Est. Tip. La propaganda Literaria, 1872, p. 7.

³ *Ibidem*, p. 13.

pititas beatas de hoy; el héroe de innumerables campañas artísticas y galantes; el que compartió con Goethe, Byron, Napoleón y Nelson los aplausos del siglo XIX, cuando el siglo XIX estaba en la adolescencia y acariciaba sueños de amor, de gloria y de poesía! ¡Era el dios músico de la aurora del romanticismo, de aquel romanticismo cuyo lúgubre anochecer nos ha tocado presenciar a nosotros; el creador de los cantos que nos arrullaron en la cuna: el nombre mágico que aprendimos a venerar en nuestra niñez; el maestro de Donizetti y de Bellini! ¡Era, finalmente, el que ha sobrevivido a sí mismo, el que ha querido ser la posteridad de su propio genio, el que hoy goza de su fama póstuma bajo el nombre del *Cisne de Pessaro!*... ¡Era Rossini, y esto lo dice todo! Considerad, pues, con cuanta sorpresa, júbilo y turbación me vería enfrente de él⁴.



Giacomo Rossini. (*Propaganda Literaria*, 1872, grabado de P. Dudensing, New York)

Otro documento del historiador catalán Francisco Virella Casañes, también del siglo XIX, puede servir para completar la visión de la trascendencia de la obra rossiniana en España:

Favorecida por estas circunstancias la obra de Rossini, y auxiliado el general deseo de reforma merced a su genio incomparable, la verdad es que la aparición de sus primeras obras bastó para echar por tierra las convenciones del gusto antiguo, avasallando de igual manera a todos los públicos, y haciendo imposible, sin el repertorio de sus óperas, la existencia de ningún teatro⁵.

No he encontrado mejores testimonios para iniciar la reflexión sobre el mutuo amor entre España y Rossini, y el culto que España le rindió, salvo quizás recordar otro signo de esta adoración y es una cifra que comentaremos posteriormente por su carga sociológica: en el año 1822 se dieron en Madrid 156 representaciones de diversas obras de Rossini.

El descubrimiento de Rossini en España fue un fenómeno musical sin parangón. España se recuperaba de las secuelas de la Guerra de la Indepen-

⁴ P. A. de Alarcón: *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1943, T. I, pp. 62-63.

⁵ F. Virella Casañes: *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*, Barcelona, Est. Tip. De Redondo y Xumetra, 1888, p. 100.

dencia, 1808-1814, y de la posguerra, e iniciaba el duro periodo absolutista de Fernando VII (1814-1833). En el decreto de 4 de mayo de 1814 se recuperaba una férrea censura para todas las obras escénicas, salvo para la actividad operística. Este respeto a la ópera permitió el inicio del período por excelencia de la imposición del italianismo que Mesonero Romanos y Mariano Soriano Fuertes denominaron “furor filarmónico”⁶, –parodiando la sátira de Bretón de los Herreros, *Contra el furor filarmónico*–, y Peña y Goñi “locura filarmónica”⁷.

Cuando hablamos de la presencia de Rossini en España, nos referimos a un asunto capital en nuestra historia musical dado su enorme peso. Los elementos definidores de esta realidad pueden ser formulados así: entrada masiva de su obra a través de los teatros de Barcelona y Madrid a partir de 1816; su presencia alternativa pero sustancial en salones y cafés por medio de las múltiples reducciones para canto, piano o guitarra de sus obras; asunción de la producción rossiniana por la intelectualidad española, como símbolo de la nueva creación lírica europea, y, por ello, el medio de mover el conservador pensamiento musical español; y finalmente, su influencia decisiva –en sentido positivo y también negativo– en la producción lírica y religiosa española.

Es importante añadir que la llegada de Rossini se debe en primer lugar al prestigio que su música tenía en Europa, pero también a la enorme crisis de producción propia. Un historiador tan nacionalista como Soriano Fuertes tenía clara la primera realidad en su *Historia de la música Española* cuando señalaba:

Mientras España sufría las calamidades y desgracias consiguientes a un gobierno sin energía y sujeto a influencias bastardas, a una guerra cruel y asoladora por espacio de seis años, y a un dominio extranjero tanto amigo como enemigo, la fecunda lira del boloñés Joaquín Rossini, causando una verdadera conmoción en el arte de los sonidos, entusiasmaba las imaginaciones europeas, haciéndolas olvidar, en parte, los desastres ocasionados por la política de Napoleón I... la tranquilidad y alegría que empezaba a disfrutarse en España, libre ya de la invasión francesa, y la afición de los barceloneses a los espectáculos lírico-dramáticos, unidos a la fama de las nuevas producciones del Cisne de Pesaro, avivaron el deseo de los amantes del arte⁸.

⁶ R. de Mesonero Romanos: ‘La filarmonía’. *Panorama Matritense*, Madrid, Renacimiento, 1915, vol. I, p. 295 y M. Soriano Fuertes: *Historia de la música española, desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Bernabé Carrafa, 1855, vol. 4, p. 271.

⁷ A. Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881 (reed. facs. con introducción de Luis G. Iberní, Madrid, ICCMU, 2004), p. 92.

⁸ M. Soriano Fuertes: *Historia de la música española...*, vol. 4, pp. 273-274.

Pero también era cierta la crisis de nuestro teatro lírico. Muerto Martín y Soler, y si excluimos las obras que Manuel García compone ya en el extranjero, desde el año 1807 en que estrena su última obra madrileña, hasta *Adele di Lusignano* de Carnicer, de 1819, no se producen estrenos en la península. Acierta Virella Casañes cuando señala: "Acaeció entonces como en todo tiempo que, la carencia de teatro lírico nacional fue remediada por la presencia de otro extranjero, y al acogerse a él Barcelona, y rendirle el debido homenaje, sin poder hacer nada en pro de un arte indígena que no existía, demostró una vez más su buen gusto..."⁹. Al argumento de Virella es necesario añadir la bonanza social producida en España a partir de 1816; la mejora de la coyuntura depresiva y cierta tendencia a la apertura, llevó a una vida más amable que permitía gozar de la ópera, aunque la situación durará poco; avanzado el año 1817 comenzarán unos años broncos y difíciles que desembocarán en el Trienio Liberal.

Penetración de la obra de Rossini. Primera oleada

El frenesí por la obra de Rossini se inició en Barcelona el 29 de agosto de 1815 con el estreno en el Teatro Principal o de la Santa Creu de *L'italiana in Algeri*¹⁰. La tradición italiana era en aquellos años mayor en Barcelona que en Madrid. Barcelona, haciendo uso de sus fueros, se había negado a cumplir la famosa Real Orden del 28 de diciembre de 1799 en la que se declaraba que, "En ningún Teatro de España se podrán representar, cantar, ni baylar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos Reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real Orden de 28 diciembre de 1799"¹¹, orden que tuvo como consecuencia la crisis del italianismo en España. En Barcelona se invocaron los fueros regionales para que pudiesen seguir actuando las compañías italianas y se les concedió este privilegio. El Teatro de la Santa Creu siguió cultivando la música italiana. A esta situación había contribuido el Capitán General de Cataluña, General Castaños, Duque de Bailén, que, pasada la crisis de la guerra de la Independencia, decidió recuperar el gusto de los catalanes por la lírica, y reunió a las familias acaudaladas con el fin de crear la Sociedad de Accionistas para la explotación del coliseo de la

⁹ F. Virella Casañes: *La ópera en Barcelona...*, p. 103

¹⁰ Así se anunciaba este estreno: "Martes 29 de agosto de 1815. Teatro. Hoy por la primera vez que tiene el honor de presentarse a este benigno público la compañía italiana de óperas; dará principio con la ópera bufa titulada *La Italiana en Alger*, adornada de su correspondiente Teatro. A las seis y media". Véase, F. Virella Casañes: *La ópera en Barcelona...* p. 104.

¹¹ Documento "Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías Cómicas de estos Reynos fuera de la Corte", Madrid, 2 de Marzo de 1801.

Santa Creu. La Sociedad envió a Ramón Carnicer a Italia con el fin de buscar cantantes, pero, sobre todo, a un maestro que disciplinase a los “insubordinados” músicos del teatro, para lo que fue contratado nada menos que el compositor Pietro Generali, quien justamente dirigirá el estreno de *L’Italiana in Algeri*, con primeras figuras del canto, dato importante, el 29 de agosto de 1815¹². Menos en la ópera *Ricciardo e Zoraide* en 1822, Barcelona precedió siempre a Madrid en el estreno de las obras rossinianas.

En 1815 se inicia en Cataluña lo que desde la ideología nacionalista novecentista se denominará “huracán” o “invasión” Rossini que se detecta en la prensa del momento, como por ejemplo en el *Diario de Barcelona*, con cartas, diatribas, disputas a favor o en contra de la novedad que implicaba su obra, y por ello, presentándolo como un elemento perturbador. El asunto fue tan importante que desde la Sociedad de Accionistas se pretenderá contratar al propio Rossini como Maestro Direttore al cembalo. Esta noticia no publicada en España hasta hoy, aparece clara en una carta que Giovanni Ricordi dirige al propio músico el 21 de diciembre de 1816 en la que señala:

Como además en todas partes resuena ya vuestro nombre, yo he sido comisionado para tratar por el teatro de Barcelona en España. Por lo que la nueva empresa de los Señores de la Ciudad, desearían saber si vos aceptaríais el contrato de Maestro Direttore al Cembalo, con la obligación de componer dos obras nuevas al año, y yo necesito saber vuestra verdaderas pretensiones. Complaceros pues a darme a tal propósito, la más solícita respuesta cualesquiera que sean las determinaciones verdaderas porque me urge ver a la citada Empresa que tanto me apremia a servirles, y que no he dejado de secundar sus reclamos con premura y con celo. Mandadme libremente y creedme con mi más sincero sentimiento¹³.

Sin duda este intento tiene un fuerte carácter simbólico, e indica hasta qué punto las pretensiones del teatro barcelonés eran grandes, pero sobre todo, el peso que Rossini tenía ya en aquella época en España y su ligazón con nuestra nación.

La presencia de Rossini en Madrid se detecta un poco antes del 1815. En 1814, con la llegada a la corte de las hermanas Moreno, había hecho presencia la obra de Rossini en la capital, aunque no con una representación operística: “Regresaron de Italia dos jovencitas españolas que habían recibido allí una gran educación musical y que alborotaron a Madrid y luego a España entera, cuando en el mes de octubre cantaron varias veces,

¹² Estrenaron la obra *Antonieta Mosca*, Marianna Rossi, Marco Bordogni, Antonio Ambrosi y Domenico Vaccani, que eran los más grandes cantantes rossinianos de entonces.

¹³ *Gioacchino Rossini: Lettere e Documenti*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, Vol. I, p. 194. La propuesta por desgracia no se concretó.

en italiano, arias, dúos y otros fragmentos, principalmente de Rossini, cuya música se oía entonces en público por primera vez”¹⁴. Eran Benita y Francisca Moreno, hijas del violinista Francisco Moreno, quien las llevó a Italia, a estudiar canto. Ambas fueron contratadas como “primeras tiple absolutas”, en los Teatros de la Cruz y el Príncipe en 1815, sin aceptar el contrato “a partido” sino un diario de 260 reales pero no cantaron una obra completa de Rossini hasta *L’italiana in Algeri*, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro de la Cruz en 1816.

La llegada de Rossini fue una especie de “parusía” de un dios ante el que todo el mundo se inclinará. Los datos son concluyentes: desde 1815 a 1834 se estrenaron en Barcelona 26 de las 38 obras del catálogo lírico de este autor, alguna como *L’italiana in Algeri* en 1815 e *Il Barbiere* en 1818, antes que en París, —lo que significa la primera representación de estas obras fuera de Italia—. No es una conjetura descabellada pensar que estas primeras salidas de sus dos obras fuera de Italia, fuese escogida expresamente por Rossini.

La “invasión rossiniana” se dio al mismo tiempo en el teatro y a través de los cientos de variaciones y fantasías para pianoforte, guitarra, o canto y piano que se extendieron por toda España. M^a Esther Sala y José M^a Vilar, han estudiado en su trabajo, “La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos”¹⁵, la incidencia de su obra, pero sucedió en Madrid de la misma manera. Rossini es el autor extranjero del que más obras se conservan en los archivos catalanes, especialmente religiosos, y no se puede infravalorar esta realidad. El músico era conocido más allá del ámbito de los teatros de ópera, y a través de ello su música impregnó todo el país y llegó a gentes que no asistían a la ópera.

Lógicamente aquella presencia se dio con toda su fuerza en el teatro. Es sintomático que el estreno de *La italiana en Argel* en el Teatro del Príncipe el 29 de setiembre de 1816, (hasta 1821 las obras se cantaron en castellano), fuese escogida precisamente para celebrar los esponsales de Fernando VII e Isabel de Braganza. Tomaron parte las hermanas Moreno que causaron una conmoción captada por Mesonero Romanos en “La filarmonía” de su *Panorama matritense*: “El entusiasmo inexplicable que aquella brillante producción causó en esta capital, fue un anuncio de los gratos momentos que el público matritense podía esperar del autor del *Barbero de Sevilla*”¹⁶.

¹⁴ E. Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Imp. de Archivos, 1934 (reed. facs. con introducción de Emilio Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, 2000), p. 160

¹⁵ M^a Esther Sala y José M^a Vilar: “La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos”, *Nasarre*, VIII, 2, 1992, pp. 69-82.

¹⁶ R. de Mesonero Romanos: *Panorama Matritense*, “La filarmonía”, p. 294.

Esta fiebre se incrementó con la llegada de Lorenza Correa que se presentará en Madrid en el Teatro de la Cruz en 1818 con *I Pretendenti* de Mosca y traía de Italia las óperas de Rossini. La Correa fue admitida en las compañías de los teatros de la Cruz y el Príncipe, causando la retirada de Benita Moreno. Lorenza Correa estrenó la segunda obra de Rossini oída en Madrid *Il turco in Italia*, obra especialmente importante porque es con ella con la que los trabajos del revolucionario maestro italiano se volverán en un referente. Es a partir del estreno de esta obra cuando la presencia del músico fue masiva, y es una hipótesis clara que fue la presión de la obra de Rossini la que decidió al Ayuntamiento a derogar en 1821 el decreto que prohibía cantar en italiano.

Es entonces cuando *El Diario de Madrid* anuncia la venta en una librería de la calle Carretas de las reducciones para piano efectuadas por un profesor de Barcelona de la obertura de *El turco en Italia* y en la vida musical española comienzan a circular las músicas de Rossini que van a ser conocidas por los músicos y amateurs, a veces con un cierto adelanto a su representación en el teatro. Rossini era cantado en los cafés, y sobre todo en los salones, y Lorenza Correa introducía en algunas representaciones operísticas no rossinianas, fragmentos de Rossini tan famosos como “*Di tanti palpiti*” o, “*Una voce poco fa*”.

El proceso de penetración de Rossini en España se inicia en 1815 y llega hasta 1818, con dos momentos de apogeo, entre 1821-1823 y 1826-1828, como podemos ver en el cuadro de la página siguiente. Durante esos años se estrenaron entre Barcelona y Madrid nueve obras. Su introducción en España culmina con el estreno en Barcelona de *Il Barbiere di Siviglia*, el 16 de julio de 1818, dirigido por Ramón Carnicer, para el que este músico compuso una nueva obertura que se oyó en España durante todo el siglo XIX, cuando se interpretaba la obra. Barbieri, muy bien informado, y tratando de indicar la importancia del músico español, refiere, “por orden del mismo Rossini se ejecuta en España en vez de la ópera, circunstancia que nos ahorra toda consideración”¹⁷. Este periodo es especialmente activo en Barcelona.

En 1819 la presencia de Rossini fue poco relevante y 1820 será el año del alzamiento del coronel Quiroga y del comandante Riego que inicia el Trienio Liberal, año poco propicio para la ópera —sólo se dieron cuatro títulos en Madrid y cinco en Barcelona, tres de ellos de Rossini—. El pueblo se dedicó a los himnos patrióticos y populares.

¹⁷ Emilio Casares Rodicio (ed.): *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (Legado Barbieri), Vol. 1, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p.121. Como es sabido Rossini no compuso una obertura específica para esta obra sino que empleó la de *Aureliano in Palmira*, reutilizada también en *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Es probable que Carnicer, que acababa de estrenar *Elisabetta* en Barcelona, no quisiera repetir la misma obertura, por entender que el público podría protestar ante esa situación.

ESTRENOS DE ROSSINI

BARCELONA	EN MADRID
1815: <i>L'Italiana in Algeri, L'inganno felice</i>	
1816: <i>La cambiale di matrimonio</i>	<i>L'Italiana in Algeri</i>
1817: <i>Tancredi, Elisabetta, regina d'Inghilterra</i>	
1818: <i>La Cenerentola, Torvaldo é Dorliska, Il Barbiere di Siviglia</i>	<i>Il Turco in Italia</i>
1819: <i>La Gazza ladra</i>	<i>L'inganno felice</i>
1820: <i>Il turco in Italia</i>	
1821: <i>Otello, La pietra del paragone</i>	<i>La Gazza ladra, Il barbiere di Siviglia</i>
1822: <i>L'occasione fá il ladro, Aureliano in Palmira</i>	<i>Elisabetta, regina d'Inghilterra, La Cenerentola, Tancredi, Otello, Ricciardo é Zoraide</i>
1823: <i>La donna del lago, La scala di seta, Ricciardo é Zoraide</i>	
1824: <i>Zelmira, Edoardo é Cristina</i>	<i>Torvaldo é Dorliska</i>
1825: <i>Mosé in Egitto</i>	
1826: <i>Semiramide</i>	<i>Matilde di Shabrán, Zelmira, Edoardo é Cristina, La pietra del paragone</i>
1827: <i>Matilde di Shabrán, Maometto II</i>	<i>Semiramide</i>
1828:	<i>La donna del lago</i>
1829:	<i>Mosé in Egitto, L'Assedio di Corinto</i>
1830: <i>Bianca é Faliero, Il Conte Ory</i>	
1831: <i>L'Assedio di Corinto</i>	
1834: <i>Guillaume Tell</i>	<i>Guillaume Tell</i>

Asentado el Trienio Liberal, en 1821 se produce un auténtico estallido de la obra de Rossini. Es preciso recordar que durante el Trienio fueron frecuentes las procesiones cívicas, manifestaciones, cencerradas y cierto espíritu festero público, ambiente en el que encontrará su lugar el cultivo de la ópera. 1821 es el año en el que Rossini conquistó a los madrileños gracias a dos óperas fundamentales: *La gazza ladra*, -30 de mayo-, e *Il barbiere di Siviglia*, -25 de agosto- las primeras obras

que se cantaron en italiano¹⁸, noticia que merecerá este anuncio en el *Diario de Madrid*: “Los demás artistas españoles que ejecutarán papeles, no acostumbrados a cantar en italiano, esperan en premio de sus esfuerzos merecer la consideración del ilustrado público”, y testimoniando la velocidad con que la presencia del teatro rossiniano modificó la vida musical de la ciudad, añade: “Los programas de la ópera se venden en el despacho de billetes, y por la noche, los venderán igualmente los acomodadores”¹⁹. Es en este año cuando Mesonero Romanos admitió que la ópera se había impuesto al teatro hablado en Madrid: “Pero, preciso es confesarlo, la novedad, la moda y el capricho seducían y apartaban el favor del público de nuestra escena dramática, encaminándola hacia la ópera italiana, que, después de un paréntesis de muchos años, acababa de inaugurarse en Madrid por una empresa particular”²⁰.

En 1822 llegamos a la primera gran cúspide de la invasión rossiniana, con unas cifras difíciles de entender pero totalmente ciertas. Desde febrero y hasta final de año se dieron en Madrid: *La Italiana en Argel* con 14 representaciones, *Elisabetta, regina d’Inghilterra*, 21, *La Cenerentola*, 29, *Tancredi*, 32, *La Gazza Ladra*, 12, *Otello*, 9, *Il Barbiere*, 23, *Il turco in Italia*, 7, *Ricciardo é Zoraida*, 11, total 158 representaciones prácticamente seguidas, de las cuales cinco eran estrenos. En Barcelona se estrenaron dos. Por otra parte Madrid se encontró en este año por fin con el Rossini serio, con el estreno de *Elisabetta*.

Es no menos significativo que las obras fuesen interpretadas por las mejores voces rossinianas del momento: las dos de más éxito, Adelaida Dalmani-Naldi (se presentó en *Elisabetta*) que llegó en abril y produjo un auténtico delirio con su belcantismo contagioso, y Adelaida Sala, en mayo, que luego adquirirá la nacionalidad española al casarse con el Conde de Fuentes, pero también Domenico Vaccani, la Spontini, Capitán, entre otros.

En 1823 decaen un poco los estrenos con tres nuevos títulos en Barcelona, *La donna del lago*, *La scala di seta* y *Ricciardo é Zoraide*, pero ninguno en Madrid, aunque se repusieron dos títulos de Rossini.

En este segundo periodo se incrementa el peso de Rossini a través de la disponibilidad, en reducciones para canto y piano de la música que se podía escuchar por la noche en el teatro, pero, sobre todo, comienza a aparecer esa

¹⁸ Todas las óperas italianas de esta época y hasta el 26 de mayo de 1820, en que se estrenó *Ser Marc’Antonio* de Anelli y Pavesi, fueron interpretadas en castellano y por artistas españoles, debido a la Orden ya citada de 1799. En 1821 la derogación de esta orden por parte del Ayuntamiento permitió contratar a una selecta compañía italiana en la que estaban junto con las españolas Lorenza Correa, Loreto García y García de Paredes, las míticas cantantes italianas Adelaida Sala, Adelaida Dalmani-Naldi, Domenico Vaccani y Capitán, que habían actuado antes en Barcelona.

¹⁹ *Diario de Madrid*, 30-V-1821.

²⁰ R. de Mesonero Romanos: *Memorias de un sesentón*, Madrid, Ed. La Librería, 1995, Vol. 1, p. 249.

“segunda literatura”, compuesta por las recopilaciones de variaciones sobre temas operísticos rossinianos. Un catálogo de 1824, publicado en nuestra edición del Legado Barbieri²¹ demuestra cómo toda la obra de Rossini estrenada hasta entonces se encontraba a la venta en diversas versiones: “Arias con instrumental”, “Arias con acompañamiento de piano forte”, “Dúos con todo instrumental”, “Dúos con acompañamiento de piano forte”, “Tocar el piano”.

Hay un hecho especialmente sintomático, la inclusión de Rossini en recopilaciones que contenían canciones patrióticas, lo que indica una lectura de Rossini, compartida en Europa, como músico liberal y progresista. Hay que recordar que toda Europa, y también España, está movida por ideas revolucionarias. España inicia el Trienio Liberal y es la época de los himnos patrióticos como el de *Riego* o el *Trágala*. En una de las representaciones de *La gazza ladra*, según confirma el *Diario de Madrid* del 3 de junio, el público “prorrumpió en gritos con el objeto de que se cantasen canciones patrióticas que no estaban ofrecidas”, y el hecho fue tenido en cuenta dado que en la siguiente representación del 7 de junio, en el intermedio se cantó el “Himno a la libertad por los artistas de la compañía”. Algo similar sucedía en Barcelona; en 1822 se recoge en el *Diario de Barcelona*: “Hoy dará principio la compañía italiana con el primer acto de la ópera el *Otello*; a continuación el señor Viñolas recitará una oda patriótica análoga al objeto de la función, y en seguida se cantará un himno nuevo, música de Don Ramón Carnicer”²². Tenemos otros muchos testimonios de la fiebre rossiniana, cuando el 29 de junio de 1821 se interpretó la obra de Portogallo *Alcira in India*, cuya representación se completó con algunas “piezas de Rossini con objeto de hacerla más agradable”.

Rossini se convirtió por un tiempo, que coincide además con el Trienio Liberal, en una especie de panacea para todos los males: era el mejor vehículo para la diversión y el rito social, pero también para la afirmación revolucionaria, y un referente para todos los madrileños de manera que ni siquiera los sucesos más cruentos de aquellos críticos años lograron oscurecer su música y su figura.

En buena sociología podemos afirmar hoy que esta invasión rossiniana, —si tenemos en cuenta que Madrid rondaba entonces los 220.000 habitantes—, es una de las causas de la penetración de la música lírica en la sociedad madrileña que alcanzó un nivel tal que marcó un cambio decisivo en

²¹ “Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la Carrera de San Jerónimo, Casa del Buen Suceso, frente a la Soledad. Madrid: En la oficina de Don Antonio Fernández, 1824”, en E. Casares Rodicio (ed.): *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, vol. 2, 1988, pp. 315-324.

²² *Diario de Barcelona*, 7-XI-1822.

la historia cultural del país, nivel nunca repetido. No es exagerado afirmar que es en este periodo cuando la ópera se reafirma en Madrid como el género burgués por excelencia y con un cultivo masivo, tal como ya fue visto por los contemporáneos; la afición es compartida por una burguesía amplia, por los políticos y por unos medios de comunicación que dan a la ópera una presencia no conocida hasta entonces. Mesonero Romanos lo describió así: “Esta afición de la sociedad madrileña hacia la filarmonía no era, como ahora, la expresión de una moda pasajera y de buen tono, sino un verdadero culto, una devoción entusiasta hacia el arte que tan preclaros genios ostentaba a la sazón en su Rossini, un Donizetti, un Bellini...”²³. Por ello compartimos el pensamiento de Alberto Rizzuti cuando señala: “La llegada de la revolucionaria obra rossiniana a los dos teatros madrileños [Teatro del Príncipe y Teatro de la Cruz], representó para la vida musical de la capital un hecho sin precedentes. A la fortuna de la ópera —especialmente bufa— de Rossini acompañó un proceso de penetración de la música en la sociedad que alcanza un nivel tal que marcó un cambio rápido y decisivo en la historia cultural del todo el país”²⁴.

El segundo apogeo

En 1824 se produjo un descenso en la presencia de Rossini tanto en Barcelona como en Madrid. España vivía en un momento políticamente difícil, posterior al Trienio Liberal. En marzo de 1824 se marcha la compañía italiana, terminados sus contratos, y se vuelve a cantar en castellano, al parecer, según Peña y Goñi, con gran protesta del público que ya había hecho suyo el italiano: “Pero el público escuchaba con hastío, por no decir con repugnancia... recordaba los gorgoritos de la Sala y la Dalmani-Naldi y pedía italianas e italianos, por amor de Dios”²⁵. Sólo se estrenó una obra nueva de Rossini, *Torvaldo e Dorliska*, aunque se repusieron otras cinco. Lo mismo sucedió en 1825 con cinco reestrenos y ningún estreno.

En 1826 las circunstancias sociales volvieron a mejorar en España, a pesar de estar viviendo la denominada década ominosa del reinado de Fernando VII, 1823-1833. Se había dado para entonces cierto asomo de recuperación económica y demográfica que llevó a España a los trece millones de habitantes; también se había normalizado la vida y las actividades de cierto ambiente festivo, muy difícil de rastrear en los años anteriores;

²³ R. de Mesonero Romanos: *Memorias...* Vol. II, p. 136.

²⁴ A. Rizzuti: “La fortuna del teatro rossiniano a Madrid (1816-24)”, *Bolletino del Centro Rossiniano di Studi*, Pesaro, Anno XXXI, 1991, p. 79.

²⁵ A. Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 86.

señala Comellas: “la época es más risueña que las anteriores por lo que se refiere a la vida ordinaria, y más bronca y desabrida por lo que se refiere a los planteamientos políticos”; y más adelante, citando a Estanislao Bayo, “Habíase restablecido el orden público en los pueblos de la monarquía, y de hecho reinaban la paz y el gozo. Por entonces proliferan las fiestas, las romerías, las corridas de toros. Son aquellos años de manifestaciones castizas que recuerdan un tanto a la ópera goyesca, aunque en menor tono”²⁶. Estas circunstancias explican el regreso de Rossini.

Rossini regresó en lo que constituye su segundo apogeo, que se dio entre 1826 y 1828. En el primer año se estrenaron en Madrid cuatro nuevas obras, *Matilde di Shabran*, *Zelmira*, *Edoardo e Cristina*, y *La pietra del paragone* a las que hay que añadir *Semiramide* en Barcelona; en 1827 se estrenó en Barcelona *Matilde di Shabran*, *Maometto II* y en Madrid *Semiramide*, una de las óperas favoritas de Carnicer que era el director. El público abarrotó el Teatro Príncipe con 1147 personas y una recaudación de 9564 reales; la obra permaneció en cartel desde el 26 de mayo hasta el 2 de julio. En 1828 hubo ocho reposiciones y el estreno de *La donna del lago* en Madrid; ninguna en Barcelona.

El nuevo renacer rossiniano se debe, sobre todo, a la llegada en junio de 1826 de una gran compañía italiana dirigida nada menos que por Saverio Mercadante que inicia de inmediato sus tareas. Mercadante —que dejará una profunda huella en Carnicer y en nuestros músicos— dirigió entre los años 1826-27 y 1830-31, y le sucedió el maestro catalán Ramón Carnicer que lo hará a partir de 1827, año en que estrenó su ópera *Elena e Costantino*²⁷.

Este nuevo apogeo vino acompañado de la segunda llegada a España de cantantes italianos. Desde 1826 a 1828 pasaron por Madrid las más importantes figuras rossinianas: Adelaida Cortesi, Isabella Fabbrica, Marietta Albini, Giovanni Montresor, Luigi Maggiorotti, y después Adelaida Tossi, Almerinda Manzocchi y Meric Lalande. Esto explica que varios historiadores novecentistas como Peña y Goñi o Soriano Fuertes hablasen de una especie de enfermedad, que no estamos seguros de que se repitiese en ningún lugar de Europa, y que Mesonero Romanos nos dejase este interesante texto en el capítulo “La filarmonía” de su *Panorama Matritense*:

El mérito de los cantantes, la nueva pompa con que se adornó el espectáculo, lo escogido de las funciones que se presentaron, fueron cosas de trastornar todas las cabezas, y llegó a tal punto el entusiasmo, que no solamente se les imitaba en el canto, sino en gestos y modales; se vestía a lo Montresor, se peinaba a la Cortesi,

²⁶ J. L. Comellas: *Historia de la España Contemporánea*, Madrid, Rialp, 1995, pp. 107 y 115.

²⁷ Ramón Carnicer dirigirá hasta 1833, y sucesivamente desde 1836 a 1838 y en 1844-45.

y las mujeres varoniles a la Fabbrica, causaron furor todo aquel año. Tan poderoso es el prestigio de la novedad, y tan dominantes los preceptos de la moda. La exigencia del público, creciendo desproporcionadamente, no se contentaba ya con artistas medianos, fue preciso presentarles los de primer orden... hasta tal punto que al concluirse el año cómico 1831 con la despedida de la señora Adelaida Tossi, faltó poco para que los partidos encontrados de tossistas y lalandistas consiguiesen sembrar una eterna discordia en nuestra sociedad madrileña²⁸.

Peña y Goñi citando una carta que le dirigió el periodista Dionisio Chau-lié, señala que es entonces cuando por primera vez en España hacen su agosto los revendedores,

Pero como la demanda era superior a la oferta, resultaba escasez en el mercado, y de ahí que los consumidores discurriesen anticiparse en términos de pasar la noche en la calle esperando las diez de la mañana en que, lo mismo que ahora, se abría la suspirada portezuela para anunciar que los billetes se habían concluido... La reventa de billetes estaba prohibida bajo severas penas y eran de ver las cacerías, persecuciones y atropellos de los mandatarios del señor congregador y sus tenientes... mas todo lo compensaba el placer de ocupar un asiento y aplaudir a la *prima donna* favorita²⁹.

Otros signos de la vuelta de Rossini son la aparición en 1826 de los dos primeros escritos sobre él: *La Rossiniana, o veladas de Terpsícore*, recopilación de piezas de ópera rossinianas para piano, y un folleto monográfico *Epítome de la vida de Rossini acompañado de su retrato* dedicado a Rossini y publicado en Cádiz. Son interesantes las dos páginas finales de este escrito: "tampoco es fácil resolver el problema de si pasará la moda de Rossini, aunque somos del parecer de que ha dado en el verdadero punto del arte que es hablar a un tiempo con todos y agradar a toda clase de oyentes"³⁰. Hacerse semejante pregunta en 1826 desde Cádiz constituye una prueba de la perspicacia del anónimo autor del *Epítome*, todavía ignorante de las propuestas de Bellini. Pero es de más interés cómo el texto refleja el clima que reinaba en esos días en la Cádiz orgullosa de la Constitución progresista a la cual miraban con entusiasmo los demócratas de toda Europa y cómo valora un cierto "sentido democrático" en el arte rossiniano, de la misma forma que lo hizo Stendhal, capaz de resultar agradable a todos, satisfaciendo al mismo tiempo las exigencias de los espectadores más competentes y el pueblo llano.

²⁸ R. de Mesonero Romanos: *Panorama Matritense...*, pp. 295-296. Mesonero narra esta situación con palabras parecidas en su obra *Memorias de un sesentón*, vol. II, pp. 63-64.

²⁹ A. Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 88.

³⁰ *Epítome de la vida de Rossini acompañado de su retrato*, Cádiz, 1826.

Otra interesante aportación del *Epítome* sobre la valoración del arte de Rossini se encuentra más abajo en lo que es una primera reflexión sobre el sentido de la obra:

Hay algunos que creen que la abundancia de sus ideas degenera a veces en profusión y que se echa de menos en sus obras la economía necesaria en todas las producciones artísticas para que se saboree lo que es bueno y no se confunda la imaginación; nosotros nos persuadimos que las repeticiones de que algunos critican también tienen este bien entendido objeto, y que la economía que recomiendan se opondría a la grata y continua variedad de sus obras que las hará vivir mientras que las que carezcan de esto se perderán siempre en el olvido.

Es cierto que ya no se recobrará el entusiasmo de antes pero el rossinismo continuó en Madrid hasta avanzada la década de los treinta y mucho después. Los testimonios de Emilio Castelar o de Pedro Ruiz de Alarcón, no pueden ser más determinantes, y a ellos podríamos añadir otros muchos como la sentida carta que Gaztambide escribe a Barbieri desde Londres en 1859 en la que le cuenta su encuentro con Rossini en un concierto habido en el Conservatorio de París: "Pero ahora falta lo mejor: Rossini estaba en el concierto ¡Y yo estaba a su lado! ¿Es esto fortuna?... Yo no sé lo que hice, sólo se que mis lágrimas corrieron abundantemente y que aquel fue uno de los placeres más grandes de mi vida... Este ha sido el espectáculo que yo he tenido la suerte de presenciar y que no cambiaría por nada"³¹.

Hoy podemos afirmar que Rossini se convirtió durante aquellos años en una especie de catalizador de lo lírico tal como ya expresaba Virella Casañes al presentarlo como el provocador del cambio:

La aparición de Rossini y los trabajos de sus imitadores, modificaron en buena parte nuestra afición, dejándonos llevar del entusiasmo creciente que fue acompañando en su triunfal carrera a la escuela rossiniana. Al igual que el mejor teatro ultramontano, vióse el nuestro dominado por el arte de Rossini, y su inspiración y su brillante colorido atrajeron bien pronto a nuestros filarmónicos, rendidos a la potencia genial de quien, lo mismo les conmoviera al principio con la variedad y riqueza de tonos prodigados en sus dúos y arias, como les subyugara más tarde con la fuerza dramática de sus mejores creaciones y de sus valientes cuadros trágicos³².

Virella Casañes añade que la obra de Rossini "bastó para echar por tierra las convenciones del gusto antiguo". Este es, justamente, el pensamien-

³¹ E. Casares Rodicio (ed.): *Documentos...*, p. 628, carta 1750.

³² F. Virella Casañes: *la ópera en Barcelona...*, p. 105.

to con el que Stendhal definió la obra de Rossini cuando lo propone como uno de los motores del cambio de la cultura europea a partir de su obra *Le Siège de Corinthe* del año 1826. Para el escritor el estilo de Rossini podía ser visto como el signo de la “cultura liberal”, porque hacía una música viva, un arte “según nuestras necesidades” y era eminentemente romántico. Este mismo pensamiento se apunta cuando su obra llega a Madrid, y quizás por ello la eclosión del estilo rossiniano, coincide políticamente con el Trienio Liberal español de 1821 a 1823.

El declive del rossinismo o la primera conciencia nacionalista

En 1828 serán visibles también las primeras opiniones críticas sobre la obra de Rossini, debidas a un pensamiento nacionalista que comienza a emerger. En ese año se detecta en el nuevo periódico, *Diario Literario-Mercantil*, la preocupación por el abandono que sufría la producción lírica española. La salida en 1828 de esta revista, marcó un paso para el desarrollo cultural de España. Fue en sus columnas donde los artistas, críticos y patriotas, atentos a los hechos culturales, realizaron sus primeros y apasionantes desencuentros ideológicos, teniendo por objeto publicaciones, espectáculos de prosa y teatro musical. En ella se señala: “En los artículos literarios se dará, como es razón, la preferencia a las producciones de los ingenios españoles”³³, y se lee entre líneas que se debe desarrollar una ópera nacional. Está claro que para un país que, no obstante estos entusiasmos, se sentía en la ópera esclavo de los italianos, la exigencia de renovación musical y cultural se uniría a las reivindicaciones nacionalistas, oportunamente fecundadas en aquellos años por los sucesos políticos y sociales en Europa.

Las últimas producciones rossinianas: *La Donna del lago*, de 1828, *Mosé in Egitto* y *L'Asedio di Corinto*, ambas de 1829, ya no fueron acogidas con tal emoción. José María de Carnerero comenta así la primera:

La música no tiene las cadencias acostumbradas que se notan en las demás de Rossini, que desde el primer momento producen un efecto seguro en la masa del público. Sus modulaciones son de un género nuevo, melancólicas, y análogas al carácter nacional escocés. Debe reconocerse el gran genio del compositor, sus obras tienen más filosofía de lo que se cree comúnmente; y si tal vez se le ha echado en cara lo contrario por los inteligentes, él ha sabido excusarse cargando la responsabilidad sobre el público moderno, que prefiere a veces que le halaguen el oído, que ser tocado en el corazón... El público experimenta en una palabra una sensación nueva, y eso basta³⁴.

³³ *Correo Literario-Mercantil*, I-IV-1828.

³⁴ *Correo Literario-Mercantil*, 22-IX-1828.

Pero también se critica la “falta de novedad en algunas de sus piezas, que estamos hartos de oír en los teatros de Madrid”. Parece que el último giro del autor no se entendía bien, dado que Rossini llamaba de nuevo a la modernidad y el romanticismo musical tardará en entrar en España.

Algo similar sucede con *L'Asedio di Corinto*, obra que se escogió para celebrar las bodas del rey con su nueva esposa, la napolitana María Cristina de Borbón:

La música de Rossini nunca es mala; sea cual fuera el maestro debe reconocerse que es muy difícil que una ópera seria no produzca cierta monotonía, y aun diremos cierto cansancio en los que concurren a ella. Por profunda que sea una composición lírica, es operación no siempre cómoda la de resistirla tres o cuatro horas consecutivas; inconveniente que en las óperas bufas se salva con mayor facilidad, ya por la jocosa mezcla que ofrecen los argumentos, y ya también por las alegres combinaciones de que el músico puede valerse³⁵.

Sin duda ese rechazo que producen las nuevas obras de Rossini, indicador del inicio del declive del astro rossiniano, ha de ser valorado como fruto del gusto de los madrileños más afín a la ópera bufa que a la seria, entonces recibida con cierta frialdad. Otros muchos textos acreditan el cambio. La reposición en 1830 de *Zelmira* en Madrid, recibió una fría acogida: “ha vuelto a ponerse en escena, sin desagradar, ni corresponder tampoco a las esperanzas que debió inspirar a los apasionados”³⁶.

Finalmente a Rossini le saldrán por aquellas fechas dos potentes competidores, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti —además de Pacini muy representado en Madrid—, todos programados por Carnicer. El 9 de mayo de 1830, se estrenaba en el Teatro de la Cruz *Il Pirata* de Bellini, dirigido por Carnicer. Madrid descubrió aquella nueva figura que entusiasmaba en toda Europa. El *Correo* señalaba: “Este artículo es de importancia. Hay que hablar de un compositor nuevo, de una música desconocida... Hay además que clasificar el mérito de la música, y que meterse en muchas honduras, ¿Lo entiendo yo bastante para salir de ellas?”³⁷.

La lectura de la cartelera de aquellos años no puede ser más significativa. La estadística nos revela cómo en el año teatral 1830-31 todavía se estrenaron *La gazza ladra*, *Mosé in Egitto*, *Il Barbiere* y *La donna del lago*, de Rossini, pero también *Il pirata* y *La Straniera* de Bellini. Algo similar sucede en 1831-32; sin duda la venida de Rossini a Madrid influyó en su fuerte presencia; se representaron, *Zelmira*, *Matilde di Shabran*, *La Cenerentola*, *Elisabet-*

³⁵ *Correo Literario-Mercantil*, 21-XII-1828.

³⁶ *Cartas Españolas o sea Revista histórica...*, Madrid, VI-1831, p. 233.

³⁷ *Correo Literario-Mercantil*, 12-V-1830.

ta, regina d'Inghilterra, Semiramide, Otello, Mosé in Egitto y La Straniera (con la que se estrenó el año teatral), Bianca e Fernando e Il pirata de Bellini. Sin embargo en el año teatral 1832-33 se detecta ya una clara inversión, no sólo porque se equiparan ambos autores sino porque aparece con fuerza el otro competidor, Gaetano Donizetti. De Rossini se representarán *Otello*, *La Cenerentola* e *Il Barbiere*; de Bellini, *La Straniera*, *Il pirata* (dos veces), *I Capuletti ed i Montecchi*, y de Donizetti, *L'Esule di Roma*, *Anna Bolena* y *Fausta*.

La crítica temporada 1833-34 —la muerte de Fernando VII llevó al cierre de los teatros, sometidos además a una gran deuda económica—, aclara definitivamente la situación. De Rossini se representan solamente *Semiramide* y *L'Italiana*, de Bellini, *Norma* (por cierto totalmente incomprendida), pero de Donizetti *L'Elixir d'amore* (dos veces), *L'Esule di Roma*, e *Il diluvio universale*. Esta situación se hace más patente en el año teatral 1834-35; los datos son claros y el estro de Rossini se alejaba irremisiblemente. Se representaron *La gazza ladra* y *Guglielmo Tell*, del maestro, mientras de Donizetti que se imponía con fuerza, *Anna Bolena*, (dos veces), *Il furioso* (dos veces), *Parisina d'Este*, *L'Elixir d'amore*, y de Bellini, *I Capuletti ed i Montecchi*, *Norma* (dos veces), *La Sonámbula* (dos veces) y *La Straniera*. El cambio queda igualmente patente en el siguiente año, 1835-36.

En este ambiente y, desde luego, como un fruto más del nacionalismo creciente, se debe entender que entre en liza un compositor español, Ramón Carnicer³⁸, y que el escritor Carnerero, llame la atención sobre su ópera *Elena e Malvina*, parangonando su presentación en el Teatro Príncipe y equiparando al joven compositor hispano con las dos grandes figuras del momento, Meyerbeer y Rossini:

La Italia reconoce en Rossini su primer compositor, la Alemania en Meyerbeer, la España tiene también el suyo; y este es Carnicer... Carnicer es el único que trabaja en este género... ha tenido que luchar con peligrosas comparaciones... Rossini este astro que eclipsa a cuantos le rodean, es también el favorito de Madrid, como lo es de toda Europa; y salir un español con una producción de su cosecha, y saberse sostener en medio de tan grande rivalidad, no es —me parece— asunto de poca magnitud³⁹.

Un lugar especial en este declive merece uno de los textos satíricos más hermosos producidos contra lo que hoy denominaríamos rossinimania—

³⁸ Ramón Carnicer es un personaje central que necesita una urgente recuperación y análisis en su doble faceta de compositor, director y, a veces, empresario de los teatros municipales del Príncipe y de la Cruz, donde se realiza la historia de nuestra ópera en Madrid, en aquellos años. Él es quien decide el repertorio, forma las compañías y trae de Italia en sus numerosos viajes todas las novedades operísticas. Decidido rossiniano, él comprende la importancia de los cambios de Bellini y Donizetti. Él impondrá sus obras, muchas veces con total incompreensión del público madrileño y, en definitiva, marcará la historia operística de estos años.

³⁹ *Correo Literario-Mercantil*, 18-II-1829.

aunque no sólo contra ella—, firmado por el dramaturgo español Manuel Bretón de los Herreros. Publicada en 1828, la larga sátira de 125 tercetos lleva por título, *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que desprecian el teatro español*⁴⁰, y era la respuesta de un autor de teatro hablado desconcertado por el comportamiento del público que iba masivamente a la ópera, —no tanto al teatro—, y no para descubrir novedades, sino en busca de anécdotas picantes o curiosas, y cotilleos de camerino sobre las que mantener conversación⁴¹. Citamos algunos versos de esta hermosa sátira:

*No más, no más callar; que ya en mi seno
tanta bilis no cabe, Enfriso mío,
y tanta indignación, tanto veneno...*

*Que en el café, en la calle, en el paseo,
en tertulia, do quier se hable tan sólo
De la Donna del lago o de Romeo?...*

*¿Que hasta para vender plato de Alcora
en escala cromática se grite
y anuncie el diapasón a una aguadora?...*

*Triunfe Pacini, triunfe Cimarosa
y erjase de mármol y granito
Pirámide a Rossini majestuosa...*

*Todo sea dulcísimo concierto
y óigase el gorgorito almibarado
hasta en el réquiem que se entona a un muerto...*

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

*Canta la donna mal su cavatina
Y exclamas al punto compasivo
“Está mala, está ronca, ¡poverina!”...*

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

⁴⁰ *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que desprecian el teatro español. Sátira. Su autor Don Manuel Bretón de los Herreros, Madrid, 10-IX-1828, Impr. De D. M. de Burgos, 8º, 21 páginas.*

⁴¹ A. Peña y Goñi en la citada obra *La ópera española*, transcribe una carta del periodista Dionisio Chaulié, director de *El tiempo* sobre la manía de seguir las costumbres de los cantantes: “Se averiguaba cómo vivían, sus horas de comer, los manjares de que más gustaban, y se hacía alarde de vivir como ellos”, p. 89.

Parecidas fueron las invectivas, –ya posteriores y con la visión de un historiador nacionalista–, de Soriano Fuertes, quien hará un duro análisis de la situación:

Nuestro teatro lírico sucumbió; no pudo parangonarse con el italiano; tuvimos que esclavizarnos al yugo extranjero; tuvimos que copiar y hacer sacrificio de nuestra nacionalidad y hasta de nuestras costumbres; pero no por falta de genios para crear, no por carecer de conocimientos, ni de españolismo, sino por no tener gobiernos protectores que alentasen nuestros trabajos y premiasen nuestras obras...⁴².

En realidad la crítica de Soriano en este caso tenía una buena parte de razón y es muy similar a la de Peña y Goñi que se detiene en las consecuencias funestas de esta situación: “Inútil parece consignar que monopolizándolo todo la locura filarmónica por la ópera italiana y los cantantes italianos, el teatro español yacía entonces en el más deplorable olvido, abandonado, despreciado, envilecido por los que se postraban a los pies de una *prima donna* o se pegaban de mogicones, por un apreciable tenor”⁴³.

Esta mirada negativa con que termina la “alargada sombra del Rossini”, desde la visión nacionalista, no debe oscurecer la trascendencia de este autor, porque el peso del maestro de Pesaro tuvo otras consecuencias objetivas que no se pueden obviar, especialmente su influencia en la propia creación musical, –tan fundamental para la recepción– en la que no podemos profundizar en este trabajo.

Indiquemos que la obra de Rossini mediatizó durante años, de manera sustancial, la creación española especialmente la teatral, pero también la religiosa. Por muchos años y hasta avanzado el siglo XIX, hablar de italianismo en España es hacerlo de Rossini. Sus formas, línea melódica, concepción dramática y su técnica de orquestación serán seguidas por la mayor parte de los compositores españoles del momento, y hasta avanzado el siglo XIX. La nómina de autores sobre los que influyó es inmensa: Manuel del Popolo García, Sor, Gomis, Tomás Genovés, Saldoni, Eslava, Juan Balado, Obiols, M. Blanco Camarón, Antonio Romero, Ducassi y, sobre todo, Ramón Carnicer, exponente máximo de la escuela rossiniana. El compositor catalán beberá directamente en las fuentes rossinianas en sus viajes a Italia, y desde su primera ópera, *Adele di Lusignano*, la sombra de Rossini se cernirá sobre él. Su ópera *Elena e Costantino* es un testimonio patente de su influencia. Aún a mediados del siglo XIX estaba vigente su magisterio; recordemos una obra tan rossiniana como *Gloria* y

⁴² M. Soriano Fuertes: *Historia de la música española...*, vol. 4, p. 282.

⁴³ A. Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 92.

peluca de Barbieri e incluso en *El barberillo de Lavapiés* en el que el mismo autor hace claros guiños a la inmortal obra rossiniana.

La consecuencia inmediata de esta situación no es sólo la imposición del repertorio italiano, sino la necesidad que se impuso a los autores españoles de escribir las óperas en italiano, texto y música, cosa que ya se hacía antes, pero que se incrementó a partir de Rossini. Carnicer, Genovés, Saldoni, Eslava, Arrieta, etc, componen en buena medida en italiano, y sus obras son, de alguna manera, un capítulo más de la historia de la música italiana.

Otra consecuencia que no podemos minimizar fue la fundación del Conservatorio de Música María Cristina en 1830, dirigido por un profesor de canto italiano, uno de los grandes representantes del rossinismo, el tenor Francesco Piermarini que había llegado a Barcelona en 1824 con una compañía italiana para estrenar *Zelmira* de Rossini. Peña y Goñi señala:

El conservatorio de María Cristina, no fue, pues sino una vasta escuela de canto italiano y propagador activo de la música italiana, respondiendo así, fuerza es confesarlo, a las unánimes aspiraciones del país entero, que no quería oír hablar de nada que no fuera oriundo del privilegiado suelo ultramontano... La avalancha rossiniana sepultó bajo su formidable peso todo cuanto encontró en su camino⁴⁴.

Es justo recordar que la reina María Cristina, napolitana de nacimiento y educación, era una enamorada del bel canto, hecho determinante en un momento en que la corte dirigía en alguna manera las aficiones musicales de la clase alta.

La imagen de España en Rossini. Sus amigos españoles

La entrega de España a Rossini fue correspondida por el autor italiano. En el encuentro con Castelar Rossini le hacía otras reflexiones sobre España y su música:

Yo he saboreado mucho la música española. García, el padre de la Malibrán, mi amigo del alma, cogía la guitarra y rasgueaba sus cuerdas con tal arte y tal calor, que parecía tocar en las cuerdas de mi corazón. No sirve el piano para acompañar canciones andaluzas. A su lado apoyando una mano sobre la silla donde estaba sentado su padre, se ponía de pie la Malibrán y lanzaba a un mismo tiempo, con aquella clarísima pronunciación y aquella voz divina, canciones de tan melancólico tinte y de tan melodiosa cadencia, que creíamos ver, a una mujer de la Biblia entonando cánticos a orillas de Palestina, o una gitana árabe llamando a su amado o meciendo a sus niños en la soledad del desierto⁴⁵.

⁴⁴ A. Peña y Goñi: *La ópera española* ..., p. 105.

⁴⁵ E. Castelar: *Semblanzas*..., p. 14.

Más adelante reitera su admiración por la música hispana y hace una afirmación de más calado, —negada desde la musicología italiana—, y es la posible influencia que García pudo tener en la factura de la música del *Barbero*: “De este culto, —dijo Rossini—, que yo tengo por la música española, y de esta amistad de García hay algunos recuerdos en el *Barbero*”. Es de sobra conocida la hipótesis de que García dio a Rossini los temas para la obertura inicial de *Il Barbiere*, hoy perdida, y más aún, que fue el autor o inspirador de la célebre *canzone* de la obra⁴⁶.

No menos significativo es el testimonio que nos dejó Alarcón:

...El insigne maestro habla perfectamente nuestra lengua. Háblome de las catalanas, y me dijo que había visto pocas mujeres que le gustaran tanto, y luego añadió:

—Yo estuve en Madrid ocho días, hace treinta años. Ud. no había nacido, y la mayor parte de las personas que yo conocí ya se habrán muerto. Lo que no

⁴⁶ La tesis de las posibles influencias de García y España en *Il Barbiere di Siviglia*, están ya recogidas en el artículo que el gran musicólogo y crítico español Rafael Mitjana escribió ante la reposición de la obra en el Teatro Real de Madrid en octubre de 1896. El musicólogo escribió “*Il Barbiere di Siviglia*. Ópera bufa en dos actos, poema de Cesare Sterbini música de G. Rossini”, que aparecerá en su obra: *Ensayos de crítica Musical*, Madrid, Librería de Fernando, 1904. La sustancia de esta tesis la expresa así Mitjana:

“En esta última obra puede observarse que en determinados momentos el compositor trata de imprimir carácter de españolismo a lo que escribe ¿A qué otra causa puede achacarse la introducción de la guitarra en la orquesta, para acompañar las dos serenatas del tenor en el primer acto?... La gran amistad que unía a Rossini, con Manuel García, el famoso tenor sevillano, que creó la parte de Almaviva, permite creer que este influiría algo sobre el maestro durante el tiempo en que componía su obra, y el hecho es tanto más probable cuanto Rossini consintió en que García, que era a más de admirable cantante, compositor muy notable, intercalase en el primer acto del *Barbero de Sevilla* una canción española por él compuesta, que no es la serenata *lo son Lindoro*, como se cree vulgarmente, porque la música de esta canción es en absoluto del autor de *Semiramide* y *Otello*. Para mí tengo por seguro que Rossini oíría cantar al tenor sevillano melodías populares españolas y que en ciertos pasajes del *Barbero*, muy pocos si se quiere, pero al fin y al cabo en algunos, puede notarse esta influencia.

¿Cómo explicar de otro modo las grandes analogías existentes entre ciertos diseños de la cuerda, en la introducción y en el dúo del tenor y barítono con que termina el primer cuadro del primer acto [ver partitura de *Il Barbiere di Siviglia*, Ed. Ricordi, p. 12, compases 10 y ss., y p. 66, cc. 21 y ss.] con el ritornello de la famosa y popular canción *El contrabandista*, escrita por Manuel García hacia 1805, y con algunas *falsetas* o *rosas* (intermedios) propias del fandango, tipo de canción característico andaluz, al que pertenecen las malagueñas, rondeñas, marcanas y granadinas? Debo también señalar la circunstancia de que el coro, *Mille grazie*, tiene marcado carácter de lo que llamaban *boleras atiranadas*, por ser una forma híbrida, mezcla del bolero y de la tirana, y que recuerda bastante a otras canciones compuestas por el célebre tenor sevillano. En cuanto al final de la obra o sea las variaciones sobre el tema *Di si felice inesto* expuesto por Figaro, y repetido por Rosina y Almaviva, es preciso reconocer que el tal motivo procede directamente de las sevillanas populares que se cantaban a principios de siglo. La analogía entre aquellas y la segunda y tercera variación es flagrante, y puede comprobarla el que quiera, con sólo leer las últimas páginas de la partitura [Vide loc cit. pág. 311 y demás] porque en el teatro solo se inicia este final, cayendo el telón apenas el coro canta por primera vez el estribillo también de notable carácter español.

Fue costumbre intercalar en este final una melodía española de García. Así se hizo muchos años con consentimiento de Rossini, conformándose con lo acostumbrado el célebre Rubini, cuando cantó esta obra en París en 1831”, pp. 107-110.

puedo olvidar es el jamón de la Alpujarra... ¿No está la Alpujarra cerca de su pueblo de Vd?

—Todo es Sierra Nevada..., le respondí, y si usted permite que le envíe...

—Eso le corresponde a este... repuso acariciando a Ronconi. Él me los envía con frecuencia ¿Y qué opinan Vds. por allí de los asuntos de Italia....

—Oh!, ¡¡la bella España!!, exclamó con dulzura...⁴⁷.

Su querencia por lo español está reflejada, antes que nada, en la importancia que para Rossini tuvieron varios cantantes españoles, protagonistas destacados de algunas de sus obras. Un lugar único lo ocupan Isabel Colbrand y Manuel del Popolo García —dos personalidades centrales para entender la obra de Rossini—, al menos por algunos años, pero también la hija de García, la Malibrán, (una de las mejores Desdémona y Ninetta de todos los tiempos), y, finalmente, Lorenza Correa y Loreto García. Rossini había unido a las dos portentosas cantantes españolas con aquella frase “la más grande fue la Colbrand, pero la Malibrán fue única”. La Colbrand y García, se convirtieron en el París posterior a 1824 en dos auténticos catalizadores de lo español, con las *soirées* y las reuniones realizadas en sus salones, y ayudaron a los numerosos artistas que por diversas circunstancias políticas llegaron al París de entonces.

La madrileña Isabel Colbrand, —esposa de Rossini desde 1822 hasta 1836 en que terminó la relación y Rossini comenzó a vivir con su futura esposa Olympe Pélissier⁴⁸—, inicia sus relaciones con el maestro a la llegada del compositor a Nápoles en 1815. Durante gran parte de los siglos XVIII y XIX, los compositores concibieron sus obras pensando cada personaje para una voz concreta, y en el caso de Rossini fue claro. Durante su estancia en Nápoles la Colbrand estrenó nueve de sus óperas serias: *Elisabetta, regina d’Inghilterra*, *Otello*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo é Zoraide*, *Ermione*, *La donna del Lago*, *Maometto* y *Zelmira*. Esta colaboración culminó en *Semiramide*, la última ópera que compuso para la voz de la cantante española. Siempre se ha admitido la influencia de la voz y el estilo de canto de la Colbrand en estas creaciones y más específicamente en dos títulos *Elisabetta, regina d’Inghilterra* y *Semiramide*. Señala Marc Heilbron sobre esta última: “El compositor, consciente o inconsciente de que aquella iba a ser la última ópera que estrenaría Isabel, escribió una partitura que pone de relie-

⁴⁷ P. A. de Alarcón: *De Madrid a Nápoles...*, p. 66.

⁴⁸ Se ha escrito abundantemente sobre las relaciones entre Rossini y la Colbrand. Siguiendo las afirmaciones de Stendhal se ha supuesto que éstas se iniciaron después de romper la cantante con el empresario Domenico Barbaja (relaciones estas cuestionadas también). Lo único cierto es que con anterioridad a 1820 se iniciaron las relaciones entre ambos que dieron origen a su matrimonio en 1822. Sobre los múltiples errores de la biografía de Stendhal véase la obra de Herbert Weinstock: *Rossini: a biography*, New York Knopf, 1968.

ve las mejores virtudes de la cantante, más ajustada que nunca a sus gustos, y que cierra un capítulo en la producción musical de Rossini”⁴⁹.

Algo similar sucede con el tenor sevillano Manuel del Popolo García. Acabamos de citar las propias palabras del músico quien reconocía que había “algunos recuerdos en el *Barbero*” de García. No es el momento de extendernos en las largas relaciones entre García —o los García— y Rossini que darían para otro artículo. En el caso del sevillano su influencia se ejerció ante todo en la ópera bufa de la que era un gran especialista, —aunque también estrenó papel de Norfolk en *Elisabetta, regina d’Inghilterra*, e inmortalizó el de Jago en *Otello* del que se conserva un famoso grabado—; su interpretación del Conde Almaviva, concebido expresamente por Rossini para su voz, impresionó en toda Europa y América donde llevó la música del compositor de Pesaro; su brío irresistible como cantante y actor y su uso de la coloratura fueron un modelo de estilo rossiniano. Menos importante fue la presencia de Lorenza Correa, pero no podemos olvidar que estrenó en 1813 en la Scala de Milán *Aureliano in Palmira* en el rol de Zenobia.

Un lugar especial lo ocupa también la hija de García, María Malibrán. El peso de la Malibrán fue distinto. Nunca estrenó una obra de Rossini, pero el músico la protegió como a una hija⁵⁰. La cantante se especializó desde su regreso a París en 1827 y hasta la llegada de Bellini en las grandes obras de Rossini, y éste, ya un mito internacional, impresionado por las cualidades casi sobrehumanas de la cantante para interpretar su complejo mundo canoro, le demostró sus preferencias. El maestro estaba convencido de que la Malibrán no tenía rival a la hora de desenvolverse en la escena y la cantante terminó imponiéndose a las grandes voces que entonces interpretaban a Rossini, especialmente la Pasta, la Sontag y la Cinti-Damoreau. Sin embargo murió con sólo 28 años, en la plenitud de su carrera.

Rossini tuvo relaciones con otros muchos españoles, probablemente introducidos al músico por su esposa y por García. Isabel Colbrand combatió la progresiva crisis matrimonial con Rossini en reuniones con españoles como los García, Sor, Gomis, Masarnau y Alejandro María Aguado, pero también con casi todos los compatriotas que se encontraban en París a partir de la década de 1820, que eran multitud. Como señalábamos en un trabajo anterior:

Es numerosa la nómina de compositores y artistas que tienen que abandonar España, por razones políticas distintas, unos por afrancesados, otros por liberales,

⁴⁹ M. Heilbron Ferrer: “Isabel Colbran: una soprano española en el mundo de Gioacchino Rossini”, *Anuario Musical*, nº 55, 2000, p. 170.

⁵⁰ Véase la biografía de Remo Giazotto: *María Malibrán (1808-1836). Una vita nei nomi di Rossini e Bellini*, Torino, Eri, 1986, p. 79 y ss.

otros buscando luz como Manuel del Pópulo García. Por circunstancias políticas lo hicieron Sor, Gomis, Carnicer, José León, Andreu, Mariano Rodríguez de Ledesma, Trinidad Huertas, Santiago Masarnau, Andreví, José de Ciebra, Aguado, Roldán, etc. A esta nómina hay que añadir aquellos que se vieron obligados a hacerlo buscando una formación que su patria no podía darles: Pedro Pérez Albéniz, Pedro Tintorer, Guelbenzu, Marcial del Adalid, Blas Colomer, Eduardo Compta, Adolfo de Quesada, Roberto Segura, Pedro Tintorer, etc.⁵¹.

Entre todos ellos ocuparán un papel relevante —además del citado Ramón Carnicer— José Melchor Gomis y Santiago Masarnau, ambos exiliados liberales, forzados a establecerse en París. Rossini se estableció en París el 9 noviembre de 1823, pocos meses después de la llegada de Gomis. García los presentó muy pronto en una de aquellas tertulias musicales en casa del tenor a las que acudía un Rossini dispuesto siempre a gozar de la segura diversión que se ofrecía en aquella casa. Ya en 1825 Gomis era uno de los invitados asiduos a las *soirées* que ofrecía Rossini y en 1826 acude a casa del músico, situada entonces en el número 10 de la rue Montmartre —donde por cierto vivían también Boieldieu y Caraffa— para pedirle un prólogo para su *Método de solfeo y de canto*. Gomis se lo cuenta así en una carta a su amigo Masarnau: “Mi método se concluyó, gracias a Dios; se lo llevé a Rossini: éste lo ha encontrado muy bueno; me ha hecho los mayores elogios, en términos que la adusta de su señora (que hace algunos días está conmigo más amable) me ha pedido con el mayor interés cuándo podrá tener un ejemplar, pues piensa enseñar a sus discípulas con él. Rossini ha estado amabilísimo conmigo hasta el extremo; hace dos días que debía haberme dado la carta para el *Método*”⁵².

Gomis no sólo consiguió la carta que aparece en la edición sino otras cinco de recomendaciones para su proyectado viaje a Londres:

Rossini me ha dado tres cartas y aún me dará alguna otra. Ayer comí con él, y lo embotellé o abotellé (no sé cómo este verbo iría mejor; su papá nos sacará de la duda). Después de comer me escribió las cartas y aún quiero ver de sacarle alguna otra... Pero, ¡qué cartas llevo! Rossini hasta ahora sólo me ha dado cinco, pero de primera clase. Voy todos los días que no hay teatro a verle, y me cobra la visita tomando café y una copa a cuenta de las botellas de marras. Es muy guapo sujeto, y no creo nada malo de lo que han dicho de él⁵³.

⁵¹ E. Casares Rodicio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en E. Casares y C. Alonso (eds.): *La música española en el siglo XIX*, 1995, Universidad de Oviedo, pp. 18-19.

⁵² J. M. Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical*, Madrid, Est. y Tip. de la Viuda e hijos de Tello, Madrid, 1906, Vol. II, p. 355.

⁵³ *Ibidem*.

Gomis estudiará en París con el propio Rossini, que es el modelo de parte de su obra —criticada a veces por demasiada aproximación al compositor—, y tendrá una relación muy íntima con el maestro al que por cierto dedicará una de sus mejores obras, la ópera *Le diable à Seville*, estrenada en la Opera Comique en 1831.

Similares fueron sus relaciones con el compositor y pianista Santiago de Masarnau, uno de los grandes intérpretes de los numerosos salones parisinos por donde transitaban los Liszt, Chopin, Alkan, Moscheles, Thalberg y Cramer. Amigo íntimo de Gomis, Masarnau tiene unas relaciones familiares con Rossini y también con Bellini y Meyerbeer. Vivía muy próximo a Rossini y tuvo el privilegio de asistir al proceso de composición del *Guillaume Tell*. De nuevo Esperanza y Sola en un bello texto cuenta la situación:

Masarnau y Nourrit fueron los dos únicos delante de los cuales el cisne de Pesaro compuso su inmortal obra el *Guillermo Tell*. Masarnau estaba convaleciente de una penosa enfermedad, y presa de un abatimiento de ánimo que preocupaba a sus amigos, cuando Rossini llegó a París con varios cuadernos de apuntes, que bien puede decirse que eran bosquejos de la obra maestra que iba a escribir, y había tomado en el castillo de Petit-Bourg, opulenta residencia del banquero español Aguado. Sabedor del estado de nuestro artista, fue a verle y, como medio de distracción, le propuso si quería ir algunos ratos a su casa mientras él trabajaba la partitura de su nueva ópera, oferta que aquel aceptó con regocijo... Rossini de pie, delante de un gran pupitre, escribía con rapidez inusitada la partitura, no permitiéndose reposo más que para satisfacer su afición al tabaco-rapé o hablar un rato con Masarnau, que estaba tendido en un sofá, y enseñarle lo que iba escribiendo... mostrarle el desarrollo que pensaba dar a las ideas apuntadas en sus cuadernitos o consultarle sobre el efecto de algunos pasajes. Una de estas veces, y en el momento de entrar Nourrit, volvióse a ellos Rossini, diciéndoles: “acabo de escribir un trozo que creo os ha de gustar”, y, sentándose al piano el gran maestro, él, Masarnau y el célebre tenor cantaron por primera vez el admirable terceto del Guillermo, sublime e inspirada página, y de las de más valer en el arte lírico-dramático en nuestro siglo.

Esperanza y Sola señala a continuación: “En cuanto al aprecio que hiciera el autor de *Otello* de la opinión y fallo de Masarnau... , nuestro artista fue el primero que dijo a Rossini lo bueno y lo malo que había en su *Stabat*”, y la pequeña trampa que había hecho a los españoles con los trozos de Tadolini, que Rossini enmendará.

En esta lista de amigos españoles es obligatoria la cita de Francisco Asenjo Barbieri. El músico español se encontró con Rossini en Passy en 1860 cuando se encontraba en París para estrenar en la Opera Comique la zarzuela *Entre mi mujer y el negro*. Durante los preparativos de aquel proyecto Barbieri permaneció una larga temporada en París siendo presentado en casa del conde de Morny, hermanastro de Luis Napoleón. Fue entonces

cuando se produjo el encuentro entre ambos documentado por Carmena y Millán:

Barbieri, que le visitó varias veces en su casa de Passy, me refirió que el gran maestro conservaba como recuerdos gratísimos de su vida, el de su íntima y fraternal amistad con el tenor Manuel García... A Barbieri, venciendo la resistencia que éste oponía a ejecutar música suya delante de aquel coloso, le obligaba cuando iba a verle, a que se sentase al piano y tocara diferentes piezas de sus zarzuelas, manifestándose muy complacido de ello, y siendo una de las que más le entusiasmaban y le hacía repetir siempre, la serenata del acto primero de la zarzuela, *La espada de Bernardo*⁵⁴.

Sin duda, por ello, cuando en 1864 se creó en Madrid un nuevo lugar de esparcimiento, los Campos Elíseos, con un nuevo teatro dirigido por Barbieri, será llamado Teatro Rossini. Barbieri inaugurará el nuevo recinto con la ópera *Guillermo Tell* dirigida por él e interpretada por el gran tenor Enrico Tamberlick. Este estreno hizo que Rossini dirigiese una carta a Tamberlick en la que le señalaba: “Sea Vd. mi intérprete cerca de mi amigo y colega Sr. Barbieri, y hágale aceptar todo mi agradecimiento, por el cuidado que ha puesto en que resulte tan perfecta la ejecución de mi campestre *Guillermo Tell*”⁵⁵.

Los contactos de Rossini con personalidades españolas tuvieron otras consecuencias. Aquí se debe citar a los españoles que se hicieron acreedores de pequeñas obras dedicadas por el maestro comenzando por la reina María Cristina a la que ofreció *La Passeggiata* en su viaje a Madrid. A esta obra se refiere el anónimo firmante de una pequeña biografía de Rossini publicada en las *Cartas Españolas* de Carnerero en 1831: “El famoso Rossini me ha manifestado mucho placer por haber visto que en el segundo cuaderno de las *Cartas Españolas* se dignó la Reina Nuestra Señora permitir que se diese a luz grabada la composición que dicho maestro tuvo la honra de dedicar a S. M. en Madrid, con el título de *Passeggiata*. Ya que este hombre célebre ha estado en esa capital, y que me ha hablado de Vmd. con recuerdos agradables...”⁵⁶. A Isabel II le dedicó una “arieta spagnola”, *A Granade*, que estrenó Adelina Patti; esta obra fue editada en París en 1863 por Escudier (por cierto con gran enfado de Rossini por haberlo hecho sin su permiso)⁵⁷,

⁵⁴ L. Carmena y Millán: *Cosas del pasado. Música, literatura y tauromaquia*, Madrid, Ducázcal, 1904, pp. 279-280. Martínez Olmedilla narra este encuentro de forma novelada en su obra *El maestro Barbieri y su tiempo*, Madrid, 1941, p. 129 y ss.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 277. En la obra de Carmena y Millán se edita el manuscrito de Rossini.

⁵⁶ Firma con las iniciales M. D. R.: “Rossini”, *Cartas Españolas o sea Revista histórica...*, Madrid, XII-1831. p. 7.

⁵⁷ Debido a ello Rossini tomó a partir de entonces la resolución de no donar ninguno de sus trabajos inéditos.

junto con otra, *La vedova andalouse* dedicada al profesor de canto de la reina, Francisco Frontera de Valldemosa; en ambas, aparecidas con el nombre de *Due canzoni spagnole*, Rossini hacía un guiño a su admiración por la música española. La familia Aguado, se hizo merecedora de la canzoneta *La Promessa* y la cantata que comentaremos, y la duquesa de Alba de *Beltá crudele*, que se conserva en su archivo. Otras obras menores de Rossini tienen una relación directa con España: la tirana para contralto y tenor, *Les amants de Séville*; la tirana “a l’espagnola rossinizé” para soprano, *Amour sans espoir*, *L’Aragonese* para soprano; el *Bolero* a dos voces, 1863. Un lugar especial merece el *Stabat Mater*, al que aludiremos más adelante.

Rossini y Alejandro Aguado

Existe otro español que tuvo un protagonismo especial en la vida de Rossini y también en *Guglielmo Tell*, el banquero sevillano Alejandro María Aguado y Remírez Esteñoz, dueño del castillo de Petit Bourg, una suntuosa mansión que adquiere en 1827⁵⁸.

Aguado era un noble sevillano que había luchado en su juventud en la guerra contra Portugal y posteriormente contra el invasor francés; en ambos casos en compañía en su amigo el general San Martín, después libertador en América. A pesar de que su tío el general sevillano O’Farrill, se convirtió en afrancesado y combatió contra la corona, Aguado permaneció fiel a ella. Sin embargo, poco después, sin duda por presiones familiares, se incorporará como militar al ejército de José I, lo que le llevará al exilio por afrancesado. A los 29 años inició en París su nueva vida dedicado a los negocios, vendiendo vino y otros productos españoles, entre ellos una colonia que fabricaba. En 1816 comenzará a realizar operaciones de bolsa con gran fortuna convirtiéndose en una figura de la banca y de las altas finanzas. Fundó una importante banca que emitió sus propios títulos conocidos como “Aguados” y a pesar de su pasado, negoció dos importantes préstamos a un Fernando VII que pasaba grandes dificultades económicas, uno en 1824 y otro en 1828, este por un importe de trescientos millones de reales. Estos empréstitos salvaron a España del derrumbe económico y le valieron ser nombrado agente financiero del gobierno español en el extranjero y el título de “Marqués de las Marismas del Guadalquivir”, marismas que por cierto intentará sanear. Aguado tuvo importantes concesiones mineras y de vías de comunicación en España. Este hombre, definido por Felipe Cortines por “su fuerza extraordinaria en los negocios, mayor que el poder de ningún hombre de estado y el

⁵⁸ El palacio Petit Bourg estaba situado en la comuna de Evry a 25 kilómetros de París, y era un antiguo castillo.

lujo imperial de su casa”⁵⁹, era tenido por uno de los hombres más ricos de París. Su fortuna se estimaba en cincuenta millones de francos y dejó una impresionante colección de pintura, —que por cierto había coleccionado con el consejo de Rossini, apasionado coleccionista de objetos de arte—, malvendida por sus hijos y de la que ha quedado un catálogo⁶⁰.

Aguado será un gran amigo de Rossini al que colmó de bienes y honores, y el mayor mecenas del Theatre Italien de París, dirigido durante un tiempo por el propio Rossini, y al que sacó varias veces de apuros. También lo será de la Ópera nacional que dirigía el empresario Louis-Désiré Véron, y donde surgirá la nueva estrella fulgurante de Meyerbeer a partir del estreno de *Los Hugonotes*. Veron acudirá a Aguado para poder pagar el depósito que el estado le requería para concederle el teatro y Aguado seguirá sosteniendo la Ópera con el siguiente empresario Charles-Edmond Duponchel.



Alejandro Aguado, grabado
(ER-567, Biblioteca Nacional, Madrid)

El banquero, gran protector de las artes y entusiasta de la música rossiniana, puso siempre a disposición del músico el dinero necesario, y uno de sus mayores placeres era viajar con él en su carroza. Cortines señala:

Estos antecedentes de rossinismo nos sirven para explicar su amistad con Rossini, si bien el insigne maestro estaba iniciado en el amor a nuestra tierra por su colaborador el célebre sevillano Manuel García. El célebre artista encontraría en la casa del famoso banquero un ambiente sobre manera agradable. Veamos lo que dice en una de sus cartas el ilustre andaluz: “Ten la bondad de dar mis expresiones a Pereira y decirle que Rossini me encarga le diga que no le olvida y que cuente con su afecto. Como Rossini es más sevillano que italiano, esto es alegórico a un poco de tabaco que Pereira le ofreció remitirle cuando llegase a Sevilla”⁶¹.

Rossini frecuentó las diversas mansiones de Aguado, pasando largas épocas en ellas, sobre todo en los veranos, y estas relaciones tuvieron algunos

⁵⁹ A. F. Cortines y Murube: *Un sevillano en París*, Madrid, Fortanet, 1918, p. 11.

⁶⁰ *Catalogue des tableaux des écoles espagnoles, italiennes, flamande, hollandaise, allemande, exposés dans la galerie du Marquis de las Marismas*, Paris : [s.n.], 1841, Paris, Imp. de Paul Dupont.

⁶¹ A. F. Cortines y Murube: *Un sevillano...*, p. 104.

frutos musicales, como una cantata compuesta por Rossini en 1827 para el bautismo de un hijo de Aguado, Olimpio [Arturo Olimpo Jorge de Aguado], *Cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado*, que estrenará el propio músico en casa del banquero el 16 de julio de ese año, y por la que recibió, según Radiciotti, “una suma principesca” por valor de 1.000 napoleones de plata⁶². Cortines documenta mejor este acontecimiento con palabras del propio Aguado: “Por primera ocasión te remitiré una docena de ejemplares de la opereta que compuso Rossini para la fiesta, la cual es dedicada a Carmen, puesta para el piano a fin de que des un ejemplar a cada hermano. He tenido que regalar a Rossini un hermoso reloj de Breguet y una cadena grande de oro para el cuello que me ha costado 5000 francos en razón de que Rossini no ha querido llevarme ningún dinero”. Más adelante describe el estreno: “A la derecha del lago, entre árboles, estaba colocada la orquesta, y acompañó una cantata compuesta expresamente para esta función por el célebre Rossini que mereció los mayores aplausos, tanto por su perfecta ejecución en la que sobresalió la voz de la señora Pizaroni, como por el mérito de la composición”⁶³. Tenemos aún otro testimonio sobre este acontecimiento y es Giuseppe Rossini, quien en una carta a su cuñado del 24 de julio, señala:

El otro día un banquero que se llama Aguado, le ordenó una cantata que escribió en seis días, y fue tocada en la casa del dicho señor por la Sra. Blasis, Sra. Pizaroni, Sres. Donzelli, Bordogni, Zuchelli y Pellegrini, que fue muy aplaudida. Y el Sr. Aguado ha mandado a Gioacchino una copia de oro del Sr. Breguet, con una gruesa cadena de oro para llevarla al cuello del valor de 1000 napoleones de plata, (como dicen todos, un regalo de Soberano), que ciertamente, el anillo que el Emperador de Rusia regaló en Verona a Gioacchino, solo cuesta 900 escudos, y entre todas las Gioje que ha recibido en regalos de soberanos (que no son pocas), esta es la de más valor⁶⁴.

La cantata, cuyo íncipit es “O giorno sereno”, fue publicada en reducción para canto y piano por la editorial Pacini de París en 1827. Aparece en esta versión con el título de *Deuxième quartetto da camera* y está dedicada a la esposa del banquero, Carmen Aguado⁶⁵. Existe otra obra dedi-

⁶² Giuseppe Radiciotti: *Gioacchino Rossini. Vita documentata opera ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arte Grafiche Majella di Aldo Chicca, 1928, vol. II, p. 87.

⁶³ A. F. Cortines y Murube: *Un sevillano...*, pp. 105-114. Este testimonio completa la información sobre la cantata. Guido J. Joerg se lamenta en su magnífico trabajo, “La cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado con alcune osservazioni preliminari su questo genere in Rossini”, *Bolletino del Centro Rossiniano di Studi*, Pesaro, Anno XXXI, 1991, pp. 21-54, de no tener otros documentos que la carta de Giuseppe Rossini que citamos a continuación.

⁶⁴ *Gioacchino Rossini: Lettere e Documenti*, Pesaro, Fondazione Rossini, vol. III, 2000, pp. 265-266. véase la biografía de los cantantes que estrenaron la obra en el citado artículo de Guido J. Joerg, pp. 31-32.

⁶⁵ A la edición de esta partitura se refiere la carta de la nota 61.

cada por Rossini a la familia Aguado; se trata del *Troisième quartetto da camera*, publicada también por Pacini en París en 1827, en su versión para canto y piano. En realidad es una versión para cuatro voces (añadiéndole un bajo), del terceto número 4 de la obra, "In giorno sì bello", de la cantata *La riconoscenza* compuesta por Rossini en 1821. La última obra que dedicó a los Aguado fue la citada canzoneta *La promessa*. Se trata de una obra para canto y piano sobre texto italiano de Metastasio, dedicada a Carmen Aguado. Era la primera obra de la colección *Soirées musicales. Collection de huit ariettes et quatre duos italiens accomp. de piano*, editada por Troupenas en 1835.

Desde entonces y, cada año durante el verano, Rossini era huésped en su mansión de Petit Bourg. En mayo de 1828 se encuentra allí con su esposa y terminó *Le comte Ory* y poco después, también en 1828, escribió las primeras notas de *Guillaume Tell*. Una carta de Rossini testimonia esta circunstancia: "He compuesto la obertura del *Le comte Ory* estando de pesca, con los pies en el agua, en compañía del señor Aguado mientras él hablaba de finanzas españolas. La de *Guillaume Tell*, fue escrita en circunstancias iguales o similares"⁶⁶, y en otra del 16 de mayo de 1828: "Mi Gran Ópera [*Guillaume Tell*], aún no terminada, será representada en próximo octubre, y es en la nueva casa de Aguado, donde pongo fin a este difícil y largo trabajo"⁶⁷. Aguado dejará otro testimonio sobre la circunstancia de la obra: "Rossini con la nueva ópera está sumamente ocupado y ya dijimos a Vd. que cuando estuvo aquí fue a dar los días a la tía y ese tiempo estuvo encerrado casi todo el día escribiendo música por lo que aún ni siquiera lo oíamos tocar nada"⁶⁸.

A partir de 1829 las relaciones entre ambos serán más intensas y Radiciotti comenta: "Frecuentemente ellos [Colbrand y Rossini] se encontraban en casa del banquero Aguado, quien gozaba tanto de la compañía del gran compositor que habría querido tenerlo siempre con él; lo llamaba para dar lustre a su salón, lo invitaba a entretenerse en su villa, lo llevaba en sus viajes"⁶⁹. Una carta de Rossini a Aguado del 16 de agosto de 1829 indica que existía entre ambos algo más que una amistad, y que el músico se consideraba como de la familia del banquero. El cumpleaños del banquero fue celebrado con un curioso regalo y Rossini se califica como "familiar" de Aguado:

⁶⁶ L. Rognoni: *Rossini*, Parma, Guanda, 1956, p. 274. Es una carta que Rossini dirige a un joven músico que le pregunta cómo componer una obertura.

⁶⁷ *Gioacchino Rossini: Lettere e Documenti...*, vol. III, p. 345.

⁶⁸ A. F. Cortines y Murube: *Un sevillano...*, p. 117.

⁶⁹ G. Radiciotti: *Gioacchino Rossini*, vol. II, pp. 187-188.

Permítame en mi cualidad de familiar, con la que Vd. me ha honrado, que le ofrezca el homenaje de mi sincera devoción por vuestro cumpleaños. Mi mujer y yo nos sentimos halagados por ser considerados vuestros amigos, pero la *calificación* que habéis querido añadir, es el colmo de vuestras bondades con nosotros... Vuestro humilde y obediente servidor, G. Rossini.

Reconozca en la pequeña perrita, un presente de mi esposa porque reconocerá en ella su afición por estos pequeños animales⁷⁰.

Tenemos otro testimonio de lo que podían ser estas reuniones. Una cuñada de Aguado deja esta descripción:

El día de San Roque lo pasamos tan bien, hubo muy buena comida, y hubo catorce en la mesa, entre ellos Rossini y su mujer, que llegaron a la hora de comer y se marcharon al día siguiente, después de almorzar, a continuar su viaje a Italia. Mi tía me había oído canturrear las malagueñas y se empeñó en que las debía de cantar; luego se agregó el Sr. D. Felipe de modo que vino Rossini por mí, le gustaron infinito y me hizo cantar una porción de coplas; me riñó porque había dejado el piano y me animó mucho dándome la mano muy apretada. Dígame a Joaquín que canté la caña y que después Rossini estuvo una porción de tiempo enterándose de cómo se canta, que tuvo mucho su aprobación, pues gusta mucho de las cancioncitas españolas. Él cantó con su mujer... la cachucha y unas boleritas; y cantó como Vds. no pueden figurarse un aria del *Barbero*⁷¹.

Aguado intentó incluso con la autoridad que tenía sobre él sacarlo de su letargo compositivo y le propuso en 1836 componer una nueva ópera, a lo que Rossini contestó, gastándole una broma: "Caro Marqués he hecho confeccionar para vos la mejor mortadela y el mejor salami de Bolonia y se lo mando. Decid a vuestro cocinero que lo prepare así..."⁷².

Por un tiempo, durante 1839 Rossini vivió en casa de Aguado y su amistad continuó hasta la muerte del banquero en Gijón, Asturias, en 1842⁷³, muerte que produjo una auténtica desolación en el músico. Esta relación tiene desde luego un punto culminante que es la venida de Rossini a Madrid, apadrinada por Aguado.

⁷⁰ Gioacchino Rossini: *Lettere e Documenti...*, Vol. III, p. 548.

⁷¹ A. F. Cortines y Murube: *Un sevillano...*, p. 115.

⁷² Duprez: *Souvenirs d'un artiste*, París, 1880, p. 156.

⁷³ Aguado fundó en los últimos años de su vida un establecimiento para dedicarse a la explotación de los ricos yacimientos carboníferos de Asturias, cuya concesión le había sido otorgada por veinte años. Para ello construyó un camino entre Langreo y Gijón. En 1842 decidió visitar estos negocios. Las poblaciones de Burgos, Valladolid y sobre todo Oviedo, donde permaneció unos días, recibieron a Aguado con gran afecto. De esta ciudad partió para Gijón el 12 de abril y una gran nevada le impidió seguir el viaje, por lo que se arriesgó a realizar el resto del camino hasta Gijón a pie. El frío intenso y los innumerables sufrimientos y fatigas pasadas, hicieron que muriese de un ataque de apoplejía en la noche del 13 al 14 de abril de 1842. Sus restos fueron llevados a París y sepultados en el cementerio de Pere-Lachaise.

La llegada de Rossini a Madrid

El filohispanismo de Rossini tiene una fecha cumbre. Sin duda una de las mayores demostraciones de su amor por España fue su visita a Madrid, adonde llegó el 13 de febrero de 1831 acompañado del banquero Aguado, que respondía con este viaje a una invitación del rey y pretendía firmar varios negocios. Por parte de Rossini el objeto de la visita —ésta es la razón aducida, aunque sin duda hubo otras— era ver a su cuñada, la Sra. Colbrand, esposa del compositor Joaquín Espín y Guillén. Llama la atención que no le acompañase su esposa, pero desde 1830 la separación entre ambos era una realidad y la d permanecía en aquellas fechas en Bolonia.

Rossini partirá de Francia con Aguado el 4 de febrero, y llegó a Madrid el 13, en pleno carnaval, residiendo aquellos días en la Fonda de Genyeis, calle de Caballero de Gracia, nº 8. Esa misma tarde se representó en el teatro del Real Palacio y en presencia del rey Fernando VII *Il Barbiere* dirigido por el propio Rossini. El todo Madrid quedó conmocionado ante el músico, conmoción narrada en diversas crónicas del momento. La corte y la más rancia sociedad de Madrid, pero también el pueblo llano, se rindió ante el músico. Al final de la representación se le rindieron honores con una serenata interpretada por más de 200 músicos situados debajo de su ventana. Rossini narró a Alarcón esta visita:

Yo estuve allí [en España] en 1831, en compañía de mi grande amigo, el banquero Aguado, y nunca podré agradecer bastante las atenciones de que fui objeto. Fernando VII y María Cristina me obsequiaron mucho, mucho, y yo dediqué a esta una romanza titulada *La Passegiata*... Todavía anda entre mis papeles una Real Orden, refrendada por el ministro Ballesteros, en que se me concede el uso del uniforme de maestro del Conservatorio de María Cristina... ¡Bien me divertí allí la noche que me dedicaron un concierto, todo compuesto de piezas de mis óperas! ¡Qué lindas mujeres había entonces en España! Ya estarán viejas como yo..., pero supongo que habrá otras nuevas. Carnicer, mi pobre Carnicer a quien yo quería mucho, y que era un grande artista, dirigía el concierto... La grandeza me dio bailes y comidas. Y Varela... el buen Varela..., el comisario de cruzada, me ofreció un banquete musical suntuosísimo, al que asistió medio Madrid. A aquel excelente hombre y a aquella magnífica fiesta se debió mi *Stabat Mater* que como sabrá Vd. le dediqué a Varela y se estrenó dos años más tarde en San Felipe el Real de Madrid... Yo comprendo que este mal sujeto —añadió, por último, señalando a Ronconi— haya fijado sus cuarteles de invierno en España... ¡Aquella es una noble tierra!⁷⁴.

⁷⁴ P. A. de Alarcón: *De Madrid a Nápoles*, p. 67. En una carta conservada en el Conservatorio de Madrid y dirigida a Rossini probablemente por Carnicer, respecto a la "Real Orden, refrendada por el ministro Ballesteros, en que se me concede el uso del uniforme de Maestro de Conservatorio de M^a Cristina", se le comunica "... Se ha servido SM conceder a D. Joaquín Rossini el uso de uniforme de

En efecto, Rossini fue al Conservatorio que había aprovechado la visita del músico para ponerse a punto (los propios reyes habían vigilado esa circunstancia con su presencia previa en el centro), y Carnicer dirigió el concierto con una recopilación de obras del músico, una vez fracasado el intento de hacer *Mosé*. También visitó la clase de composición que impartía Carnicer y comió en el propio conservatorio con el director Piermarini y Carnicer. Rossini asistió a un baile de máscaras en la casa del duque de Híjar y, según Mesonero Romanos, “no se cansaba de expresar su satisfacción al hallarse en la patria de su grande amigo y colaborador Manuel García”⁷⁵. Se le dedicaron diversas poesías como el conocido soneto de Mesonero Romanos, otro de los amigos del músico, publicado en *El Correo* y posteriormente en *Memorias de un sesentón*. Así lo cuenta el escritor: “Por cierto que animado por el entusiasmo filarmónico rossiniano, me atreví a dirigirle un soneto improvisado que escuchó con señaladas muestras de satisfacción, rogándome que se lo diera por escrito, como así lo hice, remitiéndoselo al siguiente día a la casa que habitaba. Mi soneto decía así:

A Rossini en Madrid
 ¿Dónde, Rossini, irás que el peregrino
 son de tu lira que envidiara Orfeo,
 No te renueve el público trofeo
 Que a tu genio sin par unió el destino?
 Vuela tu nombre, salva el Apenino,
 Traspasa el Alpe, cruza el Pirineo;
 Ni el ancho mar, ni el Atlas giganteo,
 Límite oponen al cantor divino.
 Tú, empero, de tu fama raudo vuelo
 No pretendes seguir, la patria mía
 Que hoy te recibe, goce tu tesoro,
 Pulsa tu lira en el hispano suelo;
 Repetirá su mágica armonía
 El eco fiel del matritense coro⁷⁶.

Pocos días después fue recibido por el rey. Rossini contó en una carta a su amigo Ferdinand Hiller la recepción que le hizo Fernando VII:

Fernando VII que tenía la costumbre de fumar todo el día me recibió fumando, en presencia de la reina. Cambió conmigo algunas palabras y me ofreció un

Mtro. del Real Conservatorio de Música... y tengo el honor de remitir a V. para el objeto el modelo de uniforme, bordado y botón que SM se ha dignado señalar". Madrid, Conservatorio Superior de Música, Registro de entradas y salidas (1830-1832), nº 632, 23-V-1831.

⁷⁵ R. de Mesonero Romanos: *Memorias...* vol. II, p. 139.

⁷⁶ *El Correo*, 18-II-1831, p. 3

cigarro que estaba en buena parte fumado. Naturalmente se lo agradecí sin aceptarlo. “Haces mal en rehusarlo” —dijo a media voz la reina María Cristina en dialecto napolitano— “Este es un favor que hace a pocos...”.

Reina, le respondí en el mismo dialecto (la había conocido en Nápoles), [era la hija del Rey de Nápoles]. En realidad no fumo, luego... La reina rio mi atrevimiento y no tuvo consecuencias.

Menos grande fue el favor que me hizo Don Francisco, hermano del rey. La reina me había hecho saber que era un gran admirador de mi música, y me recomendó presentarme a él poco después de ver al Rey. Así lo hice. Encontré que estaba haciendo música con su mujer y una de mis óperas estaba sobre el piano. Después de unas palabras me dijo que quería pedirme un favor, que le permitiese interpretar en su presencia el aria de Azur de *Semiramide*, pero dramáticamente. Un poco maravillado me senté al piano para acompañarle sin entender qué quería hacer, cuando el príncipe va al fondo del salón y con una postura dramática, comenzó con gran regocijo de su mujer a ejecutar el aria con gestos y movimientos *di un trágico da arena*. Te aseguro que no había visto nada igual⁷⁷.

La consecuencia de más alcance del viaje a Madrid fue el encargo de componer el *Stabat Mater*, que recibirá del Comisario General Apostólico de la Santa Cruzada, Don Manuel Fernández Varela, amigo personal de Aguado que es quien consigue convencer a un Rossini que se había retirado definitivamente de la composición para que accediera a escribir la obra.

Rossini tuvo aún otro detalle con España, y fue reservar el estreno del *Stabat Mater* aquí. Tuvo lugar en la iglesia de San Felipe el Real, —por cierto costeadada por el propio Manuel Fernández Varela—, el Viernes Santo del 1833⁷⁸. En *La Revista Española* se señalaba que Rossini “ha remitido también instrucciones para el profesor que debiere presidir la ejecución de sus conceptos filarmónicos, a fin de producir un buen efecto”⁷⁹ Barbieri nos descubrirá que el “profesor” era justamente, “su compañero Carnicer en quien depositaba su resultado, como así se hizo, lo que produjo un fanatismo no solo, por el indisputable mérito de aquella grande obra, sino por la brillante dirección de Carnicer desplegó para corresponder con sus conocimientos a la confianza que en él se había depositado por el inmortal compositor Rossini”⁸⁰.

Carnicer era entonces ya un músico respetado en Europa y como añadía la revista antes citada, “es positivamente el hombre a quien con más propiedad tocaba el dirigir por primera vez la ejecución del magnífico *Stabat* de Rossini”.

⁷⁷ F. Hiller: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig, 1868. Esta anécdota es recogida también por H. Blaze de Bury en *Musiciens du Passé, du présent et de l'avenir*, París, 1881.

⁷⁸ Como es conocido en este estreno se interpretaron sólo los seis primeros números de la obra de Rossini porque los otros eran del compositor Giovanni Tadolini quien, a petición del propio Rossini había terminado la obra. Sólo en 1841 Rossini compondrá los cuatro números restantes de que consta la obra, y como tal se estrenó en París en la Sala Ventadour, el 5 de enero de 1842

⁷⁹ *La Revista Española*, 9-IV-1833, p. 481.

⁸⁰ Legado Barbieri, *Papeles Barbieri*, BN, Mss, 14025-61.

El colofón de este trabajo, ha de ser, sin duda, recordar la tesis que lo mantiene: Gioachino Rossini ha sido quizás el compositor extranjero que más peso ha tenido en España; su figura y su obra provocaron el despertar del teatro lírico y marcaron de manera definitiva nuestra historia lírica. Es cierto que avanzada la década de los treinta, decayó su influencia, pero, la reforma de nuestras estructuras líricas estaba ya realizada, y Rossini seguía presente; no en vano el gran profeta de nuestra música del XIX Francisco Barbieri era un convencido rossiniano. Ciertamente que Bellini, Donizetti y Meyerbeer, entraron con fuerza en nuestra cultura, pero como han demostrado los textos de Castelar, Alarcón o del propio Gaztambide, avanzados los años sesenta del siglo XIX, la figura de Rossini seguía con toda su carga simbólica.

Es interesante examinar, por ejemplo, la crítica musical de una personalidad tan destacada como Benito Pérez Galdós. Desde las páginas del periódico *La Nación* y en la década de los sesenta, se ocupó en varias ocasiones de Rossini. Es cierto que en su mente vivía ya un pensamiento plenamente romántico, lleno de *pathos* y necesitado de una música que conmoviera el corazón, y para el cual Rossini —“eleva el espíritu sin conmovier el corazón”—, no era el modelo. No obstante, y a pesar de entender la esencia rossiniana, el bel canto, como un manierismo del pasado⁸¹, seguía contemplando la figura del músico como la de un dios: “Parece imposible que un solo genio haya ideado *El Barbero de Sevilla* y el *Guillermo Tell*, los dos polos sobre los que gira el inmenso repertorio italiano. Todo lo que se ha compuesto después del año 29, época en que se escribió su última ópera, se funda en esas dos obras maestras; sus innumerables motivos se han reproducido, se han multiplicado en manos de Bellini y Donizetti, satélites no más del gran astro de Pésaro”⁸², y en otro lugar: “Rossini representa en su música lo que Corneille y Voltaire en el teatro, no sólo porque en sus óperas se encuentra la base de mucho de lo que después se ha escrito, sino porque su melodía vigorosa, mórbida, contorneada en mármol de Paros, tiene algo de grandeza griega”⁸³.

⁸¹ En una crítica de *La Nación* del 16-II-1865 define la técnica del bel canto con estas curiosas palabras, “el retruécano violento, la exhuberancia de frases que bien podríamos llamar gongorismo musical, la melodía envuelta siempre en escalas cromáticas y gorjeos interminables como un gran pensamiento de Calderón envuelto en la culta palabrería de que tanto se abusó en aquel tiempo”.

⁸² “*Guillermo Tell*”, *La Nación*, 8-VI-1865.

⁸³ *La Nación*, 9-III-1865.