

Ramón Carnicer o la pervivencia del italianismo en la ópera española del siglo XIX

DANIEL MARTÍNEZ BABILONI

Modern historiography was the product of nationalism, and modern nationalism was crucially supported by modern historiography
Richard Taruskin[N|1]



Ramón Carnicer

Señala Casares Rodicio, que el problema de la ópera española en el siglo XIX “se debe a dos hechos fundamentales: la dominación italiana y el deseo de hacer algo autóctono, sin demasiadas concesiones a lo popular y lo pintoresco.”[N|2]Dicho problema, añade, “era el gran tema de discusión del XIX” y lo adereza con una cita de Peña y Goñi: “¿Existe la ópera española? No; la ópera española no existe, no ha existido nunca.”[N|3]Sin embargo, unas páginas después, dice que “este tema puntual, visto desde hoy, pasa a ser anecdótico y quizá lo único interesante es que más allá de la polémica, a lo largo del siglo se produjeron obras de valía.”[N|4]

De acuerdo con que se produjeron “obras de valía”, no podemos coincidir en que se trata de un asunto “anecdótico”, puesto que en recientes estudios sobre algunas de estas piezas, sus compositores y el conjunto de la ópera del siglo XIX –entre los cuales se encuentran los “Conceptos fundamentales” del propio Casares Rodicio– persiste una visión confrontada sobre la influencia de lo italiano, y se oculta un análisis contextual exento de prejuicios.

Por el mismo autor, sabemos que “el siglo XIX, tal como señalaba el propio Peña y Goñi, comenzaba bien”[N|5]. Ambos coinciden en lo acertado de la prohibición de “Representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por autores y actrices nacionales, o naturalizados en estos reinos”, según la Real Orden de 28 de diciembre de 1799, dictada por Carlos IV, recogida a su vez, en el reglamento de Teatros del 6 de mayo

de 1807.

A esta política se llega por motivos económicos, por la competencia entre compañías italianas y españolas, pero también, como señala Xoán M. Carreira, por la aparición de cierta xenofobia[N|6], debido a las tensiones causadas por la Revolución Francesa. Sin embargo, la medida resulta poco efectiva.

Se indica que este es el “primer intento de españolizar la ópera” y “supuso la imposición de cantar óperas en castellano”, aunque tal medida apenas dura “los primeros ocho años del siglo”. [N|7] Así mismo, se señala, que una vez pasadas las algaradas de los primeros meses de la guerra (1808-1814), “la vida teatral y musical mantiene las pautas que se habían iniciado con el siglo” [N|8], esto es: ópera italiana, sainetes y tonadillas, *ballet d’action*, etc. En los teatros de Barcelona dicha prohibición no tuvo vigencia, puesto que se acogió al régimen foral para seguir representando óperas en italiano. [N|9]

Álvarez Cañibano recoge que en 1810 el Marqués de Montehermoso, Director de Teatros, eleva a José I la propuesta de reformar los tres teatros de la corte: Teatro Dramático Español, Teatro Dramático Lírico Italiano y Teatro Dramático Francés, a los que se les dará el título de Reales. [N|10] Aparente tolerancia, en tiempos del francés, muy contrastada con el recibimiento que se hace de la vuelta de Fernando VII, por parte de la historiografía musical posterior. Momento en el cual “se impuso el rossinismo más arrollador y la ópera pasó a estar en manos de cantantes y empresarios italianos...” [N|11]

Nótese como el término “italianismo” muta aquí en el de “rossinismo”, influencia que “inicia su época dorada y su vía de acción” [N|12] (así como su demonización por la musicología nacionalista) tras el encargo de la Junta presidida por el Capitán General de Barcelona, a Ramón Carnicer y Antonio Viquer, de proveer al Teatre de la Santa Creu de una compañía italiana de ópera en 1816. [N|13]

En 1821 se deroga la prohibición anteriormente expuesta, con lo cual, según, Soriano Fuertes: “Nuestro teatro lírico sucumbió; no pudo parangonarse con el italiano; tuvimos que esclavizarnos al yugo extranjero; tuvimos que copiar y hacer sacrificio de nuestra nacionalidad y hasta nuestras costumbres; pero no por falta de genios para crear, no por carecer de conocimientos, ni de españolismo, sino por no tener gobiernos protectores que alentasen nuestros trabajos y premiasen nuestras obras...” [N|14]

Otro hecho que afianza –aún más– la “imposición del rossinismo en España” [N|15], es la creación del Conservatorio de Música M^a Cristina en 1830 bajo la dirección de Francisco Piermarini, cantante de ópera italiano. Su primer claustro está formado por Ramón Carnicer, Rodríguez de Ledesma, José Joaquín Virués y Pedro Albéniz, entre otros.

Dicha institución supone, para Peña y Goñi, el punto álgido del rossinismo: “la avalancha rossiniana sepultó bajo su formidable peso todo cuanto encontró en su camino”. [N|16] A lo cual añade Casares Rodicio: “el conservatorio se convierte en una auténtica cátedra de promoción del canto y la ópera italiana contra lo que luchará inútilmente a lo largo de su vida Barbieri”. [N|17]

Un último dato lo constituye la visita de Rossini a Madrid un año después, la cual conlleva “la imposición del repertorio italiano”, además de “la necesidad que, de hecho se impuso a los autores españoles de escribir óperas con texto en italiano”. [N|18]

No será hasta la década de los cuarenta cuando surja “el primer intento electivo de liberación del dominio italiano” con obras como *El contrabandista* (1841), con música de Basilio Basili y texto de Rodríguez Rubí. El resultado, según Cotarelo, “de la primera ópera española del siglo XIX. Buena poesía, buena música, buenos cantantes: todo español.” [N|19] Con ello además de pasar por alto los intentos de Genovés con *El rapto* (1832) y de José Valero con *Angélica* (1839), cae en una contradicción puesto que Basili llega a España en 1827, a sus veinticuatro años, desde Italia. [N|20]

El contexto que presentan estos autores está claramente marcado por el lenguaje que utilizan: dominación, prohibición, imposición, yugo, avalancha o liberación del dominio; las acciones se decantan por dominar, arrollar, imponer, sucumbir, esclavizar, sepultar, luchar, hacer sacrificio o liberar del dominio de. Otros términos empleados para referirse a la influencia italiana son lastre, monopolio o dependencia.

En este beligerante marco historiográfico se sitúa a Carnicer. Entorno del que es necesario hablar con mayor serenidad para poder plantear el fenómeno del “rossinismo” en toda su amplitud, contextualizarlo en el panorama operístico europeo y calibrarlo por sí mismo, sin necesidad de recurrir a estériles enfrentamientos con la situación operística española. Para realizar esta tarea recogemos el planteamiento integrador y modernizador del italianismo, que proponen Malcom Boyd y Juan José Carreras para el siglo XVIII. [N|21]

Con este referente hermenéutico la figura de Carnicer y, sobre todo, su tratamiento por parte de la musicología española, se presenta, en este artículo, como epítome de la necesidad de hablar de este periodo de la historia de la música con serenidad. Desde una perspectiva comprensiva, alejada de valoraciones morales –sobre todo de índole patriótica– y falsos complejos, nos centraremos en el contexto en el cual este músico se forma, su contacto con Italia y el resto de Europa, el sustrato popular que recoge en sus obras y, evidentemente (ni se puede, ni se debe obviar), el importante peso de Rossini, tanto en su producción, como en el panorama internacional.

Ramón Carnicer y Batlle (Tárrega, Lleida, 1789 – Madrid, 1855) es una de las figuras más importantes de la música española del siglo XIX. A partir de 1796 recibe las primeras nociones musicales de la mano de Buenaventura Feliú, maestro de capilla de la iglesia parroquial de Tárrega. Niño de coro en la Catedral de la Seu d’Urgell, donde permanece hasta 1806. Estudia composición, canto y órgano con el maestro de capilla Bruno Paqueras, con Antonio Coderech (organista) y Félix Roig (primer violín). Después, prosigue sus estudios con el maestro de capilla de la Catedral de Barcelona Francisco Queralt y el organista y compositor Carlos Baguer. Director de los teatros de ópera de Barcelona y de Madrid, donde sustituyó a Saverio Mercadante. Apartado, por “acérrimo constitucional”, de la oposición a la plaza de Maestro de Música de la Capilla Real y Rector del Colegio del Real Colegio de Niños Cantores. [N|22] Primer maestro de composición del Real

Conservatorio de Madrid, con discípulos como Francisco A. Barbieri, Rafael Hernando o Joaquín Gaztambide, y miembro de la Junta Filarmónica, creada para instigar la composición de óperas por músicos españoles.[N|23]

De él un anónimo cronista dice en 1834:

No le acusaremos por cultivar una escuela digna de admiración y aprecio, pero sí porque hallándose dotado de facilidad y sentimiento no se hubiese atrevido a salir del círculo de imitador. Las luces de D. Ramón Carnicer y los requisitos de artista de criterio y buen gusto que le distinguen, debían haberle arrojado a la difícil empresa de crear una escuela propiamente nacional.[N|24]

Esta es la coartada perfecta, que parte de la musicología española esgrime, para repetir hasta la saciedad un tópico que se creó entonces y llega a nuestros días sin ánimo de revisión, emborronando su obra y figura. Se habla, sin más, del “Rossini español”. [N|25]

1.- Clasicismo formativo y contacto con Mozart.

Cataluña, desde mediados del siglo XVIII es un territorio en el que se desarrolla la música sinfónica de concierto –entiéndase sinfonía, oberturas, y conciertos para solistas– bajo la influencia italiana en principio y con un cambio de tendencia hacia lo germánico en la década de los ochenta, debido fundamentalmente a la recepción de las obras de Joseph Haydn. Obras que comparten presencia con otras de Anfossi, Conforto, Galuppi, Gassmann, Gyrowetz, Jommelli, Paisiello, Piccinni, Pleyel, Pugnani, Sammartini o Johann Stamitz y dan idea de la conexión europea de la música española del ochocientos.[N|26]

Precisamente Carlos Baguer (Barcelona, 1768-1808), con sus diecinueve sinfonías, es uno de los compositores que se vieron influidos por el clasicismo vienés[N|27] y por ello se convierte en un eslabón de la cadena de transmisión entre dicha corriente y sus discípulos Andreví, Carnicer y Ferrer. No se suele citar la influencia de Haydn en la música de Carnicer, a la que se refieren Carreira y Cortés i Mir.[N|28]

Por lo que respecta a la música para el teatro tenemos noticia de que en Barcelona, a finales del XVIII, se conoce, por el trabajo de compañías italianas,[N|29] un pequeño número de óperas como *Il Barbiere di Siviglia* (Paisiello, 1787), *Il matrimonio secreto* (Cimarosa, 1793) o *Così fan tutte* (Mozart, 1798). Vicente Martín y Soler aparece en 1790 con *Una cosa rara*, a la que le siguen hasta el final de la década, *L'arbore di Diana*, *Il burbero di buon cuore* y *La capricciosa correta*. [N|30]

También se estrena, en la primera década del XIX, en el Teatre de la Santa Creu, la obra de Johan Simon Mayr, *Elisa, ossia Il monte S Bernardo*, dramma sentimentale per musica. [N|31] Esta figura supone una parte esencial en la transmisión de la ópera europea entre ambos siglos, así como de mezcolanza entre las tendencias operísticas francesa, alemana e italiana. Particularmente importante parece esta obra puesto que su audición animó a Carnicer a “dedicarse al género lírico”. [N|32]

Con tal sustrato musical es factible pensar que el contacto de Carnicer con el clasicismo en general, y particularmente con Mozart, tuvo lugar antes de lo que algunas de las fuentes

consultadas aseguran. De acuerdo con Cortés i Mir,[N|33] no hace falta esperar al exilio en Mahón (1808-1814) para establecer dichas influencias. Tanto en la Seu d'Urgell, como en Barcelona, donde llega con 17 años, seguramente se produjeron las primeras tomas de contacto directo con las obras de algunos de los autores citados.

Capítulo a parte merece la atención que se le presta a su encuentro con el químico Charles-Ernest Cook, supuestamente producido durante el citado exilio en la isla menorquina. Se viene defendiendo que fue en ese momento cuando Cook, supuesto discípulo de Mozart, introdujo al catalán en la obra de éste. Los autores del catálogo de sus obras opinan que “Es muy probable que Carnicer conociera entonces las obras de Mozart”. [N|34]

Por su parte, tanto los editores de la revisión de *Don Giovanni Tenorio*[N|35] como Grover Wilkins, editor de *Elena e Constantino*,[N|36] recogen la influencia del diletante alemán sobre el catalán. Por lo que respecta a los diccionarios hay que señalar que en *The New Grove* la voz *Carnicer*, escrita por Robert Stevenson, apunta: “Charles Ernest Cook, who advertised himself as a pupil of Mozart.”[N|37] En el de *La Història de la música catalana, valenciana i balear* no aparece ninguna referencia en la voz dedicada al compositor por Dolcet,[N|38] pero Aviñoa sí lo recoge en su artículo.[N|39]

La prensa que cubre el reestreno de la primera ópera citada también se ocupa de ello, pero de diferentes maneras: Luís G. Iberní recurre a la influencia del “discípulo del salzburgués”:[N|40] Cortés i Mir no incluye ningún comentario al respecto.[N|41] Al hilo de la recuperación de *Elena e Constantino*, Casares Rodicio, tampoco incluye referencia alguna,[N|42] mientras que Carreira desmiente tal influencia y refuta con detalle la existencia de dicho científico. Según señala, no hay referencia alguna de él en biografías o estudios sobre Mozart, ni en monografías sobre historia de la ciencia. Además data el comienzo de tal error en *La musique en Espagne* (1920) de Rafael Mitjana.[N|43]

Tal evidencia nos da la clave de que Carnicer no pudo conocer las obras de Mozart a través de su presunto tutor mahonés. Su música forma parte del poso que el clasicismo deja en el catalán. A lo que hay que añadir, todo aquello de lo que pudo conocer en sus viajes a Milán, ciudad de fuerte influencia vienesa, en la cual se programan durante las primeras décadas del siglo ciclos que abordan el repertorio operístico del austríaco.[N|44]

Sabemos que conoce bien *Don Giovanni*, de gran importancia en su producción, y por las citas que introduce en su emulación de ésta, *Las bodas de Fígaro*, principalmente del aria de Fígaro 'Non piú andrai'.

2.- Importación de lo italiano y el activo exilio europeo.

El primer viaje a Italia de Ramón Carnicer se produce en 1816, como se ha dicho anteriormente, con el fin de contratar compañías italianas. No obstante, un año antes, había comenzado la primera temporada del Teatre de la Santa Creu con *L'italiana in Algeri* de Rossini. El estreno tuvo lugar un martes 29 de agosto de 1815.[N|45]

Los viajes a Italia se repetirán en los años siguientes para traer a cantantes, directores y el

espíritu reformista que precisan los teatros españoles. También importa partituras –para dirigir o arreglar muchas de ellas–, tanto de Rossini, como de Bellini y Donizetti. Por todo ello, Pedrell lo hace responsable de establecer “una tradición estética que determina el rumbo de las artes, en particular de la música en tierras españolas.”[N|46] Sin embargo, la presencia de compañías y óperas italianas está bien documentada para toda la península desde principios del siglo XVIII y como hemos visto el paréntesis de la guerra no fue suficiente para acabar con dicha influencia.

Si bien se insiste en esta condición, pasa desapercibida la aportación de este músico al conocimiento de lo español en Europa, precisamente, en el momento en el cual nuestro folklore se constituye en una extraordinaria fuente de inspiración para los músicos románticos, tradicionalmente explicado por el exilio de los artistas afectos al liberalismo. [N|47] Durante algunos años de la Década Ominosa, Carnicer, se establece en París y, sobretodo, en Londres donde publica *Six Spanish airs*. Otras piezas se repartirán también por la capital francesa “aprovechando la nostalgia de los exiliados”. [N|48]

La otra vía de recepción de lo español, como elemento exótico en la música centroeuropea de las primeras décadas del siglo XIX, viene dada por la confusión entre el “carácter español” y el *style hongrois*. Como señala Xoán M. Carreira el *verbunkos* se constituye, durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, en un tipo de “música urbana” centroeuropea que se expande con las guerras napoleónicas por toda Europa. Así, se superpone a otras fuentes de exotismo como son la música española, napolitana, rusa o turca. [N|49]

Csilla Peth, por su parte, demuestra como Carl Maria von Weber utiliza algunos patrones rítmico-melódicos propios del *verbunkos* con la intención de crear una atmósfera española. Pone como ejemplo *Preciosa* (1820), música incidental para un texto de P.A. Wolf sobre *La gitanilla* de Cervantes, en la cual el *bokázó* es utilizado con intencionalidad de españolizar la música, pero no es ni más ni menos que un recurso de la música gitana aplicado indiferentemente por Weber en la pretensión de un exotismo que muestra con sus indicaciones de *Carattere Espagnuolo*, *Espagnuole*, *Air Russe*, *Air Polonaise* o *Andante e rondo ungarese* en diferentes obras. [N|50]

3.- El sustrato de la música popular española.

Para los autores de la edición crítica de su *Don Giovanni* ([ver reseña discográfica](#)), los tres elementos “españolizantes” –unas seguidillas, un bolero y una cachucha [N|51]– son señalados, sin ninguna referencia a su amplio catálogo, como algo tangencial –y ¿quizás extraño?– en el conjunto del material utilizado por el compositor. Por el contrario, podemos comprobar en la obra de Pagán y De Vicente que la música popular española tiene mayor importancia de la que se le otorga.

Se pasa, casi de puntillas, por *El sacristán de Toledo* (1840), ópera española con libreto de Antonio García Gutiérrez no estrenada, y por el pastiche *Los enredos de un curioso* (1831), compuesto para la inauguración del Conservatorio de M^a Cristina. Carnicer aporta un polo,

una canción acompañada de guitarra, un quinteto con coro y un dúo.

También consta un gran número de obras pensadas como música incidental en representaciones teatrales, en la que es seguro que los aires y bailes populares serán numerosos. Del periodo mahonés se conoce una tonadilla titulada *La cantinera* (1813). En su música instrumental seguidillas y jotas se combinan con mazurcas, polacas, galops y valsés.

Un amplio número de canciones españolas, aparece entre sus composiciones, piezas interpretadas independientemente o intercaladas en sus óperas como *Cachucha*, *El harén*, *El julepe*, *El agua*, *Bolero a dúo* o *La criada*. Barbieri señala la importancia de estas “canciones y aires nacionales” en la transición entre la tonadilla del XVIII y la zarzuela moderna del XIX.[N|52]

4.- Imitador de Rossini en medio de una “avalancha”.

Por si lo dicho hasta ahora resulta poco convincente a la hora de definir la complejidad de la obra del catalán, nos centraremos por último en lo más evidente, esa negativa “a salir del círculo de imitador” que citábamos más arriba, para contextualizarlo de acuerdo al momento histórico y musical europeo.

Entre los méritos que presenta para hacerse valedor de tal apelativo, cabe señalar: la famosa obertura de *Il Barbiere di Siviglia* (1818), sus tres primeros títulos estrenados en Barcelona, *Adele di Lusignano* (1819), melodrama semiserio en dos actos “de fuerte acento rossiniano”; *Elena e Constantino* (1821), con libreto de Antonio Tottola; e *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio* (1822), en la cual el discurso musical se aparta “de forma excepcional” del estilo rossiniano para adaptarse al de Mozart.[N|53]

En Madrid, después de que una Real Orden lo nombre maestro director de los Reales Teatros en 1827, se suceden el reestreno, ese mismo año, de *Elena e Constantino* y los estrenos de *Elena e Malvina* (1829) con texto de Romani; Colombo (1831), “en la que curiosamente el modelo no es Rossini sino la grand ópera de Meyerbeer”[N|54]; *Eufemio di Messina, ossia i sarraceni in Sicilia* (1832) e *Isamario o morte ed amore* (1838).

A ello hay que añadir el estreno, en ambas ciudades, como empresario y director de numerosas óperas de Rossini, Mercadante, Bellini y Donizetti. Otros datos importantes son la reunión que mantienen imitado e imitador, junto a Albéniz y Virués en el Conservatorio (1831), y el estreno de la primera versión del *Stabat Mater* en San Felipe el Real (1833). [N|55]

Ciertamente, la relación entre ambos es estrecha y por obvia se deberían centrar los esfuerzos en explicar lo menos evidente. Por otra parte, dada la gran influencia en los teatros europeos de la primera mitad del siglo XIX, de lo italiano y particularmente de Rossini, no puede extrañar que eso suceda en España, particularmente en la obra de Carnicer, por ser un compositor más cosmopolita de lo que se presume.

Con sus treinta y nueve óperas escritas entre 1810 y 1830[N|56] , el de Pésaro supone un importante suceso en el panorama operístico internacional, como así lo recoge Álvarez Cañibano.[N|57] Las ciudades italianas fueron conquistadas rápidamente, sus estrenos operísticos se suceden en Venecia, Bolonia, Ferrara, Milán, Nápoles y Roma.

Muy pronto gran parte de su producción se representa por los teatros de toda Europa. En Lisboa estrena *Adina i Il califfo di Bagdad* en 1818. En Viena (donde la escuela italiana convive, y domina en muchos momentos, junto a lo francés y lo germano desde el siglo XVIII), *L'inganno felice* inaugura la moda Rossini en 1816. Seguidamente *Tancredi*, *Otello*, *La gazza ladra*, *Il barbiere di Siviglia*, *La donna del lago*, *La Cenerentola*, entre otras, entran a formar parte del repertorio de la mano del director de la ópera de la corte, Domenico Barbaia. El propio Rossini, que ya había trabajado con este director en Nápoles, estuvo en la ciudad en 1822.[N|58]

En Londres el éxito es clamoroso, la premier de muchas de sus obras triunfaron en el inestable King's Theatre, coliseo dedicado a la ópera italiana desde mediados del siglo anterior frente al Covent Garden y al Drury Lane, los cuales ofrecían “entretenimientos musicales en inglés”. Desde finales del siglo XVIII cuenta con la presencia de Lorenzo Da Ponte como poeta y con compositores como Martín y Soler y Bianchi. Las obras de Rossini compiten muy pronto con las de Paisiello, Cimarosa, Sarti, Gazzaniga, Salieri y Mozart, aunque poco a poco las más exitosas se recrearon en inglés.[N|59]

En París, el interés por lo italiano resurge con Napoleón y el Théâtre Italien se erige como uno de los principales coliseos de la ciudad. A partir de 1817 con *L'italiana in Algeri* las producciones rossinianas se suceden con un importante éxito. Le siguen *La gazza ladra*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Mosè in Egitto* y *La donna del lago*; bajo su propia dirección *Semiramide*, *Zelmira*, *Il Barbiere* y *Tancredi*, así como su última ópera italiana, *Il viaggio a Reims* (1825).[N|60]

Para esta compañía adapta algunos de sus trabajos napolitanos. En ella respalda a cantantes como la Malibrán y a compositores como Meyerbeer, Donizetti y Bellini. Al final de su carrera como operista, funde, en sus dos últimos trabajos para la Ópera de París, lo italiano con lo francés, *Le Comte Ory* y *Guillaume Tell*. [N|61]

Con estas muestras (la lista completa sería demasiado larga para este paréntesis con respecto al músico español) de lo sucedido en las principales capitales europeas podemos hacernos una idea de lo que significa la “locura”[N|62] Rossini: ni el repertorio francés de la Opéra-Comique, ni las óperas en inglés y menos alguna de las óperas alemanas pudieron evitar que durante mucho tiempo predominara en todos los teatros.

4.- A modo de reexposición...

Llegamos al músico que recoge la herencia de las capillas musicales catedralicias, transmisoras de una estética clasicista, para nada exenta de la presencia de elementos internacionales. Como director de orquesta, entiende a la perfección lo que se representa y triunfa en Europa, y en su papel de arreglista adapta o añade elementos propios a óperas de

éxito del momento.

En las óperas utilizadas para este trabajo[N|63] se transluce un conocimiento claro de una larga tradición musical europea: tanto en *Elena y Constantino*, como en *Il disoluto*, es importante la presencia de elementos prestados de Haydn (instrumentación), Mozart (tonalidades, citas literales del *Don Giovanni* y de *Le nozze*) o Monteverdi (coro de furias en *Il disoluto* y uso del coro para reforzar y comentar cada escena).

La música popular española está presente con aires y piezas como boleros o la cachucha; a lo cual hay que añadir un fuerte componente europeo basado principalmente en el modelo rossiniano, pero también, como señala Casares Rodicio, en la grand opéra francesa (*Colombo*) o la novela gótica del romanticismo (*Ismalia*).[N|64]

La aparición del elemento francés requiere una breve explicación. Al mismo tiempo que Rossini desarrolla una exitosa carrera, que le acarrea grandes triunfos en toda Europa, Meyerbeer sienta las bases de la gran aportación francesa a la ópera de la segunda mitad del siglo XIX, la grand opéra.[N|65] Con su *Robert le diable* (1831, el mismo año que Carnicer estrena *Colombo*) profundiza y afianza lo que Spontini y Auber desarrollan en las dos primeras décadas del siglo. Hay que recordar que nuestro compositor se pasa gran parte de la segunda década del siglo entre París y Londres, donde se representan las óperas de estos autores.

Por ello, así como el italiano acaba su carrera con una grand opéra, *Guillaume Tell* (1829), no tiene nada de particular que el español se vea así mismo influido –también lo fueron Berlioz, Verdi o Wagner. Además, se podría decir que pertenecen a la misma generación que sienta y desarrolla parte de las bases de la ópera decimonónica, Carnicer nace en 1789, Meyerbeer en 1791 y Rossini en 1792.

En el terreno empresarial el de Tàrrega aporta la necesaria modernización del sistema productivo y de calidad musical de los principales teatros españoles, quizás el primer paso para mostrar un sistema productivo fuerte y competitivo que hiciera posible el desarrollo de la producción operística en España[N|66], y en castellano como tanto ansían Espín y Guillén, Basili, Saldoni, Soriano, etc.[N|67]

5.- ... y coda.

Podemos concluir diciendo que es necesario reconsiderar la aportación de Ramón Carnicer para la consecución de una ópera propia (si es que la ópera puede ser propia de algún sitio que no sea la Mantua o Venecia de *L'Orfeo*, si a lo esencial vamos).

La revisión de su obra y figura es inherente la necesidad de actualizar el concepto de ópera nacional u ópera española, es preciso llegar a una concepción del término amplia, incluyente y complementaria de lo italiano. No es posible que se siga viendo, aún hoy, como una injerencia extraña que elimina lo propio, sino como un elemento modernizador y europeísta.

Desde una amplia perspectiva, alejada de lo emotivo, la obra del catalán y la ópera española en su conjunto sale reforzada y gana enteros a la hora de ser definida y descrita. Los trabajos de “los Sors, Carnicer (convertido en el exponente máximo de la ópera italiana), Tomás Genovés, Saldoni, Eslava, etc. –incluso el joven Barbieri–”[N|68] pueden ser presentados sin complejos y contextualizadas dentro de la corriente internacional de influencia de la ópera italiana.

Antes de las citadas *El rapto* (1832) o *El Contrabandista* (1841) se componen unas cuantas óperas españolas con libreto en italiano; por ejemplo Carnicer estrena sus tres óperas barcelonesas y tres de sus cuatro madrileñas y Cuyás *La fattuchiera* (1838). De acuerdo con Casares Rodicio estas obras “han de pertenecer a la mejor historia de la ópera [española][N|69] en italiano y es necesario su exhumación.”[N|70]

Pero no es menos necesario que esa exhumación se realice sin prejuicios, con voluntad de ofrecer una panorámica completa y contextualizada, sin sesgos y con conocimiento de causa. La influencia de la música italiana es importante, pero no un lastre, ni el único argumento para la consideración de estos trabajos. Por el contrario, lo italiano, en la ópera española del siglo XIX, es un elemento más de esa koiné denominada música europea –u occidental–, en la que los músicos españoles, como Carnicer, participan con normalidad.

Dedicatoria y nota de agradecimiento

A Enric Sebastià i Domingo In Memoriam, profesor de Historia Contemporánea de la Escuela de Magisterio “Àusias March” de Valencia, quien, allá donde esté, seguro me permitiría utilizar parte del título de su obra *Pervivencias feudales y revolución democrática* (1987) que tanto me ayudó a comprender nuestro particular siglo XIX.

Este artículo debe mucho a la revisión, comentarios y consejos que Enrique Sacau hizo sobre el primer borrador. Así mismo, bebe de las ingentes fuentes documentales recomendadas por Xoán M. Carreira. Mi más sincero y eterno agradecimiento a ambos por sus consejos y paciencia.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Teatro y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués.” en CASARES RODICIO, Emilio y Celsa Alonso (ed.): *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995) pp.123 -160

AVIÑO A, Xoán “L’activitat lírica” en *Del Romanticisme al Nacionalisme: segle XIX*, en AVIÑO A Xoán, Col. Història de la música catalana, valenciana i balear, vol. 9 (Barcelona: Edicions 62, 2003) pp. 57-110

BARTLET, M. Elizabeth C.: “Grand opéra”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 31.12.2007)

BRANSCOMBE, Peter: “1792-1830” en VV.AA.: Vienna, *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 12.1.2008)

CARREIRA, Xoán M.: “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica” en BOYD, Malcom y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000) p. 29-63

CARREIRA, Xoán M.: *Ludwing van Beethoven. Las [8+1] sinfonías* (A Coruña: Consorcio para la Promoción de la Música, 2008)

CARRERAS, Juan José: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” en BOYD, Malcom y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000) p. 19-28

CASARES RODICIO, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales.” en CASARES RODICIO, Emilio y Celsa Alonso (ed.): *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995) pp. 13 –122

CHARLTON, David: “1789-1870” en VV.AA.: Paris, *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com>, (acceso, 31.12.2007),

DOLCET, Josep: “Carnicer i Batlle, Ramón”, en AVIÑO A, Xoán. (dir.), *Diccionari, Col. Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 9 (Barcelona: Edicions 62, 2003) vol. 9, p. 128 –129

_____ : “L’òpera i la música escènica en el classicisme” en AVIÑO A, Xoán (dir.), *Col. Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 2, pp.171-190

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: “El ocaso del Antiguo Régimen”, en *Historia de España*, M^a Jesús Izquierdo (Ed.) (Valladolid: ÁMBITO Ediciones, 3^a ed., 2000) pp.353-356

DONA, Magdalena: “Milan”, *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>, (acceso, 31.12.2007),

ENCINA CORTIZO, María y Ramón Sobrino: “Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio, de Ramón Carnicer.” *Libro Festival Mozart*, A Coruña, mayo:2006, p.91-107

HUME Robert D. y Arthur Jacobs: “London”, *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com>, (acceso, 12.1.2008)

LLORENS, Vicente: “Vida de los refugiados en Londres”, *Liberales y Románticos*, (Madrid: Castalia, 2006), pp. 97-108

OSBORNE, Richard y Philip Gossett: "Rossini, Gioaquinò" *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com> (acceso, 12.2.2008),

PAGÁN, Víctor y Alfonso De Vicente: *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. (Madrid: Fundación Caja de Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 1997)

PETH, Csilla: "Style Hongrois", Hungarian elements in the works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 41 Fasc. 1/3 (2000) pp. 199-284

RODRÍGUEZ, Juana: Documentos del expediente de Ramón Carnicer (1830), *Recerca musicològica* VIII, 1988, pp. 193-205

SCOTT L. BALTHAZAR: "Mayr, Simon". *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 31.12.2007)

STEVENSON, Robert: "Carnicer, Ramón". *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>, (último acceso, 5.1.2008)

TARUSKIN, Richard: "Real worlds, and better ones", *The Oxford History of Western Music* (New York: Oxford U.P., 2005) Vol. 3, p. 1-59

TORRES MULAS, Jacinto: "Madrid" *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com>, (acceso, 27.1.2008)

VILAR I TORRES, Josep M.: "La sinfonía en Cataluña, 1760-1808" en MALCOM BOYD y CARRERAS J.J. (Eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000) p. 183-197

_____ "Bager, Carles" en AVIÑOÀ, X. (Dir.): *Col. Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 9 (Barcelona: Edicions 62, 2003) p. 67

ARTÍCULOS DE PRENSA Y REVISTAS MUSICALES

CARREIRA, Xoán M.: "El rescate de Monsieur il Signore Carnicer" (*Mundoclasico.com*, 1 de abril de 2005) <http://mundoclasico.com/> (último acceso, 8.1.08)

CASARES RODICIO, Emilio: "Carnicer el retorno de un gran lírico". *El Cultural*, 10 de marzo de 2005 http://www.elcultural.es/historico_result.asp (último acceso, 8.1.08)

CORTÉS I MIR, Francesc. "El dissoluto punito de Ramón Carnicer", *Scherzo: Revista de*

Música (2006), nº 209, pp.144-145

El vapor: periódico mercantil, político y literario de Cataluña, Teatro italiano: Breve ojeada sobre el de Barcelona desde 1815, nº 68, 7 de junio de 1834, Biblioteca de Prensa Histórica del Ministerio Cultura, <http://prensahistorica.mcu.es> (último acceso, 5.1.2008).

IBERNI, Luis G. Don Juan entre fogones. El Festival Mozart rescata "Il dissoluto punito de Carnicer" *El Cultural*, 8 de junio de 2006. http://www.elcultural.es/historico_result.asp (último acceso, 8.1.08)

Partituras

CARNICER, Ramón: *Elena e Constantino*, Libreto de Andrea Leone Tottola, Ed. Grover Wilkins (Madrid: IBERAUTOR/ICCMU, 2005)

_____ *Il barbiere di Siviglia*, Obertura (simfonia), Revisió i edició de Josep Dolcet, (Barcelona: Tritó, 1994)

Discografía

Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio

Dramma semiserio per musica in due atti, (estreno en el Teatro de la Santa Cruz, Barcelona, 20.6.1822) Libreto y música de Ramón Carnicer. Producción del Festival Mozart de A Coruña. Edición crítica de Ramón Sobrino y María Encina Cortizo. Ediciones Iberautor Promociones Culturales S.R./ICCMU. Grabado en directo en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, los días 9 y 11 de junio de 2006.

Notas

TARUSKIN, R.: "The dialectical antithesis", *The Oxford History of Western Music* (New York: Oxford U.P., 2005) Vol. 3, p. 8

CASARES RODICIO, Emilio: "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales." en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (ed.) *La música española en el siglo XIX*. (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995) p. 28

PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española y la Música Dramática en el siglo XIX*. Apuntes históricos (Madrid, Imp. de El Liberal, 1881, p.14) en *Ibiden* p. 92

CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (ed.) *Op.Cit.* p. 94

Ibiden. p. 95

CARREIRA, Xoán M.: "Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica" en BOYD, Malcom y CARRERAS, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000) p. 63

CASARES RODICIO, E. en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (ed.) *Op. Cit.* p. 96

ÁLVAREZ CAÑIBANO A.: "Teatro y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués." *Ibiden*. p. 151

CASARES RODICIO, E. en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (ed.) *Op. Cit.* p. 95 y CARREIRA, Xoán M., *Op. Cit.* p. 63

ÁLVAREZ CAÑIBANO A. *Ibiden*. p. 151-152

CASARES RODICIO, E. en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (ed.) Op. Cit. p. 92

Ibidem p. 97

PAGÁN, Víctor y DE VICENTE, Alfonso: Catálogo de obras de Ramón Carnicer. (Madrid: Fundación Caja de Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 1997) p. 16

SORIANO FUERTES, M.: Historia de la música española desde los fenicios hasta 1850. En CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (ed.) Op. Cit. p. 97

Ibidem p. 98

PEÑA Y GOÑI; La ópera española y la Música dramática en el siglo XIX. Apuntes históricos (Madrid: Imp. De el Liberal, 1881) en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (eds.) Op. Cit., p. 97

CASARES RODICIO, E. Ibidem p. 97

Todas las citas de este párrafo en Ibidem p. 98

COTARELO Y MORI, E.: Ensayo histórico sobre la zarzuela, o sea el drama lírico español desde sus orígenes hasta fines del siglo XIX, (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934) p. 169 en Ibidem p. 100

VÁZQUEZ, Roland J.: "Basili, Basilio", Grove Music Online ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 7.3.2008)

BOYD, Malcom y Juan José Carreras (eds.), La música en España en el siglo XVIII (Madrid: Cambridge University Press, 2000)

RODRÍGUEZ, Juana: Documentos del expediente de Ramón Carnicer (1830), Recerca musicològica VIII, 1988, pp. 193-205

Datos biográficos extraídos de PAGÁN, Víctor y Alfonso de Vicente: Catálogo de obras de Ramón Carnicer. (Madrid: Fundación Caja de Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 1997) y DOLCET, Josep: "Carnicer i Batlle, Ramón", en AVIÑO A, X. (dir.), Diccionari, Col. Història de la música catalana, valenciana i balear, vol. 9 (Barcelona: Edicions 62, 2003) vol. 9, p. 128-129

Teatro italiano: Breve ojeada sobre el de Barcelona desde 1815, El vapor: periódico mercantil, político y literario de Cataluña, nº 68, 7 de junio de 1834, Biblioteca de Prensa Histórica del Ministerio Cultura, <http://prensahistorica.mcu.es> (último acceso, 5.1.2008). En el artículo de Robert Stevenson en Grove Music Online aparece por error este artículo como publicada en 1824.

CORTÉS I MIR, Francesc. Il dissoluto punito de Ramón Carnicer, Scherzo: Revista de Música (2006), nº 209, pp.144-145

VILAR I TORRENS, J.M. "Las sinfonías en Cataluña, 1760-1808." BOYD, M. y CARRERAS, J. J. (ed.) Op. Cit. pp.183-197 También interesan al respecto sendos artículos, en la misma obra, de David Wyn y Teresa Cascudo sobre la situación del sinfonismo clásico en la Península Ibérica.

VILAR I TORRENS, J.M.: "Bager, Carles" en AVIÑO A, X. (Dir.): Col. Història de la música catalana, valenciana i balear, vol. 9 (Barcelona: Edicions 62, 2003) p. 67

Únicamente he encontrado referencias de ello en CORTÉS Y MIR, F. y en CARREIRA, X. M. El rescate de Monsieur il Signore Carnicer (Mundoclasico.com, 1 de abril de 2005) <http://mundoclasico.com/> (último acceso, 8.1.08)

RADIGALES, Jaume: "El segle XVIII: primeres incursions mozartianes a Barcelona", Mozart a Barcelona. Recepció operística (1798-2006) (Barcelona: Abadía de Montserrat, 2006) pp. 17-24

DOLCET, Josep: "L'òpera i la música escènica en el classicisme" en AVIÑO A, X. (dir.), vol 2, Op. Cit. pp.171-190

SCOTT L. BALTHAZAR: "Mayr, Simon". Grove Music Online ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 31.12.2007)

DOLCET, Josep: "Carnicer i Batlle, Ramón", en AVIÑO A, X. (dir.), vol. 9, p. 129

CORTÉS I MIR, Francesc. Op. Cit.p.144

PAGÁN, Víctor y DE VICENTE, Alfonso Op. Cit. p. 15

ENCINA CORTIZO, M. y SOBRINO, R. Op. Cit. p. 97

CARNICER, Ramón: Elena e Constantino, Libreto de Andrea Leone Tottola, Ed. Grover Wilkins (Madrid: IBERAUTOR/ICCMU, 2005)

STEVENSON, Robert, Op. Cit. nota 12

DOLCET, Josep: "Carnicer i Batlle, Ramón", en AVIÑO A, X. (dir.), vol. 9, pp. 128-129

AVIÑO A, X. "L'activitat lírica" en Del Romanticisme al Nacionalisme: segle XIX, en AVIÑO A, X., Op. Cit. pp. 57-110

IBERNI, Luis G. Don Juan entre fogones. El Festival Mozart rescata "Il dissoluto punito de Carnicer" EL CULTURAL, 8 de junio de 2006. http://www.elcultural.es/historico_result.asp (último acceso, 8.1.08)

CORTÉS I MIR, Francesc. Op. Cit.p.144-145

CASARES RODICIO, Emilio. Carnicer el retorno de un gran lírico. EL CULTURAL, 10 de marzo de 2005 http://www.elcultural.es/historico_result.asp (último acceso, 8.1.08)

CARREIRA, X. M. Op.Cit. nota 28.

DONA, Magdalena: "Milan", Grove Music Online ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 31.12.2007)

PAGÁN, Víctor y DE VICENTE, Alfonso Op. Cit. p. 16

Ibidem p. 20

LLORENS, Vicente, Liberales y Románticos, (Madrid: Castalia, 2006) En su capítulo segundo, "Vida de los refugiados en Londres", describe las actividades musicales (pp. 97-108) que ocupan a los exiliados. No aparece la figura de Carnicer pero cita a Rodríguez de Ledesma, Masarnau, Gomis, Sors, Huerta y Manuel García, cuyas actividades musicales resume sucintamente. Por otra parte Josep Dolcet hace especial hincapié en este lazo de unión entre el romanticismo europeo y "el exotismo árabo-andaluz de la Península", DOLCET, Josep en AVIÑO, Xosé (dir.) Op. Cit.vol. 9, pp. 128-129

PAGÁN, Víctor y DE VICENTE, Alfonso. Op. Cit. p. 429

CARREIRA, Xoán M.: Ludwig van Beethoven. Las [8+1] sinfonías (A Coruña: Consorcio para la Promoción de la Música, 2008) p. 36

PETH, Csilla: "Style Hongrois", Hungarian elements in the works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 41 Fasc. 1/3 (2000) p.231-232

ENCINA CORTIZO, María y SOBRINO, Ramón. Op. Cit. p. 105

Todas las obras enumeradas aparecen en el catálogo de Víctor Pagán y Alfonso de Vicente, p. 429.

PAGÁN, Víctor y DE VICENTE, Alfonso Op. Cit. p. 20

CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (eds.). Op. Cit., p. 98. La influencia meyerbeeriana de sus óperas históricas también aparece en PAGÁN, V. y DE VICENTE, A. Op. Cit. p. 294.

Ibidem. pp 30-31

OSBORNE, Richard y GOSSETT, Philip: "Rossini, Gioaquin" Grove Music Online ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 12.2.2008)

El tres de noviembre de 1810 estrena su primera ópera La cambiale di matrimonio en Venecia. El 31 de noviembre de 1829 Guillaume Tell en París.

ÁLVAREZ CAÑIBANO en CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (eds.) Op.Cit. p. 154

BRANSCOMBE, Peter: "1792-1830" en VV.AA.: Vienna, Grove Music Online ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 12.1.2008)

HUME Robert D. y JACOBS, Arthur: "London", Grove Music Online ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com> (acceso, 12.1.2008),

OSBORNE y GOSSETT, Op. Cit.nota 45

CHARLTON, David: "1789-1870" en VV.AA.: Paris, Grove Music Online ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>, (acceso, 31.12.2007),

TARUSKIN, R.: "The dialectical antithesis", *The Oxford History of Western Music* (New York: Oxford U.P., 2005) Vol. 3, p. 14

Edición crítica de la partitura de Elena e Constantino de Wilkins, la Obertura de Il barbiere revisada por Josep Dolcet y la grabación de Il dissoluto punito realizada por la Sinfónica de Galicia y Alberto Zedda en 2006.

PAGÁN, Víctor y DE VICENTE, Alfonso Op. Cit. p. 32

BARTLET, M. Elizabeth C.: "Grand ópera", Grove Music Online ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> (acceso, 31.12.2007)

Si lo importante es el reflejo de Rossini en su obra hay que señalar, como destaca Taruskin, que la carrera de éste presenta una "naturaleza esencialmente comercial", con el consiguiente éxito de público. Por lo tanto, su "imitación" por parte de Carnicer también sería una muestra de éxito y no una tara como parece presentarse. TARUSKIN, Op.Cit. p. 12

CASARES RODICIO, E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (eds.). Op. Cit., p. 100

CASARES RODICIO en CASARES RODICIO, E. y Celsa Alonso. (eds.). Op. Cit., p. 98

Añadido mío.

Ibídemp. 104

© 2010 Daniel Martínez Babiloni / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados