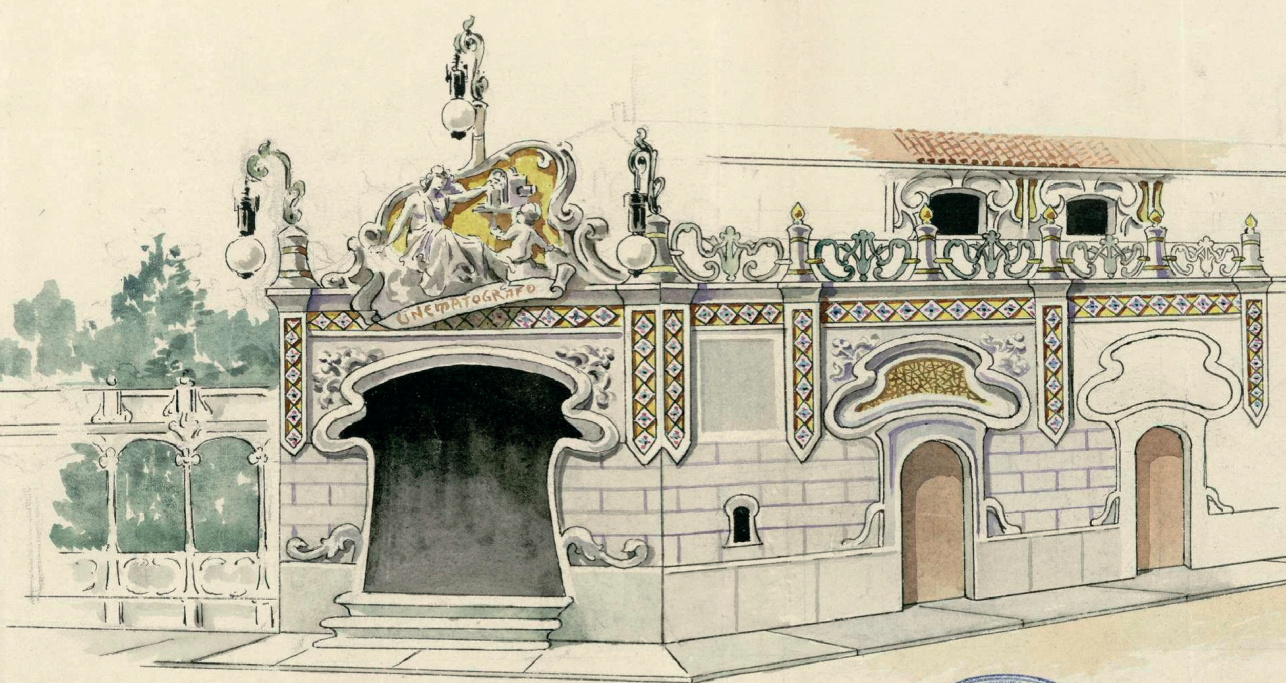


# Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano  
María Encina Cortizo Rodríguez  
(Editoras)





Música, escena y cine (1896-1978):  
diálogos y sinergias en la España del siglo XX

---

Hispanic Music Series  
ERASMUSH Group  
University of Oviedo  
Spain

### Comité editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo  
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo  
Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona  
Francisco Giménez, Universidad de Granada  
José Ignacio Suárez García, Universidad de Oviedo  
Miriam Perandones, Universidad de Oviedo  
Gloria A. Rodríguez Lorenzo, Universidad de Oviedo

### Consejo editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo  
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo  
Emilio Casares, Universidad Complutense de Madrid  
Matilde Olarte, Universidad de Salamanca  
Yvan Nommick, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (Francia)  
Jean-Marc Chouvel, IReMus, Sorbonne Université (Francia)  
John Griffiths, Melbourne University (Australia)  
Fulvia Morabito, Centro Studi Opera Omnia «Luigi Boccherini» (Italia)  
Consuelo Carredano, Universidad Autónoma de México  
Rogelio Álvarez Meneses, Universidad de Colima (México)

# Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Miriam Perandones Lozano

María Encina Cortizo Rodríguez  
(Editoras)

Hispanic Music Series, 5



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:  
Editoras: Miriam Perandones Lozano, María Encina Cortizo Rodríguez, (2021) *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo xx*. Colección Hispanic Music Series, 5. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2021 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada parcialmente con los proyectos de I+D+i “Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*” (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; “Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional” (2013-15), MICINN-HAR2012-39820-C03-03, desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo; y una Ayuda a Grupos de Investigación de Arte y Humanidades y CC. SS. y Jurídicas (S333300IJ). Consejería de Educación Cultura y Deporte del Principado de Asturias, 2015.

Universidad de Oviedo

Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias

985 10 95 03 / 985 10 59 56

[servipub@uniovi.es](mailto:servipub@uniovi.es)

<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-18482-22-9

DL AS 1190-2021

Imagen de la portada: Dibujo del expediente a instancia de Don Antonio Galindo Cortacans, solicitando autorización para instalar un cinematógrafo en el solar de la plaza del Callao, 1907. Archivo de Villa, signatura 16-193-26.

Diseño de la portada: RSC



# ÍNDICE

---

|                                                                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Presentación del volumen MIRIAM PERANDONES LOZANO y MARÍA ENCINA CORTIZO .....                                                                                                  | 9   |
| I. TEATRO LÍRICO Y CINE (1896-1931): SINERGIAS ENTRE DOS SIGLOS                                                                                                                 |     |
| RAMÓN SOBRINO. El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931).....                                                                                                                 | 15  |
| ANDREA GARCÍA TORRES: Reciprocidad cultural, modernidad y sinergias entre el cine y el género chico durante el cambio de siglo.....                                             | 143 |
| JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: El «Cinematógrafo Kalb»: hacia la modernidad en el Teatro Apolo de Madrid (1896) .....                                                                | 163 |
| MARÍA ENCINA CORTIZO: Realismo e ilusionismo en la cartelera teatral madrileña de 1902: <i>María del Pilar</i> de Giménez y <i>Trip to the Moon</i> de Méliès.....              | 173 |
| IRENE GUADAMURO: El «Pequeño derecho» y la gran pantalla: la gestión de la Sociedad de Autores Españoles con relación a la música utilizada en los cinematógrafos .....         | 209 |
| FÁTIMA RUIZ LARIOS: Zarzuela y radiodifusión: análisis de la programación radiofónica de 1925, a través de la revista <i>Ondas</i> .....                                        | 229 |
| NURIA BLANCO ÁLVAREZ: <i>Gigantes y Cabezudos</i> (1926), una zarzuela de película .....                                                                                        | 255 |
| II. ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL (1900-1943): NUEVOS CAMINOS DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX                                                                     |     |
| CHRISTOPHER WEBBER: ¿Frutas podridas? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912).....                                                                   | 273 |
| SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ: Romancero castellano y ópera nacional. <i>La princesa Flor de Roble o Hechizo Romancesco</i> (1912-1913) de Facundo de la Viña y Carlos G. Espresati..... | 291 |

|                                                                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| MIRIAM PERANDONES LOZANO. <i>Spanish Love</i> (1920) triunfa en Nueva York: estudio de la circulación y recepción de la obra teatral <i>María del Carmen</i> (1896) de Feliú y Codina ..... | 303 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| JAVIER JURADO LUQUE: «Zarzuela galega» versus «Zarzuela de costumbres gallegas»: origen, evolución y características de ambos géneros (1886-1943) ..... | 337 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### III. ZARZUELA Y CINE: DISCURSOS Y DIÁLOGOS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ANTONIO GALLEGO GALLEG0: Jacinto Guerrero en el cine español: Film precedido de unos títulos de crédito ..... | 353 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CELSA ALONSO GONZÁLEZ: Benavente, los hermanos Quintero y el maestro Alonso: de la escena al celuloide (1925-1941)..... | 375 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CARLA MIRANDA RODRÍGUEZ: Gracia de Triana y Genaro Monreal: de los teatros a la gran pantalla: de <i>Flor de Espino</i> (1942) a <i>Castañuela</i> (1945)..... | 391 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| WALTER A. CLARK Y WILLIAM C. CRAIG: La política cultural franquista a través de la obra de Moreno Torroba..... | 403 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| JOAQUÍN LÓPEZ. Del teatro al cine (y viceversa): el ejemplo del compositor Juan Quintero Muñoz en la posguerra española (1941-1954)..... | 415 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| JULIA MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: De la pantalla a las tablas: la irrupción del cine en la compañía Rambal a través del trabajo de Evaristo Fernández Blanco (1944-1951)..... | 433 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: Zarzuelas en 35 mm: repositorio de significados durante el Desarrollismo (1959-1975)..... | 457 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE: <i>Pocket zarzuela</i> (1978) de Luis de Pablo: la creación de una <i>antizarzuela</i> ..... | 469 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

# ROMANCERO CASTELLANO Y ÓPERA NACIONAL. LA PRINCESA FLOR DE ROBLE O HECHIZO ROMANCESCO (1912-1913) DE FACUNDO DE LA VIÑA Y CARLOS G. ESPRESATI<sup>1</sup>

SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ

Doctora por la Universidad de Oviedo

## RESUMEN

Ramón Menéndez Pidal en *Flor Nueva de Romances Viejos* (1938) afirmaba que «España es el país del Romancero», un romancero que, para otros autores, es un género eminentemente castellano. No es de extrañar, por lo tanto, que dentro del contexto de exaltación castellanista y nacionalista que se vivió en España principalmente desde el último cuarto del siglo XIX y que se extendió en las primeras décadas del siglo XX, el Romancero viviera un periodo de recuperación y revitalización, y que los libros de romances, así como los dedicados a recopilar «cantos populares», comenzasen a proliferar para convertirse en verdaderas «biblias» de la tradición y del conocimiento. Ocho años antes de la publicación de esta obra, había escrito Adolfo Salazar en *La música contemporánea en España* (1930) que Facundo de la Viña era, junto a Conrado del Campo, el compositor castellano más «caracterizado». Y es que, por ese entonces, De la Viña, que contaba con 54 años, había dejado claro que, en su concepción musical de España, Castilla era la fuente de la que beber. Su ópera *Hechizo Romancesco* (1912-13) es un buen ejemplo de ello, obra en la que la utilización del romancero castellano como fuente de inspiración musical y literaria encerraría importantes implicaciones simbólicas y políticas. En este texto profundizamos en esta ópera, ganadora del Premio Nacional de Composición en 1914, dentro del contexto del catálogo operístico de De la Viña, y su capacidad de crear una nueva senda castellana para la Ópera Española.

PALABRAS CLAVE: Castilla, Romancero, ópera nacional, Regionalismo castellano, Menéndez Pidal.

## ABSTRACT

Ramón Menéndez Pidal wrote in *Flor Nueva de Romances Viejos* (1938) that «Spain is the country of the Romancero (ballad tradition)», a Romancero that following other specialists it is a greatly Castilian tradition. It is not surprising, therefore, that in the context of castellanist and nationalistic exaltation that Spain lived mainly from the last quarter of the 19th Century and that escalated in the first decades of the 20th Century, ballads lived a period of recovery and revitalization. The books of ballads, as well as the ones dedicated to collect «folk songs», began to proliferate to become true «Bible» of popular knowledge and tradition. Eight years before of the publication of *Flor Nueva de Romances Viejos*, Adolfo Salazar had written that Facundo de la Viña and Conrado del Campo were the most «characterized» castilian composers (in *La Música contemporánea en España*, 1930). Facundo de la Viña, then 54 years old, had shown in his musical conception of Spain that Castilla was the source of inspiration. A perfect example of this concepción it is his opera *Hechizo Romancesco* (1912-13), a

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco de la tesis doctoral Facundo de la Viña y Manteola (1876-1952) y el regionalismo musical castellano. Imágenes de una tierra, sonidos de una identidad, presentada en la Universidad de Oviedo el año 2017, tras haber sido beneficiaria de una Beca Predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes [AP-2012-3852].

composition where the use of the Castilian balads like source of musical and literary inspiration would enclose important symbolic and political implications. In this article we delve into this opera, which won the National Composition Prize in 1914, within the context of the De la Viña's operatic catalogue, and its ability to chart a new Castilian path for the Spanish National Opera.

KEYWORDS: Castilla, Collection of ballads, Nacional opera, Castilian Regionalism, Menéndez Pidal.

### 1. Más óperas españolas para un capítulo inconcluso

Como mi ilusión fue ese teatro, en vista de la imposibilidad de ver las obras vivir, las tengo sepultadas bajo una montaña de papeles, pues no quiero me dé la tentación de ponerlas en el atril del piano y me llene una vez más de tristeza al pensar que tal vez todo aquello que es toda mi vida tenga que perderse<sup>2</sup>.

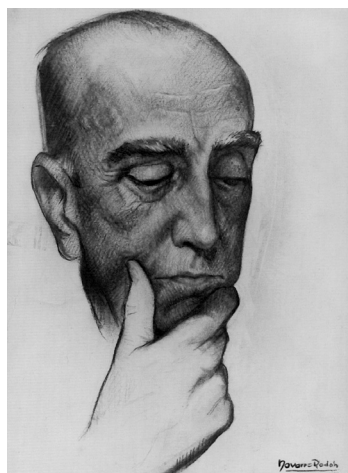


Imagen 1. Retrato de Pérez Dolz por Navarro Rodón<sup>4</sup>.

Así escribía Facundo de la Viña y Manteola a su amigo y colaborador Francisco Pérez-Dolz, en una carta firmada el 30 de octubre de 1942. Pérez Dolz, quien ese mes impartiría una conferencia en el Ateneo de Barcelona Sobre el Drama Lírico Nacional<sup>3</sup>, escribía a De la Viña para que de su pluma y letra le concretase aquellos aspectos de su trabajo que quería que fueran destacados en su charla, una deferencia llena de respeto y admiración que fue contestada con cariño (aunque de manera un poco tardía) y en la que encontramos a un compositor perfectamente consciente de que sus obras líricas difícilmente verían la luz a esas alturas de su vida.

Este tipo de muestras de abatimiento en nuestros creadores no eran extrañas desde la centuria anterior pues, como es bien sabido, en España, era realmente complicado –casi por tradición– abrirse hueco dentro de un panorama musical que, por norma general, tendía a apoyar la producción extranjera mientras los creadores españoles luchaban por llegar al público. Así lo explica, por ejemplo, Antonio Fernández-Cid en *Cien años de Teatro Musical en España (1875-1975)* cuando, al comentar el gran número de óperas que se representaban tanto en Madrid como en Barcelona en el último cuarto del siglo XIX, confiesa que «las españolas no tienen muchas facilidades para el estreno»<sup>5</sup>. Había sido precisamente esa situación la que, sumada a la irrupción definitiva de un Nacionalismo español rezagado, pero de enorme fuerza, había llevado en el siglo XIX a que las posturas se radicalizasen en el ámbito de la lírica y a que diera inicio esa eterna y angustiosa lucha por la búsqueda de una ópera nacional. La defensa de diferentes modelos para su consecución –principalmente los defendidos por Bretón y Barbieri, así como por sus se-

<sup>2</sup> Carta manuscrita de Facundo de la Viña a Francisco Pérez Dolz, del 30-X-1942. Archivo privado de Carmen Pérez Dolz.

<sup>3</sup> Tanto el original manuscrito de la carta a la que hemos hecho referencia como los originales manuscritos de las conferencias de Francisco Pérez-Dolz se encuentran en Tarragona, en poder de su hija Carmen, gracias a cuya amabilidad hemos podido consultar los documentos en su archivo personal.

<sup>4</sup> Fuente: <http://www.perez-dolz.org/>

<sup>5</sup> Antonio Fernández-Cid: *Cien años de Teatro Musical en España (1875-1975)*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 38.

guidores-, dejó sus huellas en los medios escritos, originando un verdadero «exceso de material teórico sobre este asunto»<sup>6</sup>.

En abril de 1907, *El País* y el *ABC*, entre otros, recogían en sus páginas la visita que un grupo de compositores españoles –entre los que se encontraban figuras como Vicente Arregui, Conrado del Campo, Pérez Casas, Rogelio Villar, Manuel de Falla y el propio Facundo de la Viña– realizó al Subsecretario de Instrucción Pública con el fin de que el Ministerio tomara medidas que permitiesen acabar con lo que consideraban un atropello a la música española. Se estaba intentando poner solución al problema de la nacionalización de la lírica pues, como bien apunta Emilio Casares, «no cabe duda de que este tema junto con el del sinfonismo eran las dos grandes asignaturas pendientes del XIX»<sup>7</sup>. Era la lucha de una generación marcada por la crisis finisecular, la generación de la Regeneración que gritaba para que se produjera un cambio, para que las instituciones apoyasen y apostasen de una vez por todas por el trabajo de aquellos que, con mayor o menor éxito, estaban uniendo sus esfuerzos para construir una nueva realidad musical en España y una identidad propia a través de la creación musical, con especial interés por la ópera.

Es esa obsesión por la lírica la que llevó a que en las primeras décadas del siglo XX encontremos a un Facundo de la Viña dispuesto a aportar un modelo propio y que años después, en los últimos años de su vida, se sentía derrotado al no haber podido ver en escena más que una de sus obras, *La espigadora*, precisamente compuesta sobre un texto de Pérez-Dolz<sup>8</sup>. Fue la implicación de toda una generación la que llevó a que desde el Ateneo Barcelonés, en plena década de los años cuarenta, Pérez Dolz impartiera tres conferencias centradas en el problema de la ópera española a pesar de que, como dice en la primera de ellas «tentado estuve de abandonar este tema apenas me lo propuse [...] puesto que los más directamente interesados andan como ánimas en pena esperando la hora de su redención, y algunos, cansados de esperar, y de envejecer inútilmente, han optado por morirse, abandonando hasta la última esperanza»<sup>9</sup>.

A pesar de que, como ya hemos comentado en trabajos anteriores, De la Viña era y es conocido en nuestro país principalmente a través de su repertorio sinfónico<sup>10</sup>, sus mayores esfuerzos los había dedicado a la ópera pues «sentía La Viña el problema del Drama Lírico español con verdadero entusiasmo y se había preparado a sí mismo certeramente para sobresalir en su realización»<sup>11</sup>,

<sup>6</sup> Ramón Barce: «La ópera y la zarzuela en el siglo XIX», *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, Emilio Casares Rodicio, Ismael Fdz. de la Cuesta y José López-Calo (eds.), vol. II. Madrid, INAEM, 1987, p. 147.

<sup>7</sup> Emilio Casares Rodicio: «La música española hasta 1939, o la restauración musical», *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»...*, vol. II, p. 272.

<sup>8</sup> Vid. Sheila Martínez Díaz: «La búsqueda de un estilo operístico español: el caso de *La espigadora* de Facundo de la Viña», *Actas del I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos «Por una musicología creativa»*, Marco Antonio Brescia (ed.). Lisboa, Tagus Atlánticus Asociación cultural, 2012, pp. 1046-1058. Véase también Sheila Martínez Díaz: «*La espigadora* (1924-1925): estreno y recepción de una ópera castellana en el contexto de la Cataluña independentista de la década de los años veinte», *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. José Ignacio Suárez, Ramón Sobrino y M<sup>a</sup> Encina Cortizo (eds.). Hispanic Music Series, 1. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 253-261.

<sup>9</sup> Francisco Pérez Dolz: «Sobre el Drama Lírico Nacional», conferencia presentada en el Ateneo barcelonés. Barcelona, octubre de 1942, p. 1. Archivo particular de Carmen Pérez Dolz.

<sup>10</sup> Sheila Martínez Díaz: «Rescatando el pasado épico español: la Batalla de Covadonga como símbolo nacionalista y su representación musical en la obra de Facundo de la Viña», *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 68/ 183-184, 2014, pp. 115-142.

<sup>11</sup> Francisco Pérez-Dolz: «Comentario epilogal» a *Hechizo Romancesco. Poema dramático, dividido en tres cuadros, o estrofas dialogadas*. Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1955, p. 112.

lo que explica que en su carta hablase de su trabajo en este campo como «todo aquello que es toda mi vida»<sup>12</sup>.

## 2. El catálogo lírico de De la Viña

Dentro de las más de doscientas obras que forman su producción total, encontramos seis obras líricas (tabla 1).

| TÍTULO                                                | AUTOR DEL TEXTO                       | LUGAR Y FECHA DE COMPOSICIÓN | OBSERVACIONES                   |
|-------------------------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------|---------------------------------|
| <i>Jugar con fuego</i>                                | Ventura de la Vega                    | Madrid, de 10/1887 a 03/1898 | Inacabada                       |
| <i>Almas muertas</i>                                  | Rafael García Valdés                  | Valladolid, 03/1905          | Posteriormente, <i>Pasiones</i> |
| <i>Hechizo Romancesco o La Princesa Flor de Roble</i> | Carlos González-Espresati             | Madrid, 11/1912 a 03/1913    |                                 |
| <i>Cuento de Abril</i>                                | Ramón M <sup>a</sup> del Valle-Inclán | Múnich, 03/1922              | Inacabada                       |
| <i>La espigadora</i>                                  | Francisco Pérez Dolz                  | Madrid, 04/1925              |                                 |
| <i>La montara de Grandes</i>                          | C. González Espresati y F. Pérez Dolz | Luanco (Asturias), 11/1926   |                                 |

Tabla 1. Obras líricas de Facundo de la Viña

La primera de estas obras fue escrita como ejercicio de composición durante su periodo de formación en la Escuela de Música y Declamación de Madrid<sup>13</sup> y se encuentra inacabada, al igual que *Cuento de Abril*, por lo que debemos contabilizar finalmente cuatro óperas compuestas hasta 1926 de las que, además, conservamos los originales manuscritos depositados en la Biblioteca Central de Asturias «Ramón Pérez de Ayala», dentro del Legado personal del compositor. En la mente de De la Viña estuvo la composición de otras obras del género, pero parece ser que la situación de hartazgo ante la imposibilidad de verlas estrenadas, incluso en los casos de aquellas óperas que habían sido premiadas, le habría hecho desistir<sup>14</sup>. En el diario *ABC* del 27 de octubre de 1927, Ángel M.<sup>a</sup> Castell escribe un artículo titulado «La ópera española» en el que asegura que, por entonces, Facundo de la Viña había comenzado a trabajar en *Las amarguras de Sancho*, proyecto del que no hemos podido encontrar, al menos por el momento, huellas documentales.

*Almas muertas* de 1905, fue presentada al Concurso Nacional de Música organizado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando de ese año. En esa ocasión, el primer premio fue otorgado a Manuel de Falla y Carlos Fernández Shaw por *La vida breve*, consiguiendo De la Viña y García Valdés una mención honorífica tal y como recoge, entre otros medios, *La Correspondencia de España* del 25 de febrero. De esta obra tan solo se dio a conocer al público madrileño un fragmento en versión sinfónica en el mes de abril de 1909<sup>15</sup>, desengaño que, tal y como muestra su

<sup>12</sup> Carta manuscrita de Facundo de la Viña a Francisco Pérez Dolz, del 30-X-1942. Archivo privado de Carmen Pérez Dolz.

<sup>13</sup> Facundo de la Viña realiza sus estudios musicales oficiales en la Escuela de Música y Declamación de Madrid, primero centrándose en la carrera pianística que finaliza en el año 1893 bajo la dirección de Zabalza y a continuación en la de composición bajo las enseñanzas del «Señor Fernández», es decir Fernández Grajal, y Emilio Serrano, que termina en 1898. Toda la información relacionada con el periodo de formación de Facundo de la Viña en la Escuela de Música y Declamación de Madrid, número de matrícula 9860, puede ser consultada en dicho centro.

<sup>14</sup> F. Pérez Dolz: «Sobre el Drama Lírico Nacional»..., pp. 26-27.

<sup>15</sup> A. Barrado: «La Orquesta Sinfónica. Quinto Concierto de Abono», *La Época*, 15-IV-1909, p. 1.

catálogo<sup>16</sup>, lleva a De la Viña a cultivar otros repertorios como el sinfónico, cancionístico y pianístico en busca de mejor fortuna.

Sin duda, los galardones conseguidos gracias a los poemas sinfónicos que compuso en los años siguientes le animaron a emprender una nueva aventura operística que dio como resultado *Hechizo Romancesco* o *La princesa Flor de Roble* (1912-1913), la segunda de las óperas con la que Facundo de la Viña consiguió un premio nacional de composición. Esta obra fue presentada por sus autores Carlos González Espresati y Facundo de la Viña al Concurso Nacional de Ópera del año 1913 convocado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes e incorporado a la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industrias artísticas, ganando en 1914 el primer premio consistente en 5000 pesetas y su estreno en el Teatro Real<sup>18</sup>. Lamentablemente, el estreno no llegó a materializarse, permaneciendo la obra en el olvido hasta nuestros días. De hecho, habría que esperar más de diez años para que Facundo de la Viña pudiera disfrutar del estreno de una de sus óperas.

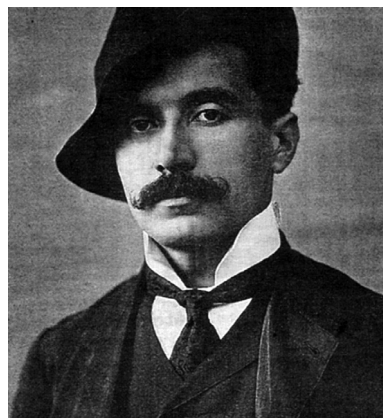


Imagen 2. Facundo de la Viña y Manteola durante uno de sus viajes a París entre 1900 y 1904<sup>17</sup>.

### 3. Romances castellanos para una ópera española

Yo he creído ver en ese jardín, orlado gentilmente con claveles rojos de nuestros romances antiguos, un galano sueño de amor, un afán inquieto y sublime de sacrificio, y cogiendo de aquí y de allá las rosas más pálidas y los claveles más encendidos de nuestro romancero, deshojé sus pétalos y con ellos quise formar un tapiz perfumado de ingenuidad y brillante de pasión<sup>19</sup>.

Carlos G. Espresati escribía estas palabras en 1911 tras dar por finalizada la que sería la primera versión de su libreto *La Flor del Roble Encantado* (*Tragedia romancesca*), título que posteriormente cambiaría por el de *Hechizo romancesco* a petición del propio Facundo de la Viña<sup>20</sup>. Espresati, ingeniero de carrera y escritor por vocación, era miembro destacado de la Sociedad Castellonense de Cultura, institución de la que llegó a ser presidente<sup>21</sup>. Entre los objetivos de esta sociedad estaba la edición y publicación de trabajos científicos y literarios de temática muy variada que, al principio, se realizó dentro del propio boletín de la Sociedad pero que con el tiempo comenzó a efectuarse de manera independiente<sup>22</sup>. Así, en 1956 y tras la adición de una escena final

<sup>16</sup> El catálogo definitivo de Facundo de la Viña que hemos realizado en nuestra tesis doctoral, aún no está publicado. Vid. M<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet: «Viña, Facundo de la», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Vol. 10. Madrid, Fundación Autor/SGAE, 1999, pp. 954-955; y *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid, Ateneo, 1985.

<sup>17</sup> Fuente: *El Comercio* (Gijón), n.º 1751, 25-X-2002.

<sup>18</sup> «Noticias», *El Heraldo Alavés*, 15-VI-1914, p. 2.

<sup>19</sup> Carlos González Espresati: «Prólogo» a *Hechizo Romancesco*. Poema dramático dividido en tres cuadros, o estrofas dialogadas. Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1911, pp. 11-12.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>21</sup> Antonio Gascó: «Carlos G. Espresati, el ingeniero enciclopédico (I)», *El periódico mediterráneo*, 8-XII-2013. <[http://www.el-periodicomediterraneo.com/noticias/cuadernos/carlos-g-espresati-ingeniero-enciclopédico-i\\_850451.html](http://www.el-periodicomediterraneo.com/noticias/cuadernos/carlos-g-espresati-ingeniero-enciclopédico-i_850451.html)> (último acceso, 18-VI-2020).

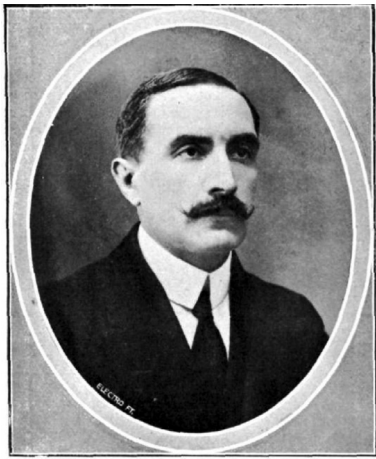
<sup>22</sup> Humberto Pérez de la Ossa: «La Sociedad Castellonense de Cultura», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 1935, p. 233.

a la versión de 1911, salió a la luz el libro de *Hechizo romancesco* con un comentario epilogal de Francisco Pérez Dolz, amigo de la infancia de G. Espresati.

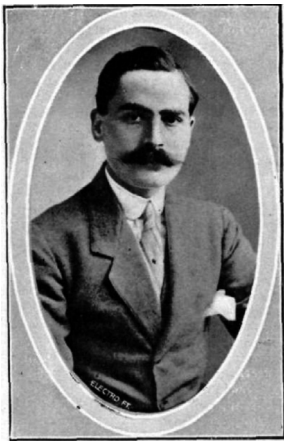
La obra es, un «Poema Dramático dividido en tres cuadros o estrofas dialogadas» de inspiración romancística:

|                               |                                                                                                            |
|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CUADRO I<br>Estrofa lírica    | Basado en los cantos III y V de <i>Los gnomos de La Alhambra</i> de Zorrilla                               |
| CUADRO II<br>Estrofa épica    | Basado en el romance caballeresco anónimo de <i>La infantina encantada</i>                                 |
| CUADRO III<br>Escena elegíaca | Basado en el romance arcaico caballeresco de autor anónimo, <i>Doña Alda llora la muerte de Don Roldán</i> |

Tabla 2: estructura dramática de *Hechizo romancesco*



D. FACUNDO LA VIÑA  
Inspirado compositor, cuya ópera, «Hechizo Romancesco», ha obtenido el premio correspondiente en el último Concurso del Estado.



D. CARLOS G. ESPRESATI  
Distinguido literato, autor del poema «Hechizo Romancesco», puesto en música por el maestro La Viña, y que ha obtenido el premio de ópera en el reciente Concurso del Estado.

Imágenes 3 y 4: *Revista Musical Hispano-Americana*, Año VI, n.º 6, 2ª época, 6/1914, p. 10-11.

En el cuadro inicial, lírico, el autor se basa en unos párrafos de los Cantos III y V de la obra *Los gnomos de La Alhambra* del vallisoletano José Zorrilla:

|                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CANTO III                                                                                                                                                                                                                                     | CANTO V                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| ...Vosotros, raudos silfos, que en el peñasco umbrío<br>bajo las frescas hojas del tulipán dormís<br>bañándoos en las gotas del trémulo rocío,<br>suspensas en el césped, de cuyo centro frío<br>las nuevas mariposas a perseguir salís [...] | Son los gnomos que alegres surgen de suelo de<br>la luna a los rayos a ver el cielo:<br>.....<br>¡Helos allí! ¡qué enanos, [...] qué contrahechos!<br>.....<br>Es una gente llena de nudos<br>de curvaturas y de corcovas,<br>de miembros recios, de gestos rudos,<br>cubierta apenas de estrechas lobs,<br>con mangas anchas y anchas capuchas<br>mal ajustadas con cintos anchos,<br>muy mal calzadas de anchas babuchas<br>y armada de hachas, barras y ganchos <sup>23</sup> . |

<sup>23</sup> Carlos González Espresati y Facundo de la Viña: *Hechizo romancesco*. Poema dramático, dividido en tres cuadros, o estrofas dialogadas. Comentario epilogal de F. Pérez Dolz. [Castellón de la Plana], Sociedad Castellonense de Cultura, [1956], p. 17.

Esta obra de Zorrilla brinda un escenario mágico, lírico, del que Espresati se sirve para ambientar a gnomos, silfos y hadas, presenciando el rapto y encantamiento de una joven infanta a manos del hechicero Brujandarte quien, enamorado de la dama, decide convertirla en su reina a la fuerza y transformarla en un frondoso roble para que no pueda huir.

Para el segundo cuadro, épico, Espresati se inspira, como aparece en la tabla 2, en el romance de la *La infantina encantada*<sup>24</sup>:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>A cazar va el caballero<br/>a cazar como solía,<br/>los perros lleva cansados,<br/>el falcón perdido había,<br/>arrimárase a un roble,<br/>alto es a maravilla:<br/>en una rama más alta,<br/>viera estar una infantina,<br/>cabellos de su cabeza<br/>todo aquel roble cobrian:<br/>-No te espantes caballero,<br/>ni tengas tamaña grima,<br/>hija soy yo del buen rey<br/>y la reina de Castilla,<br/>siete fadas me fadaron<br/>en brazos de un ama mía,<br/>que andase los siete años<br/>sola en esta montañita.<br/>Hoy se cumplen los siete años,<br/>o mañana en aquel día:<br/>por Dios, te ruego caballero,<br/>llévesme en tu compañía,<br/>si quisieres por mujer,<br/>si no, sea por amiga.<br/>-Esperaisme vos, señora,</p> | <p>hasta mañana, aquel día<br/>iré yo a tomar consejo<br/>de una madre que tenía.<br/>La niña le respondiera,<br/>y estas palabras decía:<br/>-¡Oh malhaya el caballero<br/>que sola deja la niña!<br/>El se va a tomar consejo<br/>y ella queda en la montña.<br/>Aconsejóle su madre<br/>que la tome por amiga.<br/>Cuando volvió el caballero<br/>no hallara la infantina,<br/>vióla que la llevaban<br/>con muy gran caballería.<br/>El caballero que la vido<br/>en el suelo se caía:<br/>Desque en sí hubo tomado<br/>-Caballero que tal pierde,<br/>muy gran pena merecía:<br/>yo mesmo seré el alcalde,<br/>yo me seré la justicia:<br/>que me corten pies y manos<br/>y me arrastren por la villa<sup>25</sup>.</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Resumen: El Infante Don Gaytán, heredero de la corona del reino de León, se encuentra, mientras caza junto a su hueste, a la infanta raptada, hechizada y convertida en árbol. La joven, quien resulta ser Beatriz de Castilla, sólo podrá librarse de su encantamiento si se realiza un sacrificio humano, concretamente el del primer niño que entre en el bosque, cuyo corazón aún latente, debe ser arrojado a la fuente situada al lado de su tronco. Don Gaytán, enamorado de la joven y tras darse cuenta de que es la mujer que los monarcas de León habían elegido como su futura esposa desde el mismo día de su nacimiento, ordena a sus vasallos el cumplimiento inmediato de esa terrible tarea con la mala suerte de que será su hermano pequeño, el Infantillo, quien se adentre por primera vez en la espesura del bosque. Don Gaytán, con la actitud propia de un auténtico héroe épico, no desiste a pesar del dolor y ordena a sus hombres dar muerte a su hermano. Cumplido el sacrificio, el Infante de León acude a la corte de Castilla para anunciar su futura boda con la joven doncella, la cual debe quedarse sola en el bosque para que el encantamiento desaparezca. Tras sumergirse en un profundo sueño, Doña Beatriz recupera su aspecto humano y en el momento en el que despierta escucha ruido de galope de caballos. Al verse desnuda y sola en medio del bosque decide huir a Palacio en busca de refugio, sin recordar que Don Gaytán le había prometido regresar a buscarla. Es-

<sup>24</sup> Entre otras muchas referencias, véase sobre este romance el texto sintético de Jeneze Riquer: «Romance simbólico (II): *Romance de la infantina*», *Rinconete*, 3-VI-2011, Centro Virtual Cervantes, <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antefiores/junio\\_11/03062011\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antefiores/junio_11/03062011_01.htm)> (último acceso: 17-VI-2020). Y respecto a su pervivencia en el cancionero oral de la Península Ibérica, remitimos al artículo de Jesús Suárez López: «Romance de la infantina y el caballero burlado», *Lletres asturianas: Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana*, n.º 31, 1989, pp. 121-132.

<sup>25</sup> C. González Espresati y F. de la Viña: *Hechizo romancesco: Poema dramático...*, p. 40.

te, al no encontrar ni a la joven, ni la fuente, ni el árbol, cree que su amada ha sido raptada por los gnomos y llevada a las profundidades de la tierra, por lo que ordena a sus vasallos que terminen con su vida. Ante la negativa generalizada de sus hombres, quienes piensan que el Infante podría sufrir una locura transitoria por la pérdida, comienza una persecución entre Don Gaytán y sus huestes. No acepta que sus vasallos no cumplan sus órdenes y decide terminar con la vida de todo aquel que no le obedezca mientras que estos huyen intentando evitar un enfrentamiento directo con su señor.

Para el cuadro tercero y final, desenlace de la obra, G. Espresati el Romance arcaico caballeresco de autor anónimo titulado *Doña Alda llora la muerte de Don Roldán*, que narra la historia de Doña Alda quien, en su castillo parisino y rodeada de doncellas que la entretienen, espera impaciente el regreso de su prometido Don Roldán, regreso frustrado por la muerte del héroe en la Batalla de Roncesvalles. En *Hechizo Romancesco*, la Infanta Beatriz de Castilla espera en palacio vestida de novia el regreso de Don Gaytán mientras sus doncellas y el bufón de la corte intentan apaciguar su preocupación. El propio rey sale en busca del Infante, pero quien regresa con su prometido será el Infantillo que, gracias a la compasión de las huestes del Infante de León, había salvado la vida. Don Gaytán ha perecido a manos de sus hombres quienes, en defensa propia, no habían tenido más remedio que acabar con la vida de su señor. Brujandarte aparece en escena tras el fatal desenlace para llevarse de nuevo a la infanta a su reino.

La elección de un libreto de estas características por parte de Facundo de la Viña suponía, en primer lugar, un cambio de dirección con respecto a lo que había ofrecido en obras anteriores desde el punto de vista argumental. *Almas muertas* (1905), con libreto de Rafael García Valdés, es un drama campesino desarrollado en la Castilla de principios del siglo XX en el que encontramos una historia de desamor cuyo devenir dramático enlaza con obras decimonónicas como *Cavalleria Rusticana* (1890), y que, por lo tanto, sería deudor del estilo *verista*. *Hechizo Romancesco*, sin embargo, presenta una mezcla entre elementos míticos e históricos, con un claro uso de personajes propios de la mitología nórdica presentes en algunas obras wagnerianas, y muy del gusto de algunas literaturas finiseculares, como las vinculadas con el modernismo.

No hay que olvidar a este respecto que entre 1909 y 1911 se llevan a cabo en Madrid los estrenos de las obras de Wagner *El ocaso de los dioses*, *El oro del Rin* y *Tristán*, obras que en estos momentos disfrutaron de un «éxito colosal entre el público, dada su familiarización con sus temas»<sup>26</sup>. No es difícil pensar que Facundo de la Viña, asentado en Madrid y admirador de la obra del alemán<sup>27</sup> abordase, influido por el éxito de estas óperas, un proyecto en el que encontramos elementos fantásticos presentes en la trilogía wagneriana sumados al elemento épico de su *Tristán*, componentes que De la Viña adapta, eso sí, a la realidad nacional y a sus intereses estéticos.

Es por ello por lo que, aunque este trabajo supuso un cambio de rumbo a nivel escenográfico y dramático, a nivel teórico *Hechizo Romancesco* no significó una ruptura con su producción anterior sino la reafirmación de una vía compositiva fundamentada en la recreación de «lo español» acudiendo a elementos históricos castellanos que están presentes tanto en su trabajo sinfónico co-

<sup>26</sup> José Ignacio Suárez García: «El wagnerismo como transformador del espectáculo operístico en Madrid», *Revista de Musicología*, 32/ 2, 2009, pp. 575-576.

<sup>27</sup> Entre los ejemplares que conforman la biblioteca personal de Facundo de la Viña, depositada en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, encontramos ediciones orquestales de varias obras de Richard Wagner.

mo operístico anterior. Con esta nueva obra insiste y deja clara su postura estético-musical y sienta una vez más los cimientos sobre los que entiende debe sustentarse la imagen de España como nación tanto a nivel musical como político debido a la inclusión de determinadas referencias y símbolos que hasta el momento no había utilizado y que mantendrá en trabajos posteriores como en sus poemas sinfónicos *Sierra de Gredos* (1915) y *Covadonga* (1918). Y es que, la presencia del Romancero castellano como referencia, tanto en su forma «tradicional» como en su versión «renovada» a través de los versos de Zorrilla, supone la columna vertebral de la que parten todas las implicaciones simbólicas e ideológicas de esta ópera, las cuales se verán complementadas desde el punto de vista musical, y que además podemos dividir en dos grupos: (1) la recurrencia a elementos considerados propios y diferenciadores de «lo español» vistos desde la perspectiva del Regionalismo castellano más conservador; y (2) la exposición de un concepto concreto de «nación» a través de referencias históricas y simbólicas.

Comenzando por el primer punto, hay que recordar que en nuestro país, en el contexto del último cuarto del siglo XIX y dentro de la vorágine nacionalista y regionalista finisecular, se convirtió en una necesidad el estudio pormenorizado de todas aquellas manifestaciones culturales en las que se vislumbraban rasgos de eso que se denominaba «carácter nacional» o «espíritu de la raza», pues estos movimientos necesitaban «cimentarse en unas manifestaciones culturales singulares»<sup>28</sup> y la tradición popular jugó un papel fundamental en este sentido. Como bien dice José Carlos Mainer, «el conocimiento estético fue inseparable del científico y quizás no sustancialmente diferente: los dos se nutrieron mutuamente y obedecieron a la misma disposición de ánimo»<sup>29</sup>. En el campo de lo musical, la recopilación de «cantos populares» y la confección de cancioneros fue una de las consecuencias más palpables, dos tareas que generaron todo un corpus documental que se convirtió en una herramienta indispensable de trabajo para aquellos compositores que, influidos principalmente por las teorías regeneracionistas pedrellianas, veían el canto popular como la «voz de los pueblos, la genuina inspiración primitiva del cantor anónimo»<sup>30</sup>. En el caso de Facundo de la Viña es clara su filiación a esta visión de lo popular y como bien explica Pérez-Dolz «La Viña, asturiano de nacimiento, criado en Castilla La Vieja, prefirió las canciones castellanas»<sup>31</sup>, lo que explica el constante uso que hace del canto popular de Castilla dentro de su producción con ejemplos como la obra que nos compete. En el campo filológico, los trabajos relacionados con el estudio de la lengua castellana y con la recopilación de la literatura popular, como los romances, fueron de igual importancia en este contexto y, si hay una figura que destaque en el estudio de ambos aspectos, esa es la de Ramón Menéndez Pidal. En su obra sobre *El Romancero*, Luis Díaz Viana confirma cómo la labor de recopilación romancística fue seguida de un trabajo de difusión con la finalidad de generar una identidad nacional unida a Castilla, idea fundamental dentro del ideario regionalista castellano más tradicional, que, por influencia de los literatos del 98, era compartida por estudiosos e intelectuales no sólo de tierras castellanas.

<sup>28</sup> Celsa Alonso González: «Regionalismo musical», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Vol. 9. Madrid, Fundación Autor/SGAE, 1999, p. 87.

<sup>29</sup> José Carlos Mainer: *Historia de la Literatura española. 6. Modernidad y Nacionalismo (1900-1939)*. Barcelona: Crítica, 2010, p. 60.

<sup>30</sup> Felipe Pedrell: *Por nuestra música* (1891). Edición consultada: Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991, p. 39.

<sup>31</sup> F. Pérez Dolz: «Comentario epilogal» a *Hechizo Romancesco*..., p. 113.

Desde este punto de vista, tanto Espresati como De la Viña muestran una clara influencia regeneracionista al entender que, para representar de un modo fidedigno el «carácter español», debían acudir a las fuentes del patrimonio popular nacional, una idea que impregna la obra pedrelliana y pidaliana y que, además, se fundamenta como es bien sabido en el concepto herderiano del *volgeist* o espíritu del pueblo, que hace referencia directa y concreta al medio rural<sup>32</sup>. El «pueblo hasta cierto punto distanciado de influjos no siempre beneficiosos» y que por lo tanto sería «el refugio último de variadas manifestaciones de arte de pasadas épocas» que sería el «tesoro, vivo aún del genio artístico nacional», es el germen que los creadores deberían «exaltar, acomodándolo a las exigencias del “gran arte”»<sup>33</sup>. Así, romances y cantos populares –manifestaciones emparentadas si tenemos en cuenta que los romances iban acompañados de música y que por lo tanto también estaban pensados para ser cantados<sup>34</sup>– se unen en esta obra como elementos complementarios que representan en su esencia el «ser español», principalmente desde una mirada a Castilla y la cultura castellana (rural) como epicentro de lo nacional y su «esencia».

Por otro lado, y pasando ahora al segundo aspecto señalado –(2) la exposición de un concepto concreto de «nación» a través de menciones históricas y simbólicas–, el Romancero, tomado como referencia literaria para la ópera española, es en sí mismo un elemento cargado de implicaciones en el contexto musical y cultural que hemos descrito. Ya hemos recogido anteriormente cómo Luis Díaz relaciona el trabajo de recopilación y difusión romancística de Pidal con la construcción y propagación de una imagen de «nación española» unida a Castilla, algo que Mainer suscribe, afirmando que el trabajo de Pidal «obedeció a una cuidadosa planificación que prosiguió con denuedo y que abarcaba una serie de motivos destinados a ilustrar el origen y peculiaridad de una nacionalidad emergente»<sup>35</sup>. Y es que, en sus estudios sobre el Romancero y ya desde su juventud, y a partir de la publicación en 1928 de *Flor nueva de Romances viejos*, Menéndez Pidal insistió en la relación directa que, en su opinión, existiría entre esta manifestación literaria y «la poesía heroica que cantaba hazañas históricas o legendarias para informar de ellas al pueblo»<sup>36</sup>. Para Menéndez Pidal, los romances que hoy conservamos no serían más que fragmentos de antiguos cantos épicos que, por haberse ganado la fama entre «el pueblo», se mantuvieron vivos gracias a la transmisión oral. Esos fragmentos habrían ido sufriendo modificaciones con el paso del tiempo debido precisamente a su medio de transmisión y a que, separados del canto épico completo, habría sido necesario reajustar algunos elementos narrativos para que poco a poco adquirieran una entidad propia y un carácter más lírico<sup>37</sup>. Desde esta perspectiva, lo que nos encontramos en *Hechizo Romancesco* sería la referencia directa a los orígenes legendarios de España como «nación» –próximo a los que planteaba ya Pedrell en *Els Pirineus* (1902)– a través de la inspiración en la principal fuente de transmisión de esos episodios histórico-épicas, el Romancero, dejando patente una perspectiva absolutamente patriótica por parte de sus autores. Hay que recordar en este punto que, por un lado, Carlos González Espresati fue uno de los fundadores de las Juventudes mauristas cas-

<sup>32</sup> Vid. Luis Díaz Viana: *El Romancero*. Madrid, Anaya, 1990, p. 72.

<sup>33</sup> F. Pérez Dolz: «Prólogo» a *La espigadora*. Libreto inédito de 1925, pp. III-IV. Material conservado en el Archivo de Música de Asturias, Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala» (Oviedo), con la referencia VIÑA C-13/173.

<sup>34</sup> Vid. L. Díaz Viana: *El Romancero...*, p. 5.

<sup>35</sup> J. C. Mainer: *Historia de la Literatura española*. 6..., p. 61.

<sup>36</sup> Ramón Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*. Barcelona, Espasa, 2012, p. 12.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

tellonenses y que era conocido por ser uno de los representantes del conservadurismo de la ciudad<sup>38</sup>, y que, por su parte, De la Viña se caracterizó asimismo por la defensa de los valores políticos más tradicionalistas, lo que nos muestran una concordancia ideológica entre ambos autores y los planteamientos neotradicionalistas pidalianos que se refleja en esta obra.

En 1909 Pidal, impartió una serie de conferencias en las que expuso su teoría sobre el origen germano de la literatura popular castellana de tipo épico, una opinión que mantuvo en sus trabajos y conferencias nacionales e internacionales centradas en el repertorio romancístico al considerar que «la epopeya, producción de raza germánica, fue trasplantada... por los visigodos en España» y con especial fuerza en Castilla, lo que habría generado como resultado que en esa región destacasen los ejemplos literarios del género sobre los del resto del territorio nacional<sup>39</sup>. Teniendo en cuenta esta unión entre lo germano y lo castellano defendida por Pidal, el planteamiento general de *Hechizo Romancesco* mostraría gran coherencia, pues junto al uso de elementos considerados como «diferenciadores» del espíritu nacional –canto popular castellano, romancero e incluso la propia lengua–, la recurrencia a elementos propios de las culturas septentrionales –gnomos, hadas, silfos, etc.–, siguiendo los modelos wagnerianos, nos dibujaría una tierra castellana de raíces germánicas, tal y como Pidal defendía que había sido.

Obras como *Hechizo Romancesco* ejemplifican también la compleja situación política e ideológica que se estaba viviendo en España en estos momentos de crisis interna, pues mientras que algunos vieron la necesidad de dejar de lado las referencias a la gran historia de la nación por considerar que esta estaba totalmente destruida para centrarse en eso que Unamuno acuñó como «intra-historia» hacia 1895 en las páginas de *La España Moderna*<sup>40</sup>, otros se aferraron con un verdadero espíritu patriótico a ese pasado glorioso como modo de reafirmación nacional. Era la lucha entre dos conceptos diferentes de la idea de «regeneración»: por un lado, los que luchaban por el surgimiento de una realidad renovada y por otro, los que buscaban la vuelta al «orden» anterior. De la Viña y Espresati tenían muy claro el modelo de nación que defendían y lo plasman en esta obra.

Partiendo de la relación ya expuesta entre romances y épica, hay que destacar en esta obra la existencia de referencias al periodo histórico de La Reconquista, principalmente en el segundo y tercer cuadro. *La infantina encantada* es un romance que Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos* incluye en el grupo de los poemas vinculados con el ciclo del Cid y que destaca por ser una «composición singularísima por su elemento maravilloso de encantamientos y hadas, extraño en general al resto de nuestro Romancero»<sup>41</sup>, mientras que el otro romance escogido, *Doña Alda llora la muerte de Don Roldán*, pertenecería a los romances relacionados con el ciclo de Bernardo del Carpio<sup>42</sup>, héroe de la batalla de Roncesvalles.

La idea de «unidad de Castilla» conforma la base del relato con una mezcla entre personajes ficticios (Don Gaytán, Brujandarte, etc.) y personajes históricos (Beatriz de Castilla, por ejemplo). Los infantes Beatriz y Don Gaytán de León –caracterizado con cuerno y espada como el mítico Don

<sup>38</sup> Andreu Ginés i Sánchez: *La instauració del franquisme al País Valencià*. Valencia, Servicio de Publicaciones de la universidad de Valencia, 2011, p. 125.

<sup>39</sup> Francisco Abad: *Aproximación a la obra lingüística de Menéndez Pidal*. Madrid, Dykinson, 2008, pp. 56-57.

<sup>40</sup> J. C. Mainer: *Historia de la Literatura española*. 6..., p. 49.

<sup>41</sup> R. Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*..., p. 204.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

Roldán– luchan durante toda la obra por hacer realidad su unión y con ella, la de sus respectivos reinos. El elemento que la impide es el mago Brujandarte, una representación simbólica de ese enemigo extranjero contra el que los héroes legendarios de la épica nacional habrían tenido que luchar en el pasado. El rapto de la infanta Beatriz de Castilla recuerda al recogido en las crónicas de la hermana del caballero visigodo Don Pelayo, la cual habría sido obligada a contraer matrimonio con un gobernante musulmán originando la rebelión que se inicia en la «Batalla de Covadonga»<sup>43</sup>. Pero, además, hay que tener en cuenta que, en las primeras décadas del siglo XX existían conflictos internos con la región de León, la cual reclamaba su independencia respecto al territorio castellano<sup>44</sup>, por lo que esa búsqueda constante por unir Castilla con León dentro de *Hechizo Romancesco* podría ser interpretada como la defensa de un territorio castellano unido.

Esta imagen de unidad territorial aparece, además, directamente ligada a un concepto más amplio, el de España como «nación», a través de la inclusión de referencias geográficas muy concretas: es clara la alusión a Asturias y Navarra a través de la mención de la batalla de Roncesvalles mediante la inspiración en el romance de *Doña Alda llora la muerte de Don Roldán*, un episodio en el que los ejércitos del norte de la península, encabezados por nobles como Bernardo del Carpio –sobrino del rey astur Alfonso II el Casto–, habrían luchado contra los ejércitos de Carlomagno en el siglo IX en la región de los Pirineos navarros produciéndose en esa batalla la muerte de Don Roldán, sobrino del emperador<sup>45</sup>; es clara también la referencia a Castilla a través de la alusión a su héroe épico más conocido, el Cid, con cuyo ciclo de romances estaría relacionado el romance de *La infantina encantada*; y a través de la inspiración en *Los gnomos de la Alhambra* de Zorrilla encontramos también la alusión a Granada, espacio geográfico donde se culmina La Reconquista. La partitura de *Hechizo romancesco* reúne, por tanto, a Asturias, Navarra, Castilla y Granada, cuatro escenarios de batallas decisivas para la consecución de la unificación territorial de la península.

Es de este modo cómo *Hechizo Romancesco*, una ópera que a primera vista se fundamenta sobre un relato claro y sencillo a nivel dramático, contiene numerosos referentes ideológicos e identitarios que parten de la inspiración en el Romancero el cual, según Luis Díaz Viana, «constituye un magnífico ejemplo de género fundamentalmente castellano que, con los siglos, llega a alcanzar una dimensión denominada por algunos como “panhispánica”»<sup>46</sup>. Facundo de la Viña dará inicio con esta obra a una vía estética fundamentada en la inclusión de referencias a la épica nacional en sus composiciones, concretamente a episodios relacionados con La Reconquista. El siguiente ejemplo será su poema sinfónico *Sierra de Gredos* (1915) pero será *Covadonga* (1918) el que supondrá el momento álgido de este recurso simbólico.

---

<sup>43</sup> Miguel-Anxo Murado López: *La invención del pasado. Verdad y ficción en la historia de España*. Barcelona, Debate, 2013, pp. 38-39.

<sup>44</sup> Mariano González Clavero: «La compleja articulación de Castilla y León como comunidad autónoma», *Anales de Historia Contemporánea*, 20, 2004, p. 258.

<sup>45</sup> Vicente J. González García: «Bernardo del Carpio y la Batalla de Roncesvalles», *El Basilisco*, n.º 4, septiembre-octubre de 1978, pp. 47- 49.

<sup>46</sup> L. Díaz Viana: *El Romancero...*, p. 45.

Este volumen plantea una puesta al día de las relaciones entre teatro musical, zarzuela y cine desde la llegada a España del cinematógrafo, acontecimiento que provoca una fecunda convivencia de la zarzuela en su espacio «natural» de representación, la escena teatral, y sus adaptaciones a la pantalla cinematográfica, en un contexto de interesantes sinergias artísticas. La zarzuela, repositorio híbrido de sorprendente ductilidad, es permeable al nuevo invento como lo era al resto de novedades técnica que llegaban a mejorar la vida cotidiana de los contemporáneos, desde el fonógrafo a las máquinas Singer, el tren o el cable telegráfico, aprendiendo a convivir con el cinematógrafo y generando una apasionante historia común.

A través de diecinueve estudios, algunos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de «revisión por pares», se revisita la convivencia de zarzuela y cine desde sus orígenes, su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos.

Desarrollada en el marco de los Proyectos de I+D+i «Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*» (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; y «Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional» (2013-15), MICINN- HAR2012-3s9820-C03-03, esta miscelánea se convierte en el volumen quinto de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.

