

# Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales



Nuria Blanco Álvarez  
María Encina Cortizo  
Ramón Sobrino Sánchez  
(Editores)





Microhistoria de la música española  
(1839-1939): sociedades musicales

Hispanic Music Series  
ERASMUSH Group  
University of Oviedo  
Spain

### Comité editorial

María Encina Cortizo  
Ramón Sobrino  
Francesc Cortés  
Francisco Giménez  
José Ignacio Suárez García  
Miriam Perandones  
Gloria A. Rodríguez Lorenzo

### Consejo editorial

María Encina Cortizo  
Ramón Sobrino  
Emilio Casares  
Matilde Olarte  
Yvan Nommick  
Jean-Marc Chauvel  
John Griffiths  
Fulvia Morabito  
Consuelo Carredano  
Rogelio Álvarez Meneses

# Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales

Nuria Blanco Álvarez

María Encina Cortizo

Ramón Sobrino

(Editores)

Hispanic Music Series, 3



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:  
Editores: Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo, Ramón Sobrino Sánchez (2020) *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*. Colección Hispanic Music Series, 3.  
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.

© 2020 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 gracias a los proyectos de I+D+i desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo “Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, MICINN-HAR2015-69931-C3-3-P y “Microhistoria de la música española contemporánea: periferias internacionales en diálogo”, PGC2018-098986-B-C32.

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.: 978-84-17445-92-8  
DL AS 1304-2020



# ÍNDICE

---

Presentación del volumen NURIA BLANCO ÁLVAREZ, MARÍA ENCINA CORTIZO Y RAMÓN SOBRINO ....	9
1. ASOCIACIONISMO MUSICAL URBANO EN LA ESPAÑA ISABELINA: NUEVAS APORTACIONES	
MARÍA ENCINA CORTIZO: Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta: Basili y Salas en el origen de las sociedades «El Porvenir artístico» y «La España Musical» en 1847 .....	15
RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ: «Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...». Reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859 .....	57
ALICIA DAUFÍ: Entre la <i>Patacada</i> y la Lonja. Una aproximación hemerográfica al fenómeno de los bailes de máscaras de Barcelona entre 1836 y 1846 .....	133
FRANCESC CORTÉS: «Debiendo proveerse la plaza de conserje de este Teatro»: avatares del G. T. Liceo, desde la buhardilla de Pío del Castillo (1862-1883) .....	145
JOSEP JOAQUIM ESTEVE: «Tributamos los mayores elogios a que verdaderamente se hicieron dignos»: el asociacionismo burgués como dinamizador de la vida musical y lírica de Palma a mediados del siglo XIX.....	165
2. NUEVOS EJEMPLOS ASOCIATIVOS EN ESPAÑA: DE LA RESTAURACIÓN AL SIGLO XX	
ADRIANA GARCÍA: El <i>Centro Artístico-Literario</i> y la ópera española (1871-1874) .....	185
BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA: Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo Artístico Literario.....	197
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: La Unión Artístico-Musical en manos de Manuel Fernández Caballero. El verano de 1882 .....	215

JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: Hacia la consagración de «La catedral del Género Chico»: La sociedad Arregui-Aruej en el teatro Apolo de Madrid .....	233
MARGARITA PEARCE PÉREZ Y M <sup>a</sup> ANTONIA VIRGILI BLANQUET: La música en las asociaciones haba- neras durante la segunda mitad del siglo XIX .....	245
ANDREA GARCÍA ALCANTARILLA: Las sociedades de Barcelona (1872-1928): un impulso deci- sivo al Trío con piano .....	257
ALBERTO VEINTIMILLA BONET: Antonio Romero y Andía: asociacionismo con fines sociales y comerciales en el siglo XIX.....	275
IRENE GUADAMURO: Las Galerías lírico-dramáticas (1879-1901): el negocio de la propiedad intelectual antes de la Sociedad de Autores Españoles.....	297
CONSUELO PÉREZ COLODRERO: Microhistoria de la Música Andaluza: aproximación a la acti- vidad musical en Andújar a través del semanario <i>El Guadalquivir</i> (1907-1917).....	309
ANTONIO SORIA: Una mirada a Maurice Ravel (1875-1937) allende las rodillas, desde la Sociedad Filarmónica de Oviedo, en el centenario de Claude Debussy (1862-1918).....	321
JULIA M <sup>a</sup> MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: <i>Unión Radio</i> como altavoz para la difusión del repertorio de consumo de Evaristo Fernández Blanco .....	333

### 3. BANDAS, SOCIEDADES CORALES Y ORFEONES

DAVID MUÑOZ VELÁZQUEZ: Milicia Nacional y educación musical: la Banda de Música de Toro (1850-1890) .....	347
JOAN CARLES GOMIS CORELL Y MIGUEL ÁNGEL NAVARRO GIMENO: La «finalidad de educación vul- garizadora» de las sociedades musicales valencianas. La Banda Primitiva de Liria (Va- lencia) y la difusión del sinfonismo europeo a finales del siglo XIX y principios del XX...	355
JOSÉ RAMÓN VIDAL PEREIRA: La Banda-Municipal de Música de Mieres, desde sus inicios has- ta 1931 .....	383
ALBERTO CANCELA: El Orfeón <i>El Eco</i> (1882-1940). Organización y estructura económica ...	399
JOSÉ ÁNGEL PRADO: Las Sociedades de <i>Cultura e Higiene</i> y los <i>Ateneos</i> como generadores de actividad musical en Asturias durante el primer tercio del s. XX: el caso de los coros <i>Arte y Trabajo y Armonías de la Quintana</i> .....	409

# *SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y EMPRESAS TEATRALES EN EL MADRID DE LOS AÑOS CUARENTA: BASILI Y SALAS EN EL ORIGEN DE LAS SOCIEDADES “EL PORVENIR ARTÍSTICO” Y “LA ESPAÑA MUSICAL” EN 1847*

M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZO  
Universidad de Oviedo

## RESUMEN

Las excesivas cargas benéficas que debían ser sufragadas por las empresas teatrales municipales en el Madrid de los años cuarenta provocaban dificultades cada vez mayores para arrendar los teatros de la Cruz o el Príncipe, provocando, incluso, en marzo de 1848 la ausencia de licitadores, teniendo que hacerse cargo del Príncipe el propio Ayuntamiento de Madrid. Estas circunstancias llevan a legislar, proclamándose, tras un proyecto de Reglamento general para los teatros del reino, de 1839, un primer proyecto de Decreto de Teatros, firmado por Antonio Benavides, en 1847, y, por fin, en febrero de 1849, el Decreto Orgánico de Teatros del Reino y el Reglamento del Teatro Español (Príncipe), rubricados por Sartorius, que tratarán de ordenar el espacio teatral en España, y en Madrid, convirtiendo así el teatro en materia de Estado. En este texto, trataremos de reconstruir el contexto teatral madrileño y la participación en él de algunos músicos como Basilio Basili y Francisco Salas, quienes, acompañados por compositores como Eslava, Arrieta, Barbieri y Gaztambide, ven la posibilidad en 1847 de, asociándose con el nombre de “El Porvenir artístico” y “La España Musical”, conseguir convertirse en empresa capaz de gestionar un teatro destinado al género lírico español.

PALABRAS CLAVE: Teatro lírico español, Teatros de la Cruz y el Príncipe, Benavides, Sartorius, Basili, Salas, Eslava, El Porvenir artístico, La España musical, asociacionismo.

## ABSTRACT

The excessive charitable charges that had to be borne by the municipal theatre's entrepreneurs in Madrid in the 1840s caused increasing difficulties in renting the theatres de la Cruz and el Príncipe, even causing, in March 1848, the absence of bidders, having to run the City Council itself along with the management of the Teatro del Príncipe. These circumstances lead to legislating, after a draft of the General Regulations for the theatres of the kingdom, of 1839, a first draft of the Decree of Theatres, signed by Antonio Benavides, in 1847, and, finally, in February 1849, the Organic Decree of Kingdom Theatres and the Regulation of the Spanish Theatre (Príncipe), signed by Sartorius, who will try to organize the theatrical space in Spain, and in Madrid, thus turning the theatre into a matter of State. In this article, we will try to reconstruct the Madrid theatre context and the participation in it of some musicians such as Basilio Basili and Francisco Salas, who, accompanied by composers such as Eslava, Arrieta, Barbieri and Gaztambide, see the possibility in 1847 of, associating with the name of 'El Porvenir Artístico' and 'La España Musical', to become a company capable of managing a theatre for the Spanish lyrical genre.

KEY WORDS: Spanish Lyric Theatre, Teatros de la Cruz y el Príncipe, Benavides, Sartorius, Basili, Salas, Eslava, 'El Porvenir artístico', 'La España musical', Associationism.

## Introducción

Se suele considerar la sociedad “La España Musical”, creada en 1847, como una de las primeras que aparecen en la España isabelina con la intención de sumar esfuerzos para hacer nacer la ópera española, promoviendo su cultivo a través de un coliseo dedicado en exclusiva a dicho género, que fuera gestionado por compositores y cantantes líricos. Sin embargo, el origen de esa sociedad tiene que ver con la actividad previa de algunos de sus promotores –Basili, Salas (cuñados, casados, respectivamente, con las actrices Bárbara y Teodora Lamadrid) y Martín– en las empresas teatrales que en esa década de los años cuarenta del siglo XIX habían logrado gestionar los teatros municipales matritenses del Príncipe y la Cruz, y en concreto, su relación con la compañía lírica de este último coliseo.

Las excesivas cargas benéficas que debían ser sufragadas por las empresas teatrales, así como “la poca o ninguna protección que hasta ahora han tenido las empresas de teatros”<sup>1</sup>, provocaban dificultades cada vez mayores para arrendar los teatros de la Cruz y el Príncipe<sup>2</sup>, provocando incluso que, en 1848, cuando la Cruz está cerrado, el Ayuntamiento tenga que hacerse cargo del teatro del Príncipe ante la ausencia de licitadores. Estas circunstancias obligan a legislar, proclamándose, tras un proyecto de Reglamento general para los teatros del reino, de 1839<sup>3</sup>, un primer proyecto de Decreto de Teatros, firmado por Antonio Benavides, en 1847; y, por fin en febrero de 1849, el Decreto Orgánico de Teatros del Reino y el Reglamento del Teatro Español (Príncipe), rubricado por Sartorius, que tratará de ordenar el espacio teatral en España, y en Madrid, convirtiendo, por primera vez el teatro en materia de Estado.

Los esfuerzos de algunos músicos que durante esta década ejercen como empresarios teatrales de la Cruz, y que intentan promover la ópera española, les lleva a asociarse para intentar, en un momento de gran actividad legislativa, conseguir el teatro de la Cruz en arriendo para explotar allí durante seis años y en condiciones especiales de monopolio, la ópera nacional. Bien conocido, como hemos comentado, es el manifiesto elevado a la reina por la sociedad “La España Musical”, pero hemos localizado nuevas fuentes de una sociedad coetánea, “El Porvenir Artístico”, promovida por los mismos gestores, con objetivos paralelos, que presenta, incluso, un borrador de reglamento de teatros, con la intención de presionar a Ventura de la Vega, comisario regio encargado de elaborar el Decreto final que es promulgado en 1849. La asociación es una herramienta útil para los autores, como bien recomienda la prensa desde 1846.

Somos de la opinión que, para que se fomente sólidamente la ópera nacional, se necesitaría que los principales compositores formasen una sociedad especial, donde además de proteger los derechos del arte, se procurasen los medios de sacar el mejor partido posible de sus obras y de su talento, de lo contrario, no se puede esperar otra cosa que pasar sujetando malamente esta vida de artistas-por-ilusión<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Madoz, Pascual: “Teatro de la Cruz”. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y de sus posesiones de Ultramar*. Tomo I, Madrid, 1847, p. 778.

<sup>2</sup> La tesis de M<sup>a</sup> Esther Sanz Sánchez, *Información y crítica teatral en los diarios madrileños El Porvenir (1837) y El Piloto (1839-1840)* –Madrid, U. Complutense, 2017–, relata con detalle las inmensas dificultades de encontrar un empresario en 1839 y 1840. Véanse las pp. 124 y ss. Consultable online: <<https://eprints.ucm.es/42310/1/T38680.pdf>>

<sup>3</sup> El proyecto de “Reglamento general para los teatros del reino” fue publicado completo en *El Entreacto*, [año I], n<sup>o</sup> 67, domingo, 17-11-1839, pp. 263-265. En este texto, figuran las cargas de los teatros de la Cruz y el Príncipe.

<sup>4</sup> “Correo de Madrid. Óperas españolas”. *La Iberia Musical*, Año V, n<sup>o</sup> 18, 3-V-146, p. 148, cit. en Cortizo: “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real”. *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II: Casares y Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, 2002, p. 24.

Estos nuevos textos deben ser leídos en el contexto teatral contemporáneo, en el que habían conseguido éxito económico tanto las zarzuelas andaluzas como las zarzuelas parodia, en el que una nueva publicación, *La Iberia Musical*, fundada en 1842 por el joven músico Joaquín Espín y Guillén (1812-1882)<sup>5</sup>, defendía la imperiosa necesidad de cultivar la ópera española; y en el que un italiano, Dionisio Scarlatti de Aldama (1810-1880), había llegado a promover en 1844 la creación de una institución, la Academia Real Española de Música y Declamación, que llegó a contar con la protección de la reina Isabel II<sup>6</sup>, contratando a numerosos cantantes y músicos, a pesar de lo cual, fracasó escandalosamente en abril de 1846.

Las demandas de “El Porvenir artístico” y de “La España Musical” no fueron atendidas, pero sin duda, ambas sociedades revelan ya en 1847 las ansias de la nueva generación por dinamizar la vida musical de nuestro país, modernizando la vida y el repertorio de nuestras infraestructuras teatrales, tratando de acercarlas a los modelos europeos. Y ambas servirán de ensayo para la conformación en junio de 1851 de la “Sociedad Lírico Española” desde donde Barbieri, Gaztambide y Salas, acompañados en esta nueva aventura de otros artistas como Inzenga, Oudrid, Hernando y Olona, logran por fin establecer la zarzuela grande desde el teatro del Circo.

### 1. Madrid en la década de los cuarenta del siglo XIX: teatros y sociedades de artistas como empresarios teatrales

Los años cuarenta, sobre todo entre 1844 y 1848, fecha en que en España encuentra su eco también la Revolución liberal, tuvo lugar en Madrid “una época de verdadero renacimiento para la sociedad [...] por los esfuerzos de aquella generación madrileña sin más afán que divertirse”<sup>7</sup>.

Sin duda ninguna, el teatro era el espectáculo artístico y social de referencia en las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XIX. En Madrid, entonces con aproximadamente doscientos mil habitantes, “llegó a haber, entre teatros de ópera, de dramas, de variedades y de espectáculos de aficionados, casi una veintena de salas”<sup>8</sup>. Los coliseos oficiales de Madrid, dependientes del Ayuntamiento hasta el Reglamento de 1849, que cultivaban el drama y la comedia, eran el de la Cruz, con un aforo de unas 1.500 personas<sup>9</sup> que recaudaba 10.000 reales diarios a “entrada llena”<sup>10</sup>, y el Príncipe (actual Teatro Español) con un aforo de 1200 personas que recaudaba en un lleno completo 9.634 reales”<sup>11</sup>. A estos espacios, hay que sumar los coliseos de las Tres Musas,

<sup>5</sup> Sobre Espín, *vid.*: Gloria A. Rodríguez: “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, 2006, pp. 63-87.

<sup>6</sup> Respecto a la aventura de Scarlatti de Aldama, véase nuestro artículo: “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real”..., pp. 26 y ss. En él, además de comentar la iniciativa, publicamos completo el Reglamento General de dicha Academia, y una memoria del mismo, publicada en 1845.

<sup>7</sup> Fernando Fernández de Córdoba: *Mis memorias íntimas*, Tomo II, Madrid, Imp. de la Real Casa, 1886, p. 135.

<sup>8</sup> Marina Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 102 <[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba\\_davalos\\_marina.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=123&zoom=100,125,929](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba_davalos_marina.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=123&zoom=100,125,929)> (último acceso: 11/6/2020).

<sup>9</sup> Madoz, Pascual: “Teatro de la Cruz”. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y de sus posesiones de Ultramar*. Tomo I, Madrid, 1847, p. 777.

<sup>10</sup> *Ibid.* Según afirma Casares, la Cruz se dedicará en exclusiva a la ópera desde el año teatral 1838-39, con diversos cierres por amenaza de ruina hasta su derribo en 1848. *Vid.* E. Casares: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación II, Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración Alfonsina (1833-1874)*. Madrid, ICCMU, 2018, pp. 110 y ss.

<sup>11</sup> M. Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español...*, p. 102

el Buenavista (296 asientos) y el de la Sartén, además, de dos teatros destinados a grandes espectáculos, el del Circo –que en 1843 será renovado por José Salamanca– y el de Variedades (600 localidades).

A todos estos coliseos se vienen a añadir en la década de los años cuarenta los espacios de representación de las sociedades filantrópicas e instructo-recreativas, que habían comenzado a aparecer en nuestro país durante las regencias de María Cristina (1833-1841) y Espartero (1841-1843). Estas sociedades burguesas, instructivas, recreativas y artístico-musicales, junto con el salón romántico, constituyen los principales espacios para el desarrollo de la música en la sociedad liberal. Su desarrollo está en relación directa con la aprobación de la Real Orden del 28-II-1839, que legalizaba el derecho de asociación y reunión durante la Regencia de M<sup>a</sup> Cristina, y con el apoyo financiero de la burguesía, que empezaba a enriquecerse gracias al crecimiento económico que tuvo lugar en España en estos años, a pesar del desarrollo de la primera Guerra Carlista (1833-1840)<sup>12</sup>.



Imagen 1. Grabado de una sesión de música en un salón privado<sup>13</sup>.

La vida de estas sociedades nace de la vocación artística burguesa, en claro mimetismo con las veladas musicales aristocráticas, tan frecuentes en la España del Antiguo Régimen. Así, además de desarrollar una función docente, algunas de ellas permitían a sus socios disfrutar y participar en veladas artísticas mensuales, donde desahogaban su afición lírico-dramática, rivalizando con los

---

<sup>12</sup> Sobre sociedades en este periodo, véase *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, coordinado por Cortizo y Sobrino, y dedicado a las sociedades musicales, y en concreto, los textos "Asociacionismo musical en España" (pp. 11-16) y "El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna", pp. 41-72, ambos en dicho volumen.

<sup>13</sup> Modesto Lafuente: *Teatro social del siglo XIX por Fray Gerundio*, Tomo II: Madrid, Establecimiento Tip. de P. Mellado, 1846, p. 309.

escasos teatros que funcionaban en la capital en la década de los treinta, tal y como recuerda Francisco Montemar algunos años más tarde: "Hubo un tiempo en que apenas se conocían en Madrid dos o tres teatros llamados «caseros», de donde salieron algunas notabilidades que hoy vemos en nuestros teatros principales. Esta afición se desarrolló poderosamente y ya no se llamaban teatros «caseros», sino «sociedades»"<sup>14</sup>. Se trata, por tanto, en el mayor número de las ocasiones, de aficionados que disfrutaban sintiéndose artistas, o contratando artistas que actúen en su "teatro" particular, en clara imitación de las sesiones artísticas privadas. Las sociedades matritenses que en la década de los cuarenta contaban con un teatro propio eran el Liceo Artístico y Literario, el Museo –que poseía un teatro de 600 localidades<sup>15</sup>–, y el Instituto Español, con un coliseo de 846 asientos<sup>16</sup>.



Imagen 2. Interior de un teatro (1839). Cabecera de *El Entreacto*.

A pesar de contar con el favor popular, los coliseos entonces no eran cómodos, teniendo que sufrir los espectadores muchas incomodidades:

los hay que no ven, aunque oyen; los hay que no oyen, aunque ven; los hay que nada alcanzan ni a ver ni a oír (y estos suelen salir mejor librados), pero todos ellos sienten muy bien el frío del invierno y el calor

<sup>14</sup> Francisco Montemar: "Entreacto. Las sociedades. Primera parte. Las sociedades por dentro", *La Luneta*, 14, (Madrid: 14-1-1847), p. 55.

<sup>15</sup> Ubicado desde 1841 en la calle de Alcalá, en el antiguo Convento de las Vallecas, desamortizado, en 1848 alberga una compañía lírica dirigida por Juan Szkozdopole. Madoz: "Teatro del Museo". *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España...*, p. 779.

<sup>16</sup> En este teatro trabaja como director de la compañía de verso Juan Lombía desde 1845, con "la condición de pagar 200 reales por cada representación y dar una función todos los sábados". Madoz: "Teatro del Instituto". *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España...*, p. 778.

del verano, recrean su olfato con exhalaciones de materia cuyo nombre sólo mancharía este papel en que vamos escribiendo y llevan de vuelta a sus casas polvo y aceite, mugre y pintura, cal y otras suciedades, por valor, a lo menos, doble de lo que les costaron sus billetes. [...] Pues en estos teatros mal contruidos, mal dispuestos, mal alhajados, mal abrigados, mal ventilados, mal limpios, mal alumbrados, mal decorados, mal servidos, mal dirigidos, mal administrados, y... malísimamente concurridos, es donde se han de representar las producciones de nuestros ingenios<sup>17</sup>.

Romero Mendoza, en uno de sus ensayos sobre el Romanticismo, insiste en esta incomodidad de los coliseos en los años románticos:

los locales llamados teatros por un exceso de eufemismo, son verdaderamente detestables. Nula o casi nula la ventilación, enrarecida la atmósfera por el olor nauseabundo de las galerías inmediatas y por el humo apestoso y mareante de las luces de aceite. Sucios e incómodos los asientos. Angostos los palcos, y todo el decorado de la sala, del peor gusto. Una semioscuridad diríamos que desdibuja a las personas hasta convertirlas en bultos innominados. Cuatro fornidos mozos de cuerda están encargados de subir y bajar el telón. *Arrojes* se les llama en el *argot* escénico. Con «palitos y tronchitos», como se decía entonces, se arman las decoraciones. Durante la estación estival aumenta, con el calor asfixiante, el mal olor que emana de donde quiera, ya que la aireación de la sala no puede ser más deficiente y escasa. En el invierno la gente acude bien provista de abrigo con que contrarrestar la baja temperatura del local<sup>18</sup>.

En el mundo teatral, actores, cantantes líricos, autores y compositores convivían con naturalidad, dada la continua presencia de la música en las funciones misceláneas que se ofrecían en la década romántica, en que accede al trono Isabel II. Desde los años treinta y hasta mediados de siglo, los espectáculos teatrales eran sesiones misceláneas, que duraban tres o cuatro horas; comenzaban con una sinfonía u obertura de ópera<sup>19</sup>; a continuación, se representaba una pieza teatral –comedia o drama–, en varios actos, o una ópera. La representación solía contar con uno o dos intermedios de baile o música orquestal; y la orquesta también auxiliaba, haciendo sonar una sinfonía, cuando los cambios de escenografía eran complicados, “para evitar que el público se impacientara mientras los maquinistas trabajaban sobre el escenario a telón cerrado”<sup>20</sup>.

Según recuerda Fernández de Córdoba, la ópera era el espectáculo “predilecto de la buena sociedad”<sup>21</sup>, y los precios eran asequibles:

un palco costaba 60 reales; una butaca, llamada entonces luneta, que no ocupaban las señoras, no pasaba de 12; ni de 6 un asiento de galería. No se pagaba como ahora la entrada aparte, para ciertas localidades,

---

<sup>17</sup> Nicomedes Pastor Díaz: *Galería de españoles célebres contemporáneos o Biografías y retratos*. Vol. VII. Madrid, Imp. de Ignacio Boix, 1845, Vol. VII, p. 69.

<sup>18</sup> Pedro Romero Mendoza: *Siete ensayos sobre el Romanticismo español*. Tomo I, Capítulo II. Cáceres, Diputación de Cáceres, 1960, s/p. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb939>> (consultado: 15/07/2020).

<sup>19</sup> La orquesta, más o menos de unos treinta profesores, estaba presente en los teatros oficiales, y los profesores accedían a ella mediante oposición, y en los demás, porque la música formaba parte de la estructura de las funciones siempre; la Cruz y el Príncipe contaban con profesores contratados, como contemplan tanto el Proyecto de Decreto de los teatros de 1847, como el Decreto Orgánico de Teatros de 1849.

<sup>20</sup> Marina Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 70. <[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba\\_davalos\\_marina.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=123&zoom=100,125,929](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba_davalos_marina.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=123&zoom=100,125,929)> (último acceso: 11/6/2020).

<sup>21</sup> Fernando Fernández de Córdoba: *Mis memorias íntimas*, Tomo I, Madrid, Imp. de la Real Casa, 1886, p. 89.

costumbre que hasta entonces era desconocida en nuestros teatros y que se importó más tarde de Francia. [...] Todas las localidades que no estaban abonadas debían ser vendidas al público en el despacho mismo y no se permitía lo fuera ninguna con anticipación en contaduría a más altos precios<sup>22</sup>.

TEATRO DE LA CRUZ, TEMPORADA DE PASCUA DE 1847 <i>Diario de avisos de Madrid, 29-III-1847, p. 4</i>				
"Tarifa de los precios diarios y de abono que han de regir en esta temporada por 50 representaciones"	Precios diarios		Precios de abono	
	Rs. [reales]	mrs. [maravedies]	Rs.	mrs.
Palcos de proscenio y bajos	60		50	
Palcos principales	50		40	
Palcos segundos	40		30	
Pacos terceros	20		16	
Delanteras dcha. e izda. de palcos por asientos	10	8	8	8
Segundas y terceras de palcos por asientos	6	8	5	8
Lunetas	12	8	10	8
Sillones de dcha. e izda.	12	8	10	8
Galerías de dcha. e izda.	6	8		
Anfiteatro primera fila	8	8	6	8
Anfiteatro 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª fila con asiento numerado	6	8	5	8
Sillones de tertulia	8	8	6	8
Entrada general para palcos, anfiteatro y tertulia	4	8		

Tabla 1. Precios del Teatro de la Cruz en la Temporada de Pascua de 1847<sup>23</sup>.

En relación con estos precios del teatro de la Cruz, se comenta en prensa, dentro del anuncio de la nueva temporada de Pascua, que, para los abonados a palcos, la empresa del coliseo de la Cruz ha creído conveniente

no cargarles el valor de las cinco entradas a cada uno, sino dejarles la libertad de tomar las que necesiten; los precios de los palcos son sin entrada.

La orquesta se compondrá de 45 a 50 profesores. Los coros en número de 32 a 35. Trajes con propiedad y lujo, abundante repertorio de óperas modernas y antigua de mérito conocido, ente ellas, algunas bufas que no se han ejecutado en Madrid. [...]

A pesar de que los gastos de una compañía de ópera son inmensamente mayores que las de verso, no obstante, la empresa se ha atemperado a los precios que para el verso tenía este teatro, con muy cortas variaciones<sup>24</sup>.

Llama la atención la diferencia de precio entre la Cruz y el Circo, teatro entonces preferido por la alta sociedad madrileña en estas temporadas gestionadas por Salamanca en que se presentaron en Madrid algunos de los mejores cantantes coetáneos de ópera italiana.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Las tablas del artículo son de elaboración propia, basándonos en fuentes hemerográficas coetáneas.

<sup>24</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 29-III-1847, p. 4. Se añade que existe la posibilidad de adquirir billetes con anticipación en la contaduría del teatro, "con el solo aumento de un real en los asientos de segundo orden, 2 en las lunetas y sillones, y 8 en palcos". También en *El Clamor Público*, 31-III-1847, p. 3; *El Eco del Comercio*, 31-III-1847, p. 4; *El Espectador*, 1-IV-1847, p. 4; *Diario de Avisos de Madrid*, 2-IV-1847, p. 4; *Diario de Avisos de Madrid*, 3-IV-1847, p. 4.

TEATRO DEL CIRCO, TEMPORADA DE PASCUA DE 1847	
Abono por 50 representaciones	Reales
Palcos principales con cinco entradas	5000
Palcos entresuelos con cinco entradas	5000
Pacos bajos con cinco entradas	4000
Anfiteatros con entradas	800
Lunetas con entradas	800
Delanteras de galería con entradas	500

Tabla 2. Precios del Teatro del Circo (1847)<sup>25</sup>

Si comparamos los precios de la Cruz y el Circo con los del teatro de Variedades de la misma temporada, Pascua de 1847, comprobaremos que un teatro de segundo orden como éste, plantea una oferta aún más barata:

TEATRO DE VARIIDADES, TEMPORADA DE PASCUA DE 1847	
Abono por 50 representaciones. Se ofrece una rebaja del 20% de descuento el 4 de abril	Precio por localidad  Reales
Palcos con cuatro entradas	30
Lunetas principales	6
Galería principal	6
Delantera de anfiteatro	6
Anfiteatro	5
Galería segunda	4
Delantera de patio	4
Luneta de patio	3
Gradas de galería segunda	3

Tabla 3. Precios del Teatro de Variedades (1847)<sup>26</sup>

Sin embargo, los teatros más baratos no llenaban del todo sus aforos, y era habitual que las empresas interrumpieran sus trabajos, declarándose en quiebra, no tanto por la falta de ingresos, sino, sobre todo, por el excesivo número de gastos estructurales con los que partía cada temporada, como los vinculados a las numerosas cargas benéficas que los coliseos municipales deben sufragar. El análisis de la intrahistoria de los arriendos de los dos teatros municipales de Madrid, la Cruz y el Príncipe, en la década de los cuarenta pone de manifiesto el anacronismo del sistema en vigor en una sociedad que está saliendo del Antiguo Régimen, y que pretende entender el teatro como una empresa, no como un privilegio que debe asumir unas cargas morales en forma de pa-

<sup>25</sup> *El Tiempo*, 29-III-1847, p. 4.

<sup>26</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 31-III-1847, p. 4.

gos benéficos (véase tabla 1). La situación llegará a hacerse insostenible ya casi a mediados de siglo, obligando a ordenar el espacio teatral desde el gobierno, a través del nuevo Decreto orgánico de teatros y el Reglamento del Teatro Español.

TEMPORADA 1829 <sup>27</sup> TEATROS CRUZ Y PRÍNCIPE		CENTRO DE BENEFICENCIA	TEMPORADA 1839 <sup>28</sup> TEATROS CRUZ Y PRÍNCIPE
22.000 reales		Colegio de las Niñas de la Paz [Inclusa]	22.000 reales
22.725 rs.		Hospicio [Casa Nacional de Beneficencia]	4 maravedíes por persona
10.440 rs.		Hospital de San Juan de Dios [Antón Martín]	15 rs. por representación
10.440 rs.		[Hospital del] Buen Suceso	19.000 rs.
1.800 rs.		Hospital de los Cómicos	
70.000 rs.		Casa Galera	8 maravedíes por billete personal
237.303 rs.		Jubilados, huérfanas y viudas	
OTROS GASTOS			
TEMPORADA 1829		TEMPORADA 1839	
		Censos contra el [T.] del Príncipe	Réditos anuales
3.000 rs.	Obras y reparaciones de los edificios en que estaban los dos teatros	Uno perteneciente al vínculo que fundó José Gómez La Madrid	2.200 [rs.]
34.610 rs.	Gratificaciones a la guardia que acude durante las horas de función	Otros censos reunidos correspondientes al mayorazgo que fundó Jerónimo Pegueu y su mujer	2.380 [rs.]
3.000 rs.	Al censor político, sueldo	Otro perteneciente al Hospital General	13.200 [rs.]
11.680 rs.	Dos alcaldes, uno por teatro		
11.916 rs.	Cuatro alguaciles	Censos contra el [T.] de la Cruz	Réditos anuales
		Otro a favor del mayorazgo de Antonio Ortiz de Zárate	1.266 [rs.]
		Otro a favor del Excelentísimo señor duque de Berwick y Alba por valor de las piezas y terrenos cedidos para ensanchar el vestuario del teatro de la Cruz	429 [rs.]
<b>TOTAL</b>			
427.814 rs.			
213.907 rs. por teatro			

Tabla 4. Cargas benéficas de los coliseos del Príncipe y la Cruz en 1829 y en 1839.

En la década de 1840, las empresas de la Cruz y el Príncipe acaban siendo asociaciones de profesionales que se unen para poder arrendar los coliseos y, así, poder seguir trabajando. En dichas sociedades conviven compositores como Ramón Carnicer o Basilio Basili, cantantes líricos como Francisco Salas o Joaquín Reguer, actores como Juan Lombía, Julián Romea, Agustín Azcona, An-

<sup>27</sup> M<sup>a</sup>. E. Cortizo: *La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1993, p. 143. < <https://eprints.ucm.es/25421/1/T18596.pdf> > Los datos fueron recogidos por Barbieri, en su Legado de la Biblioteca Nacional, 14.057.

<sup>28</sup> "Reglamento general para los teatros del reino", *El Entreacto*, [año ], nº 67, domingo, 17-11-1839, p. 264.

tonio Guzmán, Matilde Díez o Carlos Latorre, y autores como Ventura de la Vega o José Zorrilla. Todos acaban involucrados de una u otra manera en las empresas de los coliseos municipales matritenses, y durante la década de los cuarenta son ellos los que, convertidos en empresa teatral, consiguen, con grandes quebrantos y escasos beneficios, levantar el telón de los dos teatros municipales.

El 26 de enero de 1839 salió a concurso la administración de los teatros y, tras muchas dificultades y negociaciones que relatan Sanz Sánchez y Barba Dávalos, se formó una sociedad “de artistas de ópera –representada por el primer bajo, Francisco Salas, el director artístico, Agustín Azcona, y el bajo cantante Joaquín Reguer, y en unión a los maestros de música Carnicer y Basilio Basili<sup>29</sup>– a remitir una propuesta de arrendamiento por el coliseo de la Cruz en la víspera de la cuarta subasta [de ese año], prevista para el 26 de enero”<sup>30</sup>. El Ayuntamiento llegó a un acuerdo con dicha sociedad, materializando la contrata del teatro de la Cruz, dedicado a la ópera<sup>31</sup>, el 12 de marzo de 1839, con la duración de una temporada.

El teatro del Príncipe lo tuvo más complicado, llegando a Pascua sin empresa que lo gestionara como relata en detalle Sanz Sánchez. El Ayuntamiento decide llegar a un acuerdo con una sociedad de actores madrileños, representados por García Luna, López, Fabiani, Juan Lombía, Hernández y Nicolau, quienes “firmaron la escritura el 30 de abril [de 1839], aunque en ella figura que habían recibido el teatro el día 13, cuando firmaron el pliego de condiciones definitivo”<sup>32</sup>. Según confirma Casares en su estudio sobre la ópera en España, la Cruz se dedicará en exclusiva a la ópera desde el año teatral 1838-39, con diversos cierres por amenaza de ruina hasta su derribo en 1848. Este dato sustenta la conclusión del estudio de Barba Dávalos, según el cual, la proporción de teatro declamado y ópera en los dos teatros oficiales, la Cruz y el Príncipe, en la década romántica (1834-1844) es de un 14% de verso, frente a un 86% de ópera<sup>33</sup>.

En la siguiente temporada, 1840-41, año cómico complejo al estar marcado por el fin de la Regencia de María Cristina y el alzamiento de Espartero, continúa Salas en la empresa de los teatros, esta vez, en asociación con Julián Romea<sup>34</sup> –que es representado, en el momento de la firma del contrato, por su cuñado, Luis González Bravo, al estar el actor trabajando en ese momento en Granada–, Elías Norén y Francisco Lucini<sup>35</sup>. La reforma del teatro de la Cruz obliga a retrasar el inicio de las representaciones líricas al mes de agosto de 1841, por ello, tras haber conseguido Salas y Lombía la cesión del teatro de la Cruz por un periodo de tres años, el coliseo

---

<sup>29</sup> Carnicer y Basilio Basili, también socios, eran el director artístico y musical, el primero, y el director de los coros, el segundo que, además, en algunas representaciones apoyaba desde el piano.

<sup>30</sup> M<sup>a</sup> Esther Sanz Sánchez: *Información y crítica teatral en los diarios madrileños El Porvenir (1837) y El Piloto (1839-1840)*. Madrid, U. Complutense, 2017, p. 126. La autora añade que esta propuesta no se tuvo en cuenta porque no pudo celebrarse nueva puja, ante la ausencia de otros licitadores.

<sup>31</sup> Barba Dávalos afirma, que “es evidente que el teatro destinado a la ópera era el de la Cruz y durante las temporadas 1838-1839, 1839-1840, 1841-1842 y 1842-1843 no se representó ninguna en el teatro Príncipe”. *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*..., p. 78.

<sup>32</sup> M<sup>a</sup> E. Sanz Sánchez: *Información y crítica teatral en los diarios madrileños*..., pp. 127 y ss.

<sup>33</sup> M. Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español*..., p. 75.

<sup>34</sup> Romea será el director de la compañía de verso del teatro del Príncipe desde este año hasta 1848, siete años continuados. Cuando surge la ausencia de posibles licitadores para el teatro en 1848, y el Ayuntamiento se hace cargo del mismo, asumiendo sus cargas económicas, recurre de nuevo a Romea y Latorre para que dirijan la compañía.

<sup>35</sup> Vid. Sanz Sánchez: *Información y crítica teatral en los diarios madrileños*..., pp. 136 y ss.

continuó trabajando, encadenando las temporadas, hasta julio de 1841, sin interrumpir durante la cuaresma y la semana santa, pero aprovechando el parón de los dos meses de obras en que se vieron obligados a ir al teatro Circo para descansar y formar la nueva compañía al regresar al de la Cruz. Las funciones de esta temporada terminaron el 14 de abril de 1842 poniendo fin a las representaciones estables de ópera en los teatros de Madrid<sup>36</sup>.



Imágenes 3 y 4. Juan Lombía (izda.) y García Luna (dcha.) en dos grabados de *El Entreacto*.

Basili, quien ya había estrenado el 5 de octubre de 1839 una ópera bufa italiana, *Il carrozino da vendere*, en el teatro de la Cruz, sin demasiado éxito<sup>37</sup>, estrena el 10 de abril de 1841, en el Liceo Artístico-Literario de Madrid, su primera ópera española, titulada *Los contrabandistas*, viéndose recompensado con su estreno público el 20 de junio de ese mismo año, ya en el teatro del Circo, siendo interpretada la obra por la parte española de la compañía de ópera italiana del teatro de la Cruz, asentada en el coliseo de Colmenares, ante las obras requeridas por el coliseo público. Los intérpretes fueron las tiples Gabriela Gamarra y Joaquina Lombía, el cantante novel Manuel Franco, el tenor Manuel Ojeda, experto en canciones andaluzas, el primer barítono cómico del Príncipe, Francisco Salas, y el bajo Antonio Aparicio. La representación tuvo lugar a beneficio de Joaquina Lombía, esposa del actor y empresario del teatro, Juan Lombía<sup>38</sup>. Lamentablemente, el estreno

<sup>36</sup> Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*..., p. 107.

<sup>37</sup> Vid.: M<sup>a</sup> E. Cortizo: "La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real". *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II: Casares y Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, 2002, pp. 20-21.

<sup>38</sup> Casares reflexiona *in extenso* sobre la obra en su monografía: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación II, Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración Alfonsina (1833-1874)*. Madrid, ICCMU, 2018, pp. 118 y ss.

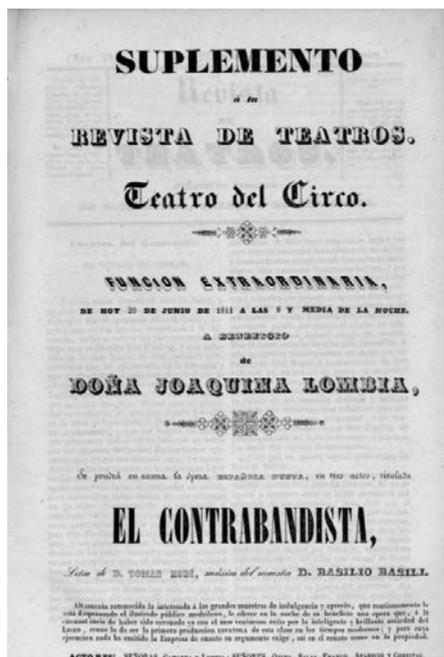


Imagen 5. Anuncio de la representación de *El contrabandista* en el Circo.

cantantes de la compañía de la ópera de temporadas anteriores, Francisco Salas<sup>43</sup> y Vicente Barba, acompañados de coros. Aunque Espín y Guillén desde las páginas de su revista insinuaba que todo se perdonaba en las funciones de Navidad<sup>44</sup>, la compañía lírica improvisada de cantantes espa-

no tuvo un éxito feliz, ni conforme a los deseos del público ni a la esperanza concebida por el maestro compositor, a quien faltaron todos los recursos. En efecto, tuvo que valer-se de algunos discípulos para que su ópera se ejecutara, no contando con buenos artistas que tomasen parte en la representación, fuera de la señora Joaquina Lombía y del señor Manuel Ojeda<sup>39</sup>.

A partir del año cómico 1842-43, la compañía de ópera se trasladó con Carnicer al teatro del Circo, tras firmar un contrato con el dueño del coliseo, Segundo Colmenares<sup>40</sup>. Por eso, si había que representar una ópera en la Cruz, Lombía tenía que contratar de forma puntual<sup>41</sup> a los cantantes que año habían formado parte de la compañía lírica, presentando las funciones fuera de abono.

Cuando en diciembre de ese año se decide interpretar la zarzuela en un acto, *La campanilla del boticario*, adaptación de la ópera bufa *Il campanello de notte* (1836) de Donizetti, para las funciones de Navidad –del 24 al 28 de diciembre–, se opta por la actriz Bárbara Lamadrid, poseedora de hermosa voz que le permite asumir el papel de primera tiple, aunque no era una verdadera cantante<sup>42</sup>, y los

<sup>39</sup> Salvador Constanzio: "Opúsculo VI. Del origen de la ópera en Italia, de algunos ensayos sobre la ópera nacional hechos en España y del *Boabdil*, drama lírico escrito por Miguel González Aurioles", en *Opúsculos políticos y literarios*. Madrid, Imp. de *La Publicidad*, a cargo de Rivadeneira, 1847, p. 379.

<sup>40</sup> El Circo de la Plaza del Rey se ve convertido en teatro lírico en 1842 y, tras algunos años en competencia con la Cruz, con no pocos altibajos –en 1843, por ejemplo, la Cruz estuvo cerrado todo el año, y el Circo fue cerrado también de enero a abril, y posteriormente, en julio–, a finales de 1843 fue comprado por José Salamanca, que lo reformó por completo, haciendo de este coliseo el mejor del Madrid coetáneo. Se puede ver, al respecto, E. Casares: *La Ópera en España...*, pp. 129 y ss.

<sup>41</sup> Eso sucedió en agosto de 1842, cuando se quiso presentar en la capital a Cristina [Antero] Villó, interpretando *Lucrezia Borgia* y *Norma*.

<sup>42</sup> Bárbara Lamadrid era esposa de Francisco Salas. Su hermana, Teodora Lamadrid, también excelente actriz, estaba casada, a su vez, con Basilio Basili.

<sup>43</sup> El 9 de septiembre de ese mismo año, 1842, al representarse en el teatro de la Cruz el drama en cuatro actos *Angelo, Tirano de Padua*, de Victor Hugo, "Salas amenizó la función cantando una cavatina de *il Corradino* [protagonista masculino de *Mattilde di Shabran* de Rossini, que paradójicamente es un tenor], y la graciosa canción *Los toros del Puerto*", mereciendo ambas piezas "estrepitosos aplausos" (*El pasatiempo*, Año 1, nº 163, 10-IX-1842, p. 4). Esta práctica de integración de elementos diversos en un espectáculo lírico-dramático, llegará a su mayor expresión pocos años más tarde con la zarzuela parodia.

<sup>44</sup> "El público de Nochebuena no se apercebó del mérito de la composición porque en semejantes días no repara en el mérito artístico de tal o cual pieza, se va al teatro a reír y nada más". "Crónica nacional", *La Iberia Musical y Literaria*, Año II, nº 1, 1-I-1843, p. 6.

ños, fue bastante elogiada en la prensa, que aprovecha para “destacar el carácter nacional y comentar que era mucho mejor que la compañía estable italiana que había estado en los teatros reales durante tanto tiempo”<sup>45</sup>.

En la siguiente temporada cómica, 1843-44, durante la cual no hubo ópera en ninguno de los dos teatros, al frente del teatro del Príncipe, dedicado al verso, estuvieron un año más Julián Romea y su esposa Matilde Díez, con Ventura de la Vega como autor; y, llevando las riendas del coliseo de la Cruz, el actor gracioso Juan Lombía, “Carlos Latorre, como primer actor y para el que el autor del teatro, José Zorrilla, escribía los papeles principales de sus obras, y las dos actrices y hermanas Bárbara y Teodora Lamadrid con sus respectivos maridos, Francisco Salas y Basilio Basili, encargados de la parte musical”<sup>46</sup>. La compañía lírica, como ya hemos comentado, se había trasladado con Ramón Carnicer, al teatro del Circo, que tuvo que “cerrar de enero a abril [de 1843] y de nuevo en julio, mientras que el de la Cruz permaneció inactivo todo el año”<sup>47</sup>.



Imágenes 6 y 7. Carlos Latorre por Federico de Madrazo; y Bárbara Lamadrid en *El Entreacto*.

<sup>45</sup> Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español...*, p. 108.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 108. En la Cruz se estrena el 28 de marzo de 1844, sin demasiado éxito, *Don Juan Tenorio*, teniendo como protagonistas a Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid. La reposición del título el 1 de noviembre de ese mismo año en el Príncipe, interpretando la pareja protagonista en este caso el mismo Latorre como Don Juan y Joaquina Lombía como Doña Inés, consiguió un éxito apoteósico, instaurando la tradición de representar la obra en esa fecha.

<sup>47</sup> Vid. E. Casares: *La Ópera en España...*, p. 124.

El Circo es adquirido a finales de 1843 por José de Salamanca, que reforma profundamente el coliseo, convirtiéndolo en el preferido de la alta sociedad madrileña<sup>48</sup>, gracias, sobre todo, a reunir en el Circo entre 1843 y 1848 la compañía “más brillante y completa que hay ahora en Europa”<sup>49</sup>, con la presencia, en distintas temporadas, de cantantes de la relevancia de la soprano Fanny Tacchinardi-Persiani, los tenores Giorgio Ronconi, Enrico Tamberlick o Lorenzo Salvi, y el bajo Ignacio Marini.

Ronconi se presentó con *Maria di Rohan*, electrizando a nuestro público, que le aplaudió frenéticamente; gran actor y gran cantante, de pequeña estatura y emitiendo su poderosa voz con valentía, llegó Ronconi a ser aquí una especie de ídolo. Con él cantaron el tenor Moriani, inimitable en la Lucia; luego Salvi, y últimamente la Persiani, estrella de primera magnitud y rival de la Grisi. La Persiani dominaba todo el repertorio ligero y cantaba como no he oído cantar después a ninguna otra, la *Lucia*, *Puritanos*, *Sonámbula*, *Barbero*, *Elixir* [sic], etc. El Teatro del Circo se convirtió con esto en centro brillantísimo de la sociedad de Madrid, y punto de cita de los muchos y buenos aficionados que encierra; y como las compañías venían después de transcurridos los meses del invierno, las señoras se presentaban en los palcos y lunetas con mantillas blancas y cubiertas de flores, lo cual daba a la sala una animación y una alegría extraordinarias. [...] Creo fuera en el invierno de 1846 cuando vino al Circo el joven tenor Tamberlick; pero debutó sin ruido ni ovaciones, cantando *I Lombardi*, *La mutta di Portici* y *Attila* y sin que nadie se apercibiera de que sabía ya nuestra escena el que debía ser con el tiempo, por su voz maravillosa y por su inimitable sentimiento, el tenor más aplaudido en Madrid, después de Rubini<sup>50</sup>.

Tras noches brillantes, el empresario decide dar por terminada su aventura teatral en la Navidad de 1847, liquidando la compañía; el Circo se convertiría poco después, en la sede de la Sociedad Lírico Española que logrará el éxito con la zarzuela grande

La Cruz abre sus puertas en abril de 1844, con una compañía dirigida por Juan Lombía, con Carnicer como director musical, y cantantes italianos que ha traído Basili de Italia, dada la competencia que supone Salamanca en el Circo<sup>51</sup>, pero el teatro quiebra, tras los dos primeros títulos. El 10 de diciembre la Cruz logra reabrirse logrando reabrirse de nuevo por todo lo alto, con Basili como director del teatro y su cuñado Salas como empresario, con la presentación en Madrid del tenor Napoleone Moriani<sup>52</sup>. A la representación de *Lucia di Lammermoor* asiste, incluso, la reina Isabel II.

El siguiente año lírico, 1845-46, continúan conviviendo dos compañías de ópera en la Cruz y el Circo, y la rivalidad entre ambas anima la vida teatral madrileña, permitiendo que esta campaña lírica presente una inusitada brillantez, ofreciendo un número jamás antes conocido de títulos, interpretados con gran calidad. El Circo continúa presentando repertorio italiano, mientras que la Cruz, inmerso en el pleito en torno a la dirección de Carnicer, interpreta algunos títulos de auto-

---

<sup>48</sup> Martínez Olmedilla recuerda que “Salamanca obsequiaba a sus abonados enviando a los palcos sorbetes y dulces mientras los ocupantes de las demás localidades podían tomar en la cantina lo que quisieran, sin desembolsar un céntimo”. Augusto Martínez Olmedilla: *Los teatros de Madrid*. Madrid, Impr. J. Ruiz Alonso, 1948, p. 35.

<sup>49</sup> Tomo II, 2, 7-IV-1846, p. 32. Cit. en Cortizo: “Las zarzuelas parodia de Agustín Azcona: una parodia literario-musical en el origen de la zarzuela española decimonónica”. *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*. Javier Martínez (ed.). Madrid, Eds. Clásicas, 2012, pp. 113-126.

<sup>50</sup> Fernando Fdz. de Córdoba: *Mis memorias íntimas*, Tomo II, Madrid, Imp. de la Real Casa, 1886, p. 139.

<sup>51</sup> Vid. E. Casares: *La Ópera en España...*, pp. 138 y ss.

<sup>52</sup> Carnicer, despojado de su puesto de director musical, entabla un pleito con ambos desde ese año 1844, que relata Barbieri, y reconstruye con detalle Octavio Lafourcade: *Ramón Carnicer en Madrid*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, 2004, pp. 701 y ss.





Imagen 9. Dardalla, en la esquina derecha inferior del telón de boca del teatro de la Comedia de Madrid, pintado por José Vallejo en 1875, que se quemó en el incendio del coliseo en abril de 1915.

obra corre a cargo del veterano José Olona<sup>57</sup>. Según relata *La Luneta*, los Reyes honraron la función con su asistencia.

Tras este título, nuevas zarzuelas andaluzas llegan en marzo de 1847, con el actor José M<sup>a</sup> Dardalla, junto a Pardo, Guerrero y Vico, cómicos que representaban andaluzadas cómicas y se instalan en el Instituto con su habitual repertorio, integrado por las zarzuelas de Francisco Sánchez del Arco y Soriano Fuertes, y piezas teatrales de José Sanz Pérez y José Sánchez Albarrán<sup>58</sup>. Nada más ser contratado, Dardalla, acompañado por el resto de la compañía del Instituto, ofrece la pieza andaluza de Bretón de los Herreros *La flor de la canela* en el T. del Circo, con objeto de que asistiera la reina. Ya desde 1842 en el teatro del Instituto encontramos compañías de cantantes españoles, que interpretan, también con éxito, ópera italiana traducida al castellano, introduciéndose, además, canciones nacionales, configurando ya el germen de lo que posteriormente será la parodia<sup>59</sup>.

El 19 de mayo de 1847 se pone en escena en el Teatro del Instituto la zarzuela andaluza en un acto *¡Es la Chachil!*, que se había estrenado el 2 de septiembre de 1845 en el Teatro Balón de Cádiz. El libreto en verso es de

Francisco Sánchez del Arco y la música, de Mariano Soriano Fuertes.

Cuatro días más tarde, el 23 de mayo se desarrolla el beneficio de Dardalla repitiendo la zarzuela *¡Es la Chachil!* y dos piezas más de declamado; y, a finales de mes, se lleva a cabo el beneficio de la primera actriz, Carmen Fenoquio, en el que además de presentar la comedia de Rodríguez Rubí *Toros y cañas*, y el sainete de José Sanz Pérez *Too es jasta que me enfae*, tres parejas de negros con acompañamiento de canto propio de su país, bailaron el tango americano *El sapi tu sé*, cantado por Pardo y Guerrero. La prensa, aunque reclama al Instituto moderación en la programación del repertorio andaluz, solicita que no cierre sus puertas en los meses de verano, ya que el público, “que favorece con su presencia este elegante teatro”, acudiría, sin duda, a presenciar “funciones variadas”<sup>60</sup>. Estas advertencias son tenidas en cuenta por Dardalla, que comienza a presentar comedias vodevilesas, traducidas del francés por Juan del Peral, José de Olona o Francisco González, mezcladas con nuevas piezas andaluzas de Bedoya y Asquerino.

El 17 de septiembre de 1847, Juan Lombía, director de la compañía del Instituto, que había confiado el teatro en los últimos meses a Dardalla, envía una carta a Ventura de la Vega –ya Comi-

<sup>57</sup> “Crónica de bastidores”, *La Luneta*, Madrid, Año I, nº 8, 24-XII-1846, p. 32.

<sup>58</sup> “Crónica de Provincias”, *La Luneta*, Madrid, Año II, nº 30, 11-III-1847, p. 120.

<sup>59</sup> “Instituto. Habiendo llegado a esta corte la primera tiple María Soriano y el primer tenor Joaquín Montañés, se ejecutará hoy a las siete y media de la noche la ópera bufa en 2 actos y en español titulada *El barbero de Sevilla*, en la que la Soriano y Sanz cantarán la graciosa escena titulada *El churrú*”. *Diario de Madrid*, 3-XII-1846.

<sup>60</sup> M. M. del C.: “Crítica Teatral. Teatro del Instituto”, *La Luneta*, año II, nº 41, 30-V-1847, p. 33.

sario Regio recién nombrado por Escosura, con la función de redactar el futuro Decreto Orgánico de Teatros– en la que reniega de que las obras triunfen incluyendo canciones andaluzas y “otras fechorías de este jaez, que ahora mismo repiten como pueden en Madrid, reduciendo el Teatro del Instituto a teatro andaluz del peor género, e introduciendo por protagonistas siempre truhanes, toreros, gente de baja ralea y remedando hasta la plaza de toros en la escena”<sup>61</sup>.

Todavía el 30 de noviembre del mismo año 1847 se representó en el Instituto, *La sal de Jesús*, zarzuela andaluza en un acto y en verso<sup>62</sup>, con letra y música de los mismos autores, Sánchez del Arco y Soriano Fuertes<sup>63</sup>, a beneficio de Joaquina Molitz.

Mientras el Instituto se mantenía con las andaluzadas de Dardalla, en el Teatro del Cruz, el actor Rafael Azcona ensaya una nueva fórmula lírica, la zarzuela-parodia, forma efímera que se desarrolla entre los años 1846-48 con importante éxito de público. Se trata de emplear música de óperas italianas que han alcanzado fortuna e incluirla en libretos sainetescos con textos en castellano que, aunque parten de la trama dramática de la obra que parodian, generan un producto escénico espurio y surreal, que se sirve del “furor filarmónico” por la ópera italiana que había sufrido en las primeras décadas del siglo XIX el público madrileño.

Tres son las obras que aprovechan el éxito de esta sencilla fórmula paródica en la Cruz, *La venganza de Alifonso*, estrenada en la Nochebuena del 24 de diciembre de 1846 sobre *Lucrezia Borgia* de Donizetti; *El sacristán de San Lorenzo*, estrenada en el mismo teatro, como zarzuela en tres actos sobre *Lucia di Lammermoor* durante el Carnaval del año 1847 –el 14 de febrero–, que consigue gran éxito interpretada por Caltañazor que imita de forma paródica al tenor Moriani que triunfaba en el Circo<sup>64</sup>; y *El suicidio de Rosa*, zarzuela en un acto estrenada el 15 de diciembre de 1847, a beneficio de Josefa Noriega, sobre música de *La straniera* de Bellini, incluyendo también la cavatina “Nel furor della tempesta” de *Il pirata* del mismo autor, y un coro de *Belisario*, de Donizetti<sup>65</sup>.

Aunque la empresa pronto pasa de moda y es atacada por parte de la prensa, la aventura de Azcona contribuyó a normalizar el empleo del castellano en obras líricas, como expresa *El Tiempo* cuando afirma que:

Nuestro idioma se presta dócil y blandamente a las condiciones filarmónicas si se acierta a manejarlo con el tino y la inteligencia que el Sr. Azcona lo ha hecho. Nosotros le invitamos a seguir cultivando este género de composiciones que consiguiendo por de pronto divertir al público y sostener a una empresa, pueden ser el germen para encontrarnos formada, cuando menos lo pensemos, la ópera cómica española y hacer así un espectáculo que no poseemos y que podemos y debemos poseer, porque es de los más agradables y abrir un nuevo mercado a nuestros poetas y compositores<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> Francisco Asenjo Barbieri: *Legado Barbieri*, Mss. 14.002. Biblioteca Nacional de España.

<sup>62</sup> “Aceradísima sátira contra el italianismo musical y saturada de andalucismo, como sabemos por el libreto a falta de la música”. José Subirá: *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Labor, 1945, p. 178.

<sup>63</sup> Para seguir en detalle la historia del teatro del Instituto, véase nuestro artículo: “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 41-72.

<sup>64</sup> Sobre las zarzuelas parodias, *vid.* Cortizo: “Las zarzuelas parodia de Agustín Azcona: una parodia literario-musical en el origen de la zarzuela española decimonónica”. *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literatura*. Javier Martínez (ed.). Madrid, Eds. Clásicas, 2012, pp. 113-126.

<sup>65</sup> Sobre las zarzuelas parodias, véase también: “Las zarzuelas-parodia de Agustín Azcona: una nueva confrontación del belcanto italiano con el casticismo sainetesco”. *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, nº. 32, Ejemplar dedicado a: Homenaje a Don Raúl Arias del Valle, Archivero de la Catedral de Oviedo, 2004, pp. 335-366.

<sup>66</sup> G. Tejado: “Revista de Teatros”, *El Tiempo*, 6-III-1847, p. 1.

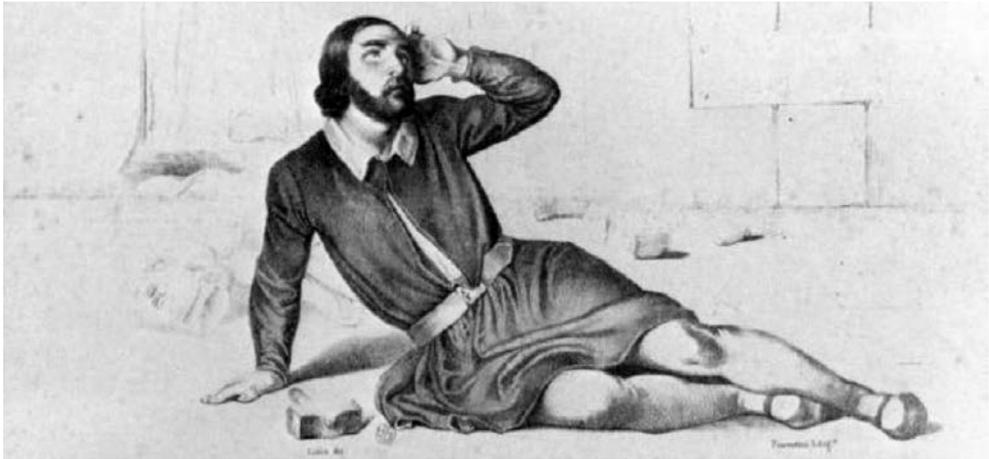


Imagen 10. Napoleone Moriani como Rolla en la ópera *Luigi Rolla e Michelangelo* (1841) de Ricci.

En este contexto, el 11 de marzo de 1847, tras el estreno de *La pradera del Canal* de Azcona, formó Francisco Salas en el teatro de la Cruz una pequeña compañía de ópera italiana, contando con cantantes como Cristina Villó, Corina di Franco y Manuel Carrión, Joaquín Becerra o el mismo Salas, dirigida por Basili<sup>67</sup>. El relato que hace Barbieri de algunos avatares sufridos por dicha compañía, revela la cercanía del repertorio de canción española y de ópera italiana, hecho fundamental para entender en su justo término el éxito de las zarzuelas parodia, fórmula que, sin embargo, comenzaba ya a hastiar al público:

Se hicieron algunas óperas –comenta Barbieri– y entre ellas se estrenó la *Leonora* de Mercadante (en italiano), que le valió un legítimo triunfo a Salas [...]. Dispuso Salas que en una de las funciones se cantaría la cavatina *Casta Diva* por la Villó y coros con decoración y trajes, y al mismo tiempo Salas saldría vestido de majo a cantar los polos combinados con esta cavatina que compuso Basili para la comedia-zarzuela: *El novio y el concierto* (1839), y en la cual esta pieza había hecho furor. Los resultados de esta intentona fueron sonados, pues el público que había oído el coro, recitado y primera parte del *andante* que acababa de decir la Villó, bastante bien, apenas se presentó Salas con su sombrero calañés entre los druidas y empezó a decir: *yo no temo a la ronda de capas...* cuando el público, que hasta entonces estaba entusiasmado, prorrumpió en un *¡fuera!* de indignación al ver profanada tan sublime música. Salas se retiró adentro, continuó la cavatina sola entre muchos aplausos y cuando concluyó, todo el público, que apreciaba mucho a Salas, mandó salir a éste a cantar solo los polos que antes acababa de rechazar en compañía y concluidos le aplaudieron mucho<sup>68</sup>.

El 1 de septiembre de 1847, Manuel Carrión y Cristina Villó remiten una petición al Ministerio de la Gobernación del Reino, quejándose porque en el Decreto de teatros aprobado en agosto, al que nos referiremos en el epígrafe siguiente, se prima la declamación, y la ópera española se rele-

<sup>67</sup> *El Español*, 30-III-1847, p. 4.

<sup>68</sup> E. Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 2.Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994, pp. 19 y ss.

ga a un teatro de segundo orden. En su memorándum solicitan un teatro de primer orden para la ópera española, que se le dote convenientemente y que se conceda una pensión proporcionada a sus años de servicio a los cantantes que trabajen en él<sup>69</sup>.

### 3. De la Memoria (1842) de Lombía al Reglamento de organización del teatro nacional (1847) de Benavides

Juan Lombía, actor muy comprometido con el mundo teatral, había redactado ya en 1842 una *Memoria* que presentó al Gobierno en 1845 para que se articulase una ley de teatros, en la que planteaba “la construcción de un primer teatro, llamado Español o Nacional, consagrado a los más elevados y nobles géneros, ya de verso, ya líricos, sin excluir la representación de obras extranjeras de mérito especialmente reconocido”<sup>70</sup>.

Dicha memoria, hecha pública en 1845, el año en que ingresa como profesor de Declamación en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, en sustitución de José García Luna, titulada *El teatro. Origen, índole y circunstancias de esta institución en las sociedades cultas*, fue publicado por el mismo Lombía en Madrid, en el año de 1845, y presenta importantes coincidencias con el proyecto de decreto de 1847 de Benavides.

En lo que se refiere a los espectáculos líricos, Lombía lamenta que España carezca de ópera española, pues, aunque tenemos estupendos maestros, carecemos de ópera española y para establecerla, necesitamos un repertorio; “sólo haciendo nacional la ópera es como será laudable establecerla en España”<sup>71</sup>, pues “componer para poemas españoles partituras escritas únicamente bajo la influencia de la música italiana, no daría a nuestras óperas aquel carácter original que necesitan para no degenerar en simples remedos”<sup>72</sup>.

En su opinión, carecemos de partituras de ópera verdaderamente española, “escrita para libros o poemas compuestos en castellano”<sup>73</sup>. Y, gracias a “nuestras canciones y bailes nacionales, no carecemos de una música que es exclusivamente nuestra y de la cual los más afamados compositores extranjeros han sacado gran partido, según reparan nuestros profesores en algunas piezas de las óperas italianas”<sup>74</sup>.

En cuanto a la organización de los teatros y los géneros que deben abordar cada uno de ellos, el teatro italiano en Madrid tiene que tener “la obligación de dar dos óperas nuevas españolas y originales”<sup>75</sup>, idea que recoge el futuro proyecto de Benavides en el Teatro de la Ópera y Bailes escénicos (Tabla 5). Estas dos óperas nuevas deben de tener las dimensiones adecuadas para llenar con cada una de ellas una función, “o bien dedicar una función a una de esas óperas, y la otra “con dos o tres óperas cortas o zarzuelas también nuevas y españolas”<sup>76</sup>. Lombía, que siempre tiene como

<sup>69</sup> Diversiones Públicas, Sección Consejos, legajo 11416/1, carpeta nº 89.

<sup>70</sup> Cit. en J. Aguilera Sastre: “Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época”. *La obra de Manuel Bretón de los Herreros: II Jornadas bretonianas* (Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999). Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), 2000, p. 133.

<sup>71</sup> Juan Lombía: *El teatro. Origen, índole y circunstancias de esta institución en las sociedades cultas*. Madrid, Imp. de Sanchiz, 1845, p. 119.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>73</sup> J. Lombía: *El teatro. Origen, índole y circunstancias...*, p. 117.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>75</sup> J. Lombía: *El teatro. Origen, índole y circunstancias...*, p. 120.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 169.

referente de autoridad la realidad teatral de París, habla también en su texto de la ópera cómica, espectáculo que entre nosotros debería llamarse zarzuela, y representarse en el teatro de la ópera italiana<sup>77</sup>. En el proyecto de Benavides de 1847, aparece la ópera cómica española, pero alojada en el 2º Teatro de declamación de Madrid (véase Tabla 5).

El 30 de agosto del año 1847, el moderado Antonio Benavides, entonces ministro de la Gobernación, publica en la *Gaceta de Madrid* un proyecto de Decreto de teatros<sup>78</sup>. El prefacio que precede a dicho proyecto, presenta un claro tono ilustrado –propio de los reformadores teatrales del romanticismo español<sup>79</sup>–, repitiendo ideas bien conocidas –el teatro como escuela de costumbres, capaz de *prodesse et delectare* a la vez, reflejo de la civilización de los pueblos, etc.–, expresa, además, el interés por recuperar el control de los espectáculos teatrales que hasta ese momento estaban en manos municipales. Benavides viene así a convertir la cuestión teatral en asunto de estado, y la aspiración a crear un «teatro nacional» no era sino una más de las expresiones comprometidas con la idea política de una cultura nacional<sup>80</sup>.

Aunque el decreto tendrá implantación en todo el estado, en relación a la Capital del Reino, plantea la existencia de cuatro teatros estatales, y el repertorio que debe de cultivar cada uno de ellos:

Como se puede comprobar en la Tabla 5, tres de los cuatro teatros, se dedicarían al teatro declamado, incluyendo, además, el tercero de ellos, espectáculos de variedades, acogiendo atraccio-

1º. TEATRO DE DECLAMACIÓN O TEATRO REAL ESPAÑOL			
Comedia áurea (de enredo y de capa y espada) Comedia de costumbre Comedia de carácter	Drama	Tragedia clásica Tragedia contemporánea	
2º. TEATRO DE DECLAMACIÓN			
Comedias de figurón y de gracioso Comedias de magia	Dramas de aparato	Melodrama	Ópera cómica española
3º. TEATRO DE DECLAMACIÓN O TEATRO DE VARIEDADES (representaciones y otras clases de espectáculos)			
Comedias de magia, no de gran aparato	Juguetes cómicos Sainetes Piezas ligeras en un acto Farsas escénicas	Pantomimas Juegos de física y de manos Ejercicios gimnásticos Volatines Figuras de movimiento, "y demás espectáculos que con estos tengan analogía" <sup>83</sup>	
4º. TEATRO DE LA ÓPERA Y BAILES ESCÉNICOS			
Tiene la obligación de "dar al menos tres óperas nuevas en cada año cómico" <sup>82</sup> . "Cuidará la empresa que "el aparato escénico, los coros, las decoraciones y los trajes correspondan por su brillantez a la visualidad y magnificencia del espectáculo" <sup>83</sup> .			

Tabla 5. Teatros públicos de Madrid, *Proyecto de Decreto de teatros* (30-08-1847).

<sup>77</sup> J. Lombía: *El teatro. Origen, índole y circunstancias...*, p. 220.

<sup>78</sup> *Gaceta de Madrid*, jueves, 9-9-1847, pp. 1-2.

<sup>79</sup> J. Aguilera Sastre: "Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época"..., p. 131.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>81</sup> *Gaceta de Madrid*, jueves, 9-IX-1847, Título IV, art. 70, p. 2.

<sup>82</sup> *Ibid.*, Título IV, art. 75, p. 2.

<sup>83</sup> *Gaceta de Madrid*, jueves, 9-IX-1847, Título IV, art. 77, p. 2.

nes casi circenses; y sólo el cuarto se dedicaría a la ópera –parece que “italiana”<sup>84</sup>– y al baile. Además, el segundo teatro de declamación incluiría, junto a otras piezas dramáticas, “ópera cómica española”, término que evidentemente Benavides traduce directamente del vecino género de la *opéra comique*.

No es casual que utilice este término en el año 1847, cuando los ejemplos más próximos de éxito del género lírico nacional son las “zarzuelas parodia” del teatro de la Cruz; y las zarzuelas andaluzas que la compañía de Dardalla representaba en el pequeño teatro del Instituto, como ya hemos comentado.

Según analizamos en un trabajo previo, ya en octubre de 1847, los diarios –*El Clamor Público*, *El Eco del Comercio*, *El Espectador*, *El Faro*, *El Español*, etc.– inician una campaña con la publicación de diversos artículos en defensa del establecimiento de la ópera nacional, criticando la ordenación de los géneros teatrales que propone el decreto de Benavides, por el escaso espacio dedicado a la ópera española, añadiendo unas ideas que lamentablemente en nuestro país siguen vigentes aún hoy en el siglo XXI, al considerar los gobernantes españoles la música “como cosa de lujo y de mero pasatiempo”, mientras que “para otras naciones es cuestión de decoro nacional y de buen gobierno”<sup>85</sup>.

Como relatamos hace ya años, en nuestra tesis doctoral<sup>86</sup>, la inestabilidad política lleva a Benavides a salir del gobierno en agosto de 1847, no pudiendo llevar a la práctica el Real decreto. Para sustituirle entró en el ejecutivo el autor teatral Patricio de la Escosura –ministro de la Gobernación entre agosto y octubre de 1847–, quien desde la revista *El Entreacto* había desarrollado una amplia campaña a favor del “teatro nacional” desde 1839, junto a Juan Eugenio Hartzenbusch, Ventura de la Vega y José Zorrilla. Nombró Escosura a Ventura de la Vega como Comisario Regio que debía proponer las modificaciones que juzgase convenientes al decreto del 30 de agosto de 1847. Cuando Ventura se decidió finalmente a presentar el resultado de su estudio, cambió de nuevo el gobierno, entrando a sustituir a Escosura el Conde de San Luis en octubre de 1847. El ministro nombró una Junta<sup>87</sup> de la que formaban parte, entre otros, el propio Escosura, y algunos hombres del teatro musical coetáneo, como Baltasar Saldoni, Basilio Basili, Francisco Salas o el mismo Juan Lombía. La prensa resume los acontecimientos de la forma siguiente:

El Sr. Benavides tuvo el laudable deseo de reformar la industria teatral; mas por una fatalidad de las que son tan comunes en este país, dio un decreto [1847] en que se advierte a primera vista la precipitación con que se meditó tan complicada materia. Aquel decreto está vigente, y sin embargo es irrealizable en muchas de sus disposiciones. Al suceder al Sr. Benavides el señor Escosura, nombró comisario Regio a don Ventura de la Vega, y según tenemos entendido, habiéndole hecho éste presente lo indispensable que era susti-

<sup>84</sup> De hecho, el proyecto indica que, “en igualdad de circunstancias, los cantantes españoles serán preferidos a los italianos en el teatro de la ópera”. *Gaceta de Madrid*, jueves, 9-IX-1847, Título IV, art. 76, p. 2.

<sup>85</sup> *Gaceta de Madrid*, 23-VI-1830. Cit. en Cortizo: “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 41-72.

<sup>86</sup> Cortizo: *La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1993, pp. 149 y ss. <<https://eprints.ucm.es/25421/1/T18596.pdf>>.

<sup>87</sup> La junta consultiva completa está integrada por: Patricio de la Escosura, Antonio Gil de Zárate, Juan Nicasio Gallego, Manuel Bretón de los Herreros, Ramón Mesonero Romanos, José Zorrilla, Andrés Borrego, Fernando Corradi, Buenaventura Carlos Aribau, Agustín Azcona, Antonio de Guzmán, José García Luna, Julián Romea, Baltasar Saldoni, Basilio Basili, Francisco Salas, Ventura de la Vega, Carlos Latorre, Salvador Valdés, y Juan Lombía.

tuir el decreto con un reglamento más meditado, quedó encargado por el ministro de proponer todo lo que creyese conveniente al bien del teatro.

El Sr. Vega emprendió sus trabajos, y como prudente y entendido, consultó con personas inteligentes y ejercitadas en Madrid y en las provincias. Según hemos oído, la obra se cimentó sobre bases muy acertadas. Sucedió al Sr. Escosura el Sr. Sartorius en el ministerio de la Gobernación, y seguro del acierto del comisario Regio, le animó a que concluyera sus trabajos, deseo, al parecer, de dar cima a una determinación que ya se hacía perentoria, y para que todo estuviese en armonía con las nuevas disposiciones próximas a adoptarse, impidió al ayuntamiento de Madrid que subastase sus teatros hasta que el gobierno fijase el número y modo de existir de todos en la capital y en el Reino<sup>88</sup>.

#### 4. Basili, Eslava y Martín reunidos en favor de la ópera nacional: del "Porvenir artístico" a la "España Musical".

Con el panorama que hemos presentado en los epígrafes previos, y promulgado el proyecto de Decreto de teatros que hemos comentado, en septiembre de 1847 encontramos una nueva sociedad de profesores músicos, en la que Basilio Basili, maestro ya curtido en el campo teatral madrileño, presenta un "Proyecto de organización del teatro de ópera española" al Ministerio de la Gobernación del Reino, en nombre de una sociedad denominada el "Porvenir artístico"<sup>89</sup> [Apéndice. Texto 1.1]. Además de este documento, en el mismo expediente, se remite una solicitud de arriendo por seis años del teatro de la Cruz de Madrid, para crear un espectáculo lírico nacional [Apéndice. Texto 1.2].

Mientras que el proyecto de reglamento de teatros está firmado solamente por Basili, en nombre de la sociedad de artistas del "Porvenir artístico", la solicitud de arriendo está rubricada por tres músicos: el mismo Basili, Hilarión Eslava y Mariano Martín. Eslava, compositor de la misma generación que Basili –ambos nacidos en 1807–, suma el haber escrito y estrenado ya en el ámbito andaluz tres óperas italianas –*Il solitario del Monte Selvaggio* (Cádiz, 1841), *Las treguas de Tolemaida* (Cádiz, 1842) y *Pietro il Crudele* (Sevilla, 1843)<sup>90</sup>–. Tras el fallecimiento de Mariano Rodríguez de Ledesma en marzo de 1847, Eslava consigue superar la oposición por unanimidad para convertirse en Primer Maestro de la Capilla Real, estableciéndose en Madrid. Sin duda, esto le lleva a buscar posibles aliados para poder estrenar sus óperas en la capital del reino, donde coincide con Basili. El tercer nombre, Mariano Martín Salazar<sup>91</sup>, es un músico formado en el Conservatorio, que es segundo

<sup>88</sup> "Teatros". *El Clamor público*, 25-V-1847, p. 4.

<sup>89</sup> En cuanto a la dicha sociedad "Porvenir artístico" nada aparece en prensa ni en la bibliografía coetánea. Sólo hemos encontrado diversos anuncios en diciembre de ese año 1847, sobre un Instituto denominado "El Porvenir", ateneo progresista, donde se impartirán clases de diversas materias, entre las que figuran las Bellas artes –materia que será impartida por el pintor Genaro Villamil–, Literatura, a cargo de Miguel Agustín Príncipe, y clase de "música en general", en manos de Basilio Basili. Véanse: "Gacetilla de la Corte", *El Heraldo*, 4-XII-1847, p. 4; "Variedades". *El Clamor público*, 7-12-1847, p. 3; "Gacetilla de la Corte", de *El Español*, *Diario de las doctrinas y de los intereses sociales*, 8-XII-1847, p. 4; y "Miscelánea", *El Eco del comercio*, 8-XII-1847, p. 4. En el Texto 3 del Apéndice, se recoge uno de estos anuncios.

<sup>90</sup> Sobre la producción lírica de Eslava, véanse: Cortizo: "La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real"..., pp. 33 y ss.; y Casares: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II...*, pp. 233 y ss.

<sup>91</sup> Martín Salazar tendrá después, además, un almacén de música en Madrid que edita, con otros impresores reunidos en la Unión Artístico Musical, la *Lira Sacro Hispana*, colección llevada a cabo por Eslava, entre 1852 y 1860, y es pionero en la década de los cincuenta, en la edición de zarzuela para voz y piano, editando *Gloria y peluca*, *Jugar con fuego* y *Tramoya* de Barbieri, con quien le unía una especial amistad desde su época como condiscípulos en el Conservatorio matritense. A este respecto, vid.: José Carlos Gosálvez Lara: *La Edición musical en España hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995. Y del mismo autor, "Barbieri y los editores musicales". *Anuario Musical*, vol. 50 (1995), pp. 235-244.

maestro de la Real Capilla, con Eslava, y que ha sido muchos años compositor y maestro director de música en espectáculos teatrales, bien como colaborador de Basili en el teatro de la Cruz, bien en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, donde ocupa, incluso, diversos cargos como presidente y vicepresidente de diversas secciones de la sociedad.

Por tanto, Basilio Basili, que sin duda era el que tenía una mayor experiencia como empresario y director artístico de la compañía lírica del teatro de la Cruz desde 1840, suma fuerzas con Martín y Eslava. El primero ha sido uno de sus colaboradores durante todos estos años; como discípulo del Conservatorio, mantiene buena relación con Carnicer y con Barbieri, condiscípulo y amigo, y ha demostrado a Basili su oficio en el teatro de la Cruz y el Liceo. El segundo, Eslava, es una notabilidad musical que, ha estrenado tres óperas en Cádiz y Sevilla, que están siendo presentadas en Madrid –*Il solitario* se interpreta el 7 de diciembre de 1841 en el T. de la Cruz, intercalándose en su interpretación del 29 de diciembre, algunos fragmentos de *Las treguas de Tolemaida*, ópera que finalmente es presentada en Madrid en agosto de 1844, en el teatro del Circo–. En 1847, ya establecido en Madrid, como hemos comentado, desea seguir cultivando la senda lírica, y su implicación es tal que, como se indica al final de dicha solicitud de arriendo del teatro de la Cruz [Apéndice. Texto 1.2], el 19 de septiembre de ese año, había presentado otra solicitud “con el mismo objeto don Hilarión Eslava al que recomienda Su Majestad al Ministro de la Gobernación en el despacho de 22 de septiembre”<sup>92</sup>.

En el primer documento –el “Proyecto de organización del teatro de ópera española” [Apéndice. Texto 1.1]–, Basili, tras exponer un análisis bastante pesimista del estado del arte, donde “los teatros pertenecen a unos especuladores que, alquilándolos a los propietarios, los explotan en favor de sus intereses, comprando los servicios de los artistas, que juzgan más a propósito para atraer las concurrencias del público”, concluye que los artistas necesitan para poder desarrollar su actividad y ofrecer frutos abundantes, “libertad de acción”, imposible “mientras estén circunscritos a la clase de mercenarios”. Defiende, para ello Basili, la posibilidad de organizar compañías a partido, en las que todos los miembros puedan ver recompensados sus esfuerzos en función de los resultados de la empresa, modelo que será el que adopte posteriormente la sociedad “Lírico española” que consiga el éxito de la zarzuela grande en el teatro del Circo.

La empresa es ambiciosa, pues Basili propone un sistema de control de todos los teatros de España, pero ante la dificultad de ponerlo en marcha, propone empezar tan sólo con Madrid, y para ello, aconseja

formar su base en la Corte con sólo tres teatros dedicados a los diferentes ramos de espectáculo por ahora necesarios: a saber, uno para ópera nacional y extranjera o baile; uno para la declamación, o sea Teatro Real; y otro para verso de otro género como Dramas de espectáculo y Ópera Cómica española si fuese necesario. [...]

la Sociedad se obliga a tener abiertos en la Corte desde el primero del mes de septiembre hasta último de junio los tres teatros; a instituir un Banco que con sus especulaciones de todo género, útiles a los artistas, pongan primero al abrigo de toda pérdida posible la parte eventual de la especulación teatral, aumentando los intereses de los artistas socios, proporcione a los mismos una subsistencia segura y cómoda en la vejez por medio de una Caja de Ahorros, de Seguros de vida, cuyas ventajas serán para la misma Sociedad artística y sirva de depósito general de los intereses de los mismos [Apéndice. Texto 1.1].

<sup>92</sup> A esto se añade: “Visto por atrasado 19 de diciembre de 1850. El director”. Véase el párrafo final del Apéndice, documento 1.2.

Se plantea, además, un monopolio de la explotación teatral en España, bajo el mando de una única empresa que dependa del Ministerio y con la que tendrán que estar vinculados todos los actores para ser contratados.

Además de las cuestiones de gestión y contratación, la ordenación del espacio teatral español tendrá una importante vertiente pedagógica, añadiendo que

Tendrá además este Establecimiento un Museo de Pintura y Escultura, un Salón de Conciertos para los ramos de Música que no pertenezcan al teatro y el cargo de formar los artistas. La dificultad de mayor consideración es la necesidad de una educación música que esté en relación con los adelantos del arte. Que el Conservatorio de María Cristina no satisface esta necesidad no es necesario probarlo: el fundar un Instituto que abrace todos los ramos bajo la responsabilidad de la Sociedad artística, no puede menos de ser conveniente al país y al arte [Apéndice.Texto 1.1].

En la parte final de su exposición, Basili resume en ocho puntos su propuesta de explotación teatral, puntos que comentaremos.

Sobre la solicitud, se añade el 19 de diciembre de 1847 el informe valorativo del director del negociado del Ministerio de Gobernación que recibe este expediente y que se adjunta al mismo [Apéndice.Texto 1.4], para que sea resuelto por el Ministro. Según sus términos, el objetivo de la solicitud es

formar una Sociedad anónima, compuesta de artistas con el fin de explotar por su cuenta todas las empresas teatrales de España, empezando el ensayo por las de Madrid. Sus razones de conveniencia en que la apoyan, son las ventajas que de ella deben resultar al público y a los artistas que hoy están a merced de los empresarios. Al primero, porque trabajando los artistas por su cuenta y para sí están interesados en el buen éxito de su empresa y de consiguiente en el desempeño de sus deberes y en los progresos del arte; y a los segundos, porque se verán libres de las exigencias injustas y tiránicas de los empresarios. Con esta empresa asocian el progreso y mejora del arte, por medio de un instituto en que se refundirá el Conservatorio actual de Música y Declamación [Apéndice.Texto 1.4].

En cuanto a los ocho objetivos concretos que expone en la parte final del texto Basili, dicho funcionario afirma que, en conjunto, “su idea no es del todo desacertada, pero no todas las condiciones que para realizarla exigen, me parecen igualmente admisibles”, entrando a detallar los pros y los contras de cada uno de los puntos propuestos. En la tabla 3 incluimos a la izquierda, las propuestas de Basili, y en la derecha, la opinión que cada uno de ellos provocan en el funcionario, según se incluye en el expediente [Apéndice. Texto 1.4].

Además del Proyecto de organización del espacio teatral nacional, la sociedad “Porvenir artístico” adjunta una solicitud firmada por Basili, Eslava y Martín<sup>93</sup>, para que se les conceda el Teatro de la Cruz por seis años, para explotar el espectáculo lírico nacional [Apéndice. Texto 1.2]. Según informa Casares, este texto estuvo a disposición pública en el almacén de música de Carrafa, para que lo firmara quien así lo deseara<sup>94</sup>. En este breve texto, reconocen los compositores que

---

<sup>93</sup> *La Luneta* recoge la noticia, afirmando que “Varios maestros y profesores, entre ellos los profesores Espín, Basili y Gaztambide, han elevado una petición al gobierno en solicitud de que se dedique el Teatro de la Cruz para la ópera española”. 26-IX-1847, cit. por Casares: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II...*, p. 160.

<sup>94</sup> Casares: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II...*, p. 160.

Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta

PROPUESTA DE LOS ARTISTAS		VALORACIÓN DEL MINISTERIO
La cesión de los derechos en cuestión que tiene el Gobierno de V. M. sobre el terreno del ex Convento de los Basillos y de las Vallecas [teatro del Museo], por la suma que bajo apreciación de un perito que por la parte del Gobierno de V. M. y otro por parte de la Sociedad se nombre, eligiéndose por los mismos un tercero en caso de disparidad de juicio.	1ª	Puede concederse la 1ª, entendiéndose que la concesión será mala si no se llega a realizar el proyecto en un plazo de dos, tres o más años, según se estime conveniente.
Que, en pago, se le admita el sostener el Conservatorio de Música y Declamación que abraza los mismos ramos del que hoy existe, pudiendo practicar en él las reformas que se crean necesarias al buen éxito del establecimiento.	2ª	Podría admitirse igualmente, con alguna modificación, como sería la de satisfacer alguna parte en dinero.
Que no empiece a sufrir esta carga hasta que no actúe el nuevo teatro.	3ª	Es corriente, no obstante, la restricción puesta en la 1ª.
La autorización de comprar los teatros del Ayuntamiento de esta Corte, cuando lo crean oportuno, con la facultad de cerrarlos, destinarlos a otros objetos o venderlos siempre que suplan con otro u otros de igual o mayor valor y merezcan la preferencia por su elegancia, seguridad, capacidad y comodidades para el público.	4ª	No me parece admisible, porque sería otorgarles el monopolio de los teatros. En buena hora que tomen en arrendamiento los teatros del Ayuntamiento y que los tengan cerrados, si los sustituyen por otros mejores, pero la municipalidad debe conservar siempre la propiedad. También debe exceptuarse el Teatro Real [de Declamación, o sea, el del Príncipe], que ha de depender siempre del Gobierno.
Que se conceda a la Sociedad la preferencia en todas las contrataciones y condiciones a que estén sujetos los teatros.	5ª	No es admisible, porque haría imposible toda subasta con el derecho de tanteo que solicitan.
La autorización de fabricar teatros en todas las ciudades que crea oportuno y en la época que pueda convenir a la Sociedad o adquirir los ya existentes sean de Ayuntamientos o de Hospitales, bajo condiciones equitativas para ambas partes.	6ª	Está en el mismo caso que la 4ª.
Que al adquirir los teatros del Ayuntamiento se le concedan los derechos concedidos a los mismos.	7ª	No tiene objeto desechadas la 4ª y la 6ª.
La autorización para rifar todos los objetos de artes que crean convenientes y tengan relación íntima con la naturaleza de la Sociedad a saber, obras de literatura obras de música, de pintura y escultura.	8ª	Puede concederse, pidiendo permiso para cada caso especial.

Tabla 6. Ocho puntos que resumen la solicitud de Basili, y valoración de cada uno de ellos que figura en el informe del Ministerio de la Gobernación.

se comprometen en cumplir el decreto de este Ayuntamiento –se refiere al de 1847 que ya hemos comentado– respecto a dramas y comedias, presentando un literato conocido que dirigirá esta parte y desean que la cláusula que dice “Ópera española” se amplíe a toda clase de óperas españolas para dar más latitud a los cantores españoles.

Desean, por último, que no se les dé, y se les arriende, sea sin subasta, a un precio módico y sin gravámenes, que se les permita ponerse de acuerdo con el Gobierno de S. M. para tratar de las garantías de los recursos con que cuentan y de la protección que desean se les dispense [Texto 1.2. Apéndice].

El informe respecto a esta petición del director del correspondiente negociado del Ministerio [Apéndice. Texto 1.3] añade:

El segundo proyecto para establecer una ópera española me parece presenta más dificultades, no tanto por lo que piden como por la naturaleza del objeto, no estando todos los inteligentes acordes sobre la posibilidad de crear una música nacional. Como éste no es punto que yo entienda, debería someterse al examen de personas competentes, si bien el mismo autor desiste de él siempre que se realice el primer proyecto.

Esta petición lleva adjunta un Reglamento de funcionamiento, en dieciocho artículos, que “tiene relación con el proyecto de Ópera Española, formado por una Sociedad de Compositores de música y firmado por D. Hilarión Eslava, Don Mariano Martín y D. Basilio Basili”. Por tanto, debe ser tenida en cuenta sólo si no se aprueba el “proyecto artístico teatral que se indica en la exposición dirigida a S. M. por D. Basilio Basili, en nombre de una Sociedad de Artistas” [Apéndice. Texto 1.2].

Los artículos de dicho proyecto de reglamento defienden la implantación de un monopolio en manos de la Sociedad de Maestros que eleva la solicitud, de la que dependerá el teatro [de la Cruz] dedicado a la ópera italiana y española (Art. 2º). Para mantener dicha sociedad, “el Gobierno concederá una subvención de 400.000 reales anuales por seis años a la susodicha Sociedad de Maestros con la intervención del Comisario Regio nombrado para el Teatro Real de Declamación” (Art. 3º); dicha subvención podrá ser suspendida por el Comisario por desaprobación (Art. 5º).

El teatro [de la Cruz] –que es el que solicitan–, “estará a cargo de la misma Sociedad y sólo nombrará el Gobierno un Maestro Compositor y un censor que sirva de consultor al Comisario Regio para aprobar o desaprobar la marcha de la empresa” (Art. 4º).

La empresa, o sea la Sociedad de Maestros,

se obligarán a tener durante los seis años para los cuales toman la empresa de ópera italiana y española, en su compañía tres partes principales italianas, de los llamados de *cartello* que puedan satisfacer al público, a saber: *prima donna*, primer tenor y primer barítono. Y en ópera española, las cinco partes de cantantes de primer orden españoles si los hay, capaces de satisfacer al público o, si no, extranjeros que canten en español, pero capaces de sostener el honor del teatro español y de ejecutar a satisfacción de los autores, las óperas que éstos presentan (Art. 6).

También contará con un coro y una orquesta de mérito, integrada por profesores españoles (Art. 7º).

En cuanto al repertorio, se preferirán “las obras originales que los autores presenten a las traducciones” (Art. 9º), teniendo preferencia las obras de los maestros componentes de la sociedad (Art. 11), y, para ser admitidas, deberán ser examinadas por dicha sociedad (Art. 10º). Todas estas decisiones deberán ser confirmadas por el censor (Art. 12º), que también decidirá si una ópera está suficientemente ensayada para presentarse al público (Art. 13º).

El articulado presenta también una intención pedagógica, en el artículo 17º, referido a la relación de la Sociedad con el Conservatorio:

Siendo necesario que el Conservatorio de María Cristina suministre los elementos artísticos y necesarios para el fomento y prosperidad del arte músico en España y siendo notorio que en 14 años de existencia no ha dado ningún resultado, contando ahora que menos, 200.000 reales anuales, será atribución del Censor dirigir la enseñanza del establecimiento y en unión de la Sociedad de Maestros interesados en obtener de este establecimiento los elementos que necesitan para la prosperidad del teatro lírico español, propondrá al Gobierno después de los exámenes necesarios, las reformas que sean convenientes e indispensables (Art. 17º).

Lamentablemente, el Ministerio negó la posibilidad de arriendo de la Cruz, y, por supuesto, desestimó el proyecto de reforma de teatros, pues ya estaban sus expertos –Ventura de la Vega y la junta consultiva de teatros– trabajando en un nuevo decreto que se acabará materializando en 1849.

Mientras dos solicitudes están todavía pendientes de informe, el 17 de diciembre del mismo año, 1847, Basili, Eslava y Martín, acompañados de otros destacados personajes del contexto lírico coetáneo, como Francisco Salas, Baltasar Saldoni, Joaquín Espín y Guillén, y los dos jóvenes Francisco Asenjo Barbieri y Joaquín Gaztambide, remiten un nuevo texto a la reina [Apéndice. Texto 1.4]. Tras haber sido solicitado su consejo respecto al futuro Decreto de teatros por el Comisario Regio, Ventura de la Vega, lamentan que dicho reglamento no haga mención de la ópera española,

espectáculo ya necesario en todos los países civilizados y necesario además al Estado, pues, sin embargo, de perjudicar a una clase numerosa poniéndola en la imposibilidad de ejercer su profesión y lastimando así mismo el decoro nacional, se protege la existencia de la Ópera extranjera que extrae anualmente cuantiosas sumas de la Nación Española.

Por ello, solicitan a la reina que suspenda la resolución definitiva del Reglamento de Teatros que está elaborando Vega, “hasta tanto que concluidos sus trabajos haya podido evacuarle el informe pedido al Señor Comisario Regio para que, pensando sus razones, pueda decretarse de la manera que parezca más conducente la institución de la Ópera Nacional dándole el conveniente lugar en el Reglamento general, único medio de proteger el arte”.

Como bien afirma Casares, quizá el único éxito de estas iniciativas fue que tres de los firmantes de estos textos, Saldoni, Basili y Salas, se convirtieron en miembros de la junta consultiva de teatros, que colaboró con Vega en la redacción definitiva del Decreto orgánico de teatros, que recordaremos someramente en el siguiente epígrafe. Sus afanes, no obstante, promovieron otra iniciativa más, que fue la de constituir una nueva sociedad, denominada La España Musical, que, según relata *La Luneta* y ha recogido el profesor Casares, pretende arrendar el teatro de la Cruz para explotar en él una compañía doble, lírica y de declamación, a pesar de las condiciones abusivas que sigue imponiendo el Ayuntamiento en febrero de 1848. Esa sociedad, integrada por los músicos que habían avalado con su firma la solicitud presentada en septiembre, ya comentada –Salas, Basili, Saldoni, Eslava, Martín, Gaztambide, Barbieri, Arrieta y Velaz de Medrano como secretario–, había elevado un nuevo manifiesto a la reina, fechado el 19 de noviembre de 1847 [Apéndice. Texto 3], con el fin de establecer la ópera española.

Puede parecer que esta sociedad fracasó en su objetivo, como así afirma Casares, sin embargo, sus trabajos sirvieron de ensayo a la futura sociedad Lírico Española que llevará al nacimiento de la zarzuela grande en 1851 desde el teatro del Circo, gracias a los esfuerzos de algunos de aquellos artistas, como Salas, Gatzambide y Barbieri. En sus reuniones en casa de Basili y luego, en la de su cuñado Salas, se reconoció “la posibilidad de la fundación de la ópera española, a cuyo fin se formó una numerosa lista de los cantantes aptos en aquella fecha para cantar la ópera nacional que no llegó a plantearse”<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Baltasar Saldoni. *Cuatro palabras sobre un folleto escrito por el maestro compositor Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Imp. Antonio Pérez Dubrull, p. 20.

## 5. El Real Decreto Orgánico de Teatros de 1849

En febrero de 1849, José Luis Sartorius, Conde de San Luis, sucesor en el Ministerio de Gobernación de Benavides, publica el definitivo *Decreto orgánico de los teatros del Reino*, que, además de nombrar a los miembros de la Junta Consultiva de teatros, presidida por el propio Antonio Benavides<sup>96</sup>, impone, como es bien sabido, una ordenación del espacio teatral, diversa a la que proponía el proyecto de 1847 que hemos comentado –véase Tabla 7–, convirtiendo, por primera vez el teatro en materia de Estado. Sartorius rubrica también a la vez el *Reglamento del Teatro Español* (Príncipe).

	DRAMA	TRAGEDIA	COMEDIA	MELODRAMA	COMEDIA ÁUREA	COMEDIAS DE MAGIA	ÓPERA	ZARZUELA	BAILE
T. Español	X	X	X	NO		NO			
T. Comedia	NO	NO	X	NO	X	X		X	
T. Drama	X	X	NO	X	X	X			
T. Lírico Italiano	"Todas las particiones escritas sobre poemas escritos originalmente en ese idioma" <sup>97</sup>						X		X
T. Lírico Español	"Todas las particiones cuyo poema esté escrito en lengua española, ya original o traducido de cualquier otro idioma que no sea el italiano" <sup>98</sup>							X	X

Tabla 7. Teatros públicos de Madrid, *Decreto Orgánico de teatros* (7-02-1849).

El texto de Sartorius desciende de las musas al teatro, articulando ya muchos detalles del funcionamiento del sistema teatral, como la duración del año teatral, que comenzará "el 10 de septiembre y concluirá el 30 de junio"<sup>99</sup>, sin perjuicio de que las compañías puedan trabajar en julio y agosto si conviene a sus intereses. Se libera a los teatros de las múltiples cargas de beneficencia que oprimían sus ejercicios económicos<sup>100</sup>, "verdadera pesadilla del teatro español"<sup>101</sup>, como ya hemos visto, y se abandona la costumbre de mantener los teatros cerrados todos los días de Cuaresma, hasta Pascua Florida, pues a partir de ahora, todos los días son hábiles para dar espectáculos teatrales, "excepto la víspera de Difuntos, y desde el Viernes de Dolores a Sábado Santo, ambos inclusive"<sup>102</sup>.

Como recoge la Tabla 7, se ordena el espacio teatral y los géneros de cada coliseo. Los espectáculos musicales parecen limitarse a los dos teatros líricos, pues, aunque en todos los teatros "podrá ejecutarse el baile nacional"<sup>103</sup>, la compañía de baile como tal deberá ubicarse en cualquiera de

<sup>96</sup> "Antonio Benavides, jefe superior del Cuerpo de administración civil, como presidente; Ramón Mesonero Romanos, concejal del Ayto. de Madrid, como vicepresidente; Juan E. Hartzenbusch, escritor dramático, como secretario; y como vocales a: Antonio de Guzmán, actor dramático; Francisco Salas, actor lírico; Fernando Corradi, literato; Hilarión Eslava, maestro compositor de música; y Fernando Urries, inteligente en el arte escénico". "Decreto Orgánico de Teatros del Reino", *Gaceta de Madrid*, 8-02-1849, p. 1.

<sup>97</sup> *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino*. Madrid, Imp. Nacional, 1849, Cap. IV, art. 47, pp. 8-9.

<sup>98</sup> *Ibid.*, Cap. IV, art. 45, p. 8.

<sup>99</sup> *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. III, Art. 24, p. 6.

<sup>100</sup> *Ibid.*, Cap. III, Art. 26, p. 6.

<sup>101</sup> Michel Schinasi: "Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado". *AIH Actas* (XI), 1992, p. 37.

<sup>102</sup> *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. III, Art. 25, p. 6.

<sup>103</sup> *Ibid.*, Cap. IV, art. 50, p. 9.

los dos teatros líricos; si ambos la solicitasen al mismo tiempo, en igual de circunstancias, será preferido el Lírico Español<sup>104</sup>.

Es curioso observar que ya no se habla de ópera cómica española, como sucedía en el decreto de 1847 de Benavides, sino de zarzuela, género que no será monopolio del Teatro Lírico Español, pues, cuando no funcione éste, podrá representarse también en el Teatro de la Comedia, “que conservará siempre en su repertorio las que en este caso hubiera adquirido”<sup>105</sup>. Además, de no funcionar el Teatro Lírico Español, será el Lírico Italiano el que tenga obligación de “poner en escena en el año teatral dos óperas nuevas de maestros españoles”<sup>106</sup>.

En cuanto a la duración de las licencias o contratos de explotación, impone que la concesión de cada licencia no exceda de tres años, abonando el empresario los derechos correspondientes, al iniciarse la concesión<sup>107</sup>.

Dada la cantidad de sociedades que cultivan el arte teatral, el Decreto incluye, incluso, un artículo que las contempla (Cap. X, art. 94)

Los Liceos y demás sociedades en que se ejecuten funciones dramáticas o líricas sostenidas por contribución de los socios, pagarán en cada año teatral por derechos de licencia la misma cantidad que corresponda o pueda corresponder al teatro de mayor categoría de la población respectiva<sup>108</sup>.

Tras haber repasado de forma general el panorama teatral madrileño de la década de los cuarenta, observamos cómo los actores / gestores / artistas del panorama teatral coetáneo participan de diversas formas –desde la propuesta formal a través de memorias y reglamentos– a la solicitud de arriendo, bien de forma individual o como asociación profesional, tratando de conseguir un espacio estable y económicamente viable para poder establecer la ópera nacional, una aspiración ideológica que ellos consideran imprescindible para el desarrollo cultural y artístico del país en aquellos momentos de efervescencia romántica y prosperidad en el Madrid Isabelino. Los resultados de estas aventuras acabarán sirviendo de ensayo para el cercano establecimiento de la zarzuela ya en 1849.

---

<sup>104</sup> *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino*. Cap. IV, art. 49, p. 9.

<sup>105</sup> *Ibid.*, Cap. IV, art. 46, p. 8.

<sup>106</sup> *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. IV, art. 48, p. 9. Además, “corresponderán al repertorio italiano todas las particiones escritas originalmente en cualquier idioma extranjero”. *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. IV, art. 47, pp. 8-9.

<sup>107</sup> *Ibid.*, Cap. VII, art. 67, p. 11.

<sup>108</sup> *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. X, art. 94, p. 15.

Índice:

1. Solicitudes y proyectos sobre teatros de 1847

[Legs. 11.416, nº 85, Archivo Histórico Nacional]

- 1.1. Proyecto de organización del teatro de ópera español, presentado por la sociedad de compositores *El Porvenir Artístico*, firmado por Basilio Basili, fechado en Madrid, 19 de noviembre de 1847.
- 1.2. Expediente a instancia de Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Basilio Basili, Mariano Martín e Hilarión Eslava, compositores, solicitando que se les conceda el teatro de la Cruz de Madrid por seis años, con objeto de crear un espectáculo lírico nacional, dirigido al Ministerio de la Gobernación del Reino, y fechada el 19 de septiembre de 1847.
- 1.3. Proyecto de organización del Teatro Lírico Español [diciembre de 1847]
- 1.4. Informe valorativo de la solicitud de arriendo, emitido por el Ministerio
- 1.5. Exposición a la Reina de un proyecto de reglamento para el establecimiento del teatro Lírico Nacional, que Eslava, Saldoni, Martín, Espín y Guillén, Basili, Barbieri, Salas y Gaztambide elevan por petición del Comisario Regio, Ventura de la Vega. Fechado el 17 de diciembre de 1847.

2. Instituto "El Porvenir".

Fuente: "Variedades". *El Clamor público*, 7-12-1847, p. 3.

3. Manifiesto de "La España Musical", 15-IX-1847

TEXTOS:

1. Solicitudes y proyectos sobre teatros de 1847

[Legs. 11.416, nº 85, Archivo Histórico Nacional]

- 1.1. Proyecto de organización del teatro de ópera español, presentado por la sociedad de compositores *El Porvenir Artístico*, firmado por Basilio Basili, fechado en Madrid, 19 de noviembre de 1847.

"Señora:

Basilio Basili, maestro compositor de música, en nombre de una sociedad de artistas, humildemente a V.M. expone que, guiado del espíritu de progreso y de asociación que tanto movimiento imprime al mundo actual, se ha visto impulsado a meditar sobre el estado de las Bellas Artes en España, no ya para descubrir su situación presente y mal estado, por ser cosa demasiado conocida, sino para patentizar las causas que han podido contribuir a ello y procurar con un pronto y eficaz remedio, cambiar su suerte para lo cual ha sido preciso comparar dicho estado con el que tiene en los demás países de Europa y no se ha limitado su examen a la época actual, sino que ha recurrido a esa época llamada de Oro para las bellas artes, en vista de los grandes monumentos que hoy admiramos. Del indicado examen han deducido lo siguiente:

Que no habiendo tenido nunca las artes vida propia, la suerte de los artistas ha sido la prosperidad en que se ha visto alguna de ellas, en determinadas épocas, ha sido transitoria y sujeta al capricho de la moda o de las circunstancias.

Que habiendo estado siempre el interés de los unos en oposición con el de los otros, en vez de haber servido aquél de mucho para la unión de todos los artistas, éstos no han formado nunca un cuerpo, sino un crecido número de individualidades.

Que ésta es la causa de los defectos de que adolece, generalmente hablando, esa parte de la sociedad, defectos que, perjudicando los intereses generales, perjudican la estimación y elevado carácter que debiera distinguirlos. Éstos, siendo generales, reconocen siempre una causa común que los justifica o al menos, les sirve de justa excusa y en vano se quisiera enmendarlos sin destruirla.

Los muchos ejemplos de artistas que ha prosperado lejos de convencerle de lo contrario, le sirven de apoyo, pues las ventajas que aquéllos han conseguido las debieron a la protección de mecenas poderosos, la mayor parte de las veces extraños enteramente a las artes, pudiendo sacar por cada uno de los afortunados un número infinitamente mayor de ilustres ingenios, pereciendo en la miseria.

También cree poder afirmar que la protección que de cuando en cuando se ha dispensado por éstos y por los gobiernos a las artes, en vez de haberles sido útil, les ha sido perjudicial y esto lejos de ser extraño es una consecuencia natural al estado que he descrito. Las diferentes clases de la sociedad obtienen de ésta su consideración por la importancia y utilidad que les reporta.

Esta utilidad e importancia sólo les toca manifestarla a los de la misma clase, realizándolas con el buen porte de cada uno y con la hermandad de todos los que las hacen recomendables. Faltando esto, la clase cae, en el desprecio de todos y en el abatimiento. Los ejemplos parciales ensalzan al individuo y rebajan a las clases, tanto más cuanto ponen en más evidencia los defectos generales.

Nada de extraño tiene, pues, que cuando la Sociedad haya querido prestarles un apoyo hayan creído necesario el mantenerlas en una tutela humillante y perjudicial abrogándose una intervención incompatible con la falta de conocimientos en los ramos de que se trata, sirviendo de traba al desarrollo de las artes que han querido apoyar.

Deseoso el exponente de una prosperidad estable y de ennoblecer las artes y todos los que las profesan, se ha propuesto atacar el mal en su raíz y hacer de los que hasta ahora han vivido a costa de los poderosos, una verdadera clase independiente, cuyos recursos se hallen en sí misma, reuniéndolos todos bajo una misma institución y, por decirlo así, bajo un mismo techo proporcionando a los artistas un mercado cuya propiedad adquiera únicamente con el fruto de sus trabajos aunque para ello se necesite mucha constancia y paciencia.

Es el estado en que se hallan los artistas y siendo éste el único conocido hasta ahora, fácil es comprender que no sólo sería imposible al exponente el lograr su objetivo, si sólo tratan de buscar los necesarios recaudos en esta multitud de individuos, sino que a la dificultad de obtener aquéllos y reunir a éstos, encontrará en su mayoría la suficiente prevención para juzgar su proyecto, cuando no por un engaño, al menos como un error funesto a sus intereses o acaso como un sueño.

Imposibilitado éste por sí solo a intentar una regeneración importante, necesita buscar un apoyo capaz de inspirar la confianza general, difícil de obtenerse al principio de toda clase de innovaciones y al mismo tiempo eficaz para formar una base en que fundar tan vasto y útil proyecto.

¿En quién buscarlo sino en el nunca desmentido benéfico corazón de V. M., solicita siempre por el bien de la nación que la providencia ha encomendado a su cuidado, cuyo Gobierno se ocupa incesantemente de la regeneración del país? Pero no es un apoyo gravoso al estado el que se pide. Se ha manifestado antes que la protección de los Gobiernos no ha producido aquellas ventajas que se prometían y sin añadir mayores razones a las ya indicadas, manifiesta francamente que la experiencia le ha convencido que las artes deben pedir su protección para que se le faciliten todos los medios para su prosperidad, pero no exigir el que se sostengan por cuenta de la Nación, haciendo distinción de la protección dispensada a las artes de la que se concede a los artistas los cuales deben buscar en sí mismos y a fuerza de trabajo no sólo el bien particular, sino el del arte que profesan. Para ello necesitan como primer elemento, la libertad de acción imposible de existir mientras estén circunscritos a la clase de mercenarios.

La protección dispensada hasta ahora por los Gobiernos como por la clase pudiente de la sociedad que han sacrificado varias veces y sacrifican aún cuantiosas sumas, siguiendo esta opinión debe considerarse como un beneficio, un acto de generosidad hacia el crecido número de individuos que tienen la fortuna de gozar de ellos y que tan pronto concluirán con las artes en cuanto falte la voluntad de aquellos.

Dejando aparte la protección que los antiguos señores dispensaban a los artistas en tiempos remotos, donde todas las artes se reunían en los templos a excepción de la literatura, cuyo estado precario en aquella época es bien conocido. Hoy que la imprenta ha adquirido tanta influencia en la sociedad, se halla aquélla en un estado de mayor prosperidad que las demás, reuniendo igualmente en su favor el apoyo de los teatros. En éstos se ha refugiado también la música que existe casi exclusivamente por ello y por la moda que la ha hecho necesaria a la educación de las personas bien acomodadas; pero, sujetas las dos a vender sus servicios, mercenariamente, no ya al poderoso que se los compraba entonces para su recreo, sino a un cuerpo intermedio entre los artistas y la sociedad, que se los compra para sus diferentes especulaciones, siempre pues, en el mismo estado de individualismo, de dependencia y de incertidumbre, hasta el punto de perjudicar a su moralidad.

La pintura y la escultura pueden considerarse como muertas para el arte, pues los trabajos de que generalmente se ocupan sus profesores, son insignificantes si se comparan con los grandes monumentos de las épocas anteriores.

Suplir a la decadencia de los templos con otro establecimiento en que quepan todas y en que todas tengan igual interés, es su objeto y ninguno más a propósito que el teatro pues que de todas ellas necesita. Se dice que nada se propone de nuevo porque los teatros existen ya de mucho tiempo y que, sin embargo, los inconvenientes están lejos de cesar y que por lo tanto el remedio es insuficiente.

No es de la existencia, pues, de los teatros de lo que se trata, sino de una organización particular de ellos que puede proporcionar ventajas hasta ahora desconocidas. Antes pues de entrar en esta cuestión, es forzoso considerar, aunque brevemente, la que hoy existe.

Difícilmente podrá encontrarse un cuadro más desconsolador y aún vergonzoso para los artistas que el que presenta un teatro por dentro. No se intentará describirlo por ser bastante conocida la confusión, la desorganización, la batalla continua que ofrece en todos y todas las circunstancias y que sólo pierden su mayor fuerza o medida que el artista se encuentra más abatido y humillado. Hablemos sólo de su base como causa de todos los demás accidentes. Considerándolos generalmente y excluyendo por un momento los de la corte y alguna que otra vez los de alguna provincia, los teatros pertenecen a unos especuladores que, alquilándolos a los propietarios, los explotan en favor de sus intereses, comprando los servicios de los artistas, que juzgan más a propósito para atraer las concurrencias del público.

Estos empresarios que generalmente hablando son hombres faltos de todos los conocimientos necesarios para guiar la especulación que emprenden, les falta la mayor parte de las veces la garantía necesaria para corresponder a las obligaciones que se imponen en un caso de poca fortuna. Dejando aparte el considerar que este estado pone a los artistas en una situación tan parecida a la de los monos sabios, ejecutando sus farsas a la voz del amo que los mantiene, notoria y pública es la facilidad con que se ven defraudadas las esperanzas de los mismos, siempre que la eventualidad de los ingresos teatrales no corresponde a los cálculos del llamado empresario.

Un sistema de empresa hay en España que debiendo ser el más ventajoso y el más honroso para los artistas, debería ser el único practicado y es, sin embargo, el último recurso a que apelan aquéllos cuando no han encontrado a quien vender sus servicios y está considerado por los mismos como un caso de la mayor desgracia.

Háblase de las compañías de partido. Esto tienen por base el que todos los artistas que pertenecen a la compañía, forman una sociedad en la cual todos tienen según los estipendios que corresponden a la clase de cada uno, el mismo interés bajo la dirección de los que ellos mismo eligen. ¿Por qué, pues, no han adoptado este sistema como el mejor? Primero, una empresa necesita fondos y los artistas necesitan estar empleados para el necesario sustento del día. Segundo, siendo siempre precarias estas formaciones, nada tienen preparado para economizar en los gastos precisos al buen resultado de tal especulación y así aumentados éstos por la misma circunstancia se ven imposibilitados a hacerlos y privados de muchos recursos que contribuyen, más de una vez, a la mala acogida de los públicos, sin tomar en cuenta que no es fácil que sean los mejores artistas los que no encuentran algún empresario que los contrate ni los teatros de más recursos donde esto suceda. Sin embargo, todas estas dificultades, bastante graves por sí, desaparecen delante de los inconvenientes que produce una reunión de artistas acostumbrados y educados a mirar siempre sus intereses en contraposición del de los demás.

Menos desgraciada es la suerte de los artistas en la Corte. Generalmente se presentan personas de gran fortuna que más bien por protección o por afición toman las empresas de estos teatros. Pero si bien entonces se mira por los artistas como época de ventura, al mismo tiempo que a aquéllos les cuesta mayores sacrificios, éstos no tienen más ventaja que ver asegurada por algún tiempo su subsistencia.

Los empresarios que nunca se pueden lisonjear al menos de ver salvados sus intereses, no pueden ocuparse de un negocio que no miran como tal y sólo se ocupan de ello por distracción y, sin embargo, ninguno necesita de mayor asiduidad, pues por su complicación y por la desorganización que existe en los teatros, cualquier accidente produce daños irreparables, tanto porque estando basados los cálculos en el tiempo, la pérdida de éste es una pérdida de capital, como por otras infinitas razones que omitimos.

Nombran éstos para la dirección del negocio, personas de su confianza la cual recae generalmente en hombres de la profesión, suponiendo en ellos justamente una práctica que deben haber adquirido en el ejercicio de su arte.

Desventaja para todos los negocios tiene que ser el no poderlos guiar por sí mismo, pero en el estado que hemos dicho hallarse los artistas, no necesitamos examinarlo. Una triste experiencia habrá convencido a muchos de esta verdad, sin que tengamos que hacer aquí un relato inútil. ¿Cuál es en este caso la situación de los artistas? Bien fácil es deducirlo.

Saliendo éste de la misma clase para elevarse a la de casi empresario, no tiene más que dos intereses: primero, el ejercer el mando que él ha sufrido de otros sobre sus compañeros y bien se sabe en este caso el uso que suele hacerse de él; y segundo, el de demostrar un celo extraordinario por los intereses de aquéllos que han depositado en él su confianza para hacerla duradera, pues nada halaga tanto al amor propio como el mandar a sus iguales. Como es más interesante para éste demostrar este celo que tenerlo, acontece que se lleva tan adelante este propósito que comúnmente suelen sacrificarse aquellos mismos intereses que aparenta defender. La prudencia obliga a no citar otras circunstancias que vendrían a probar que los artistas si bien tienen en este caso la ventaja de ver asegurada su subsistencia, tienen otras contrariedades que a lo menos en gran parte desaparecerían si los mismos capitalistas pudieran por sí mismos dirigir las empresas.

Hay algunas ocasiones en que los artistas son empresarios; entonces parece que el interés, siendo propio, podría hacerlos más cautos; pero, en esta ocasión como en las otras, el mal es el mismo porque los artistas son hombres de pasiones antes que calculistas y la única diferencia que hay de la situación anterior a la presente es que siendo éste el verdadero amo, no tiene siquiera el freno que puede causarle el recibir la desaprobación de sus actos por nadie, como podría suceder en el caso anterior.

De todo esto se infiere que si la suerte del artista es mala no es mejor la de aquellos empresarios que fien su suerte en esta clase de especulaciones, pues no pudiendo sujetar el trabajo en las bellas artes a una medida exacta ni a condiciones precisas, tienen siempre que fiar a la buena fe de los artistas todo el resultado de la especulación que estriba en el mayor o menor celo de éstos, convirtiéndose en dependiente el que debiera ser amo. ¿Por qué es tan difícil encontrar este celo y esta buena fe? ¿Será porque el ejercicio de las bellas artes desmoraliza a los individuos que las profesan? Ciertamente que no. La causa está en la falsa base en que se apoyan las especulaciones del teatro. El interés de las empresas consiste en pagar los menos y en hacer trabajar lo más; el de los artistas en ganar lo más y en trabajar lo menos. No pudiendo ser la perfección dote de la mayoría y dependiendo de ésta los intereses de aquéllos, es claro que deben ser siempre pues sacrificados. Añádase al interés general de los artistas que hemos indicado el que tiene cada uno en particular, cual es el de buscar para sí la mayor consideración del público, y el procurar que otros no la obtengan, porque de lo primero consigue dar más valor a sus servicios y de lo segundo, evitar la competencia en la venta de ellos, y de aquí se verá cómo es indispensable la desorganización que reina en los teatros.

Siendo éstos ya necesarios a la sociedad hasta el punto de llamar la atención de todos los Gobiernos ilustrados que sacrifican crecidas sumas a su sostén, deben éstos pensar en destruir dichos inconvenientes, y esto se ha propuesto el exponente, fundando una Sociedad artística que comprenda todos los teatros de España, y que organizando una vasta empresa, convierta el ejercicio del arte en una carrera cuyos individuos estén interesados en su prosperidad tanto más fácil de conseguir en cuanto podrán poner en práctica una infinidad de economías imposibles en la administración de un solo teatro, obligando así a que los artistas marchen todos a

un fin común y proporcionándole el medio para que estas artes, que han vivido siempre a costa de otros, lleguen por sus propios recursos y la organización de su trabajo a hacerse independientes, adquiriendo estos teatros o parte de ellos y explotándolos por sí mismos, sin necesidad de vender sus servicios a otros. Apoyar en ellos todas las bellas artes, procurándoles trabajo o sea el ejercicio de su profesión para que aumentando el número de sus individuos llegue más pronto al fin apetecido y porque siendo los teatros una institución donde todas tienen cabida, parece justo que a todas tienda una mano protectora para moralizar la clase de artistas cuyo resultado no es dudoso, porque como se ha indicado, los defectos comunes a toda una clase reconocen siempre una causa común, desapareciendo ésta deben destruirse aquéllos, fijar la prosperidad de las artes sobre una base progresiva e imperecedera que con el tiempo podrá dar los más grandes resultados, porque una vez que el hombre de genio vea ennoblecida su situación y se encuentre tranquilo acerca de su porvenir y el de su familia, podrá engrandecer sus ideas y se abandonará a un entusiasmo de que hoy carece por mil circunstancias y temores, debiendo sacrificar los vuelos de su fantasía y su conciencia artística a la necesidad de adquirir el sustento diario.

Considerando lo difícil que será plantear esta sociedad en toda su latitud de un golpe y lo imposible de conseguir de otro modo que a fuerza de tiempo tan grande objeto se ha creído oportuno formar su base en la Corte con sólo tres teatros dedicados a los diferentes ramos de espectáculo por ahora necesarios: a saber, uno para ópera nacional y extranjera o baile; uno para la declamación, o sea Teatro Real; y otro para verso de otro género como Dramas de espectáculo y Ópera Cómica española si fuese necesario. Pero, como no existe en la corte un edificio decoroso y adecuado a la ópera, como el Ayuntamiento es poseedor de dos teatros y de ciertos derechos los cuales son perjudiciales al que se edificase de nuevo, así como éste sería perjudicial a aquéllos, se ha procurado conciliar los intereses de esta corporación con los de la nueva sociedad, pidiendo al Gobierno algunas concesiones que de ninguna manera graven al Estado.

En cambio, la Sociedad se obliga a tener abiertos en la Corte desde el primero del mes de septiembre hasta último de junio los tres teatros; a instituir un Banco que con sus especulaciones de todo género, útiles a los artistas, pongan primero al abrigo de toda pérdida posible la parte eventual de la especulación teatral, aumentando los intereses de los artistas socios, proporcione a los mismos una subsistencia segura y cómoda en la vejez por medio de una Caja de Ahorros, de Seguros de vida, cuyas ventajas serán para la misma Sociedad artística y sirva de depósito general de los intereses de los mismos para ir paulatinamente realizando un capital por medio del cual pueda constituirse un Instituto que correspondiendo con el debido interés a los que depositen en él el fruto de sus trabajos, vaya al mismo tiempo realizando esa emancipación, independencia y seguridad futura de prosperidad que se desea para las artes.

En la creación del Instituto, se formará un cuerpo de las primeras notabilidades artísticas, literarias, comerciales y aristocráticas que, con el objeto de proteger el arte, vigilen para que este proyecto se lleve a su debido efecto, examine las cuentas y sirva de tribunal si la dirección cometiere alguna injusticia.

Se pedirá el honor de que S. M. la Reina acoja su protección de este establecimiento.

El Ministro de la Gobernación y el de la Instrucción pública serán miembros natos de la su indicada junta, quienes podrán hacerse representar por una autoridad subalterna.

Todos los artistas que entren en él serán ocupados con preferencia. Es inútil recordar que una vez la Sociedad dueña de los Teatros de todas las principales ciudades, todos los artistas se verían obligados por esta sola circunstancia a inscribirse en él.

Estos artistas serán obligados a dejar un tanto por ciento de todas las ganancias que les proporcione la Sociedad, según lo establezca el reglamento. En proporción de las sumas que haya dejado en el establecimiento por el tiempo que se marque en el Reglamento, percibirá una pensión o renta.

Los intereses que se recauden anualmente a este fin se deberán emplear en las fincas que tengan un rédito seguro, pero en fincas compradas o en hipotecas. Como ninguna puede ser tan útil para estos artistas como los mismos teatros de Sociedad, deberá admitir estos fondos imponiéndolos bajo hipoteca en estos edificios hasta que alcancen las cuatro quintas partes de su valor.

Las ventajas de este sistema son: primeramente, que siendo los Teatros una casa propia de los artistas en general, cesará todo motivo de desunión o mala fe entre ellos. Segundo, que siendo la causa de los crecidos

suelos que las empresas tienen que dar a los artistas el que siendo una profesión para la cual se necesita juventud, necesitan ganar lo suficiente para proceder a su subsistencia en la vejez. Estando ésta asegurada, estarán los sueldos en una justa proporción con los méritos, y con lo que permite la especulación lo que no sucede ahora, de manera tal que dentro de poco no habrá empresa posible y, por lo tanto, los mismos artistas no se verán en un triste estado ni deberá el Gobierno sacrificar grandes sumas en los espectáculos teatrales, sucediendo ahora que ciertas partes absorben todos los recursos mientras que las demás que son menos necesarias individualmente pero indispensables como partes inherentes de las compañías, no obtienen lo necesario para la subsistencia.

Tendrá además este Establecimiento un Museo de Pintura y Escultura, un Salón de Conciertos para los ramos de Música que no pertenezcan al teatro y el cargo de formar los artistas. La dificultad de mayor consideración es la necesidad de una educación música que esté en relación con los adelantos del arte. Que el Conservatorio de María Cristina no satisface esta necesidad no es necesario probarlo: el fundar un Instituto que abrace todos los ramos bajo la responsabilidad de la Sociedad artística, no puede menos de ser conveniente al país y al arte.

Demostrado esto, no queda más que tomar en consideración la gloria que adquiriría el país y el Gobierno de S. M. por haber realizado una reforma tan ventajosa, estable y radical que no ha sido intentada en ninguna otra parte de Europa y que será objeto de agradecimiento de todos los artistas del mundo civilizado, que no dudo procurarán con el mayor ahínco trasladar a sus respectivas naciones.

En consecuencia de todo lo expuesto a V. M., humildemente SUPLICA se digne a la Sociedad titulada el "Porvenir Artístico"

- 1º. La cesión de los derechos en cuestión que tiene el Gobierno de V. M. sobre el terreno del ex Convento de los Basillos y de las Vallecas [teatro del Museo], por la suma que bajo apreciación de un perito que por la parte del Gobierno de V. M. y otro por parte de la Sociedad se nombre, eligiéndose por los mismo un tercero en caso de disparidad de juicio.
- 2º. Que en pago se le admita el sostener el Conservatorio de Música y Declamación que abrace los mismos ramos del que hoy existe, pudiendo practicar en él las reformas que se crean necesarias al buen éxito del establecimiento.
- 3º. Que no empiece a sufrir esta carga hasta que no actúe el nuevo teatro.
- 4º. La autorización de comprar los teatros del Ayuntamiento de esta Corte, cuando lo crean oportuno, con la facultad de cerrarlos, destinarlos a otros objetos o venderlos siempre que suplan con otro u otros de igual o mayor valor y merezcan la preferencia por su elegancia, seguridad, capacidad y comodidades para el público.
- 5º. Que se conceda a la Sociedad la preferencia en todas las contratas y condiciones a que estén sujetos los teatros.
- 6º. La autorización de fabricar teatros en todas las ciudades que crea oportuno y en la época que pueda convenir a la Sociedad o adquirir los ya existentes sean de Ayuntamientos o de Hospitales, bajo condiciones equitativas para ambas partes.
- 7º. Que al adquirir los teatros del Ayuntamiento se le concedan los derechos concedidos a los mismo.
- 8º. La autorización para rifar todos los objetos de artes que crean convenientes y tengan relación íntima con la naturaleza de la Sociedad a saber, obras de literatura obras de música, de pintura y escultura.

Concesiones son éstas, Señora, que en nada perjudican ni al Estado, ni a los intereses creados y que harán la felicidad de un gran número de familias y la gloria de la Nación Española, por la cual tanto se desvela el benéfico corazón de V. M. cuya preciosa vida guarde Dios m. a.

Madrid, 19 de noviembre de 1847.

Señora A. L. R. P. V. M.

Por una Sociedad de Artistas, [firmado] Basilio Basili

1.2. Basilio Basili, Mariano Martín e Hilarión Eslava, compositores, solicitando que se les conceda el teatro de la Cruz de Madrid por seis años, con objeto de crear un espectáculo lírico nacional, dirigido al Ministerio de la Gobernación del Reino, y fechada el 19 de septiembre de 1847.

19 de septiembre de 1847

Don Basilio Basili, don Hilarión Eslava y don Mariano Martín, actuando de maestros compositores, solicitan que V.M. les ceda el Teatro de la Cruz o se lo arriende por seis años con el objeto de crear en él el espectáculo lírico nacional. Dirán que con la supresión de las comunidades religiosas y decremento del clero en algunas iglesias algunos músicos españoles se han quedado sin porvenir y es necesario abrirles el teatro para que en él brillen sus talentos y en la ópera española se familiaricen los nombres de Padilla y de Numancia en vez de los del Tasso y de Bellini, quedando aquí los productos que se llevan los escritores y actores extranjeros.

Se comprometen en cumplir el decreto de este Ayuntamiento respecto a dramas y comedias, presentando un literato conocido que dirigirá esta parte y desean que la cláusula que dice «Ópera española» se amplíe a toda clase de óperas españolas para dar más latitud a los cantores españoles.

Desean, por último, que no se les dé, y se les arriende, sea sin subasta, a un precio módico y sin gravámenes, que se les permita ponerse de acuerdo con el Gobierno de S. M. para tratar de las garantías de los recursos con que cuentan y de la protección que desean se les dispense.

El 19 de septiembre presenta otra solicitud con el mismo objeto don Hilarión Eslava al que recomienda S. M. al Ministro de la Gobernación en el despacho de 22 de septiembre.

Visto por atrasado 19 de diciembre de 1850. El director.

### 1.3. Proyecto de organización del Teatro Lírico Español [diciembre de 1847]

Art. 1<sup>o</sup>. Debiendo crearse los elementos necesarios para elevar este espectáculo al grado de perfección a que puede y debe aspirar, se apoyará éste en el de la Ópera Italiana, cuyo prestigio y alicientes ha obtenido el favor de toda la nación.

Art. 2<sup>o</sup>. Siendo esta materia totalmente artística, y que obligará a los que la emprendan a algunos sacrificios incompatibles con la idea de especular como podría hacerse con la sola ópera italiana, se encargará a la Sociedad de Maestros Compositores que se han ofrecido a ello, por tener estos intereses aunque se lleve adelante el proyecto, porque únicamente por este medio podrán obtener alguna recompensa en el ejercicio de su arte y el fruto de su estudio y porque de no tener buen éxito en la empresa, se verán perjudicados en la opinión pública, patrimonio único de los artistas.

Art. 3<sup>o</sup>. Estando esta empresa expuesta a pérdidas con alguna más probabilidad que la de la Ópera Italiana, que tan frecuentemente ha sido perjudicial a los especuladores que la han sostenido, y siendo, por otra parte, de interés nacional su creación, el Gobierno concederá una subvención de 400.000 reales anuales por seis años a la susodicha Sociedad de Maestros con la intervención del Comisario Regio nombrado para el Teatro Real de Declamación.

Art. 4<sup>o</sup>. El régimen de este teatro estará a cargo de la misma Sociedad y sólo nombrará el Gobierno un Maestro Compositor, un censor que sirva de consultor al Comisario Regio para aprobar o desaprobar la marcha de la empresa.

Art. 5<sup>o</sup>. En caso de desaprobación, el Comisario Regio suspenderá la subvención acordada.

Art. 6<sup>o</sup>. La empresa o sea la Sociedad de Maestros, se obligarán a tener durante los seis años para los cuales toman la empresa de ópera Italiana y Española, en su compañía tres partes principales italianas, de los llamados de *cartello* que puedan satisfacer al público, a saber: *prima donna*, primer tenor y primer barítono. Y en ópera española las cinco partes cantantes de primer orden españoles si los hay capaces de satisfacer al público o, si no, extranjeros que canten en español, pero capaces de sostener el honor del teatro español y de ejecutar a satisfacción de los autores, las óperas que éstos presentan.

Art. 7<sup>o</sup>. También deberá la Sociedad tener un numeroso y escogido coro y orquesta que no desmerezca a la

- comparación de las que hasta aquí se han conocido en Madrid y deberá ser formado de profesores del país, menos algunas excepciones que una reconocida utilidad reclamase.
- Art. 8º. En el ramo de decoraciones y vestuario, se observarán las mismas condiciones y todas las demás que indique el buen servicio del público.
- Art. 9º. Serán preferidas siempre, las obras originales que los autores presenten a las traducciones. No pudiendo, por ahora, fijar el número de las unas, ni de las otras, atendido a que no hay todavía un número de autores suficientemente reconocidos por formar un justo cálculo se dejará al celo e inteligencia de la Sociedad.
- Art. 10º. Las obras que los autores presenten serán admitidas y calificadas previo un examen de la misma Sociedad.
- Art. 11º. Las obras de los Maestros componentes de la Sociedad serán preferidas en igualdad de circunstancias, a las de los demás.
- Art. 12º. El censor deberá aprobar o desaprobar las resoluciones a que se refieren los artículos 10 y 11, como de la observancia de los artículos 6, 7, 8 y 9.
- Art. 13º. La elección de las óperas y el reparto de los papeles de las mismas que haga la Sociedad, deberán ser aprobadas por el Censor así como el decidir si una ópera está suficientemente ensayada para poderse presentar al público. Sólo en aquellas óperas originales que se destinen al público y cuyos autores estén presentes, cesará la intervención designada en este artículo.
- Art. 14º. Será atribución del Censor activar la marcha de los trabajos en caso en que notase alguna falta en ellos, e indicar a la Sociedad el modo de remover los obstáculos que juzgue existentes.
- Art. 15º. La Sociedad, en unión del Censor, propondrán al Comisario Regio la tasación que deba hacerse de la diferente clase de obras para su aprobación, para que se fijen los derechos de los autores, tomando en consideración el estado actual de la Sociedad y de los teatros de provincias a que puedan aspirar para su reproducción.
- Art. 16º. La Sociedad, en unión del Censor y Comisario Regio, aplicarán el Reglamento del Teatro Real de Declamación en toda aquella parte que sea aplicable al Teatro Lírico.
- Art. 17º. Siendo necesario que el Conservatorio de María Cristina suministre los elementos artísticos y necesarios para el fomento y prosperidad del arte músico en España y siendo notorio que en 14 años de existencia no ha dado ningún resultado, contando ahora que menos 200.000 reales anuales será atribución del Censor dirigir la enseñanza del establecimiento y en unión de la Sociedad de Maestros interesados en obtener de este establecimiento los elementos que necesitan para la prosperidad del teatro lírico español, propondrá al Gobierno después de los exámenes necesarios, las reformas que sean convenientes e indispensables.
- Art. 18º. El Comisario Regio entenderá de todo lo administrativo tanto con respecto a los 400.000 reales de subvención a la Sociedad, como de los 200.000 reales pertenecientes al Conservatorio. Además, entenderá directamente en la parte de la enseñanza de declamación que existe en el susodicho Conservatorio, como en los demás ramos de enseñanza que no pertenezcan directamente al arte músico.

Nota. En el caso de aprobar el proyecto artístico teatral que se indica en la exposición dirigida a S. M. por D. Basilio Basili, en nombre de una Sociedad de Artistas [Texto 1.2], este pro [sic] memoria queda sin efecto pues tiene relación con el proyecto de Ópera Española, formado por una Sociedad de Compositores de música y firmado por D. Hilarión Eslava, Don Mariano Martín y D. Basilio Basili”.

#### 1.4. Informe valorativo de la solicitud de arriendo, emitido por el Ministerio

“Si he comprendido bien la idea, no bastante explanada, que contiene la adjunta exposición, se desea formar una Sociedad anónima, compuesta de artistas con el fin de explotar por su cuenta todas las empresas teatrales de España, empezando el ensayo por las de Madrid. Sus razones de conveniencia en que la apoyan, son

las ventajas que de ella deben resultar al público y a los artistas que hoy están a merced de los empresarios. Al primero, porque trabajando los artistas por su cuenta y para sí están interesados en el buen éxito de su empresa y de consiguiente en el desempeño de sus deberes y en los progresos del arte; y a los segundos, porque se verán libres de las exigencias injustas y tiránicas de los empresarios. Con esta empresa asocian el progreso y mejora del arte, por medio de un instituto en que se refundirá el Conservatorio actual de Música y Declamación.

Su idea no es del todo desacertada, pero no todas las condiciones que para realizarla exigen, me parecen igualmente admisibles.

Puede concederse la primera, entendiéndose que la concesión será mala si no se llega a realizar el proyecto en un plazo de dos, tres o más años, según se estime conveniente.

La 2<sup>a</sup> podría admitirse igualmente con alguna modificación. Como sería la de satisfacer alguna parte en dinero.

La 3<sup>a</sup> es corriente, no obstante, la restricción puesta en la 1<sup>a</sup>.

La 4<sup>a</sup> no me parece admisible, porque sería otorgarles el monopolio de los teatros. En buena hora que tomen en arrendamiento los teatros del Ayuntamiento y que los tengan cerrados, si los sustituyen por otros mejores, pero la municipalidad debe conservar siempre la propiedad. También debe exceptuarse el Teatro Real, que ha de depender siempre del Gobierno.

La 5<sup>a</sup> no es admisible, porque haría imposible toda subasta con el derecho de tanteo que solicitan.

La 6<sup>a</sup> está en el mismo caso que la 4<sup>a</sup>.

La 7<sup>a</sup> no tiene objeto desechadas la 4<sup>a</sup> y la 6<sup>a</sup>.

La 8<sup>a</sup> puede concederse, pidiendo permiso para cada caso especial.

El segundo proyecto para establecer una ópera española me parece presenta más dificultades, no tanto por lo que piden como por la naturaleza del objeto, no estando todos los inteligentes acordes sobre la posibilidad de crear una música nacional.

Como éste no es punto que yo entienda, debería someterse al examen de personas competentes, si bien el mismo autor desiste de él siempre que se realice el primer proyecto”.

1.5. Exposición a la Reina de un proyecto de reglamento para el establecimiento del teatro Lírico Nacional, que Eslava, Saldoni, Martín, Espín y Guillén, Basili, Barbieri, Salas y Gaztambide elevan por petición del Comisario Regio, Ventura de la Vega. Fechado el 17 de diciembre de 1847.

“Señora:

Los profesores que abajo firman, acuden reverentes ante el trono de V. M. haciendo presente que estando pendiente de informe las solicitudes que han tenido el honor de presentar al Gobierno de V. M. para obtener la instalación del Teatro Lírico-Nacional [Textos 1.1 y 1.2], han sido invitados por el Exmo. Sr. Comisario Regio [Ventura de la Vega] a presentar los necesarios trabajos en que fundar el susodicho informe de los cuales se ocupan con la mayor detención y asiduidad.

Sabedores al mismo tiempo los exponentes que está para publicarse un nuevo reglamento de Teatros, en el cual no sólo no se toma en consideración la existencia de la Ópera Española, sino que se propone al Gobierno de V. M. algunas cláusulas que destruirían hasta la probabilidad de su instalación, se ven en la necesidad de acudir a los Reales Pies de V. M. para hacer presente los graves perjuicios que se originan al arte musical, a los artistas, menospreciándolos, no haciendo mención en el Reglamento general de un espectáculo ya necesario en todos los países civilizados y necesario además al Estado, pues, sin embargo de perjudicar a una clase numerosa poniéndola en la imposibilidad de ejercer su profesión y lastimando así mismo el decoro nacional, se protege la existencia de la Ópera extranjera que extrae anualmente cuantiosas sumas de la Nación Española.

Seguros los que suscriben de que el benéfico corazón de V. M. no podrá desatender estas graves consideraciones, SUPLICAN a V. M. se digne suspender toda resolución definitiva acerca del reglamento de teatros, hasta tanto que concluidos sus trabajos haya podido evacuarle el informe pedido al Señor Comisario Regio para que pensando sus razones, pueda decretarse de la manera que parezca más conducente la institución de la

Ópera Nacional dándole el conveniente lugar en el Reglamento general, único medio de proteger el arte y de mejorar la triste suerte de los artistas que ruegan al Todopoderoso conserve la importante vida de V. M. para bien del arte y gloria de la Nación Española.

Madrid, 17 de diciembre de 1847.

Señora, A. L. R. P. de V. M.

[Firmado] Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni, Mariano Martín, Joaquín Espín y Guillén, Basilio Basili, Francisco Asenjo Barbieri, Francisco Salas y Joaquín Gaztambide”.

*Texto 2.*

*Instituto “El Porvenir”*

“Cumpliendo El Porvenir con uno de los principales objetos de su instituto, ha resuelto que para el día 1° de enero próximo se abran las cátedras que siguen:

LUNES

Bellas artes. De seis a siete, don Genaro Villamil.

Literatura. De siete a ocho, don Miguel Agustín Príncipe.

Geología. De ocho a nueve, don Francisco Luján.

MARTES

Estética. De seis a siete, don Rafael María Baralt.

Economía social. De siete a ocho, don José Álvaro de Zafra.

Administración. De ocho a nueve, don Pedro Gómez de La Serna.

MIÉRCOLES

Derecho penal. De seis a siete, don Juan Bautista Alonso.

Filosofía del derecho. De siete a ocho, don Nicolás María Rivero.

Economía política. De ocho a nueve, don Eugenio María López.

JUEVES.

Lengua y literatura griega. De seis a siete, don Adolfo Camús.

Toxicología general. De siete a ocho, don Pedro Mata.

Estadística. De ocho a nueve, don Pascual Madoz.

VIERNES.

Geografía. De seis a siete,

Elocuencia parlamentaria. De siete a ocho, don Joaquín María López.

Principios de legislación. De ocho a nueve, don Luis Rodríguez Gamaleño.

SÁBADO.

Derecho mercantil. De seis a siete, don Ruperto Navarro Zamorano.

Derecho público constitucional. De siete a ocho, don Fernando Corradi.

Historia. De ocho a nueve, don Simón Santos Lerín.

DOMINGO.

Higiene pública. De seis a siete, don Pedro Felipe Monlan.

Hebreo. De siete a ocho, don José López Morelle.

Música en general. De ocho a nueve, don Basilio Basili.

Historia de la música. De ocho a nueve, don Antonio Martínez Romero.

También han sido invitados los señores don Salustiano Olózaga y don Manuel Cortina, pudiendo anunciar, que el primero se ha prestado a dar un curso de historia parlamentaria, tan pronto como le sea posible. Lo que se anuncia al público por acuerdo de la junta directiva. Madrid 7 de diciembre de 1847. Miguel Ortiz, secretario”. “Variedades”. *El Clamor público*, 7-12-1847, p. 3.

Texto 3.

Manifiesto de "La España Musical", 15-IX-1847<sup>109</sup>.

"Señora,

Al elevar al superior conocimiento de V. M. la exposición que tenemos el honor de dirigirle, en nombre de varios compositores ilustrados en el arte músico para cuyo engrandecimiento hemos reunido hoy día nuestros esfuerzos contando con vuestra real protección, se ha tenido presente no sólo la grandeza y utilidad del pensamiento que nos proponemos llevar a cabo, sino también lo fácil que es interesar vuestro magnánimo corazón en beneficio de las artes, a las que no dejaréis de tender una mano favorecedora mirándose enlazadas en este momento, como lo están, la cuestión artística con la de utilidad pública y de decoro nacional.

Reservando para otra ocasión el entrar en curiosos pormenores y en detalles de no escaso interés, para probar la necesidad de cultivar por todos los medios imaginables este arte civilizador de las naciones; sólo diremos de paso que la música en España no ha llegado a ser una profesión productiva, ni una carrera a la que puedan con utilidad propia y beneficio del país, consagrarse los hombres privilegiados que sientan en su corazón desarrollarse el germen de tan grandiosas creaciones que hacían de los trovadores y sacerdotes, en las plazas públicas donde cantaban las hazañas de los gloriosos antepasados de un gran pueblo, y de los héroes en los campos de batalla; la reforma introducida en la sociedad con la supresión de una multitud de instituciones religiosas, ha sido para la música causa de sumo perjuicio pues es indudable que a la sombra de aquéllos, vivía y se perpetuaba.

Los extranjeros han invadido las salas de los espectáculos, a donde debía acudir el pueblo como a sus fiestas nacionales, y esto que es en perjuicio del arte en general, pues así se reviste de formas prestadas y se adorna de extraños atavíos y se presenta a los ojos de los que la estudian con formas extranjeras, es en descrédito de los profesores del país, que pasan desapercibidos devorando su miseria y contemplando repartirse el tesoro de su propia casa a los que vienen de fuera. De aquí el desaliento y la falta de estímulos; de aquí el abandonar una carrera que suponen inútil por cuanto sus esfuerzos no serán nunca atendidos; de aquí el que se retraigan muchos jóvenes de consagrarse a un estudio abandonado por estéril y otras consecuencias que ha reducido el arte musical en España a la oscura tarea de ocupar algunas horas en la enseñanza de varios instrumentos para recreo, obligando a esto a no pocos maestros privilegiados que hubieran honrado la escena española como ilustraron la de sus respectivos países Mozart, Bellini y otros compositores célebres.

El teatro, pues, es un palenque que debe abrirse a este arte tan desatendido y aun cuando se conceda a la moda o a las exigencias de un público acostumbrado ya a estos solaces, el que asista a un espectáculo lírico extranjero, lejos de ser esto una causa para no plantear el que proponemos, la concurrencia a ellos está probando su inclinación hacia el arte y es indudable que presenciaria gustoso este mismo espectáculo si tuviese todas las condiciones de nacional, creándose de este modo y como consecuencia inmediata la necesidad de alimentar este teatro con jóvenes estudiosos, proporcionando ocupación útil a todas las artes que concurren a hermostrar la de la música, y dejando así entrever un porvenir más lisonjero a los profesores que esperarían la recompensa merecida de sus trabajos, hasta ahora estériles no sólo en el beneficio pecuniario, sino en la propia estimación y buen nombre de que se harían merecedores entre sus conciudadanos, que a la verdad, si el teatro es la escuela de las costumbres y si allí el pueblo se civiliza y alecciona, en el Drama Lírico nacional se reúne a la misma importancia de la comedia en general, el irresistible medio con que se comunica a los espectadores. Y hartos más digno y patriótico sería que escuchar la tragedia de los Foscari o las aventuras de Torquato Tasso, cuyos nombres célebres son ignorados de una multitud de personas, el familiarizar al público con los nombres de Gonzalo de Córdoba, de Padilla o de Numancia, enseñándole su historia y transmitiéndosela, como a los antiguos y errantes tribus por sus baladas e himnos populares.

---

<sup>109</sup> Otro documento parecido a éste, más breve y posterior, del 19-XI-1847, se encuentra en el *Legado Barbieri*, Mss. 14.068/1. Vid.: E. Casares. Francisco Asenjo Barbieri. *Documentos sobre Música Española y Epistolario (Legado Barbieri)*. Madrid, Banco Exterior, 1988, Vol. 2, pp. 307-309.

Excusando, Señora, esta digresión a cuyo asunto se destina una memoria especial, que se presentará a vuestro Gobierno para mayor explanación de los puntos que aquí se indican, siendo indudable la necesidad de proteger un arte tan útil como es la música, manifestado ya que el único asilo a donde puede refugiarse ese teatro y la conveniencia, utilidad y prestigio que resulta de la creación del espectáculo lírico nacional, sólo nos falta indicar, muy de ligero, las bases que proponemos en nombre y representación de esta sociedad de compositores músicos de esta Corte que nos envanecemos de intentar la realización de un pensamiento tan grande; bases que están, en gran parte, de acuerdo con vuestro Real Decreto de treinta de agosto de este año, y que sin alterar en nada lo sustancial de la disposición acordada como ley, únicamente pretenden se amplíe en un extremo.

La Sociedad desea el Teatro de la Cruz, destinado al efecto, por seis años, plazo el más corto para poder realizar su idea y en el que pueden echar mano de los recursos con que cuenta en su seno, a fin de corresponder a la confianza que en ella se depositaría al cederla dicho local.

Se compromete a hacer ejecutar cuanto previene el decreto con respeto a Dramas y Comedias, garantizando de su cumplimiento con presentar al Gobierno un literato de reconocida reputación, que dirija esta parte y que sea el encargado responsable.

Desea que se amplíe a toda clase de óperas españolas la cláusula que dice: ópera cómica, en razón a que tratándose de un objeto que se ha de crear no se sabe cuál será lo que merezca más aceptación del público, y que según los elementos que se proporcionen tengan más o menos facilitada para dar principio.

Añádase a esto, que el dejar campo abierto a los compositores, de poder utilizarse de algunos artistas más o menos especiales en cierta cuerda, el variar el estilo de la música y el presentarla bajo todos los diversos matices hará necesario que se escriba en todos los géneros, siendo esto muy preciso para estudiar el modo de hacer que el idioma español sea escuchado en la ópera con placer, por un público acostumbrado a la dulzura de la lengua italiana, con la cual tiene tantos puntos de semejanza.

Esto unido a que son pocos los maestros compositores, y a que se debe facilitar el que se consagren al género en el que más descuellan, el poder presentar toda clase de asuntos en escena, el heroico, el trágico, el sentimental, el burlesco, hasta el encontrar poetas que se acomoden al ritmo musical y que no desconociendo el mecanismo particular de un libreto, sin violentar su carácter, escriban argumentos castizos españoles, nos hace creer necesario el que se haga una aclaración al artículo del decreto, haciéndolo extensivo a todos los géneros de ópera española. La sociedad, por tanto,

SUPLICA a V. M. tenga a bien decretar o una cesión del teatro que a tanto podría llegar su real grandeza inclinada a sostener las artes e interesada en su brillo y siempre dispuesta a conceder lo más o bien un arriendo convencional por dichos seis años, pero teniendo en cuenta que es una sociedad artística la que lo solicita y no una empresa especuladora; que una sociedad artística es la única que puede realizar este pensamiento por tener que crearlo y que en manos legas se resentiría tanto de la falta de experiencia como de la de interés por no tocarles como cosa propia.

Admitiendo, pues, que no hubiese subasta y que se procurase que el arriendo fuera módico y sin gravámenes, permitiendo a la Sociedad con desahogo, el contraer este compromiso y el salir de él airoso, que ésta sería la mejor recompensa y estímulo para los que la componen, no con el fin de un interés de momento, sino con el de crear otro más grande, el de la necesidad del espectáculo lírico nacional en español, los autores del pensamiento, podrían ponerse de acuerdo con el Gobierno de V. M. y tratar particularmente de las bases que sirviesen de garantía de los recursos con que cuentan para dar cima a este pensamiento y de la protección que debería dispensarles a fin de asegurar que el resultado sería feliz para las artes, honroso para los artistas, grande para la nación en general y grato para V. M., cuya vida guarde Dios m. a.

Madrid, 15 de septiembre de 1847.

Señora, A. L. R. P. D. V. M.

[Firmado] Por una sociedad de compositores, Basilio Basili, Mariano Martín”.



Tras la publicación de un volumen monográfico coordinado por Cortizo y Sobrino, dedicado a las “Sociedades musicales”, en los *Cuadernos de Música Iberoamericana*, revista del ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en su primera etapa (Madrid, vols. 8-9, 2000), han sido muchas las investigaciones desarrolladas en nuevos ámbitos relacionados con las sociedades de música, las sociedades filarmónicas, las sociedades corales o las bandas de música. Este volumen propone una puesta al día de las mismas, a través de nuevos resultados de investigación sobre los fenómenos asociativos y sus sinergias con las prácticas musicales en España, durante un siglo, entre 1839 y 1939, desarrolladas en el marco del Proyecto de I+D+i dedicado a la “Microhistoria de la Música Española Contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos” (HAR2015-69931). A través de veintiún estudios, muchos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de “revisión por pares”, se recupera la memoria objetiva de diversas sociedades y su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos que dichas instituciones y asociaciones facilitaban y promovían. Esta miscelánea se convierte así en el volumen tercero 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.



Universidad de Oviedo  
Universidá d'Uviéu  
University of Oviedo



Hispanic Music Series  
ERASMUSH Group  
University of Oviedo  
Spain

ISBN 978-84-17445-92-8



9 788417 445928