

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1983



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTORICA, LITERARIA  
Y ARTISTICA



*Publicaciones de la*  
**EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA**  
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

---

RESERVADOS LOS DERECHOS

---

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

---

Impreso en Artes Gráficas Padura, S.A. - Luis Montoto, 140 - Sevilla

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTORICA, LITERARIA  
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

5

2.ª EPOCA  
AÑO 1983



TOMO LXVI  
NUM. 203

SEVILLA, 1984

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA  
2.ª ÉPOCA

1983	SEPTIEMBRE-DICIEMBRE	Número 203
------	----------------------	------------

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

## CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ANGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

JUAN A. MORA CABO

MANUEL RUIZ LUCAS

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1  
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 22 28 70 - EXT. 154 Y 22 87 31  
SEVILLA (ESPAÑA)

## ARTICULOS

## SUMARIO

### ARTÍCULOS

Páginas

- CEBRIÁN GARCÍA, José.—*Nuevos datos para las biografías del Inquisidor Claudio de la Cueva (1551?-1611) y del poeta Juan de la Cueva (1543-1612) I* . . . . . 3
- TERUELO NÚÑEZ, M.<sup>a</sup> Sol.—*Estudio formal del diminutivo en los hermanos Álvarez Quintero* . . . . . 31
- TORRE SERRANO, Esteban.—*Carta a un estudiante (Los criterios pedagógicos del doctor Salcedo de Aguirre)* . . . . . 65
- LINAGE CONDE, Antonio.—*Al Itálico modo. En torno a algunas óperas desarrolladas en Sevilla* . . . . . 97
- PULIDO BUENO, Ildefonso.—*La documentación testamentaria en Huelva en el siglo XVII: Una aproximación a su estudio* . . . 115
- GUTIÉRREZ LLAMAS, M.<sup>a</sup> del Carmen.—*Estudio histórico-artístico del Monasterio de la Asunción de Sevilla, de Reverendas madres mercedarias* . . . . . 141
- GARCÍA OLLOQUI, M.<sup>a</sup> Victoria.—*El tema de los Ángeles en la obra de Luisa Roldán* . . . . . 193



## LIBROS

Páginas

- Temas sevillanos en la prensa local (enero-abril 1983)  
José J. Real Heredia . . . . . 203

### Crítica de libros

- CEBRIÁN GARCÍA, José.—*La sátira política en 1729*. A. Domínguez Ortiz . . . . . 215
- FERRER GARROFE, Paulina.—*Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Alfredo J. Morales . . . . . 218
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro.—*La Sevilla imposible de Santa Teresa* (Crónica de un malestar en las páginas de su epistolario). José Cebrián García . . . . . 220
- AMALIO.—*Aguibla*. Fernando Rodríguez Izquierdo y Gavala . . . . . 224
- DE LEÓN, Pedro.—*Grandeza y miseria en Andalucía, Testimonio de una encrucijada histórica (1578-1616)*. A. Domínguez Ortiz . . . . . 227
- HEREDIA HERRERA, Antonia.—*Archivos municipales sevillanos. Inventario de los archivos de Marchena, Camas y Lora del Río*. A. Domínguez Ortiz . . . . . 229
- WAGNER, Klaus.—*Martín Montedoca y su prensa. Contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillana del siglo XVI*. Aurora Domínguez . . . . . 231



## AL ITÁLICO MODO. EN TORNO A ALGUNAS ÓPERAS DESARROLLADAS EN SEVILLA

*A Manuel Díez-Crespo, por nuestro común sentimiento de Sevilla.*

Antes de entrar en nuestro argumento de hoy, y aunque la evidencia de lo que a propósito de su elección he de manifestar me dispensaría en escueta lid de hacerlo, pareceme conveniente dejar sentado que la tal no ha tenido que forzar este título italianístico y en consecuencia no puede ser motejada del posible oportunismo derivado de la doble circunstancia de su encajamiento en las conexiones de esta la ciudad de la gracia con Italia y de la preparación de la misma cual sede a medio plazo de un festival periódico de teatro lírico a comenzar por las óperas que cual marco la tomaron.

Y he hablado de evidencia. Sin que naturalmente me vaya a entrar por divagaciones a través de los vericuetos de la historia de la ópera *tout court*, de tránsito ora demasiado cómodo ora necesitado de una competencia que en absoluto me falta.

Baste con recordar (1) que a lo largo de los días del setecientos “los auditorios estaban envueltos en una atmósfera de perpetuo canto italiano”, o sea, del “idioma musical universal” de entonces, tanto en la generación de Metastasio (2) como en la de Mozart (3).

---

(1) Seguimos, para los datos comunes que van a ser expuestos, el libro de DENT, E. J.: *Las óperas de Mozart*. Buenos Aires, 1965; la primera edición inglesa es de 1913.

(2) El libro citado en la nota anterior (pág. 21) asevera que los dramas musicales de éste habían llegado a tipificar la vieja ópera seria.

(3) Llegamos a leer en el mismo libro citado en la nota 1 (pág. 32): “Fue el recuerdo subconsciente de la ópera italiana lo que permitió a los auditorios seguir

Y en cuanto a los del ochocientos, el continuo reclamo de la *Comedia humana* de Balzac a "los Italianos" de París no responde sólo a la atmósfera social de los personajes de esa su novelística, sino a una realidad musical también lo suyo abrumadora (4), aunque no tanto, de esa capital, a partir de 1815, coincidente con la que algo después se afianza en Londres (5). Y ello en una buena parte hasta nuestros días. De manera que ante lo predominante de esta impregnación italiana, no puede cabernos duda de las conexiones con la misma incluso de alguna de las óperas de que hablaremos no inmersas del todo en ella.

## EL GÉNERO Y EL IDIOMA

La elasticidad de la noción de género literario parece algo conquistado sin mucha discusión. De ahí que no sea artificiosamente cómodo utilizarla en sus máximas o mínimas dimensiones según los casos, siempre que uno permanezca, teniendo en cuenta cada ámbito, fiel al punto de vista elegido cual su hilo conductor a través del mismo.

Así, por ejemplo, que la tragedia lo sea no tiene duda alguna, y un helenista la ha caracterizado no hace mucho por los datos de que "la acción representada pone en escena héroes más o menos míticos que, de una manera dolorosa, naufragan en el desastre, de

---

el pensamiento de los compositores sinfónicos; es un recuerdo que hoy hemos perdido, pero si nos ponemos a cultivarlo descubriremos nuevas luces que nos aclararán la poesía de la música instrumental clásica." A la luz de esta observación nos resulta paradójica la opinión de que durante el ochocientos Italia fue el único país europeo ignaro de cualquier expresión no vocal, ya que la natural de su romanticismo había sido el canto y el olvido de toda la instrumental hubo de ser su ineludible consecuencia; sostenida entre otros por CASELLA, A.: "Giovanni Sgambati", en *Music and Letters*, 6 1925, págs. 304-313.

(4) De manera que ante esa situación nos parece paradójica igualmente la coincidencia de opiniones a cual más autorizadas sobre el mal gusto y la decadencia musicales de la Italia del tiempo, si bien se trata de una impresión que la reflexión puede corregir. Recogidas algunas de aquéllas por MELONCELLI, R.: "Giovanni Sgambati e la vita musicale romana dell'ultimo ottocento", en *Studi Romani*, 30, 1982, págs. 215-231.

(5) Parece que sólo a partir de 1900 empezó en el Covent Garden, y no de muy buen grado, a cantar cada ópera en su idioma original en vez de en italiano. Y por Liszt nos consta que hacia 1838 los cantantes en italiano más en boga en la Scala de Milán no eran de lengua italiana materna.

modo que su historia, por unas u otras vías, despierta en nosotros el sentimiento de las grandezas y de los límites del hombre" (6). Pero para él mismo, también la tragedia griega *stricto sensu* es a su vez un género diferenciado, a cuya categoría llega "par des voies qui sont à elle seule", a saber repudio del realismo, simplificación, unidad, armonía de una composición lineal comprometedora de un número limitado de personajes en situaciones extremas y ejemplares que el lirismo coral exalta y comenta. Notas, como se ve, un tanto vagas en el plano teórico, aunque en la práctica sea fácil el aislamiento de las obras a dicha tipología adscritas, sencillamente por la cronología, la lengua y el argumento. A la intuición, en definitiva, lisa y llanamente.

Pues bien, en el caso de la ópera, la alianza del drama (7) y la música, a simple vista parece bastante para su caracterización, tratándose como se ve de algo, además de sencillo indiscutido.

Mas, y ello sin salirnos de la superficie, se nos ocurre añadir inmediatamente una exigencia más. Y es la de una cierta indiferencia por la lengua del texto. Indiferencia desde el punto de vista de la comprensión por el espectador que queremos decir, lo que paradójicamente viene determinado por la máxima trascendencia de la misma para la expresión del género como tal.

Y es que en la ópera el idioma —abrumadoramente predominante el italiano, ya lo hemos visto— viene a ser una *Kultursprache* (8), es decir, una lengua autónoma, *ad hoc*, que para el oyente de la misma suplanta la vernácula, y ello aunque no la entienda literalmente. Algo parecido al caso del latín. Cuando dejó de hablarse. Para quedar primero como lengua escrita casi exclusivamente; después, para ámbitos de la erudición más y más reducidos; más tarde al eclesiástico sin distingos apenas o al clerical si se prefiere; y a la postre y hasta nuestra generación al litúrgico (9).

---

(6) ROMILLY, J. de: "La tragédie grecque comme genre littéraire", en *Estudios sobre los géneros literarios. I. Grecia clásica e Inglaterra*, editados por J. Coy y J. de Hoz. Salamanca, 1975, págs. 11-27.

(7) O la comedia en su caso. Pero hemos empleado la palabra drama en su sentido más amplio, equivalente a teatral.

(8) Véase DÍAZ Y DÍAZ, M. C.: "El cultivo del latín en el siglo X", en *Anuario de estudios filológicos*, 4, 1981, págs. 72-81.

(9) De ahí la observación que nos hacía, recordamos, precisamente un lingüista, no acostumbrado a la liturgia en la lengua materna: "Te lo dicen en la tuya y te resulta extraño. Yo comprendo que es algo raro, pero es una realidad".

Y llegados a este punto, se nos impone una pequeña explicación. Que incluso advertimos nos deberíamos a nosotros mismos aun a solas. La de que esta cierta numinosidad de la ópera, el misterio que no deja de envolverla un poco al no requerirse para su disfrute la comprensión literal del texto, a la fuerza ha de incidir en la significación para la misma del marco geográfico de su argumento y la manera de ser el mismo concretado. Por lo cual, no nos habíamos nosotros salido del todo del nuestro al así aparentemente divagar.

## DE MOZART A ROSSINI

En 1786 estrenaba Mozart en Viena *Le nozze di Figaro*, con libreto de Lorenzo da Ponte basado en la comedia de Beaumarchais que había sido a su vez estrenada dos años antes. Por cierto que sin mucho éxito, aunque a la postre esa cierta predestinación pegadiza y atrayente de todas las derivaciones musicales del "barbero" se dejó notar tanto que algunos pasajes de la ópera se llegaron a cantar por las calles de Praga y a inspirar música popular.

En estos tiempos revisionistas en los cuales la extrapolación y el anacronismo han alcanzado la categoría de normas metodológicas en ciertos ámbitos investigadores, es de lo más corriente, y no sólo eso sino que hasta llega a la apariencia de rara la seria postura contraria, atribuir a los personajes y textos del pasado ideas y preocupaciones del presente que en muchos casos no fueron los suyos sencillamente por resultar inconcebibles para el horizonte mental y del tiempo en que vivieron. Más claro, porque no pudieron tenerlos.

Pero hay que convenir en que no es éste el supuesto de la pieza de Beaumarchais. Pues su sátira de la sociedad pre-revolucionaria francesa y, lo que resulta más significativo, la polarización de la misma hacia la inminencia de una mutación, obligan incluso al historiador a plantearse la cuestión de la inestabilidad, radicalismo y sobrada maduración de ésta en el momento en que se produjo.

Y si es cierto haberse convenido en que aquella sustancia sarcástica queda desvaída en la obra de Mozart, no lo es menos que la definición que se ha hecho de la misma cual "una ópera cómica con personajes serios los unos, cómicos los otros y algunos claramente

del género bufo”, quiere decir algo (10), lo mismo que su continuidad argumental que sabe insertar los fragmentos aislados en la urdimbre de la trama.

En definitiva, una plenitud teatral, tanto más laudable desde el doble punto de vista de la comprensión mozartiana del género (11) en la una y la otra dimensión de éste cuanto él mismo modificó aligerándolo el libreto de Da Ponte (12).

Plenitud en la dimensión dramática que desde luego se corresponde y se deja superar con gusto por la musical, henchida ésta de variedad y de fantasía a lo largo de las 24 piezas de la partitura(13), tanto en la esfera recitativa como en la orquestal.

Ahora bien, en definitiva, toda ésta “quizás la obra maestra del teatro lírico”, que a tal elogio de la misma se ha llegado (14), ¿al servicio de algún mensaje añadido al beaumarchaisano? Es más, ¿añadido a él o marginador del mismo? ¿O habría que convenir en alguna decadencia de fondo respecto de Beaumarchais (15) por no presagiarse en ella, como en la comedia de ése, con pelos y señales la guillotina? Nosotros, en este sentido, nos vamos a remitir a la opinión de Carl de Nys, para quien (16), al contrario, Mozart va en

(10) CORTE A. della y PANNAIN, G.: *Storia della musica*, II, 3.<sup>a</sup> ed. Turín, 1952, págs. 1154-8; correspondiendo al subtítulo de “drama giocoso”.

(11) Comprensión, por supuesto, que no es patrimonio de los espectadores de ciertas óperas, quienes han llegado a marcharse del teatro antes del último cuadro porque ya su parte musical era de menos altura, aunque ello respondiera a la lógica entera de la concepción y el desarrollo de la trama. Véase TENSCHERT, R.: *Mozart. Ein Leben für die Oper*. Viena, 1941.

(12) Si bien la naturalidad de los recitativos, su equivalencia a verdaderas conversaciones musicales, en buena medida son características de Lorenzo da Ponte precisamente.

(13) A saber: 12 solos (varios y libres en la forma, del aria a la cavatina y del rondó a la canzoneta), 6 dúos, 2 tercetos, 1 sexteto, 2 coros y 3 finales. Se han hecho notar el acompañamiento orquestal de las imágenes y los pensamientos de Fígaro y la ridiculización de Querubín con música bélica que deja paso a la que le adula falsamente como seductor, ese Querubín en el que se ha visto el símbolo de todo Mozart y su época, o sea, el tránsito de la galantería dieciochesca a los ardores románticos, de la mera sensibilidad a la psicología.

(14) BERNARD, Roberto: *Histoire de la musique*, I. París, 1961, pág. 430.

(15) Véase *Les influences étrangères dans l'oeuvre de Mozart. Colloque international de musicologie*. París, 1956.

(16) En *Histoire de la musique* dirigida por Roland Manuel, II. París, “Encyclopédie de la Pléiade”, 1963, págs. 265-268.

*Las bodas* “au-delà de la révolution à venir, au-delà et plus haut”, hasta el punto de que allí “rozamos la música sacra propiamente dicha, si no estamos ya de lleno en ella”, de manera que cuando el conde descubre que el mundo que le rodea es mejor de lo que había creído siente “la irrupción brusca de lo sobrenatural, de la gracia más verdadera que la naturaleza”, *mirabilis reformasti* según la expresión teológica del misal romano.

Pero ya cuatro años antes del estreno vienés de Mozart, el 1782 —Beaumarchais lo había hecho con su otra comedia en 1775— se representaba por vez primera *El barbero de Sevilla*, de Giovanni Paisiello, en San Petersburgo. Y el 1816, el año de la muerte del propio Paisiello aunque antes de ella, estrenaba Rossini en el Teatro de la Torre Argentina, de Roma, con libreto de Sterbini, su otro “barbero” llamado a tan felices destinos, aunque como en el caso de las “bodas” la primera noche se le acogió fría y hasta tormentosamente (17), si bien ya en la segunda, según la misma expresión complacida del compositor, Fígaro dejó tan bien las barbas a los romanos que le sacaron en hombros, y en 1819 marcaba en Nueva York la importación a América de la primera ópera italiana (18).

*Il barbiere* rossiniano se ha convenido que marca una nueva época para la ópera cómica, liberando el género de la pesadez, pretenciosidad y farragosidad de que venía acusadamente padeciendo. Logro que en la creatividad de Rossini estaba precedido por *La italiana en Argel* y *El turco en Italia* (19), y antes de él por *Las bodas* y otra del mismo Mozart, *Così fan tutte* (20).

*Bodas* con las que también coincide, y ello nada extraño si tenemos solamente en cuenta la comunidad del tema y la herencia de Beaumarchais, en la fusión de lo cómico y lo trágico (21), si bien se

(17) Sobre todo por los paisiellianos. Rossini ya había tomado otro argumento antes también utilizado por Paisiello, *L'ingegno felice*.

(18) El mismo año se representaba en París y el anterior lo había sido en Londres. Rossini vuelve al protagonismo de Fígaro, en tanto que Paisiello le había hecho desplazar por el tutor y la pupila.

(19) Las que siguen a “la cumbre” del “barbero”, o sea, *La Gazzetta* y *El califa de Bagdad*, son inferiores.

(20) Prosiguiéndose la evolución hasta *Don Pasquale*, de Donizetti, y *Falstaff*, de Verdi.

(21) En ese sentido, Bernard (*Histoire* citada en la nota 14, págs. 1035-1037) emprenta el aria de la calumnia con el monólogo de *El avaro*.



puede señalar ante todo en *El barbero* —con el *Don Pasquale*, de Donizetti— la culminación de la *vis comica* italiana, tan insuperable como la del ritmo coterráneo y sobre todo napolitano (22). “Alegre de situación todo el conjunto”, que ya dijo Sainte-Beuve.

Ahora bien, notemos aquellas posibilidades apuntadas casi sarcas, redentoras, de *Las bodas*. Porque nos interesan a propósito del distinto papel de Sevilla en ambas obras y en *Don Juan* de que diremos luego. Pues, por su parte, Rossini, en *El barbero* —y ello sigue paradójicamente siendo significativo en el mismo plano a pesar de todo, por cuanto le aleja un tanto de la inspiración “política” de Beaumarchais— se ha dicho que “sólo tiene ojos para lo contingente y la realidad concreta, hasta el extremo de que su ineptitud para la mefísica quizás sea caso único entre los músicos de su categoría”(23).

Pero, ¿y la propia significación de la ciudad de Sevilla, pues, en esas las dos óperas de que ya nos hemos ocupado? No exageremos ni tratemos de forzar las cosas, lo que por otra parte sólo superficialmente sería necesario en cuanto el dicho papel por soterrado que pueda parecer desde luego que existe. Recordemos, por otra parte, que la misma parsimonia sevillana está mucho más acusada en Beaumarchais. Y lo está ante todo por el género meramente dramático de él, sin el acompañamiento musical que, al tornarle operístico en los otros dos, ya lo apuntábamos en los liminares, los desencarna un poco de los pormenores de la geografía.

Aunque, ¿es que los desencarna o que más bien convierte a la propia geografía en símbolo profundo?

Creemos que las dos cosas, por contradictorio que pueda parecer. De manera que nosotros no vamos a llevar la contraria a Vincenzo Terenzio (24) cuando escribe de *Il barbiere* que le faltan “vere e proprie note di colore ambientale, se facciamo eccezione dell’impiego di più chitarre e di sistri nella cavatina del conte di Almaviva”, o sea, que “l’ambiente si sviluppa e si precisa nell’incontro e nella contrapposizione dei caratteri, evitando così l’intrusione del pittoresco e del semplice sfondo paesistico”. Pero sí señalar lo que en esa liberación grácil rossiniana hay de sintonizado con una de las constantes de la atmósfera sevillana, vista de lejos o de

(22) GROUT Donald J.: *Histoire*, citada en la nota 16, págs. 431-432.

(23) BERNARD, Robert: Lugar citado en la nota 21.

(24) *La musica italiana nell'Ottocento*. Milán, 1976, págs. 95-96.

cerca. Y en cuanto a esa otra apertura al espacio abierto de la gracia ya en sentido teológico incluso, que no nos duelen prendas, señalada en *Le nozze*, remitimos a la común ubicación hispalense de *Don Giovanni* con la gemela vertiente desde luego mucho más acusada y argumentalmente salvífica, aunque su tal potencialidad redentora llegase sólo al acto en la consumada versión de Zorrilla.

Y antes de pasar la página notemos que los avatares de Fígaro en el teatro lírico se merecen toda una monografía. Así, no muy distante de la cronología de *Il barbiere* estrenaba Donizetti en Madrid, donde por entonces vivía, *Los dos Figaros*. Y en 1846, Lauro Rossi (25), *La figlia di Figaro*. Por no hacer más citas simplemente de inventario.

## DON GIOVANNI O IL DISOLUTO PUNITO

También con libreto de Lorenzo da Ponte (26), y en 1787, o sea, al año siguiente (27) de *Las bodas*, estrenaba Mozart en Praga esta su versión de *Don Juan*.

Y si *Las bodas* combinaban lo cómico y lo trágico para acabar abriéndose a una espiritualización, *Don Juan* asciende de lo realista a lo fantástico para alcanzar la cota del drama teológico, sin conformarse con la dimensión filosófica ni siquiera con la inquietud metafísica (28). Tanto es así que uno se pregunta si la crítica de Salvador

(25) (1812-1885).

(26) Fijándose demasiado éste en el libreto anterior de Giovanni Bertati, *Don Giovanni Tenorio o sia il convitato di pietra*, estrenado en Venecia en febrero del mismo año con música de Giuseppe Gazzaniga. La obra de Bertati mezcla Tirso y Molière y se desarrolla en Villena. El librero de Da Ponte fue modificado nada menos que por Casanova.

(27) Se ha señalado lo asombroso de tal rapidez, teniendo en cuenta la complejidad de la partitura.

(28) Comentan los autores de la *Storia* citada en la nota 10 (II, págs. 1158-1163), a título de ejemplo decisivo: "Il panico di Leporello deriva della realtà scenica, è il riflesso del momento; il comico è qui un elemento del tragico, ne vale a distoglierci dalla magia degli accordi metallici e cupi che integra la misteriosa voce dell'á di là." En el mismo sentido, Bernard (*Histoire* citada en la nota 14; I, págs. 429-430) comenta acerca de "su significación profunda que no está condicionada por la contingencia" y que así pasa de "un drama determinado al drama en estado puro", y más aún "desde lo más ligero hasta esa tragedia que alcanza lo sublime extratemporal y la trascendencia más abstracta".

de Madariaga (29) a la versión mozartiana, si bien endilgando a Da Ponte el tanto de culpa, no implica dejarse llevar de la primera y más popular coordenada del universal personaje, el impulso elemental, con una atención más escasa o en todo caso secundaria a la segunda, la de la destinación eterna dramáticamente jugada en esta peregrinación terrenal. La que, en cambio, ha visto pintiparadamente Carl de Nys (30) al notar, ya desde la primera etapa del protagonista, el *mysterium iniquitatis* de la Escritura, y en el comendador muerto “el personaje invisible cuya evocación musical ha sido introducida por la obertura y cuya aparición al final eleva el drama a nivel metafísico” (31).

Y de ahí, de esa su dimensión sacra, la categoría de teatro religioso que el tema había llegado a alcanzar, determinante de la tradición de ser alguna de sus versiones representada anualmente la noche de las ánimas, en todo el mundo hispánico a la postre ya bajo la definitiva de Zorrilla; la entera octava de las mismas en Viena, una *Steinernes Gastmahl*, por lo menos hasta 1783; algunos domingos el *Atheista fulminato* en ciertas iglesias de Italia; y sobre todo en muchos colegios de jesuitas (32) durante todo el siglo XVII, llamándose en ellos Leontius el protagonista, y habiendo extendido tanto la Compañía de Jesús tal práctica que se insiste en que a través de ella conoció el tema Da Ponte (33).

---

(29) *Don Juan y la Don-Juanía*. Buenos Aires, 1950, pág. 31. Se trata de una pieza escénica radiada el día de difuntos por el servicio sudamericano de la BBC de Londres, en 1948, precedida de un estudio de literatura comparada; “este don Giovanni resulta por fuerza demasiado civilizado, por razón de un siglo, para encarnar lo masculino elemental. ¿Cómo es posible un don Juan de peluca? ¿Hay nada más contrario que una peluca a la espontaneidad?”.

(30) *Histoire* citada en la nota 16, II. París, 1963, págs. 268-70. Nota su contraste sobre todo en Molière.

(31) Claro está que a costa de que la ternura mozartiana atenuase un tanto el orgullo y la brutalidad del protagonista, según ya lo ha visto Bernard.

(32) Sobre el papel de la dramática, casi siempre en latín, en la pedagogía jesuita, muchos datos en FRECHES, F. H.: *Le théâtre neo-latin au Portugal. 1550-1745*. París, 1964, págs. 156-164.

(33) Libro de Dent citado en la nota 1, pág. 207. ¿A través de Goldoni —*Don Giovanni o sia il disoluto* (1786)— o hasta éste por ellos, si tenemos en cuenta las probabilidades de la cronología? Parece en todo caso que llegó a conocer a Molière. Más dudosamente *El burlador de Sevilla*, de Tirso. Por supuesto que la monografía de don Juan en el teatro lírico sería más extensa que la de Fígaro aunque menos sevillana: Gluck, Anfossi, Righini, Francesco Gardi, Marinelli.

## “LEONORA” VERSUS “FIDELIO”

La estrenó Beethoven en 1805 (34), con libreto de José Sonnleihnner, según la comedia de Jean-Nicolás Bouilly, *Leonora ou l'amour conjugal* —1798— que ya había sido aprovechada para el teatro lírico por Gaveaux y Fernando Pæer.

Y ante todo, nos hemos de regatear el reconocimiento de lo convencional del desenlace. Pues es el *deus ex machina* y no la evolución psicológica —la oportuna llegada del ministro Fernando— el determinante de la conclusión feliz en el drama de la esposa que ignora la suerte del marido y a la postre le defiende y consigue salvarle.

Aunque la obra suponga la asunción, para superarla, de las varias corrientes sentimentales que el género había revestido en el siglo anterior, o sea, el melodrama de Apostolo Zeno y Pietro Metastasio (35) y en el otro extremo la superficialidad de la ópera cómica. Para superarlas por lo patético, pero a pesar del convencionalismo argumental dicho psicologizando, y más que nada en el alma femenina, lo cual venía contingentemente favorecido por la elección de los temas en la cronología de la época, gracias a la influencia que ya se dejaba sentir de las novelas francesa e inglesa. Sin llegar a lo lacrimógeno pero al fin y al cabo es el mundo del folletín —y ya es hora que la palabra pierda su contexto despectivo, cuando nadie duda de haber recurrido con tanta intensidad y abundosidad a la especie Balzac, Dickens, Galdós, Baroja y Valle-Inclán—, “el poema ideal de la ópera”, según la estimación de Goethe.

Y también es forzoso admitirlo, con escasas huellas italianas (36).

---

(34) Nueva obertura —*Leonora 3* (reemplazada enseguida por *Leonora 1*)— en 1806; nueva versión, con *Leonora 1* (reemplazada enseguida por la de *Las ruinas de Atenas*), en 1814 (habiendo modificado el libreto F. Treitschke), ya bajo el título de *Fidelio* (el anterior coincidía con el de la comedia de Bouilly), y siendo después la definitiva obertura la llamada *en mi*. De las oberturas en las óperas de Beethoven —entre *Fidelio* y *Leonora* se ha hablado de competencia— decía Wagner ser en sí mismos “dramas musicales escritos con ocasión de otros”. Véase KUFFERATH, M.: *Fidelio de Ludwig van Beethoven*. París, 1913.

(35) 1669-1750 y 1698-1782, respectivamente.

(36) “Si intravvede qua una vezzosa eleganza cimarosiana, là un languido spunto paisiellino, echi di musiche assai diffuse nel mondo musicale viennese”; *Storia* citada en la nota 1, III, págs. 1517-21.

Pero volviendo al convencionalismo antes apuntado: Frente a la opinión de que aquél implica un elemento que incluso llega a la puerilidad y supone hasta cierto punto algo así como una ventana cerrada a la plena expresión de los ideales beethovenianos, al fin y al cabo también manifestados en *Fidelio* —la mística del rescate de la humanidad que sufre— nosotros hemos de insistir, con más motivo ahora, en lo que al principio dijéramos de la particularidad del género operístico, donde la dimensión musical, no voy a decir el acompañamiento, suple.

Por otra parte, es de tener en cuenta la valoración de todos los factores en juego que hace Claude Rostand (37) cuando sitúa a Beethoven en este terreno, todavía a medio camino de la liberación de los viejos lastres que habrían de esperar a Wagner y Verdi, pero ya en el de la ópera romántica (38) y con pleno aprovechamiento de Monteverdi y Purcell (39).

¿Y el papel de Sevilla esta vez? Creemos que no muy diferente del que va a suponer, pese al distinto marco temporal de la trama, para la obra de Donizetti de que pasamos a tratar.

## LA FAVORITA

*La favorita* que fue estrenada en París en diciembre de 1840, valiéndose de un texto del conde de Comminges (40).

Con *Lucia de Lammermoor*, la máxima expresión trágica del autor, desbordantemente romántica, y tan aristocraticista como toda su obra, lo mismo que la de Bellini y a diferencia de Verdi, al fin y al cabo permisivo de ingredientes populares (41).

Se desarrolla el año 1340, durante el reinado de Alfonso XI. El príncipe Fernando, prior de un convento de las Ordenes Militares,

---

(37) *Histoire* citada en la nota 16, págs. 333-5.

(38) Como *La flauta mágica*. Aunque todavía un *Singspiel* por el libreto.

(39) Sobre todo para los coros.

(40) Del que ya Donizetti había sacado *El ángel de Nisida*, que no se llegó a representar.

(41) Por lo cual es paradójico se le haya tildado de plebeyo, folklórico en el falso sentido burdo del vocablo, el más italiano de los músicos y sin capacidad de sublimación. Así lo ha hecho Bernard (*Histoire* citada en la nota 14, III, pág. 1040). Y Robert Schumann calificó en concreto esta ópera de *Puppentheater-musik*.

está enamorado de Leonor, a la cual cree una princesa y que en realidad es la favorita del monarca. Vencedor de los moros, el rey le promete acceder a cualquiera de sus deseos, él le pide obtenerla en matrimonio, el soberano accede, Fernando al saber la verdad se vuelve a su convento, y por un mal entendido ella acaba envenenándose.

En definitiva, algo de una innegable fuerza dramática e intensidad poética, que en el último logrado acto consigue la unidad de la música y el texto.

Y lo mismo que en *Fidelio*, a pesar de la elección medieval del argumento en este caso de Donizetti, ya lo indicábamos, Sevilla es para ambas óperas una ciudad populosa, dinamizada y atractiva de la corona de Castilla. Algo, pues, en su elección, de predominio realista. Sin la trascendencia de los valores simbólicos del lugar de la gracia que éste había desempeñado en el aligeramiento de *Il barbiere*, la espiritualización de *Le nozze* y la ascensión divinal de *Don Giovanni*.

Y ya nos hemos ganado el acceso a Verdi.

## LA FUERZA DEL SINO DE "DON ALVARO"

El 8 de agosto de 1930, salía en Madrid el número 430 de "La Novela de Hoy", una de las innumerables colecciones de ese generoso diluvio de novelística corta que desde 1907 hasta 1936 (42) es uno de los fenómenos más fecundos de la literatura española de todos los tiempos. Se trataba de *Lo menos 99*, de Felipe Sassone. Y en ella se asiste a una entrevista que el crítico musical Juan Barelli hace al maestro Mario d'Assegno, director y empresario de una compañía barata que buscaba en La Zarzuela de Madrid seguro marchamo para una excursión por provincias, diálogo en el cual Mario sostiene la tesis de que las virtudes de Verdi estuvieron en su asunción de Wagner si bien pagando el tributo al así hacerlo de un cierto lastre por el obligado menoscabo de lo italiano genuino de sus raíces. "Verdi que era un hombre que ansiaba renovarse escribió *Aida* después de haber oído y estudiado *Lohengrín* y realizó en

---

(42) Muchos datos sobre el tema en SÁNCHEZ GRANJEL, L.: *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Universidad de Salamanca; Serie varia; Temas científicos y literarios, 34, 1980.

ella con rara fortuna el enlace de las viejas ideas con las nuevas, algo del procedimiento de la orquesta wagneriana sin llegar aún al *leitmotiv* y lejos de intentar las sinfonías cantadas que trajo al teatro el coloso de Bayreuth. Wagner era un genio y su concepción del drama lírico la más perfecta dentro de la teatralidad en su doble sentido de tragedia griega y de otra la más avanzada y nueva por la arquitectura musical. Verdi no hizo más que plegarse a la influencia que le llegaba del Rhin y sin embargo nunca pudo emplear el *leitmotiv* y se quedó en los temas de reminiscencia”.

En todo caso, esa índole beneficiosa de la impronta wagneriana en la música italiana de la época *in genere* y específicamente en Verdi (43) no era la opinión común entonces ni mucho menos (44) cuando el 10 de noviembre de 1862 (45) aquél estrenaba *La forza del destino* (46) en San Petersburgo, con libreto de Francesco María Piave (47).

Opera que, a pesar de desarrollarse sólo en parte en Sevilla, contiene, sin embargo, uno de los más trágicos gritos de nostalgia de una ciudad conocidos en el teatro lírico, si es que se le sabe valorar adecuadamente, el *Leonora ¡Siviglia!* del acto tercero, por otra parte, fiel correspondencia, ya que no traducción literal, de la exclamación correlativa del tal protagonista en la escena tercera de

---

(43) Véanse: MILA, M.: *Il melodramma di Verdi*, Bari, 1933; LOSCHOLDER, J.: *Das Todesproblem in Verdis Operschaffen*, Stuttgart, 1938; CORTE, A. della: *Le sei più belli opere de Giuseppe Verdi*, Milán, 1946; y BARILI, B.: *Il paese del melodramma*, Lanciano, 1931.

(44) Así, el ya citado Ferruccio Busoni escribió el 23 de junio de 1877 en el “*Neue Zeitschrift für Musik*”, de Leipzig (58, págs. 370-5: *Giovanni Sgambati. Studio illustrativo dello stato attuale della musica in Italia*), congratulándose de un cierto despertar luego de un supuesto período de profunda decadencia que “*dall'irruzione del wagnerismo le teste calde hanno ricevuto più danno che vantaggio*”. Sin embargo, se ha asegurado que precisamente *La forza del destino* quebrantó en Alemania el fanatismo wagneriano, como luego, aunque no tanto, *Don Carlos*.

(45) El zar cedió para la función el coro del regimiento de su guardia. El mismo año que en Roma se representó ya en el Teatro Real de Madrid, con asistencia de los reyes que llamaron a su palco al autor, quien parece había sido algo descortés con Barbieri. En 1869, se dio revisada por el mismo Verdi (y el libreto por Ghislanzoni, cambiando el suicidio de don Álvaro por su retirada a un convento) en La Scala de Milán.

(46) O sea, después de *El trovador* y antes de *Don Carlos*. El drama del duque de Rivas había sido ya traducido en 1850 por Sanseverino. Su estreno en Madrid había tenido lugar en 1835.

(47) Quien parece tuvo en cuenta el *Wallenstein* de Schiller.

la jornada tercera del drama del duque de Rivas: ¡Sevilla! ¡Guadalquivir! —¡Cuán atormentáis mi mente!

Y a propósito de esta ubicación hispalense, limitada al acto primero y concretamente en el palacio de Calatrava, Vincenzo Terenzio ha notado (48), para toda la ópera, que “lo farragoso del argumento a veces acusa en demasía lo disperso o pintoresco” (49). Nosotros no compartimos esta opinión. Pero sí creemos debe tenerse en cuenta el mayor sevillanismo de la obra, derivada inmediatamente de la del duque, a través de la fidelidad ésta misma y lo concreto y ya apuntado profuso de la trama, que en los casos de *Fidelio* y *La favorita*. Lo cual ante todo son los escenógrafos quienes no deben olvidarlo. Aunque menos disculpables resultan si lo hacen en la obra maestra de Georges Bizet.

## CARMEN

El 3 de marzo de 1875 era estrenada en París (50), tres meses antes de que muriera su creador a los treinta y seis años, según libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halevy, por su parte fieles seguidores de la novela de Próspero Mérimée.

Por cierto que superando, a costa de la alianza entre lo trágico del argumento y el ambiente popular de su marco y la extracción social de sus personajes, la antítesis hasta entonces consagrada entre los dos géneros de la gran ópera y la ópera cómica francesas que se había venido rígidamente materializando y encarnando en los dos sendos teatros parisienses.

Y mediante la consecución de una obra maestra del género ope-

(48) Libro citado en la nota 24, pág. 258.

(49) Si bien reconozca que se llega a “un todo inescindible”, de manera que los episodios decorativos del segundo acto, el mesón en Hornachuelos, acentúan el contraste entre pasión y destino, entre la interioridad individual y el mundo exterior en el cual, sin embargo, aquél se fragua.

(50) Por cierto, sin éxito, ante un público cerrado y miope, incapaz de comprender la superación de la ópera cómica convencional y lo que llamaba, en la soberbia de su ignorancia, contaminaciones wagnerianas o pintorescas y locales. Y sin embargo, Nietzsche diría en 1888, tras haberla oído, que a su ejemplo era tiempo de disipar las brumas wagnerianas y mediterranzar la música. A lo que comenta René Dumesnil (*Histoire* citada en la nota 16, págs. 767-768) la superficialidad de aquel público que acusó a Bizet de wagnerismo.



rístico sin más, en cuanto a ese tan calendado perfecto logro del indisoluble maridaje entre teatro y música, tal y como lo han visto della Corte y Pannain (51): “La parola è l’elemento propulsore. La bellezza melodica non è fine a se stessa, come nelle precedenti opere. Il sentimento anima la melodia”. Y también gracias a la unidad conquistada a través de lo múltiple y abigarrado de tantas y tantas variopintas situaciones y episodios: “Di pagina in pagina il dramma progredisce verso la catastrofe, presentita fin dall’inizio e realizzata come catarsi. E la fine della sofferenza dell’amore. Le parti riflettano l’ardore centrale e ciascuna è omogenea col tutto. E per tutto ciò è anche eccelentemente teatrale”.

¿Y Sevilla?

Naturalmente que de la precedente ambientación hispalense de la novela corta que Mérimée había publicado en la *Revue des deux mondes* el 1 de octubre de 1845 no vamos a tratar aquí. Una ambientación geográfica que, cual en él es corriente, para las raíces históricas se supone hija de una erudición que forma parte del mismo argumento (52); y en cuanto a la decoración actual de la dicha trama, por supuesto que sin prolijidad descriptiva ni complacencia costumbrista, no deja de responder a alguna realidad al menos topográfica (53), lo que ya es algo, sobre todo a guisa de cimentación de la ópera posterior.

Opera de la cual el acto primero se desarrolla junto a la Fábrica de Tabacos; el segundo, en una taberna, y el cuarto, en la Plaza de Toros. Por mucho que Bizet no hubiera estado en España hay que reconocer, pues, a Robert Bernard (54), si bien desde luego no sólo por esos detalles de la Geografía urbana, que se trata de “atmosphères spécifiquement espagnols”.

Ahora bien, es la escenografía y el ambiente de lo que tal estamos afirmando. No del grado de andalucismo y sevillanismo ge-

(51) *Storia* citada en la nota 1, III, págs. 1600-1608.

(52) Así, al comenzar el capítulo II: “Je passai quelques jours à Cordoue. On m’avait indiqué certain manuscrit de la bibliothèque des Dominicains, où je devais trouver des renseignements intéressants sur l’antique Munda”.

(53) Por ejemplo, en el capítulo III: “En ce moment, nous passions devant une de ces ruelles étroites comme il y en a tant à Séville”; y “j’aurais été sage de ne plus penser à elle; mais, depuis cette journée dans la rue de Candilejo, je ne pouvais plus songer à autre chose”.

(54) *Histoire* citada en la nota 14, II, págs. 647-649.

nuino de las situaciones y las psicologías, lo que sería harina de otro costal, y por otra parte no constituye nuestro tema de hoy. Aunque sí debamos consignar que cualquier infidelidad a lo concreto de las mismas están superados, incluso desde el punto de vista estricto del localismo, por la universalidad de la vibración dramática y poética de la letra y la música. Como en la alternativa irredimible entre el deseo de bailar y la llamada al cuartel de dicho acto de la taberna, y la imploración del "volverte a ver" que con tanta profundidad glosara Thomas Mann en *La montaña mágica* (55).

En todo caso, de que lo local sí es sevillano, y de que una vez más nos está confirmando la norma perenne de que en ello justamente está lo universal, sí podemos estar seguros.

¿Y no recordaremos, para su entronque pleno con la ciudad del Guadalquivir, lo de "Sevilla para herir", la "torre llena de arqueros finos", en fin, "la Carmen bailando por las calles" hispalenses de Federico García Lorca?

## EN LA UNIÓN SOVIÉTICA

En 1940, un año antes, pues, de la entrada de Rusia en la segunda guerra mundial, Sergio Prokofiev terminaba su ópera *Bodas* (56) en un monasterio, con libreto de Mira Mendelssohn, quien poco después se casaría con el compositor para ello divorciado.

El argumento está basado en otra ópera ya, la dieciochesca *The Duenna*, del irlandés Richard Brinsley Sheridan (57).

El propio Prokofiev confesó luego haberse decidido por la lírica en detrimento de la cómica, de las dos coordenadas de la obra de Sheridan.

---

(55) En el séptimo y último capítulo, "Fülle des Wohllauts"; "und nun war in der Begleitung aller Instrumentalzauber los, der nur irgend geeignet sein möchte, den Schmerz, die Sehnsucht, die verlorene Zärtlichkeit, die süsse Verzweiflung des kleinen Soldaten zu malen". Cfr. CARNEGIE, P.: *Thomas Mann as musician*. Londres, 1973, págs. 19-28. Para Robert Bernard se trata del grito de amor, de pasión y de desesperación más desgarrador que se haya pronunciado nunca en el teatro y que la música expresa con una verdad absoluta".

(56) *Esposales en el monasterio*, según otra versión.

(57) Estrenada en 1775 en el teatro londinense Dryry Lane, propio del compositor.

La acción transcurre toda en Sevilla, el primer acto en las calles y durante el carnaval; los restantes en interiores (58), y el primer cuadro del cuarto y último acto en el monasterio de Santa Catalina (59).

En la música no hay ningún ingrediente español.

Se trata de una comedia de enredo protagonizada por una pareja de jóvenes obstinados en sacar adelante sus amores contra la oposición familiar interesada en otro enlace de conveniencia.

Parece que desde lejos, al optar por la ubicación sevillana, Prokofiev pensó en la cara bulliciosa, extrovertida y lanzada a la calle, al aire libre, de la ciudad, que por supuesto no parece serle demasiado conocida. Sin que falten quienes le acusan de haber tenido *in mente* más bien Venecia a la hora de escribir e imaginar.

\* \* \*

Y ya nos llegó la hora de recapitular.

Hemos pasado revista a ocho óperas de argumento sevillano. Desde la Viena católica y galante, capital barroca de ese milagro federal y musical obra de los jesuitas según Claudel definiera el imperio austro-húngaro, hasta la Unión Soviética de la última guerra.

Constancia sorprendente a través de los tiempos y mantenida mediante óperas de tan distinto signo que nos confirman la universalidad y perennidad del prestigio sevillano. A la vez que, teniendo en cuenta el desconocimiento directo por sus autores de la ciudad de la gracia, la antigüedad y enconamiento de lo que simplificando brutalmente nos vamos a permitir llamar falta de promoción de la misma. ¿Por qué, por esos caminos, tantas diferencias con Venecia o Nápoles, pongamos por caso? Pero no es este el momento de contestar ni siquiera con diluidas hipótesis o conformándonos con la mera situación sobre el mapa.

Predominio, pues, de Sevilla desde lejos, en este aprovechamiento de la magia de su irradiación, que no sólo de su nombre.

Y otra nota. La ausencia de la Sevilla musulmana de todo el

---

(58) En el tercer cuadro del acto segundo se oyen los pregones en la calle de los vendedores de pescado.

(59) Ficticio. Los nombres de los monjes han sido elegidos por el texto con cuidadosa occidentalización: Agustín, Benedicto, Chartreuse. También Elustafio.

inventario. Nada más que la Sevilla cristiana y en buena medida con una presencia viva y abierta de su misma índole confesional.

Pero lo más interesante a nuestros fines es establecer las analogías y diferencias de la repercusión en las obras respectivas, argumental o no, del marco urbano en cuestión. Por la posibilidad acaso de extraerle alguna trascendencia con vistas a la mejor caracterización de este género mixto musical, plástico y literario.

Y tales matizaciones creemos que ya han sido abordadas arriba.

La mera referencia geográfica en *Fidelio* y *La favorita*. El marco exterior callejero en *Bodas en un monasterio*. Un enraizamiento más intenso de lo policromado en *Carmen*. La nostalgia dolorosa del lugar mismo y bien diferenciado en *La forza del destino*. Y en los otros tres casos, la conquista del símbolo, con todas sus grandezas y miserias desde el punto de vista del sevillanismo de fuera y dentro: el embrujo alado de tejas abajo en el aligeramiento de *El barbero*, la espiritualización religiosa en *Le nozze di Figaro* y el alcance del teatro teológico en *Don Giovanni*.

¡Fecunda Sevilla!

Antonio LINAGE CONDE