

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

La figura del compositor, crítico y musicógrafo Joaquín Espín y Guillén se encuentra, hasta el momento, falta de un estudio profundo y riguroso publicado (con excepción de la biografía realizada por el profesor Ramón Sobrino Sánchez para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*¹) por ello, creemos que este artículo viene a cubrir un vacío en la musicología española al centrarse en el estudio de un hombre que vivió por y para el establecimiento de la ópera española.

Nacimiento y formación académica.

Se encontraba Joaquín Espín y Beltran camino de Burgos, cumpliendo con su deber como Sargento del Regimiento de Infantería de Cariñeña del ejército nacional, cuando su mujer, Josefa Guillén e Igual, se puso de parto en Velilla de Medinaceli (Soria). Joaquín Espín y Guillén nació el 3 de mayo de 1812², cuando todavía España sufría las consecuencias de la Guerra de la Independencia. Los datos sobre su infancia son escasos; siguiendo a Antonio Peña y Goñi, sus primeros años transcurrieron en compañía de sus abuelos paternos (en Cuzcurrita, La Rioja) y más tarde, con sus padres. Sus estudios musicales (más allá de lo que aprendiese de su padre, que sirvió en el ejército con oficio de organista) los recibió de mano de José Aramburu, organista de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) quien le enseñó solfeo y órgano. Posteriormente pasó a Burgos donde continuó su formación con los organistas Vicente Pueyo y Ciriaco

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

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

Olave, a pesar del desagrado de su padre quien quería que se dedicase a la abogacía³. Perteneció, por tanto, a la última generación de músicos formados en las capillas eclesiásticas antes del advenimiento de las sucesivas desamortizaciones producidas a partir de 1835. En 1831 viajó a Burdeos (Francia) para perfeccionarse durante nueve meses con el pianista Hoffmann, entroncado en la escuela de Czerny, Hummel y otros; este viaje al extranjero comenzaba ya a ser habitual en el período de formación de sus contemporáneos y será frecuente en la siguiente generación. A su vuelta de Francia, se presentó a las oposiciones a la plaza de organista en Santo Domingo de la Calzada y tras pasar positivamente el examen junto con otro aspirante, la oposición fue anulada por una irregularidad de carácter administrativo⁴. Por esta circunstancia, se vio obligado a opositar de nuevo pero a falta de examinador, hubo de hacerlo en la catedral de Calahorra donde no le consideraron capacitado para desempeñar esa plaza⁵. Se trasladó entonces a Madrid y continuó allí sus estudios, ingresando como alumno externo en el Real Conservatorio de Música y Declamación en 1833, donde recibió clases de piano y acompañamiento de mano de Pedro Albéniz⁶ y de canto del que fuera el primer director del Conservatorio, el tenor italiano Piermarini⁷. Asistió también a las clases de composición impartidas por Ramón Carnicer pero por poco tiempo, ya que fue expulsado de éstas (junto con Manuel Suárez, Pedro Camil y Rafael Botella) por Real Decreto en enero de 1834⁸. Entre tanto, se procuraba algún dinero impartiendo clases de canto y piano y comenzó a frecuentar los distintos salones aristocráticos. El 29 de enero

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

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

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

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

⁷ Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

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

de 1836 contrajo matrimonio con Josefa Pérez Colbrand⁹, sobrina de la cantante Isabel Colbrand, primera esposa de Rossini. Por este hecho, “era llamado *il nipote di Rossini*”¹⁰. Tuvieron cuatro hijos: el 8 de abril de 1837 nació el primero, Joaquín Espín y Pérez de Colbrand¹¹, que llegaría a ser un reputado director a nivel internacional. Su hermana Julia, tan sólo un año menor que él (nacida el 18 de noviembre de 1838¹²), haría carrera como *prima donna* visitando los principales teatros europeos y fue amante del poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer¹³. De sus otras dos hijas, Josefina y Ernestina (por lo que conocemos hasta el momento) sólo la primera de ellas -nacida el 2 de septiembre de 1840¹⁴- desarrolló cierta vocación artística cuando todavía era una adolescente. Es en esta época cuando comenzó a participar en las distintas instituciones culturales del momento en las que tendrá un peso específico el repertorio lírico dramático y sin el apoyo de las cuales no se habría desarrollado la zarzuela, el sinfonismo o la música de cámara. Fue Presidente en 1838 (y hasta 1842,) de la Sección de Música de la institución que reunió a los mejores intelectuales y artistas del Madrid romántico (como Espronceda o Ventura de la Vega -en el ámbito literario- y Mariano Ledesma o Pedro Albéniz -en el ámbito musical¹⁵) y en la que se dieron a conocer al público Liszt y Thalberg. Nos referimos al Liceo Artístico y Literario¹⁶. Perteneció

⁹ Madrid, Archivo Histórico Diocesano. Iglesia de la parroquia de San Marín, *Libro de matrimonios* (1836-1844), L° 42.

¹⁰ Rafael Mitjana: *Historia de la música en España (Arte Religioso y Arte Profano)*, [publicada originalmente en la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, 1920], (trad. Esp. Madrid, INAEM, 1993), p. 437.

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

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

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

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

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

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

también a otras asociaciones, como el Museo Matritense (en la que fue maestro desde 1841¹⁷ y con la que colaboró hasta 1845¹⁸), el Instituto Español -en él desempeñó el cargo de Vicepresidente de la Sección de Música durante dos años desde su fundación- o el Museo Lírico, donde en 1842 también fue nombrado presidente de la misma sección que en la anterior¹⁹; en ellas estrenó algunas de sus composiciones, como *Il pálpito dil cor*²⁰, estrenada en esta última, o *El Serrano*, canción española con texto de Tomás Rodríguez Rubí²¹, estrenada en 1843 en la Sociedad de La Unión (a la que perteneció desde 1842²²). Esta práctica se repitió también los teatros de la capital: su canción *La Aldeana* -con poesía de Manuel Bretón de los Herreros- cantada por la Perelli en el Teatro de la Cruz en 1842, obtuvo un extraordinario éxito. Al año siguiente estrenó en el Teatro del Circo la canción española *La Caprichosa*, que la Gariboldi cantó en las dos últimas representaciones de *Il Barbieri di Siviglia* en 1843²³. A estas alturas, encontramos ya que Joaquín Espín y Guillén estaba completamente imbricado en la vida musical madrileña.

Los años siguientes los dedicó, sobre todo, a clamar por la de la ópera española; publicó y dirigió durante cinco años *La Iberia Musical y Literaria*, compuso *Padilla o el asedio de Medina*, ópera en dos actos y por dos veces se le escapó la oportunidad de estar al frente una compañía lírica creada para conseguir la instauración de la ópera española; participó en un manifiesto elevado al gobierno en 1855 en el que se pedía la protección del drama lírico nacional y, al final de su vida, retomó su actividad como crítico musical reivindicando la instauración del género operístico español; mientras tanto, trabajó

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

¹⁸ Anónimo: S. t., *Revista de Teatros*, S. n., 1845, S. p.

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

²⁰ El Filarmónico: "Museo Lírico, Literario y Artístico", *La Iberia Musical*, 24, 842, p. 95.

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

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

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

como maestro de coros en el Teatro Real durante varias temporadas teatrales, compuso cuatro zarzuelas en la década de los cincuenta (cuando se abrió esta nueva vía compositiva podría llevarles hacia a la ópera), desempeñó su plaza como organista de la Real Capilla y su cátedra de solfeo en el Real Conservatorio de Música y Declamación, entre otras actividades.

Los problemas de la ópera española en la década de los cuarenta: *La Iberia Musical y Padilla o El Asedio de Medina*.

Desde principios de s. XIX se sucedieron las polémicas en torno a la creación de la ópera nacional, polémicas que se extendieron durante todo el siglo intentado sentar las bases para la creación de la ópera española desde el ámbito teórico. La necesidad de liberarse del lastre de la dependencia italiana -que se arrastraba ya desde finales del siglo anterior- se vio agravada por una parte, con la llegada de Rossini a Barcelona en 1815 (a través de su ópera *La italiana in Algeri*) iniciando lo que Manuel Bretón de los Herreros denominó como “furor filarmónico” y por otra, con la instauración del Real Conservatorio de Música de María Cristina que se convirtió en una plataforma para la ópera italiana; todo ello galvanizado por la problemática que suponía componer en la lengua materna, la consabida dificultad de no encasillar la estructura formal de las obras dentro del modelo italiano y la falta de un apoyo gubernamental. Los compositores se enfrentaron a esta situación bien componiendo dentro del modelo operístico italiano del primer romanticismo (como es el caso de Manuel García o Ramón Carnicer), bien intentando buscar un camino propio basado en los numerosos estudios de carácter teórico que iban surgiendo en torno al tema de la ópera española. Espín pertenece esta segunda línea; aunque se aproximó a la praxis a través de su ópera *Padilla o El Asedio*

de Medina, se centra más en la reflexión teórica que durante la década de los cuarenta concentra *La Iberia Musical*.

-La Iberia Musical. Primer periódico musical español, sus antecedentes son dos revistas madrileñas, *Cartas Españolas* y *El Artista*. La primera comenzó a publicarse en Madrid en 1831, por José María de Carnerero, con cierta actividad crítica en torno a las funciones musicales de la corte; sin embargo, en *La Revista Española* -continuación de la anterior- la conciencia crítica era más clara. *El Artista* (Madrid, 1835) contó con una parte musical más amplia que las anteriores, a cargo de Santiago Masarnau, donde la crítica musical tiene ya una presencia importante y aparece por vez primera la reivindicación del drama lírico nacional. En este contexto, *La Iberia Musical* es una publicación sin precedentes, pionera y que serviría para que otras muchas tomaran el testigo dejado por ella, siendo la *Gaceta Musical de Madrid* -en la década de los cincuenta, dirigida por Hilarión Eslava- la que acusó más su influencia.

Vio la luz el 2 de enero de 1842²⁴ y amplió su título durante el primer año por el de *La Iberia Musical y Literaria*; colaboraron con la revista literatos, poetas y dramaturgos destacados, como Juan Martínez Villergas o José Zorrilla. Se publicó al menos hasta 1846 (período hartamente dilatado a pesar de las lamentables condiciones económicas que vivía el país tras una Guerra Carlista recientemente finalizada) y destacó, no sólo por ser verdadero baluarte de la ópera española frente al férreo dominio de la lírica italiana en los teatros de nuestro país y por su actividad crítica constante (ligada a la ópera italiana pero con una especialización en ópera española a partir del segundo año de publicación), sino también por los suplementos musicales que repartió y los conciertos

²⁴ Joaquín Espín y Guillén: "Introducción", *La Iberia Musical*, 1, 1842, pp. 1-2.

que llegó a organizar, siempre con el fin de promover la creación e instauración de la ópera española.

Espín utilizó el periódico que dirigía para denunciar públicamente los males que sufría la música en España y por ello, todo lo publicado en *La Iberia* estaba impregnado de esa conciencia reivindicadora que llevó a sus redactores a clamar por la protección de la música española en general, y por el drama lírico nacional en particular. De sus escritos se desprenden las principales causas que considera inhibitoras de la instauración y desarrollo de la ópera:

1) La importancia que ostentó la música eclesiástica en España durante el s. XVIII tuvo una consecuencia fatal: la formación de compositores específicamente religiosos (pues fue el principal sistema de enseñanza musical y el más importante medio de vida para la mayoría de músicos españoles) que, agravada por la prohibición expresa de no indagar en la música lírico-profana, ralentizó el posible desarrollo del género lírico a principios de siglo en un momento en el que era factible ya que “estaban en toda su boga las *tonadillas, zarzuelas y operetas*”²⁵ las cuales podían tomarse como base para su creación²⁶.

2) Las sucesivas desamortizaciones de Mendizábal fueron, en cierta medida, las causantes del sentimiento pesimista que invadió a los músicos españoles de la primera mitad del siglo; se lamentó continuamente de la precaria situación que vivían los músicos procedentes de las capillas de toda España y afirmaba que con la supresión de la mayoría de los monasterios e iglesias se había cercenado el sistema de enseñanza musical más importante.

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

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

3) Invasión rossiniana: paralelamente a la lamentable situación de la música religiosa, en la época que sitúa los posibles comienzos de la ópera española, indica que la influencia italiana era prácticamente irrelevante; con la llegada de las obras de Rossini a España se produjo un cambio en los gustos musicales que modificó la demanda musical por parte de los *diletanti*; a partir de entonces el “furor filarmónico” condicionó la producción lírica de los compositores españoles hasta el punto de imposibilitar el desarrollo de la ópera española. Esta era una opinión generalizada en la prensa madrileña²⁷.

La falta de protección por parte del gobierno, de las empresas de los teatros e incluso de las asociaciones musicales hacia los músicos españoles era, según su opinión, fruto del apoyo que se dispensaba en España a los extranjeros -en este caso, italianos- y, por tanto, una de las consecuencias de la moda italiana que se impuso con la llegada de las composiciones del “Cisne de Pésaro”, continuada más tarde con Donizetti y Bellini.

4) El Real Conservatorio de Música de la Reina María Cristina: como referente para la educación musical del país, lo criticó duramente tanto por sus defectos orgánicos como por la falta de apoyo a la ópera española, ya que se convirtió en un reducto de italianismo (opinión, por cierto, también frecuente en la prensa madrileña del momento²⁸).

5) Percepción de inferioridad -musicalmente hablando- respecto a otros países; ello dificultó, a su modo de ver, el desarrollo de un género lírico nacional propio. Por ello, es frecuente que defendiese en sus artículos la capacidad de los compositores para componer ópera española; señaló además algunos de los escollos que tenían que salvar

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

²⁸ Véase Eugenio Gómez: “Don Pedro el Cruel. O muerte de D. Fadrique. Ópera de don Hilarión Eslava”, *La Filarmonía*, 7, 1843, p. 25.

para dedicarse a la composición lírica; los más importantes, a su parecer: la falta de medios económicos y la carencia de apoyo por parte de las empresas, que rehusaban en muchos casos poner en escena el trabajo de los músicos españoles por miedo a un *fiasco*. Es relevante en este sentido el último artículo que dedica expresamente a la ópera española en 1845, donde describe con un tono más agrio cómo el género lírico en Madrid pertenecía por entero a los italianos²⁹.

Una vez señaladas las causas, determinó los elementos a desarrollar para la consecución del drama lírico nacional

Aseguró que era necesario que el Conservatorio sirviese como referente a otros centros educativos y que facilitase el desarrollo de la ópera española; la formación de cantantes que supiesen cantar en la lengua materna era indispensable (sugiriendo incluso la creación de una “escuela especial de canto dramático”³⁰) ya que los italianos se negaban a cantar en otro idioma que no fuera el suyo. Proponía para ellos una especie de educación integral que se desglosaría en una formación puramente musical (técnica vocal, armonía y algunos principios de composición), otra teatral, lingüística -referida a un conocimiento exhaustivo del idioma en el que tuviesen que cantar- y humanística, con el fin de que pudiesen interpretar mejor sus papeles.

La necesidad de cantar en español iba intrínsecamente unida al tema de la idoneidad de nuestra lengua para la composición operística. Este tema ya había generado diversos estudios teóricos y polémicas a través de la prensa³¹; en 1840 el opúsculo titulado

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

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

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

*Ópera española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama...*³²

señalaba tres problemas fundamentales para la creación de la ópera nacional, también asumidos por Espín y Guillén: la falta de una enseñanza para formar cantantes y actores de calidad, la presencia en los teatros de zarzuelas y tonadillas, y la falta de apoyo económico. Por tanto, la aptitud de la lengua española para el drama lírico era un tema que aún no se había solventado a pesar de esta actividad teórica que se desarrolló en torno a él. El propio Espín no quiso ser menos y le dedicó un extenso artículo donde explicaba las interrelaciones existentes entre el idioma materno y la música para demostrar que la lengua española era tan idónea como la italiana³³. La dificultad que él veía residía no en la utilización de la lengua española, sino en escribir un buen libreto; señaló las tres principales dificultades a las que el literato se enfrentaría -la versificación, la estructuración del drama y la elaboración de un libreto sin concesiones a lo italiano- e indicó la necesidad de que libretistas y compositores trabajasen juntos a favor de la ópera española.

Otro aspecto que, a su juicio, necesitaba solucionarse era el de la composición. El Conservatorio debía formar compositores para la creación del drama lírico nacional, pero esto no sucedía ya que la cátedra de composición estaba enfocada hacia la ópera italiana (no en vano estaba impartida por Ramón Carnicer). Señaló las aptitudes que los compositores poseían para desarrollar un género lírico autóctono pero advirtió también de la ardua tarea a la que se enfrentaban inmersos como estaban en una España decimonónica “invadida” por la música italiana, donde no contaban con el apoyo del

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

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

gobierno, ni de las compañías líricas y tampoco con el de las instituciones musicales, lo que en muchas ocasiones les llevó a traducir sus obras al italiano para poder obtener algún beneficio. La prensa se hace eco de esta situación anunciando en 1845 que Saldoni piensa traducir su ópera *Boabdil* al italiano para su estreno³⁴.

Denunció de manera casi sistemática la falta de apoyo por parte del gobierno y de las empresas de teatros hacía a los compositores españoles. Espín y Guillén afirmaba que la falta de apoyo institucional era tan amplia que ni la industria musical despertaba acaparaba su atención, muy al contrario de lo que sucedía en Europa. A las empresas de los teatros, les recriminó su predilección por los músicos italianos para formar las compañías líricas y la facilidad con que permitían la mutilación de las partituras (llegando a transportar toda la obra en caso necesario o suprimiendo números enteros, etc.) junto con el poco decoro que demostraban al poner una ópera en escena, permitiendo a las principales partes de las compañías interpretar la partitura *ad limitum*, de modo que éstas podían añadir adornos donde mejor les pareciese o suprimir piezas de la ópera por la dificultad que entrañaban y que en muchos casos, eran suplantadas por otras que no tenían relación con el drama lírico en cuestión. No obstante, parece olvidar que sus propias composiciones se intercalaron en circunstancias similares, como ya hemos señalado.

El éxito de la instauración de la ópera española, como espectáculo teatral que es, depende en gran parte de las preferencias del público. Espín escribió varios artículos sobre “el ambiente frívolo de los salones”³⁵. En ellos reflejó cómo el mundo filarmónico se encontraba en una situación de mediocridad general, lo cual no facilitaba nada alcanzar el nivel musical necesario para situarnos en el contexto internacional a la

³⁴ Anónimo: *La Posdata*, 1845, S. t., S. p., S. n.

³⁵ Celsa Alonso: *La Canción lírica...* p. 207.

misma altura que otros países y tampoco el desarrollo del drama lírico español; se hace necesario educar -civilizar musicalmente, como diría él, o filarmonizar, como dirá Velaz de Medrano unos diez años más tarde- a los espectadores que acudían a la ópera; podemos decir que *La Iberia Musical y Literaria* estaba pensada para este fin tanto en cuanto su objetivo era facilitar la coyuntura necesaria para la creación y desarrollo del drama lírico nacional. Por ello, ofreció una información musical con vistas a aumentar el conocimiento de distintos ramos de la música de los filarmónicos españoles. Los artículos biográficos fueron utilizados para intentar reconstruir someramente una Historia de la Música olvidada por españoles y extranjeros, para que el público pudiese desarrollar a partir de esta “base biográfica” una idea general de la pasada y presente historia musical de España. Por otra parte, se ofreció una Historia Musical de España -a cargo de Hilarión Eslava y Mariano Soriano Fuertes- que, aunque breve, cumplió el objetivo buscado: difundir al mayor número posible de españoles una historia que había sido relegada a un segundo plano por la invasión de la lírica italiana y destruir así esa visión pesimista sobre el acontecer musical español. Utilizó las críticas musicales para apoyar y proteger la ópera española y amplió al mismo tiempo el bagaje musical del público en cuestiones líricas, facilitando además la comprensión del género lírico.

Los suplementos musicales y los conciertos fueron también concebidos por él como un medio para “educar” musicalmente a los españoles; en el primer caso, se repartió, sobre todo música para voz y piano. Con el transcurrir de los años la música española repartida alcanzó tanta importancia como la italiana; los suplementos fueron utilizados para favorecer la situación de la música nacional, introduciendo poco a poco en la sociedad del momento composiciones de autores españoles, invitándolos de este modo a experimentar en la composición de música vocal en lengua materna; al mismo tiempo,

les proporcionó un medio para que pudiesen dar a conocer sus obras al público, algo que difícilmente sucedía teniendo en cuenta que todas aquellas composiciones que no encajasen dentro del canon musical italiano eran rechazadas por editores, empresarios y cantantes por miedo a un posible “*fiasco* español”, como decía Espín y Guillén. Fueron, por tanto, un revulsivo para los compositores al ver que sus obras tenían cabida en la edición musical española.

En plena década moderada y a poco tiempo de que se produjese la segunda Guerra Carlista, se organizaron desde *La Iberia Musical y Literaria* una serie de conciertos que fueron bien acogidos por el público en general. Nacieron con la intención expresa de promover la música de factura española³⁶, facilitando del mismo modo un espacio donde los compositores tuviesen ocasión de estrenar sus obras; por otro lado, estos conciertos sirvieron como una especie de laboratorio musical en el que poder experimentar las posibilidades que el propio idioma ofrecía y un medio eficaz para lograr que parte de la sociedad filarmónica se acostumbrase a la audición de obras en la lengua materna. Estaba programado que se celebrasen durante todo el año con excepción de la temporada estival. Se verificaron en total cinco conciertos durante 1844 y había programado al menos uno más para 1845. Muchos de los intérpretes provenían del mundo lírico profesional, como es el caso de Bonetti (director de la orquesta del Teatro del Circo), la cantante Gariboldi, la Basso-Borio o el tenor Salas (los tres pertenecían a la compañía lírica de citado coliseo); tampoco hay que olvidar la participación de grandes literatos del s. XIX, como es el caso del poeta y dramaturgo Zorrilla o el costumbrista Modesto Lafuente. A la vista de las personalidades que tomaron parte en estos conciertos, podemos afirmar que Joaquín Espín y Guillén era ya

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

una figura influyente dentro del mundo artístico madrileño; la presencia del ministro Narváez en uno de estos conciertos nos lo ratifica³⁷. El grueso de los programas estaba dedicado a la música lírica: ópera italiana y canciones españolas, principalmente, con igual protagonismo. Estos conciertos -además de ser utilizados por Espín para dar a conocer sus propias composiciones- ofrecieron también un espacio donde los cantantes podían practicar su interpretación en la lengua materna y verificaron la posibilidad de utilizar el castellano para el drama lírico nacional.

-Padilla o el asedio de Medina. A pesar de que la preocupación por la creación e instauración de la ópera española invade y caracteriza todos los escritos de Zampa (pseudónimo que utilizó para firmar sus artículos en muchas ocasiones) y su periódico, en ningún momento se trató con profundidad cuáles debían ser los parámetros puramente musicales necesarios para la consecución del drama lírico. Lo más habitual era que criticase la falta de originalidad de los compositores españoles al adoptar el modelo operístico italiano del primer romanticismo para el género lírico -como hizo con la ópera *Ipermestra* de Saldoni (repuesta en 1843)³⁸ o con *Las Treguas de Tolemaida*, de Eslava- y que se lamentase de esa necesidad de nuestros músicos de componer en italiano, que se extenderá durante casi todo el s. XIX puesto que era el único modo de que un compositor español pudiese estrenar sus obras en los coliseos madrileños. Lo más parecido a una declaración acerca de las características musicales que debía poseer una ópera española la encontramos en un artículo crítico de 1846: argumento interesante dramáticamente hablando, cantos sencillos en cierto modo deudores del *bel canto* italiano pero que presentasen cierta novedad ligada a la música española y evitar en lo

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

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

posible las reminiscencias de la ópera italiana (sobre todo en la instrumentación³⁹). Así es que en esta época, en pleno dominio italiano, no se tenía muy claro cuáles eran las características musicales que debiera tener el drama lírico nacional (lo cual configura una realidad de la década de los cuarenta se refleja en la prensa madrileña⁴⁰); el debate en torno a la él estuvo centrado en otros aspectos más relevantes para el momento, como la falta de infraestructuras musicales o la aptitud de la lengua española para llevar a cabo ansiado género lírico.

Por otra parte y desde la praxis, quiso predicar con el ejemplo y además de las muchas canciones españolas que dio a conocer a través de distintos medios, Joaquín Espín y Guillén compuso una ópera española en dos actos titulada *Padilla o el asedio de Medina*, cuyo primer cuadro del primer acto fue estrenado con éxito el 9 de julio de 1845, en el Teatro del Circo. Las primeras referencias que hemos localizado de la existencia de la obra no la mencionan como ópera, sino como zarzuela; existe una confusión terminológica, como veremos. En la *Revista de Teatros*⁴¹ se indicaba que con motivo de una función a beneficio de los presos por causas políticas, Gregorio Romero Larrañaga -autor del libreto- y Espín compondrían una zarzuela; a ella se referirá de este modo hasta un mes antes del estreno, momento en que comenzará a denominarla como “ópera nacional”⁴². Incluso la propia *Iberia*, en 1845, se refiere repetidas veces a *Padilla* con el término zarzuela (lo cual indica que ni su propio autor tenía muy claro a qué género pertenecía); la celebración para la que había sido compuesta no tuvo lugar y así,

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

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

⁴¹ Anónimo: “Revista de Teatros. Función a beneficio de los presos por toda la clase de opiniones políticas”, *Revista de Teatros*, 791, 845, S. p.

⁴² Anónimo: “Revista de Teatros”, *Revista de Teatros*, 858, 1845, S. p.

por segunda vez⁴³ y a causa de cierta indisposición de los cantantes (probablemente se negaron a cantar en español), no se estrenó la que, hasta el momento, es la primera ópera del director de *La Iberia Musical y Literaria*. En el libreto, sin embargo, consta la denominación de “drama lírico”. El argumento no sólo se enmarca dentro del romanticismo al tratar un tema histórico -uno de los preferidos dentro de la temática romántica- sino que añade además un tinte nacionalista ya que recoge ese interés por la recuperación de la historia colectiva del pueblo, característico de los movimientos nacionalistas -en los que la reconstrucción del pasado es una parte vital del proceso- y en el que además, se señalan una serie de valores (como el honor, la valentía y el fervor patriótico) inherentes al estereotipo presentado como ejemplo del hombre español. Tema este un tanto explotado (sobre todo desde que en el Trienio Liberal se había llevado a cabo “el homenaje a los gloriosos comuneros que tan honorablemente habían arriesgado su vida por la patria, convirtiéndose en héroes nacionales”⁴⁴) y que inspiró e inspiraría a muchos literatos como Francisco Martínez de la Rosa o Víctor Balaguer⁴⁵ y a compositores como Joaquín Gaztambide⁴⁶. Por tanto, junto con el idioma de la ópera, el libreto basado en un hecho de la historia de España, libretista, compositor español y cantantes españoles, sólo faltaba que la música fuese también “española”. En cuanto a este aspecto, el hecho de haber localizado la partitura incompleta condiciona nuestro juicio junto con la dificultad que supone el no poseer completo tampoco el libreto (tan sólo tenemos el primer cuadro) ya que el texto de los distintos coros que se conservan

⁴³ El año anterior se había suspendido su puesta en escena por la “indisposición” del tenor Unanue. Véase “Crónica nacional”, *La Iberia Musical y Literaria*, 67, 1844, p. 268.

⁴⁴ *Extracto del expediente militar instructivo formado para la exhumación de los huesos de los héroes castellanos Padilla, Bravo y Maldonado, y copias de la orden, acta celebrada y Decreto de Aprobación*. Madrid, Imprenta de Don Mateo Repullés, 1821.

⁴⁵ Véase Francisco Martínez de la Rosa: *La viuda de padilla: tragedia en cinco actos*, Valencia, Imp. de Domingo y Mompié, 1820; Víctor Balaguer: *Juan de Padilla ó los Comuneros. Tragedia en cinco actos*, Madrid, Imp. Vicente de Lalama, 1846.

⁴⁶ Ramón Sobrino Sánchez: “Joaquín Gaztambide”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, Vol. 5, p. 571.

no se corresponde con el que aparece en el libreto y complica su ubicación dentro de la estructura total de la ópera. Gracias al testimonio de las fuentes hemerográficas hemos sabido que los fragmentos de la partitura que poseemos corresponderían al primer cuadro de *El asedio de Medina*. Aceptando como cierto lo que afirma el periódico *La Posdata*⁴⁷ y observando la partitura de estos coros, podemos apuntar la existencia de la influencia operística italiana, en la forma cerrada en que está estructurado el drama lírico, (organizado en dos actos que a su vez se dividen en cuadros) o en la utilización de los coros para abrir los actos; pero no encontramos elementos musicales que nos hablen de una composición española propia y distinta al modelo italiano.

Visto todo esto, cabe afirmar que para Joaquín Espín y Guillén en estos momentos y desde el punto de vista teórico (pues desde el práctico todo apunta a que él también compuso su ópera española dentro del modelo de la ópera italiana) la instauración del género lírico español reside en la utilización de la lengua materna, con libretista y compositor españoles, ocupándose el primero en desarrollar un argumento cuyo tema estuviese imbricado en la historia del país y el segundo de ponerle música a poder ser, lo menos deudora del canon operístico italiano del primer romanticismo, muy asumido por los compositores de esta época debido a la ya mencionada “invasión rossiniana”.

El estreno del primer acto de su ópera -a pesar de la gran expectación que levantó- no volvió a reponerse, y mucho menos llegó a estrenarse la ópera completa a pesar de la existencia incluso de una carta del propio Rossini en la que ofrecía un dictamen positivo de la obra (aunque es probable que sólo conocieran su existencia sus más allegados⁴⁸).

⁴⁷ Anónimo: “Folletín. Teatro del Circo. Padilla o El Asedio de Medina”, *La Posdata*, 1050, 1845, S. p.

⁴⁸ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española...* pp. 261-261.

Es bastante posible que el hecho de que no quisiese traducir su ópera al italiano no ayudase precisamente a que los empresarios quisiesen apostar por ella⁴⁹.

Final de los años cuarenta y la década de los cincuenta: ¿ópera o la zarzuela?

Espín acudió a Bolonia a finales de 1845 a petición de Rossini para arreglar el testamento de la que fuera primera esposa del compositor italiano y tía de su mujer, la cantante Isabel Colbrand. Allí entró a formar parte como Maestro compositor honorario en la célebre Academia Filarmónica⁵⁰; tuvo la oportunidad de conocer a Verdi y la posibilidad de establecerse en Italia como empresario del Teatro de Ferrara (por mediación de Rossini) pero recibió una comunicación de Madrid por la cual se le nombraba maestro director y compositor de una compañía de ópera escriturada para el Teatro de la Cruz. El nombramiento, que estaba firmado por Narváez⁵¹, duró hasta la destitución de éste. Inesperada fue también la crisis que tiró por tierra el proyecto de Dionisio Scarlatti de Aldama, la Real Academia Española de Música y Declamación (cuyo Vice-protector era D. Francisco de Paula Asís); este establecimiento procuraría la creación de la ópera nacional y se instalaría en el Teatro de Oriente⁵²; el director de *La Iberia* había sido nombrado director de la compañía de ópera⁵³. Así, en muy poco tiempo, la oportunidad de formar una compañía lírica española en la que se pudiese ir desarrollando la ansiada ópera nacional, se vio frustrada doblemente.

No obstante, se presentaba otra oportunidad: a finales de 1850 se inauguró el Teatro Real, coliseo que tenía por objetivo la protección de la ópera española pero que no llegó

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

⁵⁰ Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

⁵¹ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española...*, pp. 259-260.

⁵² Anónimo: “Álbum”, *La Iberia Musical y Literaria*, 12, 1845, p. 48.

⁵³ J. Espín y Guillén: “Academia Real de Música y Declamación”, *La Iberia Musical y Literaria*, 21, 1845, pp. 86-87.

a cumplir. Al frente del coro y de la banda militar designaron a Espín y Guillén⁵⁴, ocasión que aprovechó para que se estrenasen algunas de sus piezas musicales, como la *Canción Española* (texto de E. Lizárraga), escrita expresamente para la Frezzolini - prima donna del teatro- y que se estrenó el 8 de abril de 1851⁵⁵ en el beneficio de la cantante; esta canción tuvo mucho éxito pues siguió interpretándose en el Teatro Real al menos hasta junio de 1851 y fue repartida en los suplementos de varios periódicos madrileños⁵⁶. Parece que ha quedado muy lejos el tiempo en el que Espín criticaba la intercalación de piezas “que no vienen a cuento” en los dramas líricos.

En octubre de 1847, fundó en su propio domicilio la sociedad artístico-musical *Círculo Filarmónico*⁵⁷; en ella, además de las clases de música que se impartían se realizaron conciertos en los que predominó el repertorio lírico del primer romanticismo italiano; fueron suspendidos durante 1851 hasta abril de 1852, debido a su labor como maestro de coros en el Teatro Real. Esta asociación musical se caracterizó, nuevamente, por contar con la participación de personalidades destacadas de la sociedad madrileña y extranjera⁵⁸. Tomó parte también como pianista acompañante en diversas *soirées* musicales de la corte y comenzó a tener cierto prestigio como compositor de canciones. *La Rosa*, melodía italiana, poesía de T. Solera y música de Espín, fue una de sus composiciones que más éxito tuvo hasta el punto de tener que preparar una segunda tirada para que los almacenes de música pudiesen satisfacer los pedidos⁵⁹.

Colaboró -con las más célebres personalidades del momento, como Ramón Mesonero Romanos o Pedro Madrazo- redactando los artículos de música de la *Enciclopedia*

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

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

⁵⁶ Anónimo: “Álbum”, *La ópera*, 16, 1851, p. 7.

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

⁵⁸ Celsa Alonso: *La Canción lírica...* p. 265.

⁵⁹ Anónimo: “Biblioteca Musical del maestro Espín y Guillén”, *Correo de los Teatros*, 46, 1852, S. p.

*Moderna*⁶⁰, primera de su clase existente en España que gozó de gran aceptación y cuya publicación, iniciativa de Francisco de Paula Mellado, se extendió desde 1851 a 1855. Imparable en su interés por mejorar la situación de la música española, el 7 de noviembre de 1853, elevó una instancia a la reina Isabel II para solicitar que se crease una sección de música en la Biblioteca Nacional que él mismo dirigiría, solicitud que fue rechazada por el Director General de Instrucción Pública alegando la falta de fondos que motivasen tal sección y la nutrida plantilla de la biblioteca entre la que se contaban personas capacitadas para tal tarea⁶¹.

El tema de la ópera española se encuentra en este momento relegado a un segundo plano con el auge de la zarzuela y Joaquín Espín y Guillén, deja de lado la composición operística para adentrarse en el nuevo género. Compuso la zarzuela en tres actos *Carlos Broschi*⁶², libreto de Teodoro Guerrero⁶³, cuyo argumento gira en torno a la figura de Farineli y está lleno de enredos, donde el amor y la venganza son los principales factores que los producen. Se estrenó en Sevilla el 12 de febrero de 1854, en el Teatro de San Fernando⁶⁴. El éxito que alcanzó fue un tanto extraño condicionado por el contexto sociopolítico del momento; no obstante, esta zarzuela gustaba al público ya que siguió poniéndose en escena por lo menos hasta 1856.

Trabajó como maestro de coros en el Teatro del Circo durante la temporada teatral 1855-1856, actividad que cesó de realizar a petición de la empresa que dirigía el citado coliseo desde mediados de 1850⁶⁵. Por estas mismas fechas comenzó a tomar parte

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

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

⁶² J. Espín y Guillén: *Carlos Broschi*, Madrid, Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, MPO/ 439, (E-Msa).

⁶³ Teodoro Guerrero: *Carlos Broschi*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T-23324, (E-Mn).

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

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

como vocal en los ejercicios finales del Conservatorio⁶⁶ y participó además en la “sesión celebrada por la junta general de profesores el día 9 de septiembre de 1855 para el establecimiento de la grande ópera española”⁶⁷ que concluyó que los compositores españoles poseían en sí mismos todas las cualidades necesarias para poder llevar a cabo el establecimiento de la ópera y, por tanto, que era pertinente redactar una petición “dirigida a las Cortes constituyentes [...] pidiendo el establecimiento de la grande ópera nacional, el edificio del Teatro Real y una subvención para sostener este espectáculo”⁶⁸. Esta instancia, en la que se reflejan algunas de aquellas ideas que Espín tanto difundió desde *La Iberia Musical y Literaria*, no obtuvo la respuesta esperada y el problema de la ópera española siguió sin solventarse. El 16 de enero de 1856 fue nombrado maestro director de orquesta en las solemnidades de la Universidad Central⁶⁹ y ya ocupaba el puesto de organista supernumerario en la Capilla Real, designado por una Real Orden de 26 de junio de 1855.

Su segunda zarzuela se estrenó en 1857: *El encogido y el estirado*. El libreto era obra de Agustín Azcona y, según testimonio de Francisco Barbieri, de no muy buena calidad para poner en música. El autor de *Padilla* consiguió que la reina le prometiese su asistencia a la primera representación de la zarzuela y por ello, acudió a la empresa del Teatro del Circo para ponerla en escena. Afirma Barbieri que accedieron a esta petición -entre otros motivos, porque se trataba de la obra póstuma de un amigo- aunque temiendo que su estreno no fuese satisfactorio, como efectivamente lo fue⁷⁰. Pero no todo fueron malas noticias, una Real Orden de 14 de diciembre le nombró profesor de

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

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

⁶⁸ Anónimo: “Documentos relativos...”

⁶⁹ Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

⁷⁰ Madrid; Biblioteca Nacional... Mss. 14.078, (E-Mn).

solfeo general “hasta 20 de junio de 1868 en que cesó en virtud de reforma”⁷¹ del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. En septiembre de este mismo año se estrenó, en el Teatro de la Zarzuela, *La vieja y el granadero*. Escrita en un acto, está dedicada a Antonio Cánovas. El argumento, como en su anterior zarzuela, está lleno de enredos; gira en torno al matrimonio de un soldado del rey Federico Guillermo I con una aldeana⁷². No tuvo buen éxito debido a los chistes groseros que impregnaban el libreto, según muestran las fuentes hemerográficas. Por estas fechas, otra zarzuela -en tres actos- de la que se conserva el libreto impreso pero no la partitura, debió de ponerse en escena. La música original era del maestro Ricci y fue arreglada por Joaquín Espín y Guillén: *La loca por amor o las prisiones de Edimburgo*. Pasó la censura el 22 de octubre de 1859. Se trataba de una de esas obras traducidas -en este caso del italiano- por Miguel Pastorfido. El libreto estaba dedicado al tenor Manuel Soler y pensado para que él lo interpretase⁷³. Con ella, cierra su etapa dedicada a la producción zarzuelística. A partir de este momento, no volvió a tocar el género.

Sus últimos años: regreso a la crítica musical

Su última está caracterizada por el retorno de Espín a la actividad periodística, pero siguió participando activamente en la sociedad musical madrileña; dirigió junto a José Villó una función a beneficio del ejército de África en el Teatro del Príncipe en 1860⁷⁴ y colaboró como organista en los conciertos sacros celebrados en el Teatro Real en 1866⁷⁵, coliseo del que fue maestro de coros desde 1865 hasta 1867⁷⁶ (al igual que en el

⁷¹ Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

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

⁷³ M. Pastorfido: *El encogido y el estirado*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 176/4072, (E-Msa).

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

⁷⁵ Anónimo: “Teatro Real”, *La Escena*, 15, 1866, p. 8.

⁷⁶ Anónimo: “Noticias”, *La Gaceta Musical de Madrid*, 1, 1865, p. 3.

Teatro de Rossini⁷⁷). Tomó parte en las reuniones musicales de la capital y con la reforma sufrida en el Conservatorio en 1868, fue nombrado profesor excedente del mismo⁷⁸. En su propio domicilio siguió organizando veladas musicales a las que acudían músicos y literatos de nombradía, como es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer quien probablemente las frecuentase para abrirse camino en la sociedad madrileña puesto que el autor de *Padilla* era ya un hombre influyente en el mundillo teatral de la capital⁷⁹. Asistieron a estas reuniones distintas personalidades, como R. Rodríguez Correa, M. Elola, M. Murguía o B. Quiroga Ballesteros, entre otros⁸⁰.

Continuó en la Real Capilla como segundo organista supernumerario y en 1869, participó en una solemnidad literaria en honor de Cervantes como director de orquesta a la que asistieron representantes de la clase política del país⁸¹.

Su actividad como cronista y crítico musical, comenzó en esta época; colaboró con *La Iberia. Diario Político*. Fueron casi tres años (desde el 24 de enero de 1869 hasta el 24 de agosto de 1872) en los que se encargó de manera constante de las “Revista Musicales” en las que alternaba la redacción de las crónicas y las críticas. En ellas siguió abogando por la ópera española y desempolvó antiguas recriminaciones; la falta de protección de los cantantes españoles por parte de las empresas de los teatros (que contrataban a extranjeros mientras la mayor parte de los cantantes del país se veían obligados a hacer carrera fuera de él⁸²) y la de personalidades adineradas que pudiesen apadrinar la música española -como ocurría en otras ciudades europeas⁸³- volvieron a

⁷⁷ Anónimo: *La Escena*, 13, 1866, p. 5.

⁷⁸ Madrid, Archivo del Real... Exp. Personal, (E-Mc).

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

⁸⁰ Jesús Rubio: “Gustavo Adolfo Bécquer y... p. 133.

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

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

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

surgir de su pluma. Las críticas a la ejecución de los dramas líricos aparecieron de nuevo constatando que ciertas “costumbres” que fueron objeto de crítica en los años cuarenta (como la supresión de distintas partes de la ópera⁸⁴ o el transporte de uno o varios números⁸⁵ a otro tono distinto del original) seguían vigentes. En circunstancias similares, participó en *La Política*, durante casi cuatro años (desde 16 de agosto de 1878 al 12 de febrero de 1881) en la redacción de la revista, crónicas y críticas musicales. Las críticas sobre las mutilaciones que sufrían los *partitos* hicieron de nuevo acto de presencia aunque no tan frecuentemente⁸⁶ pero sus ataques al Conservatorio reaparecieron⁸⁷; afirmó que con el cambio de gobierno los procedimientos para ocupar una plaza en la Escuela Nacional de Música y Declamación eran menos rigurosos, al no existir oposición previa. Fruto en parte de su resentimiento por ser él uno de esos profesores que se quedaron al margen del funcionamiento de la nueva Escuela y olvidando que él mismo ingresó en dicho centro en 1857 sin oposición, su crítica pierde parte de su valor. Los problemas por los que se veía dificultado el proceso de instauración de la ópera española siguieron apareciendo en sus críticas pero la obsesiva necesidad de su creación había desaparecido ya; Joaquín Espín y Guillén es consciente ya de que este tema le corresponde solucionarlo a las nuevas generaciones y sus críticas ya no son tan agrias como las de antaño. Además, el contexto sociopolítico es más favorable en estos momentos para el desarrollo del drama lírico nacional y estaban comenzando a surgir nuevas iniciativas para su establecimiento, como el concurso para premiar óperas con texto español verificado en 1869, o los premios de los concursos convocados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1874 y 1876.

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

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

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

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

Fue miembro de una comisión en 1789 -en calidad de periodista y crítico- que estudió la conveniencia del establecimiento del diapasón⁸⁸ y de otra al año siguiente, nombrada -por el ministro de Hacienda- con objeto de aprobar la nueva empresa que arrendaría el Teatro Real para la temporada 1879-1880, comisión que siguió operando en las dos siguientes temporadas teatrales. Durante este año, sufrió un empeoramiento de su ya tocada salud, viéndose en la obligación de solicitar varias licencias para abandonar su puesto en la Real Capilla por pequeños períodos para poder restablecerse⁸⁹; volvió a ejercer como profesor de solfeo desde febrero de 1882⁹⁰ hasta su muerte, el 24 de junio de 1882⁹¹.

Consideraciones finales

Sin lugar a dudas, Joaquín Espín y Guillén fue un acérrimo defensor de la ópera española; prueba de ello, como hemos visto, es la publicación que él mismo mantuvo y que dirigió -*La Iberia Musical y Literaria*- que se erigió como baluarte del drama lírico nacional tan ansiado por él y otros muchos; pero no sólo este hecho lo justifica: la apertura en 1847 de su *Círculo Filarmónico* y que perduró al menos hasta 1852, estaba enfocado hacia el género lírico y no olvidemos que tomó parte en el manifiesto elevado a las Cortes en 1855 donde se solicitaba la creación de la ópera española bajo protección gubernamental. Su actividad periodística en el último tercio de su vida, vinculada también a las funciones líricas -más que a las instrumentales, como las ofrecidas por la Sociedad de Conciertos, por ejemplo- en las que sus críticas al sistema empresarial y educativo vinculado al género lírico vuelven a hacer acto de presencia, nos demuestra que todavía su interés por la consecución de la ópera española seguía vigente, como le

⁸⁸ Anónimo: “El Diapasón”, *Crónica de la Música*, 14, 1878, S. p.

⁸⁹ Madrid, Archivo General de Palacio, Fondo personal, C^a 322, Exp. 35, (E-Mp).

⁹⁰ Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

⁹¹ Madrid, Archivo del Real... Exp. Personal, (E-Mc).

sucedía a sus coetáneos ya que el problema del drama lírico nacional seguía sin solventarse.

No obstante, al margen de esta verdad innegable, hay que señalar que sus críticas relacionadas con la ópera española pierden, en ocasiones, parte de su firmeza y esconden otros aspectos más personales de la vida de Espín. Y no sólo en el tema de la ópera; los comentarios que en *La Iberia Musical* se publicaron a raíz de las oposiciones de la Real Capilla lo demuestran; en marzo de 1844 se lamentaba de que se sacasen a oposición las plazas supernumerarias cuando las de número habían sido otorgadas por Real Orden⁹², pero el tema se recrudece al afirmar que las plazas estaban dadas de antemano, al menos la de órgano⁹³. Si no fuera porque participó en dichas oposiciones obteniendo el tercer puesto (por detrás de Antonio María Álvarez y Guelbenzu⁹⁴), sus críticas serían más sólidas.

Para mejorar el estado de la música española y poder desarrollar un drama lírico nacional, se lamentó continuamente de que el Conservatorio no ofreciese exámenes públicos como hacían otros centros europeos. Nuevamente olvida que él fue alumno del centro pero, a pesar de que sus críticas pecaron de ser un poco exageradas, no iban desencaminadas: los primeros exámenes se realizaron por vez primera en 1846 a propuesta de Saldoni⁹⁵. Envió una carta a José Aranalde -director del centro en 1846- aconsejándole, entre otros aspectos, que se adoptase el método de solfeo Wilhem y que se crease una clase de “armonía-práctica, o sea, acompañamiento sobre el bajo

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

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

⁹⁴ Madrid, Archivo General de la Administración, Leg. 1796, Exp. 27.

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

numérico”⁹⁶; el citado método se adoptó en 1847⁹⁷ y la clase de armonía se separó de la de composición con el nombramiento de Hilarión Eslava como profesor de la misma⁹⁸.

Sus constantes insinuaciones de que este centro no producía músicos (en especial cantantes, cosa que siguió criticando también al final de su vida) no es del todo cierta; dos listados, uno de 1841 y otro más tardío, de 1846, muestran un extenso número de alumnos que por esas fechas ya estaban viviendo gracias a su formación⁹⁹ (Espín entre ellos), por no mencionar a los muchos cantantes que a lo largo del s. XIX fueron contratados por los distintos teatros europeos, como el tenor Padilla o su propia hija Julia. Creemos que, a la vista de las opiniones que vertía en sus artículos, la crítica se dirigía más al enfoque educativo del centro que a su productividad; es decir, a lo que Joaquín Espín y Guillén se refería es a que el Conservatorio estaba orientado hacia la ópera italiana, no hacia la española y por eso, desde su punto de vista, no salían cantantes ni compositores españoles.

Las críticas dirigidas a este centro en la década de los cuarenta y al funcionamiento de los teatros reales del mismo período tienen, además, un punto en común: Ramón Carnicer. En esta época fue director de las dos compañías líricas que actuaban en Madrid (una en el Teatro de la Cruz y otra en el Teatro del Circo) y director interino del Conservatorio durante 1841 y 1846, además de profesor de composición desde su fundación. Es muy probable que en el fondo de todos esos juicios negativos dedicados a las funciones líricas de la capital madrileña, subyaciese una crítica a Carnicer, probablemente fruto del resentimiento de Espín hacia su antiguo profesor de composición, pues aunque los temas criticados son habituales en su labor como

⁹⁶ Madrid, Archivo del Real... Leg. 6, Carpeta n° 18 (2-VI-1846), (E-Mc).

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

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

⁹⁹ Véase: Madrid, Archivo del Real... Leg. 4, Carpeta n° 18 y Leg. 5, Carpeta n° 84, (E-Mc).

periodista musical (como se aprecia en su colaboración con *La Iberia* y *La Política*), la forma, el tono, es completamente distinto. Lo mismo creemos que sucede con las críticas dirigidas al Conservatorio. Acusó a Carnicer no sólo de que su magisterio era improductivo (lo que, entre otros motivos, suscitó que se hiciese el listado de antiguos alumnos del centro que se encontraban en ese momento viviendo de su formación y que es el segundo de los mencionados antes) sino que también le acusó de disfrutar de una gran reputación inmerecida, llegando a recordar sus fallidas oposiciones a maestro de la Real Capilla en 1830 o el poco éxito alcanzado en Madrid con su *Misa de Réquiem*, “harto nombrada, más por el pleito que ha originado que por su mérito intrínseco”¹⁰⁰, entre otros aspectos. Todas estas acusaciones salieron a la luz de forma un poco virulenta como consecuencia de una polémica entre ambos por causa de un músico que Carnicer habría supuestamente expulsado de la compañía lírica del Teatro de la Cruz en 1844 por haber participado en los conciertos que *La Iberia Musical y Literaria* organizó ese año¹⁰¹. No tenemos ningún documento de Ramón Carnicer sobre estas polémicas, lo que hace pensar que no les debía de dar mucha importancia y que, en cierto modo, ya estaba acostumbrado a este tipo de ataques por parte de su ex -alumno que, por cierto, fue profesor suplente de la clase de solfeo que Iradier impartía en 1841¹⁰², cuando Carnicer estaba ocupando su cargo de Director Interino. Por otra parte, es muy probable que identificase al compositor de *La italiana in Algeri* como “músico no español”, en el sentido de que componía -y muy bien- óperas italianas; no olvidemos que gracias a su magisterio en el Conservatorio, la sombra del romanticismo italiano de la primera mitad

¹⁰⁰ La Redacción: “La Iberia Musical y Literaria. Al público”, *La Iberia Musical y Literaria*, 34, 1844, pp. 132-133.

¹⁰¹ Véase *La Iberia Musical y Literaria*, 42, 1844, pp. 83-84, S. t.

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

de siglo se extendió más quizás de lo que cabría esperar, limitando el nacimiento de una nueva vía compositiva que pudiese denominarse “española”.

Sin embargo, su crítica a la invasión de la música italiana no le impidió tener una buena relación con Rossini a lo largo de su vida, quizás porque desde su punto de vista, representaba el ideal del compositor “nacional”, que componía óperas en italiano, con una música característica que sólo se relacionaba con su país. La carta ya citada sobre su ópera, el hecho de que le instase a formar parte de la Academia Filarmónica de Bolonia, el que le ofreciese una escritura en blanco para que se instalase en Italia o la protección en el mundillo musical que brindó a sus hijos¹⁰³, son circunstancias que nos muestran que a pesar de que el célebre compositor estaba divorciado desde 1836 de Isabel Colbrand, la relación con el que por breve tiempo fuera familiar político suyo fue muy cercana.

Lo que es innegable es que, más allá de su implicación personal en sus artículos críticos que, a nuestro juicio, hace que éstos pierdan en la forma pero no en el contenido, Espín denunció públicamente aquellos aspectos que creía eran un claro obstáculo para el desarrollo de la ópera española: deficiencia de la enseñanza del canto y de la formación de músicos, la escasez de buenos libretistas, el desprecio general a todo lo que tuviera que ver con la creación autóctona, la falta de un apoyo gubernamental, etc. Estos aspectos fueron un impedimento durante todo el s. XIX para la creación de la ópera nacional, a pesar de que se produjeron ciertos progresos. Pero no iba tan desencaminado en sus críticas publicadas en *La Iberia Musical y Literaria* (que son las más extensas y claras en estos temas) cuando, unos treinta años más tarde, Saldoni propuso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando establecer la ópera nacional partiendo de un

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

proyecto que incluía: la composición de obras en castellano con libretos y compositores españoles, la representación en el teatro de la Zarzuela de óperas españolas, una subvención para el empresario que se hiciese cargo de dicho proyecto y el apoyo del Conservatorio, entre otros aspectos. Por tanto, la figura de Joaquín Espín y Guillén supuso el comienzo de una reivindicación de la ópera española que se retomaría a finales de siglo, puesto que el nacimiento de la zarzuela grande produjo una pausa en el proceso de su creación al convencer a muchos de que ella era la solución al problema del drama lírico nacional.

Por último, destacar que existe una correlación entre el desarrollo de la vida de nuestro músico y el devenir político decimonónico. Sus períodos dedicados a la crítica musical se corresponden con etapas donde el partido moderado se encontraba en el poder; las críticas musicales en *La Iberia*, se volvieron más agrias con el cambio de gobierno en 1844 y también sucede lo mismo con las de *La Iberia. Diario Político* en comparación con las de *La Política*, siendo éstas últimas más duras; cabe pensar que se sentía más protegido para revelar en el papel sus opiniones con los moderados en el gobierno; además, su vinculación con Narváez y Cánovas del Castillo es evidente y recordemos que ocupó su plaza de profesor de solfeo en el Conservatorio hasta la revolución de 1868; por otra parte, con la Corona tenía una buena relación: su hija Julia fue invitada a Palacio para demostrar su aptitudes vocales¹⁰⁴ interpretando obras de un álbum lírico su padre compuso por encargo de la soberana¹⁰⁵ y consiguió que la reina acudiese al desafortunado estreno de su zarzuela *El encogido y el estirado*, por no mencionar que dedicó a su consorte, Francisco Asís de Borbón (el Vice-protector de la Real Academia

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

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

Española de Música y Declamación, de la que iba a ser director) una romanza árabe¹⁰⁶. Al final de su vida, participó en eventos musicales con cierta vinculación política. A pesar de ello y de su férrea decisión de apoyar la creación de la ópera nacional, no consiguió el ansiado objetivo que ocupó toda su vida.

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