EL TEATRO REAL Y LOS TEATROS PALATINOS

PAGINAS HISTORICAS

POR

JOSE SUBIRA

PARA la vida musical madrileña fue señaladísima la inauguración del Teatro Real en su segunda y a la vez novísima fase, lo cual aconteció el día 13 de octubre de este año 1966 a las diez de la noche. Y ofreció la particularidad singularísima de que no se daba ningún espectáculo operístico en tan señalada fecha, sino un concierto a cargo de la Orquesta Nacional, acaudillada por su Director titular, Rafael Frühbeck de Burgos, con el concurso del Orfeón Donostiarra, dirigido por Juan Gorostidi, y de varios solistas, siendo española una de sus participantes, la soprano Isabel Penagos. Aquel programa quedó constituido por dos partes. La primera permitió oír una composición apenas conocida del más renombrado compositor español contemporáneo, a saber: la "suite" *Homenajes,* de Manuel de Falla, cuyos cuatro números llevan los epígrafes siguientes: *Fanfarria sobre el nombre de Arbós, Homenaje a Debussy, Homenaje a Paúl Dukas* y *Pedrelliana.* La segunda parte quedó reservada íntegramente a la *Novena sinfonía,* de Ludwig van Beethoven, cuyos cuatro tiempos huelga enumerar por lo divulgadísimos. Ahora en esta nueva fase aquel Teatro Real de memorable recordación se ha transformado en "Gran Sala de Conciertos"; y en tal forma, suntuosa sin discusión, se presenta a los auditorios desde la referida noche.

Ese acontecimiento artístico, en verdad memorable, ha traído el recuerdo del primitivo Teatro Real y de otros teatros reales y palatinos, adjetivación ésta que responde a dos aspectos diferentes aunque pudieran confundirse o imponer una aparente sinonimia que de ningún modo cabe admitir. Porque fueron "palatinos" aquellos coliseos establecidos en los mismos palacios reales o contiguos a ellos, así como también en otros lugares, pero vinculados siempre a la vida cortesana, organizados por los

monarcas y cuyos edificios se reservaban para que asistiesen a ellos las personas de la familia real y otras de categoría social elevadísima. Y eran o podían ser "reales" aquellos otros coliseos favorecidos o patrocinados por monarcas y príncipes, pero que, a diferencia de los palatinos, admitían al público en general mediante el importe de localidades adquiridas en taquilla, sin imponer ninguna limitación sino, a lo sumo, la de vestir de etiqueta quienes ocupaban destacados lugares (plateas, palcos y butacas de patio). Palatinos habían de ser aquellos en suelo italiano donde se dieron funciones operísticas en la primera mitad del siglo XVII, y lo fueron también por entonces los reservados a fastuosas galas en la Corte española. Ahora bien: si aquéllos acogían óperas en idioma nacional, en éstos, a medida que se difundió el interés filarmónico por esta especie artística de alto porte, las óperas españolas sólo se representaron, de un modo especialísimo, por dar gustoso acceso a productos italianos de importación.

Esto último sucedió en el Teatro Real madrileño durante varios lustros, aunque después, paulatinamente, penetró asimismo un repertorio —aparentemente exótico— de otros países, Francia y Alemania sobre todo, aunque también, excepcionalmente, Checoslovaquia y Rusia. Los mismos cantantes solían ser extranjeros. Alzado sobre lo que fuera desde antiguo teatro de los Caños del Peral, su edificación pasó por alternativas y marasmos durante larguísimo tiempo. Sobre el solar que seguía intacto, por decirlo así, desde 1817 se abrió en abril de 1818 una zanja para echar los cimientos de acuerdo con los planos que presentara el arquitecto D. Antonio López Aguado. Fallecido éste al correr el estío de 1831, le reemplazó D. Custodio Moreno, imponiéndosele la condición de que respetara en absoluto los planos de su antecesor. Se acometieron en 1837 las obras pertinentes, pero quedaron interrumpidas durante trece años más, con la particularidad de que, utilizándose la parte construida, se la destinó para diversos usos, por lo que se celebraron allí bailes de máscaras, se estableció un depósito de pólvora y tuvieron allí asiento el Congreso de los Diputados y un cuartel destinado a la Guardia Civil.

En mayo de 1850 se constituyó una Junta directiva que terminaría con

toda rapidez el suntuoso teatro para satisfacer el deseo de Isabel II y del Presidente del Gobierno, Conde de San Luis. A los entusiasmos filarmónicos de aquella reina se unió tal vez el ejemplo que había dado en Barcelona la construcción del Gran Teatro del Liceo —conocido primitivamente con la designación de "Liceo Barcelonés de S. M. la Reina Doña Isabel II"—, donde se venían dando representaciones operísticas de elevadísima calidad desde el año 1847; y cabe recordar que ese coliseo había tenido su cuna y origen en el "Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés", asentado sobre el solar de lo que antes había sido convento de Montesión.

La Junta constructora del proyectado Teatro Real madrileño deseó y consiguió que las obras quedasen concluidas el último día del mes de octubre, para que el 19 de noviembre, fecha en que celebraba su día onomástico aquella reina, el coliseo pudiera ser inaugurado, como así ocurrió efectivamente. Se eligió *La favorita* donizettiana, ópera española por su asunto y sus personajes, mas no por lo demás, pues aunque se cantó en italiano es lo cierto que se había estrenado en París, siendo sus libretistas el francés Alphonse Royer —literato tan atento al teatro español que tradujo varios sainetes de Cervantes y varias comedias de Ruiz de Alarcón— y el belga J. N. G. de Nieuwenhyusen (conocido por Gustave Vaez). Los cantantes fueron italianos, si se descuentan los coristas. La italianización filarmónica no podía ser más patente. Sin embargo poco a poco alternaron con los intérpretes extranjeros algunos nacionales y por añadidura eminentísimos: María Barrientos, Ofelia Nieto, María Gay, Julián Gayarre, Francisco Viñas, Miguel Fleta e Hipólito Lázaro, por sólo citar algunos.

¿Qué debe entenderse por "óperas españolas"? ¿Aquellas cuyos argumentos se basan en la historia o las costumbres de nuestra nación? ¿Aquellas cuyos autores musicales son españoles y no extranjeros? Ateniéndonos a este último punto de vista trazaremos una lista de las "óperas españolas" estrenadas o representadas en el Teatro Real durante los setenta y cinco años de su existencia lírica, inolvidable para los que tienen más de cuarenta años y asistieron a algunas de esas representaciones despertadoras de una profunda emoción en muchos casos, aunque no siempre, dicho sea

en honor de la verdad. No todas las producciones que citaremos a continuación se estrenaron allí por vez primera, pues algunas (a cuyos títulos precederá un asterisco revelador) habían visto anteriormente la luz en otros escenarios con feliz éxito:

Año 1854: * *Ildegonda*, de Arrieta.
" 1855: * *Isabel la Católica*, de Arrieta.
" 1871: * *Marina*, de Arrieta.
" 1874: * *Fernando el Emplazado*, de Zubiaurre.
" 1874: *Las naves de Cortés*, de Chapí.
" 1876: *La hija de Jefte*, de Chapí.
" 1876: *Ledia*, de Zubiaurre.
" 1878: *Roger de Flor*, de Chapí.
" 1882: *Mitrídates*, de Serrano.
" 1885: *El Príncipe de Viana*, de Fernández Grajal.
" 1889: *Los amantes de Teruel*, de Bretón.
" 1890: *Doña Juana la Loca*, de Serrano.
" 1891: *Irene de Otranto*, de Serrano.
" 1891: *Rachel*, de Santamaría.
" 1892: * *Garín*, de Bretón.
" 1898: *Gonzalo de Córdoba*, de Serrano.
" 1900: *Raquel*, de Bretón.
" 1902: *Venganza gitana*, de Montilla.
" 1909: *Hesperia*, de J. Lamote de Grignón.
" 1909: *Margarita la Tornera*, de Chapí.
" 1910: *Colomba*, de Vives.
" 1911: *El final de Don Alvaro*, de Conrado del Campo.
" 1913: *Tabaré*, de Bretón.
" 1914: * *Las golondrinas*, de Usandizaga.
" 1915: * *La Dolores*, de Bretón.
" 1915: *La tragedia del beso*, de Conrado del Campo.
" 1916: * *Maruxa*, de Vives.
" 1919: *El Avapiés*, de C. del Campo y Barrios.

Año 1920: * *Bohemios,* de Vives.
" 1923: *Jardín de Oriente,* de Turina.
" 1923: *Yolanda,* de Arregui.
" 1923: * *Amaya,* de Guridi.
" 1924: * *Fantochines,* de C. del Campo.
" 1925: *La Virgen de Mayo,* de Moreno Torroba.

A la vista de estos compositores nacionales se advierte que hubo algunos que pasaron sin pena ni gloria o son absolutamente desconocidos de las generaciones actuales. Otros alcanzaron renombre general no sólo en nuestro país, sino fuera de él. Y algunos llegaron a figurar en las listas cronológicas de Académicos numerarios, tal como sucede con Emilio Arrieta, Valentín Zubiaurre, Emilio Serrano, Tomás Bretón, Conrado del Campo, Joaquín Turina y Federico Moreno Torroba. Un caso excepcional a tal respecto es el de Ruperto Chapí: Académico electo en 1889, no quiso tomar posesión, por lo que al cabo de once años fue declarada su vacante y quedó elegido Emilio Serrano, el futuro Presidente de la Sección de Música en la Corporación.

Al parecer, el Teatro Real amenazaba ruina en el estío de 1925. La última función de la temporada anterior tenía un asunto francés con música de un compositor italiano, pues se trataba de *La bohème,* cuya novela original había sido escrita por el novelista Murger y cuya ópera, dando la vuelta al mundo, proclamó por doquier la bien merecida fama de Puccini. Durante aquella representación, memorable en grado sumo, el tenor baturro Miguel Fleta obtuvo ovaciones prolongadísimas como pocas veces se habían oído en aquel coliseo, entonces bien propicio al aplauso enardecido, y cantó de propina, según su costumbre, varias composiciones españolas cuya popularidad queda muy atrás hoy. Con él compartieron las glorias del tablado, en tan sobresaliente noche, otros dos artistas españoles afamados con razón sobrada: Matilde Revenga y Aníbal Vela, y ambos recibieron aplausos bien merecidos.

Ante el peligro de un hundimiento al parecer inevitable, aunque no señalado a plazo fijo, el Real se cerró para los espectadores y también

cambió de morada el Conservatorio de Música, que venía ocupando desde antiguo parte de aquel local. Aunciábase una y otra vez —tras pausas prolongadísimas en la anhelada renovación— un día más o menos próximo para la esperada reapertura, mientras que para los madrileños el espectáculo operístico se presentaba de tarde en tarde, y lo que es peor, a veces con más daño que provecho. Tras reiteradas suspensiones y dilaciones, por fin, con gran rapidez, se ha llevado a feliz término la anhelada restauración con un nuevo destino, que lo convierte en casa de conciertos, abrió por fin sus puertas a la afición filarmónica en la forma que ha descrito el párrafo inicial de este trabajo histórico.

* * *

El Teatro Real tuvo antecedentes reales que se remontan a varios siglos atrás, e incluso la ópera española, por el idioma de los libretos y la nacionalidad de sus compositores, mostró ocasionalmente una existencia efectiva, hallando acogida en teatros palatinos merced al entusiasmo de algunos monarcas por la música. Anteriormente al siglo en que este género lírico halló difusión por varios países tras su creación por suelo italiano, esas aficiones filarmónicas se manifestaron bajo diferentes facetas en la protección que a la música dispensaron los reyes de la dinastía austríaca desde que ciñó la corona Carlos, que era el quinto de Alemania y el primero en el terrritorio español. Y esos entusiasmos se heredarían de padres a hijos, pero sin llegar al último rey de esa dinastía, porque el enfermizo Carlos II mostraba indiferencia ante variadas cosas, entre ellas la música.

Una ojeada histórica puntualizará someramente lo que conviene anotar a tal respecto y que daría lugar a que en el transcurso de los años se produjeran las primeras óperas españolas teniendo por libretistas a los dramaturgos insignes Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca.

El instaurador de la dinastía, bajo el aspecto que nos interesa, ha sido estudiado con suma delectación por el miembro numerario de nuestra Academia, Director del Instituto Español de Musicología, dependiente del

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y Presidente del Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, Monseñor Higinio Anglés, autor del erudito volumen *La música en la Corte de Carlos V*, cuya segunda edición se ha publicado recientemente, incluyéndose allí una transcripción del *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*, de Luis Venegas de Henestrosa, estampada en Alcalá de Henares el año 1557. Recordaremos sucintamente que aquel monarca de dos coronas al ceñir la de España reorganizó su capilla musical incorporando a ella los mejores cantores, y una vez hecha la abdicación en favor de su hijo Felipe II, y verificado su retiro al monasterio jerónimo de Yuste en 1556, estuvo atento, asimismo, a que la capilla de aquella mansión religiosa contase con buenos cantores; como presenciara los ensayos asiduamente, elogiaba o censuraba a esos intérpretes, acerca de lo cual se refiere alguna anécdota curiosísima.

Felipe II ciñó la corona española desde la abdicación de su padre hasta su fallecimiento, acaecido en 1598, es decir, cuando faltaban dos años para que Italia viese nacer la ópera propiamente dicha. Su afición a la música se manifestó de un modo constante. Consigo llevó al organista Antonio de Cabezón cuando se instaló en Inglaterra, donde permanecería mientras vivió su segunda esposa la reina María Tudor, que le dejó viudo en 1558. Interesado vivamente por su Capilla musical, tuvo al frente de la misma al notable maestro neerlandés Felipe Rogier, y cuando falleció éste en 1596 le sucedió su discípulo Mateo Romero, cuyos méritos le han granjeado positiva celebridad. El nombre de Felipe II va ligado a la edificación del monasterio de El Escorial. Y si bien es verdad que prohibió se cantaran en su Capilla "chansonetas y villancicos", imponiendo la severidad del canto llano en todo momento, también es verdad que gustó de la música profana. Según palabras de Anglés, conjuntamente con Alfonso X y con Alfonso V de Aragón —conocidos respectivamente con los sobrenombres de *Sabio* y de *Magnánimo*—, ha sido el monarca español que más impulso dio al canto sagrado y a la música profana en nuestro país. Palestrina y Victoria le dedicaron obras editadas en suelo italiano y el vihuelista Fuenllana le dedicó su *Orphénica lyra.*

Felipe III le sucedió a su muerte y reinó hasta su defunción, acaecida

en 1621. Sin duda no conoció los primores de la ópera italiana, que ya había dado frutos en Florencia, Roma y Mantua por obra de Peri, Caccini, Agazzari y Monteverdi; pero se desvivió por la música profana española, fomentándola con su protección, por lo que tuvo a su servicio artistas como Mateo Romero, Juan Blas de Castro, Gabriel Díaz, Juan Palomares y otros de gran talla, lo cual permitió constituir un bello y amplio repertorio de tonos humanos, madrigales, villancicos, folías, canciones, sonetos y varios tipos más, que pasaron a cancioneros, especialmente el de Claudio de la Sablonara. Según refieren los escritores contemporáneos de aquel Felipe, le distinguieron su destreza como cantante, como tañedor de viola de gamba y de vihuela de mano y, además, como danzarín; habiendo expuesto el corregidor Armona en sus *Memorias cronológicas* esta manifestación textual: "El Rey era el Danzarín más ayroso que hubo en su tiempo; gustaba más de acreditar esta galantería en los Saraos que se hacían en su Palacio, en las fiestas de años, que de [presenciar] comedias", y por eso "dio poca entrada a las comedias en su Corte". Esta afirmación explícita permite afirmar que, de conocer óperas, habría sido muy poco inclinado a tal clase de espectáculos.

Todo lo contrario sucedió cuando a la muerte suya, acaecida en 1621, heredó la corona su hijo Felipe IV, conservándola hasta su defunción, suceso fúnebre que registra la Historia en el año 1665. Convivió amistosamente con literatos y músicos, siendo él mismo un vate y un compositor, hoy más conocido por lo primero que por lo segundo, ya que figura en las antologías aquel soneto suyo cuyos dos primeros versos dicen:

> Es la muerte un efecto poderoso,
> firme su proceder mal entendido...,

y cuyo verso final manifiesta no con amargura ni resignación, sino con innegable optimismo que compartirían muy pocos:

> Es un bien no estimado, de tal suerte,
> que todo lo que vale nuestra vida
> es porque tiene necesaria muerte.

Inclinado este monarca a las fiestas profanas cual ninguno otro de sus antecesores, y por añadidura apasionado ante los espectáculos teatrales, vivió una época sumamente favorable para el despliegue de la producción operística. La ópera italiana, en auge floreciente, se expandió *más allá* de sus fronteras. Presentó varios aspectos: uno de ellos el que revive escénicamente vidas de santos y otro el que ofrece las primicias de la ópera cómica, siendo precisamente el primer libretista bajo esta última faz el cardenal Julio Rospiglioso, que más tarde ceñiría la tiara pontificia con el nombre de Clemente IX. Resplandece la gloria de Claudio Monteverdi. Brillan, y algunos tanto en la península apenina como en Viena y París, varios compositores de altísima calidad, especialmente Gagliano, Landi, Rossi, Cavalli y Cesti. El monarca español es discípulo de aquel Mateo Romero conocido con la lisonjera denominación de *Maestro Capitán,* y los compositores nacionales se granjean la estimación real, especialmente en el género profano, al aumentar el caudal del repertorio ya existente. Muestra notoria de ello es lo relacionado con la biografía de Juan Blas de Castro, pues al fallecer este músico dispuso aquel rey que toda su producción fuese recogida y guardada en el Palacio Real "para ejemplo de los venideros".

Precisamente durante el reinado de Felipe IV la Corte española dará sensacional acogida a varias —poquísimas— óperas españolas. Y el lugar escogido para las representaciones fue un teatro palatino. Los salones destinados a esos festejos, tanto en el Alcázar de Madrid como en los de los Sitios Reales, por sus reducidas proporciones permitían poco espacio para tramoyas y para la concurrencia. Allí tanto las perspectivas teatrales como las decoraciones escénicas eran insuficientes, en suma. A fin de remediar esos perjuicios se construyeron dos teatros: estaba uno adosado al edificio principal y otro estaba separado del mismo.

En 1621, año en que ciñó la corona Felipe IV, el marqués de Heliche quedó nombrado inspector superior de las representaciones teatrales palatinas. Según habría de referir mucho tiempo después el dramaturgo Francisco Bances Candamo, aquel prócer ordenó delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias, lo cual siendo mayordomo el Condestable de Cas-

tilla subió a tal punto que la vista se pasmaba en los teatros por cuanto el arte usurpaba todo el imperio de la naturaleza. Y acentuó el elogio al añadir que "las líneas paralelas y el pincel saben dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la escena ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo".

Transcurridos cinco años vino a España, llamado por aquel rey, el ingeniero o arquitecto florentino Cosme Lotti. Sus tramoyas y máquinas admiraban tantísimo durante no pocos años que la gente lo conoció con el sobrenombre de *El Hechicero.* Las decoraciones pintadas por Lotti para la función teatral *La selva sin amor,* égloga pastoril puesta en música y representada en 1629, fueron especificadas extensamente, como se puede leer en un tomo de los dedicados a ese dramaturgo en la colección Biblioteca de Autores Españoles, y lo resumiremos a continuación:

"La primera vista del teatro fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se veían la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salvas, también disparaban, a quien también desde los castillos respondían. Veíanse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas, todo con luz artificial. Aquí Venus, en un carro que tiraban dos cisnes, habló con el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina revolaban."

Después se transformó el mar en selva, que representaba el soto de Manzanares con su puente, por el cual pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieran ser imitadas de las que entran y salen de la Corte. Asimismo se veían la Casa de Campo y el Palacio.

"No es posible pintar el aparato sin fastidio, ni alabar las voces y los instrumentos, sino con solo decir que fue digna fiesta de Sus Majestades y Altezas."

El libretista publicó esa obra, un año después, con dedicatoria al Almirante de Castilla, donde se lee:

"No habiendo visto V. E. esta Egloga, que se representó cantada a Sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla

para que de esta suerte con menos cuidado la imaginase V. E., aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos."

La selva sin amor consta de un prólogo y siete escenas, siendo sus personajes Venus, el Amor, Silvio, Jacinto, Filis, Flora, el Manzanares y un Coro de Amores.

Con referencia a la música de *La selva sin amor* expuso Lope de Vega que "los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos"; y añadió que no era posible sin fastidio insistir más en la pintura del aparato "ni alabar las voces e instrumentos, sino con solo decir que fue digna fiesta de Sus Majestades y Altezas".

Obsérvense las palabras de la dedicatoria con referencia a esta égloga: "Se representó cantada a Sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España." Tratábase, pues, de una ópera y de la primera ópera —a los veintinueve años de la creación de este género lírico— en suelo español; y lo menos que hubo en ella eran los versos de Lope. Sobre el autor de aquella música guardó absoluto silencio el libretista. Barbieri, con su profundo conocimiento de la historia musical española y su agudo tino para precisar ambigüedades cuando ello era posible, supuso que el compositor sería alguno de los músicos adscritos entonces a la Casa Real, es decir, Mateo Romero y Carlos Patiño o los organistas de la Corte Francisco Clavijo (hijo del famoso Bernardino) y Sebastián Martínez Verdugo. Si el autor hubiera sido un músico italiano, desde luego no se trataría de Monteverdi, Landi, Mazzocchi ni de Gagliani. Ahora bien: como sigue desconocido el texto musical caben todas las hipótesis por arbitrarias que sean, si exceptuamos aquella, puesta decenios atrás en circulación, de que no se trataba de una ópera porque la novedad se debía a las decoraciones y tramoyas del florentino Lotti.

* * *

El teatro del Buen Retiro fue ideado por el Conde-Duque de Olivares, fijando como lugar de su emplazamiento las proximidades del llamado

Prado Viejo, donde se alzaría un "retiro" o casa de campo y placer, pues de ese modo se había propuesto halagar a Felipe IV. En su recinto habría ermitas, jardines, bosques y un coliseo. Para llevar a cabo tal iniciativa compró fincas, necesitó desmontar unos terrenos y henchir otros, trajo gran cantidad de agua, plantó árboles, arbustos y flores, elevó abastecidas fuentes y estatuas de mármol, construyó iglesias y levantó más de veinte edificios cuya posterior demolición sólo ha dejado en pie el del Casón y el del actual Museo de Artillería. Trabajaron en todas estas labores más de cuatrocientos individuos, y transcurridos unos tres años el Conde-Duque entregó al Rey en bandeja de plata las llaves del nuevo Real Sitio, por lo cual se le nombró Alcalde perpetuo de aquel suntuoso lugar.

Una de las primeras construcciones fue una gran pajarera para albergar muy valiosas aves, por lo que el pueblo la designó con el título de "El Gallinero", mas una Real Orden mandó que se lo designase "El Buen Retiro". En 1633 se inauguró el nuevo Palacio Real. Dentro del mismo cuarto del Rey se destinó una sala para representaciones privadas dentro del mismo, y además se edificó un coliseo para representaciones de comedias y zarzuelas, el cual sería reformado y agrandado varias veces.

Algo después se alzó otro coliseo muy espacioso, cuyo aspecto se puede ver con exactitud en el plano topográfico de Texeira grabado en Amberes el año 1656. Se dispuso de tal forma el escenario que podía quitarse para que se pudiera ver la perspectiva del frondoso bosque. Lo dirigió el florentino Cosme Lotti, dando facilidad para disponer de máquinas y tramoyas en cualquier caso. Este coliseo celebró su inauguración solemne el día 4 de febrero de 1640.

Conviene recordar que reciente aún el advenimiento de Felipe IV, en el interior del Alcázar el Conde-Duque de Olivares había hecho construir una sala destinada exclusivamente para las representaciones teatrales. Se la situó en el piso principal, orientada al sur; pero no daba vistas al exterior, sino al patio central por intermedio de un corredor que conducía a las covachuelas. Su longitud era de unos cincuenta metros y su anchura de unos diez; su decorado, suntuoso, mostraba unas paredes cubiertas de pinturas y un techo dorado. Contiguos a ella se hallaban los

vestuarios de los actores y el almacén de los decorados. Se ofreció esta novedad palatina en 1623 para festejar al Príncipe de Gales y futuro Carlos I de Inglaterra en su visita a Madrid y posteriormente se la reformó para que pudiesen representarse allí obras de complicadísimo aparato escénico.

Las guerras de Portugal y de Flandes, que amargaron al Rey, así como las pérdidas de su hijo el Príncipe Baltasar y de su primera consorte Isabel de Borbón, pesaron sobre su ánimo desde 1640. En 1643 alejó a su favorito el Conde-Duque de Olivares y se propuso llevar personalmente la dirección de los negocios públicos. Por todo ello se cerraron los teatros y la suspensión de funciones duró hasta que aquel Rey celebró en 1649 segundas nupcias con Mariana de Austria. El nuevo privado o primer ministro fue un sobrino de Olivares que se llamaba D. Luis de Haro. Procedió con rectitud y caballerosidad y siguió en aquel puesto hasta su defunción; él firmó la paz de los Pirineos en 1659 y murió en 1661 cargado de honores. Era Marqués de Carpio por su padre y además Conde-Duque de Olivares por su tío. Tras su defunción varios políticos se repartieron sus cargos, sin que su hijo, el Conde de Liche, participase de aquel beneficio que le hubiera hecho muy feliz, por lo cual, de acuerdo con unos conspiradores, se propuso volar el Teatro del Real Palacio del Buen Retiro. Descubierto el intento antes de su realización, el Conde, arrepentido e indultado, buscó muerte gloriosa en la lucha contra Portugal.

El año 1660 registra un acontecimiento lírico de extraordinaria magnitud, a saber: el estreno de la ópera en tres actos *Celos aun del aire matan*, con letra de Calderón de la Barca y música del maestro Juan Hidalgo, excelente compositor y primoroso arpista de la Real Capilla desde años atrás. Ello acaeció en las postrimerías de aquel año, con la particularidad de que a comienzos del mismo se había estrenado otra ópera, ésta muy breve, con letra del mismo vate y música de autor ignorado por desconocerse hoy el manuscrito que habría podido aclarar el enigma. Comentaremos aquí esos dos acontecimientos líricos por orden cronológico.

La primera de estas dos óperas tenía un solo acto y se titulaba *La*

púrpura de la rosa. Menéndez Pelayo la calificaría como "zarzuela" cuando incluyó ese libreto en uno de los cuatro volúmenes que la Biblioteca Clásica le publicó bajo el epígrafe común "Teatro selecto de Calderón de la Barca". Pero se trataba de una "ópera", y así lo acredita inequívocamente su loa preliminar, donde se dijo que *La púrpura de la rosa*

> ha de ser
> toda música, que intenta
> introducir este estilo
> porque otras naciones vean
> competidos sus primores...

No pudo quedar más patente, por tanto, la novedad para aquella generación, pues *La selva sin amor* había sido un pasajero acontecimiento sin trascendencia no obstante su ostentosa solemnidad. Novedad por cuanto se intentaba introducir un estilo —el operístico, entonces ya arraigado en Italia— con el propósito laudable de que tuviera imitadores aquella manifestación lírica. Abundan ahí los personajes. Unos son mitológicos, en realidad, como Adonis y Venus. Otros son alegóricos, sin duda, como el Temor, el Desengaño, el Rencor, la Envidia, la Ira y la Sospecha. No podían faltar coros al interpretar papeles de ninfas, soldados, villanos de uno y otro sexo y "músicos", designación que entonces correspondía a lo que decimos "coristas" desde tiempos atrás. Sucedíanse las escenas llamativas y las decoraciones vistosas. Una de éstas asombraría a los espectadores hacia el final de la obra. Allí la parte superior del escenario representaba el cielo, en el cual se ponía el sol y salía una estrella. El Amor estaba en las alturas, en tanto que Venus y Adonis, cada uno por su lado, iban subiendo para encontrarse con Amor.

Muchísimo mayor y sumamente complicado fue *Celos aun del aire matan,* a lo cual contribuyó la inventiva del dramaturgo así como también la longitud de la obra, con sus tres actos nutridísimos en su variedad. Túvose como "zarzuela" —ante la aparente imposibilidad de que se hubiese creado una ópera española—, si bien la denominación genérica era bien explícita al declararse por entonces, en letras de molde, que era una

"fiesta cantada" escrita, ensayada y representada por encargo del monarca Felipe IV. Se hubiera mantenido sin contradictores aquella suposición hasta que yo tuve la fortuna de encontrar el manuscrito del primer acto en la biblioteca del Duque de Alba y la suerte de que mi transcripción de la parte de voz y bajo —única existente ahí, pues no estaba en partitura, según uso corriente a la sazón— fuese publicada por el Institut d'Estudis Catalans en 1933.

Siguiendo la norma establecida en párrafos anteriores con respecto a *La púrpura de la rosa,* no se expondrá ahora su argumento, en verdad complicadísimo, pero sí se dará referencia de algunos personajes y de la riqueza escenográfica. También aquí había personajes mitológicos, como Aura, Pocris y Céfalo, y otros que eran seres humanos, como el tosco labriego Rústico y su avispada cónyuge Floreta. Además había coros de ninfas y de gentes del pueblo.

La primera parte se desarrolla en el jardín del templo de Diana y después en un soto lindante con aquel sagrado jardín. Todo es llano, por consiguiente, sin necesidad de recurrir a complicadas tramoyas. La segunda jornada ofrece movimientos escenográficos de subido interés. Canta el pueblo jubilosamente para celebrar aquella fiesta de marzo en que igualaban su duración el día y la noche, mientras se desliza el primer cuadro. Tras ello se enraciman las complicaciones. En las alturas aparece Aura sentada sobre un trono tirado por dos camaleones; desciende al tablado y lo cruza sin dejar de cantar, para subir por la otra parte de la escena al acabar los versos:

> Contra el olvido
> amor viva, pues
> no entienda el amor
> el aborrecer.

Se desarrolla la tercera jornada en un campo contiguo al templo sagrado. Súbitamente se oyen los desgarradores gritos de "¡Fuego! ¡Fuego!", porque el templo está envuelto en llamas. Aura va montada sobre una salamandra en el aire para prevenir que avivará el incendio. El ter-

cer cuadro de la misma jornada presenta el aspecto exterior del incendiado templo. Aura vuela invisible sobre las llamas mientras ninfas y pastores siguen lanzando pavarosos gritos.

Imperan las transformaciones más inverosímiles en la tercera jornada. Primero se presenta la escena asolada por el incendio. Por escotillón asciende un peñasco ocupado por varios personajes, teniendo Diana el lugar más preeminente. Constituye un alarde escénico verdaderamente excepcional el cuadro segundo. El peñasco se divide en cuatro secciones, desapareciendo las cuatro personas que lo ocupaban. En seguida se descubre "el salón regio con los fondos de retretes y jardines". Tras ello Aura anuncia desde las alturas que Pocris, víctima de un venablo y una caída, se colocará sobre el orbe de la luna y en el orbe de los astros, en tanto que su adorador Céfalo, causante involuntario de la herida fatal, daría su nombre al aire. En seguida suben ambos al cielo para juntarse con aquel poderosísimo ser. (Obsérvese la identificación de las palabras "Céfalo" y "Céfiro".)

Seguramente hizo las decoraciones de *Celos aun del aire matan* el pintor y arquitecto boloñés Dionisio Mantuano. Desde 1656 venía siendo director del Buen Retiro, y al celebrarse, nueve años después, los cumpleaños de la Reina pintó el telón y unas sorprendentes decoraciones para *Fieras afemina amor*, de Calderón de la Barca, el cual describió ampliamente y con suma complacencia esa magnífica ornamentación visual.

Para presentar un aspecto complementario de *Celos...* diremos que sobre aquel asunto mitológico, si bien tratado con numerosas variantes, se produjeron durante unos dos siglos varias óperas en diversos países, destacándose dos tituladas con los nombres de *Céfalo* y *Pocris*. Una se estrenó ante la corte de San Petersburgo cuando corría el año 1755; le puso música un artista italiano de aquella corte llamado Francesco Araja, siendo ésta precisamente la primera ópera cantada con letra rusa. Otra se estrenó ante la corte francesa de Versalles dieciocho años después; fue su compositor el belga André E. M. Grétry, considerado como creador de la ópera cómica francesa.

* * *

Fallecido el filarmónico Felipe IV le sucedió en el trono Carlos II. No obstante su poco apego a la música, ocasionalmente se representaron obras de altísimo porte en el Palacio del Buen Retiro para celebrar pomposamente solemnísimos acontecimientos relacionados con el fausto palatino. Llegado el año 1680 se repitió la representación de *La púrpura de la rosa* en el salón de Palacio. Como informa Cotarelo y Mori, en aquella ocasión el decorado fue dispuesto por Candi, Manuel González y Pedro Alejandro y la música fue compuesta por Hidalgo, Gregorio de la Rosa, Sequeira y Benet. En la lista de gastos figura el importe de honorarios que hubieron de percibir el autor de la loa y los autores de los dos entremeses. Por aquí se deduce que la música de la obra principal sería la misma que para ella había compuesto Hidalgo veinte años antes y las de la loa y de los dos entremeses habrían corrido a cargo de los otros compositores mencionados en esa fehaciente referencia.

Merece detallada información la puesta en escena de la comedia *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, que se estrenó en el sitio del Buen Retiro el domingo de Carnestolendas de 1680, teniendo por autor a D. Pedro Calderón de la Barca, el cual fallecería pocos meses después. En su representación actuaron las dos compañías teatrales madrileñas; se representó allí la obra tres días seguidos y más tarde se dio al pueblo durante veintiún días consecutivos con admiración general. A cerca de noventa mil pesetas ascendieron los gastos, figurando entre sus partidas algunas de comidas y refrescos para las dos compañías, las cuales consumieron varias fanegas de arroz, muchas libras de chocolate con panecillos, bizcochos, hojaldres, muchas azumbres de hipocrás, pasteles de a real con un huevo cada uno, perdices que costaban a siete reales una, jigotes de carnero, jamón fresco a diez reales la libra, pollos de a doce reales uno, escabeche, abadejo, ternera, aceitunas, pavillas a dieciocho reales una, vino, ciento dieciocho libras de dulces a ocho reales, agua de canela a seis reales la azumbre, etc.

Asimismo ascendieron a muchos miles de reales las telas de tafetán blanco y nácar, la tela de nácar de Sevilla, el encaje de plata de Venecia, raso liso de Florencia de color de fuego, tafetán anteado, raso de

flores de Génova, colonias de seda, velillos de plata y otros muchos tafetanes y rasos; sillas de mano para conducir a las comediantas.

Entre las partidas de abonos al personal destacan a nuestro propósito las cuatro siguientes:

"A Juan Hidalgo, por la música de la comedia y loa, 1.500 reales.

"A Juan Cornelio, por haber tocado el violín en los ensayos y día de la fiesta, 500 rs.

"A Gregorio de la Rosa, por haber dado la música a las mujeres de su compañía y a las sobresalientes, 1.000 rs.

"A Juan de Cerqueira, por haber dado la música a las mujeres de su compañía, 500 rs."

De la Rosa y Cerqueira eran músicos adscritos a los dos teatros municipales y escribieron seguramente los "cuatros" con que se exornaba la representación. Además se introdujeron allí entremeses, como era costumbre.

El mismo Calderón de la Barca describió muy extensamente las pinturas con que se reforzó el interés de esa representación extraordinaria. Las había realizado el boloñés Dionisio Mantuano, que venía siendo pintor de Cámara del Palacio Real con 72.000 maravedís (equivalentes a 2.117 reales) desde 1665 y que fallecería en Madrid diecinueve años después. Resumamos esa descripción calderoniana. Tenía el coliseo forma abovedada, lo cual facilitó la visualidad desde cada una de sus partes. Se cubrió el suelo de riquísimas alfombras. Se vistieron las paredes con riquísimas colgaduras y gran número de luces. La techumbre estaba pintada de una perfecta perspectiva que representó una media naranja rodeada de corredores y de ella pendían dos arañas de extraordinario artificio, de cuyo dorado centro repartían en dos iguales líneas gran copia de luces. Se mantenía sobre cuatro columnas altísimas el frontis del teatro, y entre cada una de ellas había nichos que colocaban estatuas de Palas y de Minerva. La cortina cubría todo el teatro y en la misma "parece que se cifraran todos los abriles y las primaveras que han gozado los siglos, vertiendo en ella sus flores y sus matices".

De tal modo estaba dispuesto el coliseo del Buen Retiro para dar comienzo a tan memorable fiesta, por cuanto el monarca deseó que aquellas representaciones de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* tuvieran el mayor aparato escénico posible. El pintor y arquitecto valenciano José Candi confeccionó todas las decoraciones y tramoyas entonces, como lo había efectuado ya tratándose de obra tan excelente como *Fieras afemina amor.* La descripción de aquel portento visual ocuparía varias páginas si reprodujésemos la descripción que de ello había hecho también D. Pedro Calderón de la Barca. En la loa la escena representaba un salón regio, apareciendo allí tres mujeres que representaban el Aura, la Azucena y el Clavel, y en la parte superior se vio a la Fama "sentada en un trono de nubes, con su trompa y demás insignias".

Al empezar la comedia se pudo contemplar la primera de las transmutaciones: bosque frondoso que imitaba la naturaleza con algunas "señas de margen de mar". Siguieron otras más: firmes peñascos que recibían las olas marinas. Allí apareció Megera sentada en una sierpe que se fue desprendiendo por el aire enroscando y desenroscando su desmesurada longitud. Después se desencadenó una horrísona tempestad, a lo cual seguían la confusión de voces "y la armonía de músicas e instrumentos que no cesaban". Tras ello siguió mostrando la escena una portentosa "máquina de variedades vistosas" que llenarían de admiración y estupor a los espectadores.

* * *

Después de sucumbir la dinastía austríaca la borbónica se interesó por el teatro operístico en grado sumo. Tanto su primer Rey, Felipe V, como su inmediato sucesor, Fernando VI, se desvivieron por esa manifestación artística. Aquél dispuso en 1703 que el coliseo del Buen Retiro, con todo cuanto hubiera en él, se diese a una compañía italiana. Tal cesión fue transitoria, sin embargo; y los actores italianos contaron bien pronto con un teatro de nueva construcción, erigido en donde habían estado los Caños del Peral y donde siglo y medio después se alzaría el

teatro Real, frente al Palacio del mismo nombre; pero el teatro del Buen Retiro siguió dando esporádicamente variadas funciones, concediéndose a veces la preferencia a las operísticas.

Una vez puesto al servicio de la Corte el famoso cantante italiano Carlos Broschi, que ha pasado gloriosamente a la historia con el sobrenombre de *Farinelli*, poco intervendría primero en las representaciones operísticas. Los espectáculos destinados a conmemorar nupcias principescas se encargaban al Corregidor de la Villa, y por eso cuando las de aquel hijo de Felipe V (a la sazón Rey de Nápoles y futuro Rey de España) Carlos de Borbón con la Princesa María Amelia de Sajonia en 1738 se representó en el coliseo del Buen Retiro la ópera *Alejandro en las Indias*, teniendo letra de Metastasio y música del compositor italiano Francesco Corselli, que venía siendo ya su maestro de la Real Capilla.

Advirtiéndose entonces que aquel coliseo resultaba insuficiente para la ejecución de óperas metastasianas, se aprovechó el estío siguiente para mejorarlo mientras la Corte se hallaba fuera de Madrid. Se le dio mayor lontananza, se suprimieron las escaleras maestras, se aumentó su altura para que las bambalinas bajasen a plomo y se aumentó el número de "aposentos". Al elevarse el techo se implantaron otros dos pisos de aposentos, se aumentó la longitud retirando las paredes del fondo, se utilizó parte del jardín que antes, con aquellas paredes de quita y pon, aparecía tras la escena en algunas representaciones teatrales y se introdujeron otras reformas, con lo que dicho coliseo resaltó entre los más suntuosos de nuestro continente. Su inauguración se celebró el 19 de diciembre, "glorioso día del nacimiento de Felipe V", como declara el libreto.

A partir de entonces se hicieron allí funciones más bellas y suntuosas trayendo cantantes reputadísimos en Italia. Pues siendo norma celebrar en Madrid el santo del Rey Carlos de Nápoles, se estrenó en tal ocasión otra ópera de Corselli titulada *Farnace*, solemnizándose también al mismo tiempo las nupcias del Infante de España Felipe de Borbón con Luisa, la Princesa de Francia. Esa misma ópera, por lo gustadísima, se repitió en noviembre, santo de la Reina Isabel; en diciembre, cumpleaños del Rey, y en enero del siguiente año, cumpleaños del Rey de Nápoles. Costeadas

todas estas fiestas por la villa de Madrid, se elevó su importe a mucho más de tres millones de reales de vellón, incluidos el coste de la obra, los viajes de los intérpretes, iluminaciones, fuegos artificiales, etc.

Algunos de esos cantantes quedaron al servicio de la Corte española, siguiéndola en las tradicionales jornadas: Aranjuez en la primavera, La Granja en el verano, El Escorial en el otoño y El Pardo con los días de tránsito en Madrid durante el invierno. Prodigáronse las funciones en el teatro del Buen Retiro. El 8 de diciembre de 1744 se cantó la ópera metastasiana *Aquiles en Scuro*, con nueva música de Corselli, para festejar los esponsales de la Infanta española María Teresa con el Delfín de Francia.

Durante no pocos años organizó *Farinelli* todos esos espectáculos teatrales y otros más, con suma complacencia de los monarcas, pues al morir Felipe V, los nuevos reyes Fernando VI y María Bárbara de Braganza, entusiastas y eminentes filarmónicos, fue nombrado director de las óperas y del teatro a partir de 1749. Los pintores escenográficos fueron, sucesivamente, Santiago Amiconi, Santiago Pavía, Antonio Lollo y Francisco Bataglioli. El tramoyista Santiago Bonavia cuidó de doscientas treinta y nueve arañas de cristal, teniendo treinta y seis luces la más grande y seis luces la que menos. Los detalles se prodigan en un bello manuscrito redactado por *Farinelli* y conservado en la Biblioteca del Palacio Nacional con el título: "Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro; de las funciones hechas en él desde el año 1748 hasta el presente; de sus individuos, sueldos y encargos... Año 1758".

La defunción de aquella Reina filarmónica en 1758, y un año después la de su consorte, dieron al traste con tanto esplendor, porque al heredar la corona Carlos III se desentendió en absoluto de tales fiestas, ya que solamente le seducía el deporte cinegético. Entonces *Farinelli* fue desterrado de España, aunque sin dejar de reconocer que jamás había abusado de la generosidad y del favor que le habían dispensado Felipe V, Fernando VI y Bárbara de Braganza.

* * *

Aquel coliseo, tras su brillante apogeo operístico, fue cerrado entonces. El rey Carlos III se pasaba la vida en los sitios reales. Cuando, transcurridos unos años desde su advenimiento al trono, subió al poder, en 1766, el Conde de Aranda, por iniciativa de este político se construyeron los teatros de La Granja, terminado en 1767, y el de Aranjuez, comenzado este año mismo, para que tuvieran distracciones las personas que en elevada cifra seguían a la Corte y las que acudían allá para evacuar asuntos. Debemos recordar que ya en tiempos de *Farinelli* Aranjuez había poseído un teatrito —en diminutivo, según habría de referir aquel cantante en su mencionada "Descripción..."— y allí se cantaron no pocas serenatas y también se guardaron no pocas mutaciones de estas piezas breves tan gustadas a la sazón.

Durante la invasión francesa desapareció aquel amplísimo coliseo del Buen Retiro donde se habían representado tan suntuosas obras dramáticas y líricas. Asimismo desaparecieron entonces para siempre muchos efectos teatrales almacenados allí, mientras otros quedaron depositados en el almacén de pescado que la villa de Madrid tenía en la calle de Embajadores.

* * *

No debe confundirse con el Teatro Real madrileño —erigido e inaugurado en 1850— aquel otro teatro de reducidas proporciones que se denominó Teatro del Real Palacio y que se construyó en la galería de Poniente de la plaza de la Armería, bajo la terraza que por esta parte se une a ese monumental edificio y donde tiene su asiento el Archivo de la Real Casa. Joaquín Muñoz Morillejo, en su libro *Escenografía española,* publicado a expensas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando corría el año 1923, dice lo que a continuación reproducimos: "La obra resultó costosísima, pues para formar el salón hubo necesidad de derribar algunos tabiques de carga. El escenario se colocó en la parte más próxima al Alcázar y frente al proscenio se hizo una hermosa y elegante tribuna donde la familia real presenciaba la función. Se rehabilitó como

salón de espera el antedespacho del Rey D. Francisco. En el salón se instalaron trescientas sillas de caoba que costaron a cinco duros cada una. La obra total del teatro importó 1.215.436 reales, y lo prodigioso fue que toda ella se ejecutó en el brevísimo tiempo de tres meses... Estas funciones duraron poco tiempo... Algunos años más tarde las decoraciones pasaron al Conservatorio de Música y Declamación, pereciendo todo por un incendio en 1867."

Fruto de una prolija investigación fue aquel volumen que en 1950 me publicó el Instituto Español de Musicología (rama del Consejo Superior de Investigaciones Científicas) con el título *Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Sus páginas dan cuenta del emplazamiento de aquel teatrito en la forma que describió Muñoz Morillejo reproduciendo casi literalmente lo manifestado en el libro *Isabel II, íntima,* de Carlos Cambronero, quien ha referido que en su tiempo aún existía la escalera de bajada al teatro, conservando la señal de la alfombra que los escalones tenían en su centro.

Al arquitecto mayor del Real Palacio D. Narciso Pascual Colomer se le encargó que buscase un lugar a propósito para erigir el coliseo. Eligió el que venía siendo archivo y que, tras la supresión del teatro, volvería más tarde a ser utilizado para esa misión tradicional. Recibió el encargo verbal a mediados de diciembre de 1848, dio su consejo y, de acuerdo con tan docto dictamen, el 29 de aquel mes se ordenó la construcción inmediata, estableciendo determinadas bases, entre las cuales figuraban estas tres: que hubiese dos entradas, una interior y otra exterior; que se pusieran decoraciones cerradas, sin perjuicio de añadir bastidores en caso preciso, y que se instalase un tambor de quita y pon para no deformar la fachada. Al día siguiente comenzaron las obras de albañilería, derribándose los tabiques de las habitaciones ocupadas por los porteros y quedando a cielo descubierto en pocas horas toda aquella dependencia. Sólo durante dos semanas se sacaron más de seiscientos carros de escombros. A los trabajos de edificación se unieron los de instalación de muebles y objetos complementarios, figurando entre ellos trescientas sillas de madera fina, con asiento de terciopelo de seda carmesí, al precio de ciento diez reales cada una. El telón era una drapería de terciopelo toda forrada

de tafetán y encuadrada de galón dorado brillante con fleco. Estos detalles que aquí se anotan atestiguan el cuidado puesto en la ornamentación del teatrito.

La celeridad con que se llevaba todo a cabo permitió que el arquitecto Sr. Pascual Colomer comunicase al Rey consorte D. Francisco de Asís, en 3 de mayo, la terminación del nuevo teatro. Mas no concluyeron ahí las partidas de gastos y además las complicaciones subsiguientes. El alumbrado del local motivó incidencias que se pueden seguir paso a paso en el expediente cuya cubierta dice así: "Encargos hechos a París para el alumbrado del nuevo Teatro". Se había encargado a esa capital una lucerna del mejor gusto, pero su contemplación produjo gran desencanto. Detalla mi libro las complicaciones empalmadas en torno a dicho asunto. Llegado el otoño se acordó vender tres arañas que en sustitución de la deplorable lucerna se habían encargado a París también, porque dado su mal gusto no se podían instalar en el teatrito ni tener ninguna aplicación en el Palacio Real; pero por no aparecer comprador se desiste de la venta. Por otra parte, la Casa Real era un deudor moroso y con requerimientos cada vez más apremiantes se pidió el abono de la cuenta, debiendo transcurrir muchos meses más para que finalmente quedase saldada.

La construcción de la maquinaria destinada al teatrito motivó nuevas incidencias desagradables. El proveedor —que era un guipuzcoano— pretendió que él había inventado y dirigido esa maquinaria, faltando a la verdad. El arquitecto puso las cosas en su punto y, tras muchos dimes y diretes, se impuso el informe del Sr. Pascual Colomer en lo concerniente a la cuantía del pago. Cuando, transcurridos algunos años, el teatrito había dejado de existir aquel guipuzcoano persistió en su pretensión de seis años atrás, habiéndose adjudicado el título de "Tramoyista honorario del Teatro de este Real Palacio", sin que se atendiera tal petición, por supuesto.

El Teatro del Real Palacio tuvo corta vida. Sobre las tareas artísticas desplegadas allí da minucioso relato mi libro. Por lo pronto la Reina restableció en su cámara y teatro la parte vocal, nombró maestro director de esa parte y de la instrumental a D. Francisco Frontera de Valldemosa

y maestro compositor a D. Emilio Arrieta. Asimismo designó como tiples a D.ª Manuela Oreiro de la Vega y a D.ª Sofía Vela de Aguirre, como tenor a D. Lázaro Puig (Marqués de Gauna), como barítono a D. Adolfo Gironella y como bajo a D. Joaquín Reguer. Don Lázaro percibiría 34.000 reales anuales, D.ª Manuela 30.000 y los otros cantidades inferiores. En el teatrito se darían representaciones declamadas y al frente de esta compañía figuró D. Julián Romea. Y, ¡cosa curiosa!, D. Francisco Asenjo Barbieri, eminente compositor que no tardaría en dar tan brillantes frutos como el de su zarzuela *Jugar con fuego*, también actuó allí, a propia solicitud, en circunstancias dignas de ser recordadas. Desde el primer momento actuó como apuntador y bajo un triple aspecto, cuando Arrieta estrenó allí, ante un auditorio español, aquella ópera titulada *Ildegonda*, que se había cantado ya en varios teatros de Italia una vez triunfante con ella como alumno del Conservatorio milanés. Hacen referencia a ello dos párrafos del folleto que en 1875 escribiría Antonio Peña y Goñi con el título *Nuestros músicos: Barbieri*. Esa reducida publicación del vivo crítico musical, que muchos años más tarde sería miembro de número en la Academia de Bellas Artes de San Fernando para ocupar el puesto vacante por defunción del compositor e historiador musical Baltasar Saldoni, contiene los siguientes datos en relación con la materia:

"1850... El 10 de octubre se estrena en el Teatro del Real Palacio la ópera *Ildegonda*, del renombrado maestro Arrieta. Barbieri hace la versión castellana del libreto, saca la copia de todos los papeles de voces y orquesta y desempeña la plaza de *suggeritore* en todos los ensayos y representaciones de la obra."

"1851... El 13 de abril jura Barbieri la plaza de primer apuntador de la Real Cámara y Teatro, con el sueldo anual de 5.000 reales. Desempeña dicho puesto hasta el 30 de junio de 1851, en cuya fecha quedan suprimidas la Cámara y el Teatro, después de haberse representado en éste tres o cuatro óperas."

En la cuenta de gastos impuestos por *Ildegonda* —obra que se representó en aquel teatrito varias veces y que unos años más tarde se cantaría en el Teatro Real, aún flamante, una vez alzado sobre el solar de lo que

fuera el teatro de los Caños del Peral— hay partidas numerosas, como hemos visto en el Archivo del Palacio Nacional, y allí figura la que, bajo el título "Apuntadores", en número de tres, dice textualmente: "1.º D. Francisco Barbieri, por cuatro ensayos a cincuenta reales y tres representaciones a ciento sesenta, 680 reales."

La situación palatina de Barbieri no estaba muy bien definida a pesar de sus valiosos servicios en aquel teatrito, por lo cual elevó una instancia a la Reina, con fecha de 26 de marzo de 1850, suplicando se decretara su nombramiento de primer apuntador, señalándosele la cantidad que fuese del real agrado "por vía de gratificación anual", lo que le permitiría subvenir a sus necesidades artísticas. El documento autógrafo lleva al margen estas palabras de puño y letra de aquella soberana: "Concedido como lo pide con cinco mil R.s anuales", a lo cual sigue la correspondiente rúbrica.

La Reina se cuidó personalmente del decorado requerido para dicha ópera y se reproduce el facsímil de este autógrafo suyo en mi libro *Historia de la música española e hispanoamericana.*

A *Ildegonda* siguieron dos representaciones de declamado. Después se estrenó otra ópera compuesta por el favorecido Arrieta con el título *La conquista de Granada.* También actuó aquí un extenso personal además de los solistas: "segundas partes", pajes, coros, orquesta y banda que actuaba en el escenario, comparsas, etc. Entre las partidas de gastos se lee la siguiente: "Primer Apuntador, Don Francisco Barbieri, 25 ensayos a 50 reales y tres ejecuciones a 160." Esta segunda ópera del agasajado Arrieta pasó en las postrimerías de 1856 al Teatro Real con nuevo título, que decía: *Isabel la Católica,* y el libreto editado a la sazón consigna los datos que aquí reproducimos:

"Se estrenaron ocho decoraciones pintadas por los señores Philastre y Lucini."

"Los trajes son los mismos con que estrenó esta ópera en el teatro particular de S. M. la Reina D.ª Isabel II."

Durante aquel año teatral esta ópera de Arrieta obtuvo en el regio coliseo once representaciones, pero no volvió a representarse nunca. Venía

glorificándose a Barbieri como creador de la zarzuela grande, por lo que Arrieta siguió este camino sin vacilación en 1853 con *El dominó azul,* lo que le granjeó rotundo éxito, y en 1855 estrenó *Marina* en su primitiva forma zarzuelística, la cual fue transformada en ópera y estrenada con este nuevo ropaje en 1871.

Lancemos una ojeada retrospectiva en torno al Teatro Real de Palacio. Se verificó su inauguración con la comedia en tres actos *Caprichos de la fortuna* el 27 de abril de 1894, figurando entre sus intérpretes Matilde Díaz y Julián Romea. Aquel Navarrete, hoy olvidado para los más, gozó durante algunos decenios de una popularidad extraordinaria y presenta una fecundidad portentosa, pues tradujo del francés doce obras teatrales, escribió unas setenta originales y siete novelas. Como periodista y cronista de salones firmó su labor con varios seudónimos hoy olvidados en absoluto: *Leporello, Mefistófeles, Pedro Fernández, José Núñez de Lara y Taviera, Marqués del Valle Alegre* y *Asmodeo.* ¡Buena lección para quienes creen conseguir la inmortalidad prodigando sus apellidos o sus seudónimos en letras de molde!

Además de las citadas óperas de Arrieta se representaron en el mismo local otras dos más; pero no españolas, por supuesto, sino italianas. Fue una *La Straniera,* de Vincenzo Bellini, que se venía cantando en otros coliseos madrileños desde 1830, siendo ahora maestro director D. Francisco Frontera de Valdemosa, maestro de canto de S. M. la Reina y director de su Real Cámara y Teatro. En la cuenta por gastos de decoraciones, carpintería y vestuario se leen las siguientes partidas, entre otras: "Al escenógrafo Philastre, 96.500 reales; al sastre, por trajes, calzado, compostura y asistencia a los funciones, 11.762 reales, y al guantero Manuel Fournier, por nueve pares de guantes de casimir con manopla de cuero, 540 reales."

La otra ópera fue *Luisa Miller,* calificada entonces como "una de las óperas más modernas de Verdi y en la cual aparece la nueva manera del compositor". Se imprimieron ahí en letra cursiva las palabras "nueva manera", cuando en Madrid se habían estrenado ya ocho óperas y la última, *I Masnadieri,* en el fugaz teatro del Museo, carente de condiciones ar-

tísticas y con la particularidad de que faltando los papeles de orquesta y la partitura el maestro director Juan Daniel Skoczdopole la instrumentó ateniéndose a una reducción para canto y piano. El propio Verdi había estrenado *Rigoletto* dos meses antes de esa reposición palatina de *Luisa Miller;* faltaban dos años para que diese a conocer en su país natal *Il trovatore* y *La Traviata,* no pocos más para que compusiese *Aida* y muchísimos más aún para que compusiese *Otello* y *Falstaff,* mostrando en cada una de estas tres últimas óperas "nuevas maneras". *Luisa Miller,* la gran novedad operística del teatro palatino, entusiasmaría tanto cuando, transcurridos unos dos años escasos, se dio al gran público en el Teatro Real, que sólo en aquella temporada obtuvo veintiuna representaciones, mientras que la celebradísima *Semiramide* rossiniana sólo alcanzó entonces la cifra de trece. Recogemos todos estos datos, pues evidencian el buen gusto de aquella joven Reina y su deseo de que lo compartieran los selectos oyentes en tan reducido local.

Los papeles conservados en el Archivo del Palacio Nacional informan sobre algunos aspectos relacionados con la representación de *Luisa Miller.* Pintaron sus decoraciones los escenógrafos Francisco Aranda —que años antes había llamado la atención por decorar en el teatro de la Cruz la famosísima comedia de magia *Los polvos de la Madre Celestina*— y Antonio Bravo, cuya valía habría de seguir testimoniándose en sus trabajos para el Teatro Real y el de la Zarzuela posteriormente. Dirigió la orquesta Francisco Frontera de Valdemosa. Trajes y decoraciones produjeron entusiasmo, así como los principales intérpretes; pero todo ello tuvo desfavorables contrapartidas, como vamos a exponer aquí.

El importe de trajes y efectos adquiridos para la representación de aquella ópera verdiana ascendió a 130.000 reales con 29 maravedís, según la cuenta presentada por el sastre del teatro, que era D. Luis Paris, y la Reina ordenó que se abonase dicho importe. Aquel mismo sastre había encargado a un industrial madrileño que, bajo su propia dirección, bordase un traje de terciopelo negro con lentejuelas de oro y plata. El costo del mismo, fijado en 3.500 reales, no sería satisfecho sino después de varios meses, tras repetidas reclamaciones.

Por otra parte, el escenógrafo Mr. Humanité Philastre reiteró con insistencia el pago de las decoraciones hechas para *Luisa Miller* y para dos óperas más —*La sonámbula* y *El regente*— que no llegaron a representarse porque a poco de aquel estreno la Reina —ante la exorbitante cuantía de los gastos— disolvió la Música de Cámara y el Teatro del Real Palacio.

Transcurrido año y medio desde el cierre del teatro reclamaron el importe de honorarios por sus actuaciones en *Luisa Miller* tres cantantes de relieve. Los términos de la petición, harto quejumbrosos, hacen hoy sonreír, aunque tal vez les había hecho llorar a alguno de ellos.

Tampoco quedarían bien librados los compositores Arrieta y Barbieri. El primero tenía el propósito de estrenar allí la ópera *Pergolese*, siendo ahora su libretista, lo mismo que en las dos anteriores, aquel pintoresco Temístocle Solera, cuyo nombre aparece impreso en el libreto de *La conquista de Granada* con este laudatorio título: "Poeta italiano della Real Camera e Teatro di S. M." Tenía trazados ya varios números musicales y pasado algún tiempo incluyó uno de ellos en la zarzuela *El planeta Venus*, poco afortunada, y también insertó otro en la venturosa zarzuela *Marina*, convirtiéndolo en el conocidísimo "coro de pescadores". Barbieri, al parecer, no tuvo pretensiones de operista y se limitó a ser "Primer apuntador" del teatro palatino.

Entre los papeles que hemos examinado en el Archivo del Real Palacio hay diferencias notorias por lo que se refiere al número de representaciones dadas ahí, pero se puede puntualizar leyendo la nota de gastos de repostería y refrescos servidos a la concurrencia, la cual señala solamente las fechas. Puede asegurarse, a la vista de tan heterogéneos documentos, que durante los dos años que había estado abierto aquel coliseo particular *Ildegonda* obtuvo diez representaciones; *Estrañera* —es decir, *La Straniera*—, ocho; *Isabel* —es decir, *La conquista de Granada*—, tres, y *Luisa Miller* solamente dos. Fueron seis las funciones dadas en 1849, fueron quince en 1850 y fueron dos tan sólo en 1851.

Otra cuartilla del Archivo cita los gastos ocasionados por aquella "aventura" filarmónica. He aquí algunas de esas partidas:

"Gastos de construcción y habilitación del teatro..., 1.215.436 reales de vellón.

"Id. en las representaciones de la ópera *Ildegonda...*, 277.891 id.

"Id. en las de *La Extranjera...*, 263.686.

"Id. en las de la ópera *La conquista de Granada...*, 331.442.

"Id. en las de la ópera *Luisa Miller...*, 312.083.

"Id. para la ópera *La sonámbula...*, 64.100.

"Compras de papeles de música y algunas encuadernaciones, 209.816."

Otra nota, encabezada con la frase "Gastos que no pueden incluirse", hizo referencia al coste de los trajes, de las alhajas regaladas, de las velas utilizadas, del gas consumido, de los coches, etc. Esa nota finaliza con estas palabras: "Importe de varias cuentas que aún no se han presentado de gastos hechos para las óperas *Sonámbula* y *Regente,* que se estaban preparando para representarse en el teatro."

Según otra lista que lleva el epígrafe "Sueldos de músicos de cámara desde enero de 1850 hasta junio de 1851", Arrieta percibió 18.328,26 reales en 1850 y 9.000 en 1851. Las cantidades cobradas por Barbieri fueron, respectivamente, 3.579,25 y 2.499,30 reales.

Aquel local palatino que primitivamente había sido Archivo de Palacio y posteriormente se transformó en Teatro del Real Palacio, se destinó en 1852 a Gabinete de Física "demoliendo la parte que sobresale en la terraza y regulando el aspecto público". Más tarde volvió el Archivo a ese lugar, del cual habría de decir Navarrete —y tras él algún autor que lo copió literalmente— lo que sigue: "Ninguno de los soberanos de Europa por entonces tendría en su palacio semejante, no por la amplitud, sino por el buen gusto y excelente distribución."