

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**España en la música alemana de las primeras generaciones
románticas (1800-1830)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Nicolás Javier Casas Calvo

Directora

María Nagore Ferrer

Madrid

© Nicolás Javier Casas Calvo, 2022



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

**España en la música alemana
de las primeras generaciones románticas
(1800-1830)**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Nicolás Javier Casas Calvo

DIRECTORA

María Nagore Ferrer

Madrid, 2022

Agradecimientos

Me gustaría comenzar estas líneas agradeciendo el trabajo inestimable de mi directora de tesis, la Dra. María Nagore Ferrer, en la tutorización, supervisión y corrección de este trabajo. Del mismo modo, me gustaría extender este agradecimiento al apoyo recibido en el seno del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid sin el cual este trabajo no hubiera sido posible. Es preciso agradecer al Ministerio de Universidades (antiguo Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) por la financiación recibida a través del programa de ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) que permitió, entre otras muchas cosas, la posibilidad de realizar dos estancias de investigación en las universidades Johannes Gutenberg-Universität Mainz y Goethe-Universität Frankfurt am Main bajo la supervisión del Dr. Klaus Pietschmann y Thomas Betwieser, respectivamente. En el marco de estas estancias, no puedo dejar de lado la amable ayuda del Dr. Axel Beer (Universidad de Mainz) y de la Dra. Sonja Jüschke (Universidad de Frankfurt), así como de otros tantos académicos que en distintos congresos y seminarios en las ciudades de Mainz, Graz o Breslavia orientaron de alguna u otra forma este trabajo.

No sería posible haber accedido a tan diversas fuentes documentales y manuscritos musicales de la Staatsbibliothek de Berlín, el Hochschularchiv de la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar, el Goethe- und Schiller-Archiv, la Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg de Frankfurt o la Biblioteca del Departamento de Musicología de la U. de Mainz sin la orientación y ayuda de su personal entre el que me gustaría destacar al Dr. Christoph Meixner y Jan Hoffmann (Weimar), el Dr. Roland Schmidt-Hensel (Berlín) y Brigitte Klein (Frankfurt).

No me gustaría terminar sin tener unas palabras de agradecimiento a los compañeros de Máster y Doctorado, Ana, Miguel, Alberto, Lena, Katherine y Carlos, con los que he podido compartir no solo aula y congresos sino también cálidos momentos.

Tampoco debo dejar de lado la inestimable ayuda y apoyo de mis buenos amigos de las tres esquinas del mundo germano, Valentina Kozak (Viena), el Dr. Hanno Tiesbrummel (Berlín) y Leon Frey (Zúrich) que tanto tiempo invirtieron revisando mis textos alemanes, resolviendo innumerables dudas de traducción y transcripción, sin cuya ayuda este trabajo no hubiera sido posible. Me gustaría hacer extensible este agradecimiento a otros amigos que han estado acompañándome a lo largo de este camino en distintas etapas y facetas como Alessio, Mauricio, Angelines, Jose o mis colegas del elenco de la productora teatral Fort he Fun of It.

No me gustaría rematar sin unas palabras de agradecimiento a mis dos mejores amigos, Ángel e Ignacio, que desde el comienzo de este trabajo –y mucho antes– han estado sugiriendo, apoyando y dando sustento, marcando mi horizonte personal e intelectual de manera decisiva.

Por último, debo agradecer todo el apoyo que siempre he recibido de mis padres, María José y Diego, con una especial mención a mi abuela María, sin los cuales no hubiera podido desarrollar las facetas de músico e historiador que me han llevado hoy hasta aquí. Y especialmente a Patricia, por su apoyo constante, que sigue dando oriente y sentido a este camino.

Índice

RESUMEN.....	4
ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓN	8
1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA DE ESTUDIO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	8
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	10
3. MARCO TEÓRICO: EL MÉTODO HISTÓRICO DE LAS GENERACIONES	19
4. ESTRUCTURA DEL TRABAJO Y MARCO CRONOLÓGICO	24
5. FUENTES	26
6. CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN Y SIGLAS EMPLEADAS	27
7. RELACIÓN DE ILUSTRACIONES:	28
CAPÍTULO 1 LA IMAGEN DE ESPAÑA Y SU MÚSICA EN LOS LIBROS DE VIAJES	34
1. 1. LA ILUSTRACIÓN Y SUS CRONISTAS	37
1.2. FISCHER Y KAUFHOLD. UNA NUEVA GENERACIÓN DE ROMÁNTICOS	53
<i>Los trabajos sobre España de Christian August Fischer</i>	55
<i>Leopold Anton Kaufhold</i>	59
<i>El cuadro de España de Bratring</i>	66
<i>Un apunte final</i>	68
CAPÍTULO 2 LA IMAGEN DE ESPAÑA A TRAVÉS DE LA CANCIÓN	70
2.1. EL TEATRO DE AMBIENTACIÓN ESPAÑOLA Y SUS CANCIONES DE AIRE POPULAR (IM VOLKSTON)	71
<i>Schlegel y Alarcos</i>	72
<i>Bilderbeck y los Lustspiele de inspiración española</i>	74
<i>«nach Sevilla» de Louise Reichardt</i>	81
2.2. CANCIONES ESPAÑOLAS EN LA ALEMANIA DEL PRIMER ROMANTICISMO.....	88
<i>La colección Kestner</i>	95
<i>Nina d'Aubigy y reflexiones finales</i>	97
CAPÍTULO 3 LA IMAGEN DE ESPAÑA Y SU MÚSICA A TRAVÉS DE LA PRENSA	101
3.1. LA DÉCADA DE 1800	104
<i>El Allgemeine Musikalische Zeitung</i>	104
<i>Las boleras</i>	110
<i>Las castañuelas</i>	114
<i>Músicos extranjeros en España</i>	121
<i>Una estética de la música del sur</i>	123
<i>España, país de Volkslieder y bailes nacionales</i>	128

<i>Otros periódicos de la década</i>	135
3. 2. LA DÉCADA DE 1810	135
<i>el Allgemeine Musikalische Zeitung y otra prensa especializada</i>	135
<i>Canciones españolas y Ledesma a través del AmZ</i>	135
<i>Variaciones sobre temas españoles</i>	141
<i>Rondós a la española</i>	144
3.3. ESPAÑA Y SU MÚSICA MÁS ALLÁ DE LA FACHPRESSE DURANTE EL PRIMER CUARTO DE SIGLO.....	155
3.4. ESPAÑA EN LA PRENSA DESDE 1820 Y POSTERIOR	159
CAPÍTULO 4 LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LA ÓPERA ALEMANA DE LA GENERACIÓN DE 1770	166
4.1. ESPAÑA EN LA ESCENA ALEMANA DEL ÚLTIMO CUARTO DE SIGLO XVIII.....	168
<i>Mozart y sus cuatro óperas “españolas”</i>	175
<i>La década de 1790</i>	185
<i>Peter von Winter: María de Montalbán (1800)</i>	194
4.2. LA GENERACIÓN DE 1770 Y SUS PRIMEROS ACERCAMIENTOS A ESPAÑA (1800-1810)....	199
<i>Ludwig van Beethoven: Fidelio (1805)</i>	199
<i>Traugott Maximilian Eberwein: Pedro und Elmira (1806)</i>	206
<i>E.T.A Hoffmann, Bernbard Romberg y Calderón</i>	220
CAPÍTULO 5 LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LA ÓPERA DE LOS ROMÁNTICOS DE LA GENERACIÓN DE 1785.....	227
5.1. TEMAS ESPAÑOLES EN CARL MARIA VON WEBER Y LOUIS SPOHR	231
<i>Weber y España</i>	233
<i>Spohr y España</i>	257
5.2. ESPAÑA EN OTRAS PERSONALIDADES DE LA SEGUNDA GENERACIÓN ROMÁNTICA ALEMANA (1815-1830)	270
<i>España a través de Zoraïde de Carl Blum</i>	270
EPÍLOGO	289
CONCLUSIONES	301
ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN	306
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	312
1. FUENTES IMPRESAS.....	312
1.1. CRÓNICAS DE VIAJES	312
1.2. DICCIONARIOS, ENCICLOPEDIAS Y TRATADOS HISTÓRICOS	313
1.3 FUENTES LITERARIAS HISTÓRICAS: LIBRETOS DE ÓPERA, TEATRO Y NOVELA.....	315
1.4. MÚSICA IMPRESA Y EDICIONES CRÍTICAS	316
1.5. FUENTES HEMEROGRÁFICAS.....	318
2. FUENTES MANUSCRITAS	319

2.1 MÚSICA MANUSCRITA	319
2.2. MANUSCRITOS.....	320
3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	321
ANEXOS	335
APÉNDICE I.....	336
APÉNDICE II	341
APÉNDICE III.....	350

Resumen

Este trabajo tiene por objeto indagar sobre el papel de España en la música alemana, especialmente en la ópera de las primeras generaciones románticas. Durante siglos, el interés por España de determinadas naciones europeas como Francia, Alemania o Italia se había manifestado en diversos ámbitos como el de la literatura, algo muy bien estudiado desde la filología y la literatura comparada. Este interés, más allá de una mera curiosidad antropológica, se convirtió, en determinadas épocas, en verdadera pasión por lo español que inundó el teatro, la novela, pero también la ópera, como demuestra el conocido ejemplo de *Carmen* de Bizet.

Pero en todo este fenómeno, no sólo operaba un interés superficial por los temas, las ambientaciones o los tipos españoles transmitidos por la literatura sino también una influencia profunda en las formas de arte europeo como se ha demostrado ya, por ejemplo, al relacionar el libreto de *Die Zauberflöte* de Mozart con *El purgatorio de San Patricio* de Calderón.

Tras comprobar el enorme interés de los temas españoles en la ópera alemana de principios del siglo y también en la música instrumental, se pudo comprobar cómo este interés iba unido a una nueva forma de vida y de arte que era el romanticismo; puesto que se trata de un fenómeno cultural de gran magnitud y no solo una moda puntual y superficial, se ha empleado una metodología propia de la historia –y no solo de la música– para su comprensión: el método histórico de las generaciones, desarrollado por la llamada Escuela de Madrid en los años 30 del siglo XX. El método nos proporcionó la cronología de nuestro trabajo, que se corresponde con los períodos de máxima expresión artística de los primeros románticos, aquellos nacidos en torno a 1770 –primera generación– y en torno 1785 –segunda generación–: así pues, el marco cronológico que este estudio abarca es el de 1800 a 1830.

El estudio parte de fuentes como las crónicas de viajes o la prensa, no solo para reconstruir una posible imagen de España musical que se reflejaría, posteriormente, en la ópera, sino para demostrar cómo este interés por España fue más allá de una moda para convertirse en un ingrediente fundamental de la vida artística romántica. También se estudiaron las canciones y su papel en el teatro alemán, pues hubo un buen número de canciones españolas en circulación por Alemania –algunas de ellas, incluso,

arregladas por compositores como Carl Maria von Weber acabarían en música para teatro— y de canciones alemanas de inspiración española, como «Nach Sevilla, nach Sevilla!» de Louise Reichardt. Los dos últimos capítulos se dedican a la ópera y otros géneros lírico dramáticos para comprobar hasta qué punto lo español estuvo presente en los albores de lo que será la gran ópera nacional alemana inaugurada por Weber y Spohr. También se rescataron obras de compositores hoy olvidados como Carl Blum, con un gran interés para los estudios de la ópera del primer romanticismo, período algo oscurecido por los grandes movimientos operísticos inmediatamente anteriores y posteriores.

La principal hipótesis de partida es que lo español estuvo muy presente en la música alemana no solo como ambientación de moda para algunas óperas sino que alimentó, en buena medida, las inclinaciones románticas hacia determinadas cuestiones capitales como lo popular y nacional, la imaginación, el sentimiento o la historia de los pueblos. Hemos podido demostrar cómo la música española fue de gran interés para los alemanes nacidos en 1770 y 1785 que no solo escribieron sobre ella en prensa o en crónicas de viajes sino que se preocuparon por emplear motivos musicales españoles — originales o de nueva creación— en sus obras instrumentales y dramáticas. En este sentido, se han podido señalar numerosas fuentes e incluso se han podido demostrar cómo compositores como Weber recurrieron a materiales originales para sus obras. Del mismo modo, los temas literarios españoles—muchos de ellos procedentes de la literatura de los Siglos de Oro— así como los temas históricos impregnaron buena parte de la producción operística del primer cuarto de siglo XIX, encontrando los alemanes de entonces en lo español un camino ideal para el desarrollo de nuevas ideas dramáticas que huyeran de los modelos franceses o italianos, como se ha intentado demostrar a propósito del ejemplo de *Zoraida* de Carl Blum.

Para todo ello se ha trabajado con abundantes materiales inéditos, fuentes hasta ahora nunca consultadas que se complementarán con otras ya conocidas pero nunca puestas en el marco de este gran fenómeno que fue el influjo de España en la vida romántica alemana en el que la música fue una manifestación más de dicho fenómeno, como aquí intentaremos demostrar.

Abstract

The aim of this paper is to investigate the role of Spain in German music, especially in the opera of the first Romantic generations. For centuries, the interest in Spain of certain European nations such as France, Germany and Italy had manifested itself in various fields such as literature, something that has been very well studied in philology and comparative literature. This interest, beyond mere anthropological curiosity, became, at certain times, a real passion for the Spanish, which flooded the theatre, the novel, but also opera, as the well-known example of Bizet's *Carmen* shows.

But in all this phenomenon, there was not only a superficial interest in Spanish themes, settings or types transmitted by literature, but also a profound influence on European art forms, as has already been demonstrated, for example, by relating the libretto of Mozart's *Die Zauberflöte* to Calderón's *El Purgatorio de San Patricio*.

After having seen the enormous interest in Spanish themes in German opera at the beginning of the century and also in instrumental music, it was possible to see how this interest went hand in hand with a new way of life and art which was Romanticism; since this is a cultural phenomenon of great magnitude and not just a one-off, superficial fashion, a methodology specific to history - and not only to music - has been used to understand it: the historical method of generations, developed by the so-called *Escuela de Madrid* in the 1930s. The method provided us with the chronology of our work, which corresponds to the periods of maximum artistic expression of the first Romantics, those born around 1770 -first generation- and around 1785 -second generation-: thus, the chronological framework covered by this study is from 1800 to 1830.

The study is based on sources such as travel chronicles and the press, not only to reconstruct a possible image of musical Spain that would later be reflected in opera, but also to demonstrate how this interest in Spain went beyond mere fashion to become a fundamental ingredient of Romantic artistic life. Songs and their role in the German theatre were also studied, as there were a number of Spanish songs in circulation in Germany - some of them even arranged by composers such as Carl Maria von Weber would end up as music for the theatre - and German songs of Spanish inspiration, such as Louise Reichardt's "Nach Sevilla, nach Sevilla! The last two chapters are devoted

to opera and other lyrical-dramatic genres in order to see to what extent the Spanish was present at the dawn of what would become the great German national opera inaugurated by Weber and Spohr. Works by now forgotten composers such as Carl Blum were also rescued, of great interest for the study of early Romantic opera, a period somewhat obscured by the great operatic movements immediately before and after.

The main starting hypothesis is that the Spanish was very present in German music, not only as a fashionable setting for some operas, but also, to a large extent, fed the Romantic inclinations towards certain key issues such as the popular and national, the imagination, sentiment or the history of peoples. We have been able to demonstrate how Spanish music was of great interest to Germans born between 1770 and 1785, who not only wrote about it in the press or in travel chronicles, but also took care to use Spanish musical motifs - original or newly created - in their instrumental and dramatic works. In this respect, it has been possible to point to numerous sources, and it has even been possible to demonstrate how composers such as Weber drew on original materials for their works. Similarly, Spanish literary themes - many of them coming from the literature of the Golden Age - as well as historical themes permeated much of the operatic production of the first quarter of the 19th century, and the Germans of the time found in the Spanish an ideal way to develop new dramatic ideas that fled from the French or Italian models, as we have tried to demonstrate with regard to the example of Carl Blum's *Zoraide*.

For all this we have worked with abundant unpublished material, sources hitherto never consulted, which will be complemented with others already known but never placed in the framework of this great phenomenon that was the influence of Spain on German Romantic life, in which music was one more manifestation of this phenomenon, as we will try to demonstrate here.

Introducción

1. Justificación del tema de estudio y objetivos de la investigación

En 1933 se publicaba en la editorial Teubner una recopilación de estudios del gran filósofo alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911) en torno a la gran música y poesía alemanas (*Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*) editados en español muy recientemente por Blas Matamoro. En estos ensayos de finales del siglo XIX, Dilthey dedicaba varias reflexiones a Mozart y su concepción dramática en *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Die Zauberflöte*. Sobre la primera de ellas y su representación artística de la vida, cuestión capital de su sistema filosófico, afirmaba lo siguiente:

[Sobre *Le nozze di Figaro*] A esta vida se le daba una representación artística de dos formas diferentes. La fuerza guerrera de los estados en lucha unos con otros se representaba en las grandes gestas, en los nobles caballeros de la tragedia francesa, y en el patetismo de la ópera seria. Era un juego de disfraces, una máscara griega o romana, que ocultaba el verdadero sentimiento. Por el contrario, en la ópera buffa se daba la comedia de intriga, invención española seguida por aquella. El tema dominante en el siglo XVIII fue la vida como pintoresca mascarada. La propia existencia era una representación que podía prescindir de la máscara porque era en sí misma, conceptualmente, disfraz, fiestas, juegos de escondite, fraudes, engaños. Una apariencia que no quería ser otra cosa que un burbujeo, una afición de señores ociosos en sus palacios, que sólo conocían a sus sirvientes, cuya experiencia en la vida los había hecho más astutos que sus señores e inclinados al enredo como acción [...]¹.

Este redescubrimiento y reaprovechamiento de las tramas de enredos de origen español en el ámbito de la ópera suscitaron ciertas preguntas que, en cierto modo, conforman el objetivo principal de nuestro trabajo: ¿Es posible que España, a través de su música o su literatura, estuviera presente en otras producciones operísticas de entonces? ¿Qué dimensiones podría tener dicho fenómeno? No nos dejaba de llamar la atención que, precisamente, dos de las obras más relevantes e influyentes de Mozart tuvieran, en su esencia, esta cuestión española, como no dejaba de ser llamativo que otras dos de las más celebradas, *Die Entführung aus dem Serreil* y *Die Zauberflöte*, tuvieran

¹ Wilhelm Dilthey, *La gran música alemana, editado en español por Blas Matamoro* (Madrid: Fórcola Ediciones, 2018), 136.

también ecos hispánicos y calderonianos, tanto en sus temas como en la concepción de sus tramas, tal y como demostraban, por ejemplo, los estudios de Ann Livermore². Y si el curioso sigue examinando, se dará cuenta de que, desde finales del siglo XVIII, cada década del arte dramático alemán puso en escena alguna obra de relevancia con asunto español, desde estas óperas «españolas» de Mozart hasta *Das unterbrochene Opferfest* (1796) de Peter von Winter, *Fidelio* (1805) de Beethoven, las óperas españolas de Schubert *Die Freunde von Salamanka* (1815) y *Alfonso und Estrella* (1823) o *Preciosa* (1821) de Carl Maria von Weber. Así pues, y a la vista de este curioso hecho, nos propusimos como objeto principal de nuestro trabajo el estudiar qué había realmente de España detrás de estas obras alemanas. Debemos aclarar en este punto una pregunta no exenta de polémica y que afecta al objeto mismo de nuestra investigación: ¿Qué es realmente ópera alemana? Asumimos aquí la sencilla respuesta que Wolfgang Michael Wagner daba en su trabajo sobre Weber a la misma pregunta (*Was ist eine deutsche Oper?*): «Una ópera alemana es, sencillamente y ante todo, aquella compuesta sobre un texto en lengua alemana»³.

Debíamos averiguar de qué obras se trataba, en qué años se habían estrenado, qué de España había detrás de los libretos y qué fuentes detrás de la música de aire nacional que se empleaba en algunas de ellas. Todo ello nos llevó a fijarnos como objetivos secundarios de nuestro trabajo el análisis de algunas fuentes para comprender el verdadero influjo de España en la vida musical alemana: por una parte, la literatura de viajes, que a finales del siglo XVIII gozó de una singular difusión; por otra, la prensa musical, madre de la crítica musical moderna y de la incipiente musicografía, que tendría un papel fundamental como generadora de opiniones. Las canciones también fueron un elemento importante para inspirar nuevas creaciones y para transmitir la imagen de una España musical, ese «bello país del vino y de las canciones» (*das schöne Land des Weins und der Gesänge*), como decía Mefistófeles en el *Fausto* goethiano en una célebre cita; por ello, nos propusimos también como objetivo el investigar sobre la circulación de canciones españolas en Alemania, algo que tendría su repercusión en los argumentos de ópera alemana de inspiración española. Todo ello nos ha servido de base para recomponer, por un lado, la imagen musical de España que los compositores que

² Ann Lapraik Livermore, «'The Magic Flute' and Calderón», *Music & Letters* 36, 1 (1955): 7-16.

³ Texto original: «Eine deutsche Oper ist zunächst ganz einfach eine Oper, die auf einen Text in deutscher Sprache komponiert wurde». Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper* (Mainz: Schott, 1994), 9.

estudiaremos en los capítulos IV y V pudieron tener a la hora de abordar sus óperas de tema español, pero nos ha servido también para comprobar cuál fue la dimensión de lo español en estas obras, que no se limita a los argumentos, sino que también incluye elementos musicales identificables con España derivados de aires y ritmos nacionales como las boleras o los fandangos.

2. Estado de la cuestión

Este planteamiento nos llevó, en una fase embrionaria de nuestro trabajo, a realizar una revisión exhaustiva de los temas españoles en libretos alemanes a través de los diccionarios de Franz Stieger⁴ y Margaret Ross Griffel⁵, constatando que casi no hubo año entre 1800 y 1825 en que no se estrenase o repusiese una obra con tema español (véase Apéndice I).

De esta suerte, nos propusimos examinar qué fenómeno podría haber ocasionado tal florecimiento de obras lírico-dramáticas con tema español, respuesta que obtuvimos de inmediato al conectar dicho fenómeno con la pasión por la literatura española – especialmente por el teatro– que en el seno de los círculos intelectuales de las universidades de Göttingen había surgido bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, algo que culminaría en los estudios estéticos y literarios de August y Friedrich Schlegel, en L. Tieck y su traducción del Quijote o en el propio Goethe, apasionado de Calderón y promotor de varias obras del autor español durante su época de dirección del teatro de Weimar. Este fenómeno ha sido muy bien estudiado desde el ámbito de la filología y la historia de la literatura, desde los pioneros trabajos de Wolfgang von

⁴ Franz Stieger, *Opernlexikon* (Tutzing : Schneider, 1983).

⁵ Margaret Ross Griffel, *Operas in German: a dictionary* (New York : Greenwood Press, 1990).

Wurzbach⁶ o Arturo Farinelli⁷, hasta los más recientes de Hans Juretschke⁸, Dietrich Briesemeister⁹, Werner Brüggemann¹⁰, Henry W. Sullivan¹¹, Martin Franzbach¹², Miguel Ángel Vega Cernuda¹³, Margit Raders¹⁴ o Berta Raposo¹⁵, entre muchos otros. A su vez, estos trabajos se enmarcan en un ámbito más general de estudios sobre las relaciones mutuas entre Alemania y España, adscritos en su mayoría¹⁶ bien al ámbito de la literatura comparada, bien al de la historia de la recepción –con sus matices metodológicos–, algo que también salpicaría, de alguna forma, al campo de la musicología, con interesantes aportaciones como las de Paloma Ortiz de Urbina¹⁷ e

⁶ Wolfgang von Wurzbach, «Eine unbekannte Ausgabe und eine unbekannte Aufführung von Calderons 'El Sereto a voces'», en *Estudios in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín* (Madrid: Imprenta Viuda e hijos de J. Ratés, 1927), 181-209.

⁷ Arturo Farinelli, «Apuntes sobre Calderón y la música en Alemania», *Cultura española* 5 (1907): 119-160.

⁸ Cuenta con innumerables obras sobre las relaciones literarias entre ambos países, hace no mucho recogidas en Hans Juretschke, *España y Europa: estudios de crítica cultural*, editado por Miguel Ángel Vega Cernuda (Madrid: Editorial Complutense, 2001). Algunos trabajos considerados para nuestro estudio son Hans Juretschke, «El hispanismo de August Wilhelm y Friedrich Schlegelcoincidencias y diferencias», en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez. Vol. 5* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986): 373-379. También Hans Juretschke, «La sistematización de la nueva imagen de España en la obra de Ludwig Timotheus Spittler (1752-1810)», *Actas del Simposio sobre "La imagen de España en la Ilustración Alemana"* (Madrid: Görres-Gesellschaft, 1991): 333-359.

⁹ Entre los muchos trabajos, sobre todo Dietrich Briesemeister, *Spanien aus deutscher Sicht: Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute* (Tübingen: M. Niemeyer, 2004).

¹⁰ De gran interés para nuestro estudio han sido Werner Brüggemann, *Spanisches Theater und deutsche Romantik* (Münster Westfalen: Aschendorff, 1964) y Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik* (Münster Westfalen: Aschendorff, 1958).

¹¹ Henry W. Sullivan, *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980* (Nueva York: Cambridge University Press, 1983).

¹² Fundamentalmente, Martin Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982).

¹³ Entre su amplísima producción –mucho de ella citada en esta tesis– cabe destacar, quizás, su labor de coordinación y autoría para Miguel Ángel Vega Cernuda et al., eds., *Relaciones hispano-alemanas: prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance; estudios de miscelánea cultural hispano-alemana* (Alicante: Universidad de Alicante, 2008).

¹⁴ De entre su inmensa producción, destacamos para nuestro trabajo Margit Raders, «Impresiones de España recogidas por un alemán entre la Ilustración y el Romanticismo: Christian August Fischer y sus libros de viajes», *Revista de filología románica*, 4 (extra) (2006): 315-327

¹⁵ Son de interés para nuestro estudio sus trabajos sobre viajeros como Berta Raposo «Un viajero alemán en Valencia hacia 1800: Christian August Fischer», en *Viajes y viajeros, entre ficción y realidad*, coordinado por Berta Raposo e Ingrid García-Wistädt (Valencia: Universitat de València, Servei de Publicacions, 2009), 61-67. También es de interés para el capítulo I «La española ardiente: Un estereotipo de los viajeros alemanes por España en los siglos XVIII y XIX», en *Prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance*, coordinado por Miguel Ángel Vega Cernuda, et alt. (Alicante: Universidad de Alicante, 2008), 124-134.

¹⁶ No se deben olvidar tampoco aquí los estudios relacionados con las crónicas de viaje, una de las bases la imagen de España, también de su imagen musical –como se verá en el Capítulo I–, entre los se debe destacar especialmente el trabajo de Christian Zimmermann, *Reiseberichte und Romanzen: Kulturgeschichtliche Studien zur Perception und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts* (Berlin: De Gruyter, 1997).

¹⁷ Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino, *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003).

Ignacio Suárez¹⁸ sobre la recepción de Wagner en España. En los últimos años, además, hemos asistido a un despunte de trabajos que, fundamentalmente, se centran en la recepción de fenómenos europeos en España, como el de Víctor Sánchez a propósito de Verdi y España¹⁹ o el de Eduardo Chávarri sobre la recepción española de Chopin²⁰, entre muchos otros.

Pero nos seguía costando dar con trabajos sistemáticos que abordaran el fenómeno a la inversa, como aquí pretendíamos estudiar: el de la imagen de España en la música europea, en este caso, en el primer romanticismo alemán que tantas obras de tema española había dado. Algunos estudios han tratado la cuestión de la imagen de España a propósito de géneros concretos como la *opéra-comique* y la *opéra-bouffe* francesas²¹, o en otras realidades culturales como los Estados Unidos²². También se han trabajado aspectos específicos derivados de los estudios literarios, como la recepción del Quijote en la música alemana a través de los siglos, principalmente abordado por Cristina Urchuegúa²³ y Begoña Lolo²⁴, o la recepción del romance español en la música europea tratado por Sandra Myers²⁵; y aún así, nos seguía faltando un estudio sistemático sobre el tema que nos proponíamos a tratar, que conectase ese interés por los temas españoles detectado a principios de siglo con un fenómeno mayor de interés o moda de los española en otros ámbitos de la vida intelectual alemana de entonces.

En rigor, cabe decir que tampoco somos los primeros en intentar relacionar este interés romántico por lo español con los temas de ópera y, de hecho, algunos estudios que abordan la cuestión de España en la música alemana del primer romanticismo se encuentran inscritos en trabajos más amplios –como los ya mencionados– sobre los

¹⁸ José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002).

¹⁹ Víctor Sánchez Sánchez, *Verdi y España* (Madrid: Akal, 2014).

²⁰ Eduardo Chávarri Alonso, *La recepción de Chopin en España en el siglo XIX* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018).

²¹ Brigitte Degenhardt, «Seguidilla und Mantilla – Das Spanienbild im Libretto von opéra-comique und opéra-bouffe» (Tesis doctoral, Westfälischen Wilhelms-Universität, 2016).

²² Richard L. Kagan, *El embrujo de España. La cultura norteamericana y el mundo hispánico, 1779-1959* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2021).

²³ Cristina Urchuegúa Schölzel, «La ópera en Alemania ¿una "quijotada"? la figura de Don Quijote en la crítica operística alemana de la ilustración», *Anales cervantinos* 39 (2007): 263-288.

²⁴ Entre sus varios trabajos sobre el Quijote en la música europea –algunas de cuyas obras atañen al tema de esta tesis– destaca especialmente Begoña Lolo Herranz y Antonio Gallego Gallego, *El Quijote como fuente de inspiración en la creación musical* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016).

²⁵ Nos referimos al trabajo de Sandra Myers Brown, *La presencia del Romancero español en la música europea del primer Romanticismo* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017), que trata algunas cuestiones sobre canciones en Alemania muy en consonancia con la materia de nuestro capítulo II.

trasvases literarios entre España y Alemania, como el capítulo de Daniel Santos Vega Cernuda sobre «La imagen española en la música alemana»²⁶ o el interesante trabajo de Klaus Pietschmann sobre la percepción musical de España en la ópera alemana en torno a 1800²⁷. Ambos estudios convergen en dos cuestiones capitales: la preponderancia de la música escénica frente a la instrumental como el género «donde mayor personalidad ha alcanzado lo español musical»²⁸ y la concentración de obras españolas en torno a los años 1800-1810, período en el que se opera un cierto cambio –Vega distingue entre dos períodos– que Pietschmann atribuye, fundamentalmente, al descubrimiento del canto nacional de la mano de Herder, «fundamento esencial para el cambio de percepción de la música española»²⁹.

En este campo de los estudios sobre la recepción de lo español en las artes alemanas, el trabajo que creemos más importante y que, por ende, consideramos el más influyente en este proyecto de tesis es la célebre monografía de Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654–1980*, publicado en 1983 que, además de interesantes aportaciones sobre la importancia de España y Calderón en el *Sturm und Drang* y primer romanticismo alemán, dedicaba un extenso capítulo a compendiar dicha influencia en la música, situando este fenómeno por vez primera y con rigor en el marco de un fenómeno estético mucho más amplio, el de la moda de lo español, la verdadera obsesión por España que llevó al hispanista Arturo Farinelli a hablar de «enfermedad calderoniana» en la Alemania de los primeros años del siglo XIX³⁰.

En el ámbito más concreto de la música, el interés mayor de los estudiosos parece situarse en la cuestión del empleo de los temas o aires nacionales, el también llamado *couleur locale* o *Lokalkolorit*, con estudios como el de Kurt Reibar, publicado en 1942 con el para entonces muy comercial título de *Volk und Oper*, un ensayo sobre lo popular en la ópera romántica alemana –que, si bien trata las óperas de Spohr, no hace mención a

²⁶ Daniel Santos Vega Cernuda, «La imagen española en la música», en *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, editado por Miguel Ángel Vega Cernuda y Henning Wegener (Madrid: Editorial Complutense, 2002), 185-200.

²⁷ Klaus Pietschmann, «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Oper um 1800», en *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, editado por Dietrich Briesemeister y Harald Wentzlaff-Eggebert (Heidelberg: Winter, 2003), 135-159.

²⁸ Daniel Santos Vega Cernuda, «La imagen española en la música», 196.

²⁹ Klaus Pietschmann, «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens», 141.

³⁰ Arturo Farinelli, «Apuntes sobre Calderón y la música en Alemania», 135.

España³¹, al que se suma el interesante y muy citado trabajo de Walter Salmen en 1969 sobre la aportación de España y Portugal a la historia de la música. Salmen fue de los primeros en abordar, aunque de manera superficial, la cuestión de los viajeros y las crónicas de viajes –cita, por ejemplo, la de Leopold Kaufhold– como fuente para completar esa visión de España y su música³², camino que explorará también Judith Etzion –aunque rehuendo las crónicas alemanas– para entender, en buena medida, la recepción del fandango en la música y la ópera centroeuropea³³ y que nos servirá de guía para nuestro estudio.

Aún así, y a pesar de la calidad de estos trabajos, era necesario un trabajo más sistemático y global, que considerase exhaustivamente el fenómeno, las obras implicadas en él, que arrojase luz sobre la importancia de España para el romanticismo alemán, no solo en lo literario sino también en lo musical, como viene aconteciendo con otras épocas o realidades regionales³⁴. Tal era la carencia al respecto que, de hecho, el musicólogo y célebre biógrafo de Carl Maria von Weber, John Warrack, a la hora de tratar la cuestión de los temas nacionales en *Preciosa*, estrenada en 1821, sugería una relación con el comienzo del tercer acto de *Carmen*, estrenada en 1874³⁵, casi como primera y única idea que le asaltaba al hablar de España en la ópera: la necesidad de un estudio de la naturaleza del nuestro estaba, pues, claramente justificada.

A los estudios literarios y de recepción nos queda aún añadir una última corriente metodológica que ha abordado ocasionalmente la materia que nos propusimos tratar en esta tesis: la teoría del exotismo. Importantes trabajos como el de Anke Schmitt (*Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spöhr*, 1988) o James Parakilas («How Spain Got a Soul», 1998) intentan ofrecer una explicación al fenómeno de lo «foráneo» en la música culta europea desde el concepto de exotismo, algo que, por otra parte, se

³¹ Kurt Reiber, *Volk und Oper. Das Volkstümliche in der deutschen romantischen Oper* (Würzburg: Konrad Triltsch-Verlag, 1942).

³² Walter Salmen, «Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung», en *Bence Szabolcsi Septuagenario*, editado por Dénes Bartha (Kassel: Bärenreiter, 1969), 371-383.

³³ Judith Etzion, «The Spanish Fandango - from eighteenth-century Lasciviousness to nineteenth-century exoticism», *Anuario Musical* 48 (1993): 229-250.

³⁴ Sirvan de ejemplo las tesis doctorales de Clara Rico-Osés sobre la imagen de España en la música francesa del siglo XVII (*L'image de l'Espagne en France au XVIIe siècle: les sources musicales éclairées par les témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux*, París, 2005) o la de Ignacio Rodolfo Hazen sobre los usos musicales de la aristocracia española en la vida italiana durante el Siglo de Oro (Madrid, 2021), a las que se suma la tesis de Cristina Aguilar, *Conceptos de lo español en la música rusa. De Glínka a Manuel de Falla* (Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2016).

³⁵ John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, traducido por Horst Leuchtman (Hamburgo y Düsseldorf: Klassen Verlag, 1972), 290.

ha convertido en un socorrido comodín para explicar casi cualquier injerencia de los temas o la música españolas en obras alemanas, sobre todo a propósito del empleo de aires nacionales como el bolero o el fandango.

Convendría revisar, primeramente, las principales tesis del exotismo para examinar en qué medida puede hablarse de exotismo en el caso de la influencia de España en el primer romanticismo alemán.

Los estudios clásicos como el de Miriam Karpilow Whaples³⁶, el ya mencionado de Anke Schmitt o el de Thomas Betzwieser sobre las *Türckenoper*³⁷ asumen, en el análisis de sus distintos objetos de estudio, una suerte de dualidad entre un país *que exotiza* y un país *exotizado*, algo que se completa con la máxima rotunda de Miriam K. Whaples de que «la palabra exótico es equivalente a no Europeo», refrendada por Betzwieser³⁸ y Schmitt:

Por ópera de color exótico entendemos aquella obra cuyo argumento tiene lugar, bien en su totalidad, bien parcialmente, en un país extraeuropeo. Los lugares preferidos son aquí todo el Oriente Próximo con los países norafricanos, Persia, la Grecia dominada por los turcos, las moras Españas y Sicilia, India [...]»³⁹.

Schmitt dedica una sección de su libro a esta «maurische Spanien» y menciona óperas cuyos temas habían sido puestos en música por diversos compositores, como los temas granadinos de *Zaide* o *Zoraïde* (con música en distintas épocas de Grétry, Farinelli, Donizetti o Carl Blum) o *Les Abencérages* (tema célebre y muy influyente en la década de 1810 gracias a la producción de Cherubini), *Alamar der Maure*, con música de I. Seyfried, e incluso se analizan en esta sección óperas de temas cidianos, como el conocido *Der Cid* de Peter Cornelius. Lo que más llama la atención de las anteriores afirmaciones sobre la España exótica es que, precisamente, en temáticas como el Cid o en óperas como *Zoraïde oder der Friede von Granada* de Carl Blum (1815) —que estudiamos en la presente tesis—, los españoles representaban el arquetipo del hombre europeo en

³⁶ Miriam Karpilow Whaples, *Exoticism in dramatic music 1600-1800* (Ann Arbor: UMI, stampa 2004)

³⁷ Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen* (Laaber: Laaber-Verlag, 1993).

³⁸ Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, 13.

³⁹ Texto original: «Unter einer Oper exotischen Kolorits verstehen wir jene Werke, deren Handlung ganz oder auch nur teilweise in außereuropäischen Ländern angesiedelt ist. Bevorzugte Schauplätze sind hier der gesamte Vordere Orient mit den nordafrikanischen Ländern, Persien, das türkisch besetzte Griechenland, das marische Spanien und Sizilien, Indien, [...]». Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr* (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K.D. Wagner, 1988), 13.

regiones remotas, como acontecía en *Cora und Alonzo* de Naumann, en el propio *Entführung aus dem Serreil*, en *Das unterbrochene Opferfest* o *Maria von Montalban* de Winter, en el *Fernand Cortez* de Spontini o en el *Fierrabrás* de Schubert. ¿Cómo puede ser considerado España o sus temas musicales como algo exótico? ¿Cómo considerarlo algo extraeuropeo cuando, precisamente y como demuestran todos los estudios en torno a la recepción de lo español en el romanticismo literario alemán, lo español era lo europeo y lo romántico por antonomasia? Era menester un examen de estas temáticas a la luz de estos movimientos intelectuales.

Anke Schmitt va más allá en sus conclusiones, afirmando que «desde un principio, un cierto sentimiento de superioridad determinó las relaciones entre los europeos y los ‘no cristianos’»⁴⁰, una idea esta la de superioridad que retomaría con fuerza el materialismo histórico para explicar el fenómeno de la visión del otro como «un proceso», tal y como describe James Parakilas para el caso de España:

En otras palabras, la exotización de España formó parte de un proceso más amplio en el cual los artistas del cuadrante noroeste de Europa –especialmente los franceses– convirtieron el resto del continente en un margen cultural exótico o en una zona fronteriza entre ellos y las culturas totalmente ajenas a Europa⁴¹.

Más radical aún en sus conclusiones e imbuido del espíritu de la llamada Nueva Musicología, Timothy D. Taylor se refiere al proceso de incorporación de las músicas nacionales al sistema tonal y de la ópera como “dominador” y “opresivo” –en términos raciales–, una orientación que deja clara desde las primeras líneas de su estudio:

Este es un libro sobre el poder, sobre los sistemas de dominación y opresión, y sobre quién ha tenido el poder de representación de los Otros en la música, desde el siglo XVII hasta el presente⁴².

Así pues, estos estudios reducen cualquier fenómeno de diálogo cultural –en este caso, aplicado a la música– a un sencillo esquema, una suerte de revisión del

⁴⁰ Texto original: «Von Anfang an bestimmte ein gewisses Gefühl der Überlegenheit die Beziehungen zwischen den Europäern und den ‘Heiden’». Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, 15.

⁴¹ Texto original: «The exoticizing of Spain, in other words, was part of a larger process by which artists in the north west quadrant of Europe-especially French artists-turned the rest of the continent into an exotic cultural margin, or borderland, between themselves and the utterly alien cultures beyond Europe». James Pariklas, «How Spain got a soul» en *Exoticism in Western music*, editado por Jonathan Bellman (Boston: Northeastern University Press, 1998), 138.

⁴² Texto original: «This is a book about power, about systems of domination and oppression, and about who has had the power of representation of Others in music, from the seventeenth century to the present». Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World* (Durham: Duke University Press, 2007), 1.

materialismo histórico con tintes foucaultianos en la cual exotizar sería un proceso opresivo de apropiación cultural que unos países superiores (potencias coloniales) ejercerían contra otros a los que consideran inferiores (*marginalized cultures*, como las llama Parakilas), válido y aplicable en cualquier momento de la historia... *from the seventeenth century to the present*⁴³.

De esta manera, se pretende homologar el trasfondo de *Les Indes galantes* al de *Fidelio*, prescindiendo por completo de cualquier particularidad que pudiera atribuirse a cada fenómeno (tiempo, lugar, protagonistas), ignorando por completo las razones por las cuales los intelectuales de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Alemania se interesaron por España.

La riqueza del teatro español ha sido alabada hasta el cansancio, y también ha sido costumbre entre los dramaturgos franceses, italianos, ingleses y alemanes el crear a partir de esta fuente, la mayoría de veces sin citarla. [...] Más bien, el arte dramático de los españoles muestra con esplendor su belleza nacional y característica en aquellas obras dramáticas que podríamos llamar románticas –en el más elevado de los sentidos– obras que encuentro sin igual dentro del ámbito de la poesía que conozco⁴⁴.

Estas palabras eran dedicadas por August Wilhelm Schlegel (1767-1845) al teatro español en sus conferencias vienesas de 1808, publicadas un año después bajo el título *Über dramatische Kunst und Literatur*, la culminación intelectual de un interés por España que había comenzado años antes y del que también participaría su hermano Friedrich (1772-1829):

⁴³ Taylor reconoce la deuda de Foucault: «Another guiding idea comes from Michel Foucault: ‘How is it that one particular statement appeared rather than another?’ That is, what are the historical, cultural (and other) reasons that resulted in a particular statement, defined broadly as any text? There is no reason not to introduce these perspectives to the rest of the humanities, as I will attempt to do in the following pages». Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, 5.

⁴⁴ Texto original: «Die Reichthümer der spanischen Bühne sind bis zur Sprüchwörtlichkeit angepriesen worden, auch ist es unter den französischen, italiänischen, englischen und deutschen Theaterschriftstellern*) mehr oder weniger Sitte gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen, meistens ohne sie anzugeben. [...] Vielmehr offenbart die dramatische Kunst der Spanier erst in denen Schauspielen, die in einem höheren Sinne romantisch genannt werden können, auf das glänzendste ihre einheimischen und eigenthümlichen Schönheiten, mit denen ich in dem Gebiete, der mir bis jetzt bekannten Poesie wenigstens, nichts zu vergleichen weiß». 133-135.

La novela de Cervantes merece su gloria y la admiración de todas las naciones de Europa, que ya disfruta desde hace dos siglos, no solo por su noble estilo y la perfección de su prosa, no únicamente por ser la más rica en invención y espíritu de entre todas las obras del genio, sino por ser también un cuadro vivo y harto épico de la vida española y de su carácter singular⁴⁵.

Años antes, Ludwig Tieck (1773-1853) escribía a Goethe para narrarle su encuentro con Schiller en el verano de 1799:

Puesto que él ya había tenido contacto con Don Quijote, le recomendé mucho la literatura española que habría de procurarle un material rico en genialidad, algo que pareciera convenirle habida cuenta de su tendencia hacia lo fantástico y lo romántico. Así, debería surtir este grato talento un efecto fructífero, gracioso y encontrarse en su esfera⁴⁶.

No se encontrará historia de la literatura alemana alguna que pueda tratar estos años de intenso cambio prescindiendo de figuras como Tieck, los hermanos Schlegel, Goethe o Schiller: y allí mismo, en el núcleo más duro de su configuración, se encaramaba lo español como una fuente de inspiración permanente para orientar aquel nuevo movimiento artístico e intelectual, aquella nueva manera de entender la vida que fue el romanticismo alemán.

¿Es posible atisbar alguna muestra de dominación, opresión o colonialismo en todo esto? Naturalmente había apropiación –*appropriation of these Others*, como decía Taylor⁴⁷– pero no en el sentido negativo que Taylor le otorga, ya que, en rigor, no es posible entender algunos fenómenos de la cultura sin tomar posesión auténtica de ellos, incluso desde fuera de la misma cultura que los originó, como ya anotaba Paul Hazard a la hora de hablar de la dimensión europea de la obra de Baltasar Gracián:

⁴⁵ Texto original: «Der Roman des Cervantes verdient seinen Ruhm und die Bewunderung aller Nationen von Europa, die er nun schon seit zwei Jahrhunderten genießt, nicht bloß durch den edlen Styl und die Vollkommenheit der Darstellung; nicht bloss dadurch, daß dieses unter allen Werken des Witzes, das reichste an Erfindung und Geist ist, sondern auch als ein lebendiges und ganz episches Gemählde des spanischen Lebens und eigentümlichen Charakter». Friedrich von Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur* (Berlín: M. Simion, 1841), 312.

⁴⁶ Texto original: «Ich hab' ihm, da er sich einmal mit dem Don Quixote eingelassen, die spanische Literatur sehr empfohlen, die ihm einen geistreichen Stoff zuführen wird, und ihm, bei seiner eigenen Neigung zum Phantastischen und Romantischen, zuzusagen scheint. So müßte dieses angenehme Talent fruchtbar und gefällig wirken, und in seiner Sphäre sein». Tomado de Hartmut Fröschle, *Goethes Verhältnis zur Romantik* (Würzburg: Königsburg und Neumann, 2002), 482.

⁴⁷ Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, 105.

¿Por qué, hacia el final del siglo XVII, fue Baltasar Gracián tan copiosamente traducido, tan extremadamente elogiado? No era desconocido; pero de una media luz favorable pasaba tardíamente al resplandor de las grandes glorias. Tal vez porque una traducción francesa, la de Amelot de la Houssaye, en 1684, noble, fácil, le quitó un poco de su sabor original, pero le dio en compensación el aire europeo que le faltaba aún. [...] Tal vez porque había un vasto público a quien no satisfacían las nuevas tendencias, y que encontraba amargos los alimentos terrestres; siempre queda, como dirá Stendahl, españolismo en los corazones⁴⁸.

Una primera comparación entre la predisposición de los intelectuales del primer romanticismo hacia España y el incremento de libretos de ópera con temas españoles reconducía nuestras hipótesis hacia otros lugares que no respondían, en absoluto, a los modelos que el exotismo plantea, homologables a cualquier región, país, lugar y época: la relación de los románticos alemanes con España parecía más íntima, más concreta e inalienable, más personal. Era menester dirigir nuestro marco teórico y metodológico hacia las personas que componían ese romanticismo.

3. Marco teórico: el método histórico de las generaciones

Así pues, de la observación de toda estas cuestiones previas a la investigación, pudimos constatar que: a) entre 1800 y 1820 había habido un incremento sustancial de obras de temática española en el ámbito operístico; b) que este incremento se concentraba, especialmente en dos focos, a saber, los primeros años del siglo y entre 1815 y 1825; c) que este fenómeno era coincidente con lo que algunos germanistas llamaron «la década española» (*spanisches Jahrzehnt*) en la literatura alemana de 1800-1810⁴⁹; d) que los principales libretistas, intelectuales y compositores que protagonizaron estos escenarios habían nacido en torno a 1770 –en el caso del primer foco– o en torno a 1785 –en el caso del segundo foco–. Todo ello, entrelazado, daba una particularidad a la cuestión que la hacía escasamente compatible con esquemas simplistas como el del exotismo.

⁴⁸ Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea*, traducido por Julián Marías (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 270.

⁴⁹ Esta expresión la emplea C. Strosetzki en Christoph Strosetzki, «Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik», en Ludwig Tieck. *Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, editado por Walter Schmitz (Tübingen: Niemeyer 1997), 235.

El hispanista H. Sullivan clasificó el fenómeno de la recepción de Calderón en la Alemania romántica en tres etapas desde la década de 1790: 1793-1809 (preparación), 1809-1829 (apoteosis) y 1830-1844 (decadencia)⁵⁰. Como vemos, las fechas son más o menos concordantes con el apogeo de caracteres españoles⁵¹ en la música alemana, aunque en la elección de estos rangos de fechas no se encuentra otra cuestión que la concentración cuantitativa de datos que antes mencionamos en a) y b), algo, de por sí, insuficiente para explicar con rigor un fenómeno como este, pues las cosas y las personas no acontecen a las fechas sino al revés. Faltaba añadir, pues, el ingrediente de la d), esto es, el de los protagonistas. ¿Era azarosa esta intersección entre apogeo de obras y trayectoria vital de los protagonistas? En absoluto, y la respuesta no se encontraba muy lejos de nuestro tema de estudio:

Ahora bien, ¿qué método se sigue de aquí para el estudio de la cultura intelectual de una época? Lo único que podemos hacer es sugerirlo. Un concepto extraordinariamente provechoso, del cual habría que tratar ciertamente, más a fondo, es, para estos efectos, el de generación. El caso más venturoso es aquel en que una de estas generaciones aparece tan bien deslindada, que puede decirse que se trata precisamente de su estudio. Tal es el caso ante el que nos encontramos ahora. A. G. Schlegel, Schleiermacher, Alejandro de Humboldt, Hegel, Novalis, Federico Schlegel, Hölderlin, Wackenroder, Tieck, Fries, Schelling: todos ellos revelan del modo más acusado, en el primer decenio de su aparición, en cuanto a su carácter intelectual, la influencia de las condiciones bajo las cuales se criaron conjuntamente⁵².

Esto escribía Wilhelm Dilthey hacia 1865 a la hora de estudiar a Novalis y «de aclarar en él algunos de los motivos más importantes de la concepción del mundo que se manifiesta en la generación que sigue a Goethe, a Kant y a Fichte»:

Con ciertas modificaciones, no es, como ya hemos señalado, otra cosa que la generación que se destaca en la década del noventa del siglo XVIII y que vive de 1790 a 1800, esa época decisiva de la vida que va de los veinte a los treinta años⁵³.

Dilthey estaba delineando una nueva manera de entender la historia que se apeaba, fundamentalmente, en la vida humana –concepto que había descubierto para la filosofía– y su trayectoria simultánea entre individuos que comparten años –todos los

⁵⁰ Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654–1980* (New York: Cambridge University Press, 1983), 169.

⁵¹ Hacemos aquí un guiño a un interesante estudio del hispanista K. Vossler sobre algunos aspectos característicos de la literatura española como el realismo en los Siglos de Oro o la dimensión europea de la literatura española, aspecto de sumo interés para este trabajo. Véase Karl Vossler, *Algunos caracteres de la cultura española* (Madrid: Espasa Calpe, 1962).

⁵² Wilhelm Dilthey, *Vida y poesía*, traducido por Wenceslao Roces (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016), 276-277.

⁵³ *Ibid.*, 288.

mencionados nacen en torno a 1770– y herencia recibida de los miembros de la generación anterior:

Lo que a mí me interesa en Novalis es la gran esperanza de poder aclarar en él algunos de los motivos más importantes de la concepción del mundo que se manifiesta en la generación que sigue a Goethe, a Kant y a Fichte. En un sentido que habría que definir mejor podríamos aplicar a esta concepción del mundo el nombre corriente de romanticismo. [...] Conviene que nos planteemos, ante todo, el problema de saber cómo los puntos de vista de un hombre sólo pueden permitirnos penetrar en los motivos generales en que se inspira la cultura intelectual de su generación. Las condiciones que influyen en la cultura intelectual de una generación son verdaderamente innumerables e ilimitadas. Permítasenos que las agrupemos en torno a dos factores. Aparece en primer lugar, en cierto modo, el patrimonio de la cultura intelectual con que esta generación se encuentra en la época en que empieza a formarse de un modo serio. Cuando la generación que se está formando se apodera del patrimonio espiritual acumulado y se esfuerza por remontarse sobre él, se halla bajo las influencias del segundo de los dos factores en torno a los cuales agrupamos aquellas condiciones: el de la vida circundante, el de las relaciones que forman la realidad, el de los estados sociales y políticos, infinitamente diversos. Esto traza determinados límites a las posibilidades de progreso ulterior que ofrece de por sí toda generación⁵⁴.

Todo esto resultaba tremendamente interesante para nuestro estudio, pues comprobábamos que el fenómeno de lo español, tanto en literatura como en música, estaba íntimamente ligado al horizonte vital de aquellos hombres y mujeres “*que habían vivido esa época decisiva de la vida que va de los veinte a los treinta años*” precisamente entre 1790 y 1800 –coincidente con la “etapa de preparación” del calderonismo alemán para Sullivan–, que no era otra que la generación romántica por excelencia: lo que definía verdaderamente al romanticismo era la generación y no una escuela o un puñado de elementos estilísticos, una nueva sensibilidad hacia la vida, patrimonio de los jóvenes, donde el amor hacia España aparecía como uno de los grandes pilares.

La generación se convertiría, para Dilthey, en una nueva unidad de medida, idea muy bien resumida por Julián Marías en estos términos:

⁵⁴ *Ibid.*, 275-276-

A los segundos y minutos del reloj corresponde la medida interna del tiempo psíquico; a los decenios y siglos del transcurso histórico, la vida humana y la sucesión de sus edades. Una segunda noción ordenada a la consideración temporal de la vida humana es la de generación⁵⁵.

Pero pese a la importante aportación de Dilthey, sus estudios nunca llegaron a constituir un auténtico método de intelección histórica y habría que esperar la llegada de la Escuela de Madrid, más concretamente, los estudios de José Ortega y Gasset y su discípulo, Julián Marías, para poder hablar formalmente de un método histórico.

Ortega fue el primero en trabajar sobre una metodología integral para comprender la historia a través de la idea de generación, idea que fue deslizándose en diversos estudios desde 1914, como muy bien compendia Julián Marías, y que encontrará su madurez y verdadera exposición formal en el ensayo *En torno a Galileo* aparecido en 1933⁵⁶. Marías, en *El método histórico de las generaciones* publicado en 1954, resumía magistralmente todos los antecedentes de tales nociones de generación—incluyendo, por supuesto, a Dilthey—, además de un resumen de los fundamentos metafísicos de la filosofía de Ortega que eran marco fundamental para comprender la teoría orteguiana de las generaciones.

Decía Ortega que «la historia es convertir virtualmente en presente lo que ya pasó» y consiste, por tanto, en «revivir el pasado» pero no en el sentido puramente anecdótico y trivial que maneja el historicismo —convendría aquí distinguir entre revivir y recrear—⁵⁷. Para Ortega, el fenómeno primario de la historia «y lo primero que habríamos de definir para comprender una época» es la sensibilidad vital, la «sensación radical ante la vida»⁵⁸ que, en el sistema filosófico del pensador español no es otra cosa que la realidad radical, en palabras de Julián Marías, «aquella en que radican o arraigan todas las demás, sean ellas las que quieran, estén en ella o fuera de ella, o en ninguna parte»⁵⁹. Ortega precisa:

⁵⁵ Julián Marías, *El método histórico de las generaciones* (Madrid: Revista de Occidente, 1961), 59.

⁵⁶ *Ibid.*, 84-85.

⁵⁷ José Ortega y Gasset, *Obras completas. Tomo V* (Madrid: Revista de Occidente, 1957), 40.

⁵⁸ *Ibid. Tomo III* (Madrid: Revista de Occidente, 1966), 146.

⁵⁹ Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, 75.

Estas variaciones de la sensibilidad vital, que son decisivas en la historia, se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlos así, el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos⁶⁰.

Añade el pensador que lo decisivo en las generaciones es que estas «nacen unas de otras, de suerte que la nueva se encuentra ya con las formas que a la existencia ha dado la anterior. Para cada generación, vivir es, pues, una faena en dos dimensiones, una de las cuales consiste en recibir lo vivido –ideas, valoraciones, instituciones, etc.– por la antecedente; la otra, dejar fluir su propia espontaneidad»⁶¹. En un elocuente símil, compara Ortega a la generación como «una caravana dentro de la cual va el hombre prisionero, pero a la vez secretamente voluntario y satisfecho. Va en ella fiel a los poetas de su edad, a las ideas políticas de su tiempo, al tipo de mujer triunfante en su mocedad y hasta al modo de andar usado a los veinticinco años. De cuando en cuando se ve pasar otra caravana con su raro perfil extranjero: es la otra generación»⁶². La idea de generación es presentada por Ortega como una suerte de integración o intersección dinámica de la vida colectiva y la vida individual, elementos que habían sido capitales en todo el debate historiográfico hasta entonces: «la generación es un modo integral de existencia o, si se quiere, una moda, que se fija indeleble sobre el individuo»⁶³.

Ortega obliga a distinguir entre coetáneos –los que comparten edad– y contemporáneos –los que comparten tiempo–, siendo tres (juventud, madurez y vejez) los tiempos que el hoy envuelve y cinco las edades humanas que el autor considera dentro de los mismos, separadas dichas edades, a su vez, por una distancia aproximada de quince años. Estas son la niñez, juventud, iniciación, predominio y vejez. Junto a esto, es importante recordar, como hace Ortega, que la edad no es una cuestión meramente biológica o matemática sino, primariamente, vital. Se aleja así de otras consideraciones más primitivas como aquellas que definen la generación como sucesión de promociones o que entienden la edad en rigurosos términos biológicos:

⁶⁰ José Ortega y Gasset, *Obras completas. Tomo III*, 147.

⁶¹ *Ibid.*, 149.

⁶² *Ibid.*, 441.

⁶³ *Ibid.*, 441.

La edad es, dentro de la trayectoria vital humana, un cierto modo de vivir –por decirlo así, es dentro de nuestra vida total una vida con su comienzo y su término [...]. Y ese modo de vida que es cada edad [...] se extiende durante una serie de años. No se es joven sólo un año, ni es joven sólo el de veinte pero no el de veintidós [...] La edad, pues, no es una fecha, sino una zona de fechas⁶⁴.

Atendiendo a estos principios, aquí vagamente resumidos, se inaugura una nueva manera de entender el motor de la historia con arreglo a la vida como realidad radical. De ella se sirvió, por ejemplo, el propio Julián Marías para analizar el Romanticismo en España, localizando una generación inicial, «la que hace un primer ensayo de vida romántica»⁶⁵, y que conformaron aquellos hombres que, a finales del siglo XVIII, tienen treinta años –Mor de Fuentes, Arrianza, Böhl de Faber, Quintana, entre otros–, la misma generación que, para el caso alemán, había descubierto Dilthey. Es esta la que Ortega llamaba «la generación decisiva», aquella que «por primera vez piensa los nuevos pensamientos con plena claridad y completa posesión de su sentido: una generación pues, que ni es todavía precursora, ni es ya continuadora»⁶⁶. Y de ella también se sirvieron otros como Jaime Perriau para intentar entender buena parte de la historia argentina del siglo XX⁶⁷, entre otros ya mencionados por Julián Marías en su trabajo⁶⁸. No tenemos constancia de su aplicación directa y expresa en el ámbito de la historia de la música, si bien algunos autores como Downs parecen hacer un uso extendido y más o menos adecuado a estos conceptos, empujando el término generaciones con cierta frecuencia en *La música clásica* para explicar ciertos cambios.

4. Estructura del trabajo y marco cronológico

Ahora bien, cabe preguntarse qué repercusiones tiene esta metodología en nuestro trabajo. En primer término ha de aclararse que la metodología de las generaciones es un método de intelección histórica que no pretende dar explicación a cambios de escuela, técnica o estilísticos dentro del ámbito de las artes, sino explicar cambios profundos en la manera en la que el hombre de cada época se instaló hacia la vida, los cambios en los *sistemas de vigencias* de cada época: por eso, el romanticismo es ante todo, una manera

⁶⁴ Ibid., *Tomo V*, 40-41.

⁶⁵ Julián Marías, *Ensayos de convivencia* (Buenos Aires: Sudamericana, 1982), 219.

⁶⁶ José Ortega y Gasset, *Obras completas. Tomo V*, 51.

⁶⁷ Jaime Perriau, *Las generaciones argentinas* (Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960)

⁶⁸ Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, 103-133.

de vivir singular, patrimonio de unos hombres y mujeres concretos, que vivieron unos años determinados. Concretamente, el romanticismo fue «cosa de jóvenes», de aquellos que cumplían 30 años en torno a 1800 y en torno a 1815, zonas de fechas relevantes, no por casualidad, para nuestro trabajo, habida cuenta de la acumulación de obras españolas coincidentes con los períodos de más actividad de estas generaciones: solo si entendemos así estos años podremos distinguir estas zonas de fechas. ¿Qué nos aporta el método? Un sentido horizontal de la historia, con arreglo a la vida de sus protagonistas y su edad –no la edad biológica sino, sobre todo, la biográfica–; esto nos permite fijar un marco cronológico no azaroso, sino acorde a la realidad vital de estos protagonistas, que hemos establecido entre 1800 y 1830, fecha de máxima expresión de cada una de las dos generaciones que hemos decidido estudiar.

De esta manera, hemos entendido nuestro trabajo en torno a dos generaciones fundamentales que lo vertebran, a saber, la generación inicial de 1770 y la generación de 1785. A la primera de ellas pertenecerían Friedrich Rochlitz (1769-1842), Beethoven (1770-1827), Hegel (1770-1831), Höderlin (1770-1843) Nikolas Böhl de Faber (1770-1836), Nina d'Aubigny von Engelbrunner (1770-1847), Friedrich Schlegel (1772-1829), Novalis (1772-1801), Spontini (1774-1851), E.T.A Hoffmann (1776-1822), Ludwig Tieck (1773-1853), Wackenroder (1773-1798), Schelling (1775-1854), Manuel García (1775-1832), Georg Ludwig Sievers (1775-1830), Taugott Eberwein (1675-1831), Ignaz Xaver Ritter von Seyfried (1776-1841), Johann Philipp Samuel Schmidt (1779-1853) o Konradin von Kreutzer (1780-1849). A la segunda, Pius Alexander Wolff (1782-1828), Justinus Kerner (1786-1862), Elise Campe (1786-1873), Carl Maria von Weber (1786-1826), Auber (1782-1871), Karl Eberwein (1786-1868), Lord Byron (1788-1824) o Carl Blum (1786-1844).

Organizado el marco cronológico que pretendemos estudiar con arreglo a esta teoría, decidimos dividir el trabajo en dos bloques bien diferenciados: el primero de ellos –correspondiente a los tres primeros capítulos– intentará recomponer una «imagen musical» de España a través de las crónicas de viajes (capítulo I), la canción (capítulo II) y la prensa (capítulo III), dando respuesta a las siguientes preguntas: ¿Qué pudieron conocer un Weber o un Beethoven sobre España? ¿Qué se podía leer en prensa sobre música española? ¿Qué se publicaba? ¿Qué música española pudo circular entre 1800 y 1820 en Alemania? Todas estas respuestas irán conducidas a «preparar» al lector para que, a la hora de enfrentarse al estudio de las obras dramáticas

de los capítulos IV y V, tenga una cierta noción de lo que se podía saber sobre España y su música entre 1800 y 1820. El capítulo IV estará dedicado a la generación de 1770 y el capítulo V a la de 1785, con una selección de compositores que atiende, fundamentalmente, al interés de sus obras para el objeto de este estudio.

5. Fuentes

Para el capítulo I hemos empleado como fuente principal las primeras ediciones impresas de los libros de viajes por carecer estos, casi en su totalidad, de ediciones actuales. Para esta tarea, hemos hecho uso tanto de los fondos de la Biblioteca Görres en Madrid como de los distintos repositorios digitales de la Staatsbibliothek zu Berlin y el Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ) dependiente de la Bayerischen Staatsbibliothek, fundamentalmente. Además de las mencionadas fuentes, también empleamos para los capítulos II, IV y V fuentes musicales manuscritas de distinta procedencia, destacando muy especialmente la Colección Kestner, con más de un centenar de canciones españolas y portuguesas manuscritas, conservada en la Biblioteca Estatal de Hannover con las signaturas sucesivas Kestner 101 I a Kestner 101 VII, empleando para nuestro estudio por motivos cronológicos Kestner 101 I y II, cuyas canciones españolas desglosamos en el Apéndice I. Durante las dos estancias de investigación financiadas en las Universidades de Mainz y Frankfurt, se realizaron visitas a diversos archivos como la colección de música y teatro de la Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg de la Universidad de Frankfurt, que cuenta con una importantísima colección de música escénica procedente de los teatros de la ciudad –allí, por ejemplo, consultamos *Das Leben ein Traum* de Traugott Eberwein o la versión de *Nach, Sevilla!* de Dessauer–; la Biblioteca de la Hochschule für Musik Franz Liszt, acreedora de todos los fondos musicales del Deutsches Nationaltheater, donde pudimos consultar *Der Gallego* de Götze, por ejemplo; la Staatsbibliothek zu Berlin; el archivo Lobkowitz de Praga; el Meininger Museen o la Sächsische Landesbibliothek –Staats- und Universitätsbibliothek de Dresde, que cuenta con una inagotable fuente de música dramática, mucha de ella procedente de estrenos berlineses u de otras regiones.

También consultamos algunas fuentes manuscritas de la Staatsbibliothek zu Berlin, como las cartas de Blum con su editor Schott o los diarios de Carl Maria von Weber.

Además de las manuscritas, otra fuente fundamental que nutre el trabajo pero, especialmente, el capítulo III, son los periódicos, tanto de la llamada prensa especializada o *Fachpresse* como de la prensa más general; estas fuentes fueron consultadas, fundamentalmente, por medios telemáticos, a través de las colecciones digitales que ofrece la Bayerische Staatsbibliothek o la Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, fundamentalmente. Véase 2. Fuentes manuscritas, pág. 318.

6. Criterios de transcripción y siglas empleadas

En este trabajo se han transcrito numerosos textos alemanes, fundamentalmente a partir de impresos de los siglos XVIII y XIX, así como de periódicos de principios de siglo. Puesto que no abundan las traducciones de fuentes como los libros de viajes o la prensa periódica, proporcionaremos al lector traducciones propias, en la mayor parte de los casos, salvo que exista traducción española que, oportunamente, citaremos.

Para la transcripción, adoptamos el criterio de conservar las formas del alemán de cada texto, no actualizando las palabras a la norma vigente llamada «Neue Rechtschreibung» de 1996; así, hemos decidido mantener de los originales partículas como “daß” (en vez de “dass” actual), grupos consonánticos en desuso como “th” en “Theil” (en vez de “Teil” actual), o cambios vocálicos como “zwey” (en vez de “zwei” actual). Sí hemos actualizado, sin embargo, los diptongos como “Ueber” (transcribiremos Über), salvo en el caso de los títulos de obras o artículos.

Para las citas de archivos y bibliotecas, se utilizarán las siguientes siglas, con arreglo al estándar del Répertoire International des Sources Musicales (RISM):

A-Wn: Österreichische Nationalbibliothek

CZ-Nlob: Lobkowiczské knihovny a archivarchive

D-B: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung

D-BNu: Universitäts- und Landesbibliothek Bonn

D-Dl: Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek

D-F: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg

D-HVs: Hannover, Stadtbibliothek, Musikabteilung

D-Mbs: Bayerische Staatsbibliothek

D-RUl: Rudolstadt Staatsarchiv

D-WRh: Hochschule für Musik Franz Liszt, Hochschularchiv

7. Relación de ilustraciones:

Figura 1. Fragmentos de la crónica de Baretto.

Figura 2. «El Fandango», tomado de Richard Twiss, *Travels Through Portugal and Spain in 1772 and 1773*.

Figura 3. Fandango tomado de la versión alemana de Jean-François de Bourgoing, *Neue Reise durch Spanien im Jahr 1782 bis 1788*.

Figura 4. «Un fandango de menorquinos», extraído de Matthias Christian Sprengel y Johann Reinhold Forstem, *Beiträge zur Völker- und Länderkunde, Sechster Theil*.

Figura 5. Grabado de una danza española tomado de Joseph Hager, *Reise von Wien nach Madrid im Jahre 1790*.

Figura 6. Ludwig Franz von Bilderbeck, *Die Liebe in Spanien: Ein Lustspiel in drey Aufzügen*.

Figura 7. Fragmento de «Gelibter, wo zaudert», de F.L.A. Kunzen.

Figura 8. Comienzo de la canción «Liebe» para piano y voz de Louise Reichardt.

Figura 9. Canción «Nach Sevilla, nach Sevilla!» para piano y voz de Louise Reichardt.

Figura 10. Canción «Nach Sevilla, nach Sevilla!» para piano y voz de Louise Reichardt.

Figura 11. «Valeria als Mohrin aus Ponze de Leon»

Figura 12. «Nach Sevilla, nach Sevilla!», arreglo de Dessauer titulado «Spanisches Lied» a partir del original de L. Reichardt,

Figura 13. «La Tyrana», editada por Hermann Kestner en *Auswahl Spanischer und Portugiesischer Lieder für eine oder zwei Stimmen*.

Figura 14. Primeros compases de la «Tiranilla española», *Lieder verschiedener Völker für eine oder mehrere Singstimmen, Klavier, Violine, Violoncello WoO 158*, de Beethoven.

Figura 15. «Romanze Espaghole», «En lo frondoso de un verde prado».

Figura 16. «El sueño»

Figura 17. Canción de Cervantes publicada en el *Journal des Luxus und der Moden*.

Figura 18. Fragmento del *Musikalische Realzeitung*.

Figura 19. Fragmento del *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

Figura 20. Fragmentos del concierto para clarinete y orquesta op. 16, de H. Backofen.

Figura 21 Fragmentos del tercer movimiento del concierto para clarinete y orquesta op. 16, H. Backofen.

Figura 22. Boleras publicadas como anexo al artículo «Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien».

Figura 23. Fragmento del *Musiklexikon* de Hugo Riemann.

Figura 24. «Nº 18 / werden von den Tanzenden gespielt». Anexo para la escena nº 18 de *Ahasverus, der nie Ruhende*.

Figura 25. «Nº 19 / gespielt von den Tänzern», Anexo para la escena nº 19 de *Ahasverus, der nie Ruhende*.

Figura 26. Fragmento de la sonata de Mozart adjuntado por Kanne a su estudio.

Figura 27. En rojo, el error –también presente en la edición española– indicado por el crítico del AmZ, probablemente como consecuencia de la unión incoherente de las plicas del grupo de corcheas en mano derecha e izquierda. Mariano Rodríguez de Ledesma, «El propóstio inútil», cc. 13-16, E-Bn Mc/4199/18.

Figura 28. Tabla elaborada por Tomás Garrido que refleja las obras de Ledesma publicadas en Leipzig y Berlín entre 1814 y 1816.

Figura 29. Fragmentos de las «Ventiquattro Variazioni sull'aria detta La Follia di Spagna» de Antonio Salieri (1815), editados a partir de A-Wn Mus.Hs.4463 MUS MAG.

Figura 30. Fragmentos de la parte del cello, del piano y del violín del tercer mov. de la Sonata Trio nº1 Op. 16 de Himmel.

Figura 31. Fragmentos del tercer movimiento del concierto nº 17 en sol de R. Kreutzer.

Figura 32. Primeros compases de la parte del Violín I y del Violoncello solista, tomada del Rondó 'en el gusto española' Op. 13 de Bernhard Romberg.

Figura 33 Fragmento de la seguidilla «Cuando está un pecho esquivo», tomada de la colección Hannover, Stadtbibliothek, Musikabteilung (D-HVs), Kestner No. 101 I, 84.

Figura 34. Fragmentos del tercer movimiento del Concierto nº1 op. 1 de Max Bohrer.

Figura 35. Romance de Pedrillo «In Mohrenland gefangen war» tomado de la reducción para piano de Christian Gottlob Neefe.

Figura 36. Reducción para piano de elaboración propia a partir del Romanze de Camilla realizada sobre la partitura orquestal de Don Sylvio von Rosalva de Sande.

Figura 37. Don Sylvio von Rosalva de Sande. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek.

Figura 38 Comienzo y sección intermedia del «Coro de los segadores y las segadoras» del Acto I del manuscrito de la Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek.

Figura 39. Primeros compases del couplet de López de L'Amant Jaloux de Grétry.

Figura 40. Obertura de Marie von Montalban de Winter en la reducción para piano y voz realizada y editada por Carl Zulehner.

Figura 41 Primeros compases del aria de Marceline (Acto I) de Léonore de Gaveaux.

Figura 42. Fragmentos de Fidelio de Beethoven tomados de la edición de Erich Prieger (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905).

Figura 43. Romance de Sandrino «Horch auf, mein Liebchen! Sei bereit» de la ópera Piedro und Elmira de Eberwein.

Figura 44. Fragmento del acto primero de Das Leben ein Traum de T.M. Eberwein (1819), tomados de D-F, Mus. Hs. Opern 182 (1), p.55.

Figura 45. Fragmentos de la Kriegesmarsch o Türkische Musik del primer acto de Das Leben ein Traum de T.M. Eberwein (1819), tomados de D-F, Mus. Hs. Opern 182 (1), a) p. 43 y b) p. 48.

Figura 46. Comienzo de la arietta «Mein Busen war ein kalter Berg» cantada por Der Herzog von Florenz en E.T.A. Hoffmann, Liebe und Eifersucht.

Figura 47. Primeros compases del final del acto segundo «Gnäd'ge Frau, ich hab' die Ehre» del singspiel Die Freunde von Salamanka de Schubert.

Figura 48. Comienzo de la Sonata n° 2 para violín y piano J. 100 de C. M. von Weber.

Figura 49. Fragmentos de la parte del piano del tercer mov. de la Sonata Trio n° 1 op. 16 de Himmel.

Figura 50. Primeros compases de la Variación IV «Spagnuolo moderato» de las 7 Variations sur un thème original, Op.9 (J. 55) de C.M. von Weber.

Figura 51. Primeros compases del duetto «Es war einmal ein Mädchen» del Carlo Fioras, Eine Oper in 3. Aufzügen de Ferdinand Fränzl.

Figura 52. Primeros compases de la romanza para dos guitarras de Donna Diana, tomados de la edición de Gerhard Allroggen y Oliver Huck.

Figura 53. Primeros compases del Romanze «Leise weht es, leise», compuesto por Carla Maria von Weber para la pieza teatral Das Nachtlager von Granada de Friedrich Kint.

Figura 54. Primeros compases de la pieza «Canzon Español», correspondiente a la colección de August y Heinrich Staatsbibliothek de Hannover.

Figura 55. Primeros compases de la obertura del N°9 «Spanische Tänze de Carl Maria von Weber, Preciosa.

Figura 56. Partes del violonchelo solo y sección de cuerdas del Allegretto del bolero op. 6 de N. Kraft.

Figura 57. Comienzo de la «Tirana de los marineros», reproducido de la Staatsbibliothek de Hannover, Sig. Kestner, Kestner No. 101 I, pág. 92

Figura 58. Primeros compases de la canción española subtitulada «bolero de las habas verdes», tomada de la Staatsbibliothek de Hannover, Sig. Kestner, Kestner No. 101 II, pág. 14

Figura 59. Primeros compases del No. 4 Seguidilla à dos «Wir die den Musen dienen» de los esquemas realizados por Weber para el primer acto de Die drei Pintos entre 1820 y 1824, tomado del manuscrito D-B, WeV C.8; J Anh.I.B.5, pág. 10

Figura 60. Compases 8-9 del Bolero Espagolo a duo «Como la mariposa» tomado de la colección Kestner, conservada en D-HVs, Kestner No. 101 I, pág 78.

Figura 61. Primeros compases del tercer movimiento «Alla Spagnola» del Concierto n° 6 para violín y orquesta Op. 28 de Louis Spohr.

Figura 62. Primeros compases de la parte del Violín I del cuarteto Op. 58 No.2 de Louis Spohr.

Figura 63 Compases 1-5 y 19-22 del Romance de Ali « N° 13, acto II, tomados de la reducción para piano de Johann Friedrich Schwencke.

Figura 64. Ejemplos musicales *Zemire und Azor* y concierto de violín de L. Spohr.

Figura 65. Comparativa de distintos ejemplos musicales.

Figura 66. Compases 20-26 de la obertura y cc. 47-50 del N°19 «Ballo».

Figura 67. Compases 66-73 de la obertura y cc. 6-9 del N°6 «Scena con coro», tomados de la reducción para piano y voces de Ferdinand Spohr.

Figura 68 Fragmentos de Der Aclhymist tomados del trabajo de Wolfran Boder, Die Kassler Opern Louis Spohrs, 230.

Figura 69. Fragmentos de Preciosa, tomados de la edición de Heinrich Wilhelm Stolze.

Figura 70 Compases 16- 29 del N°19 «Ballo», tomados de la reducción para piano y voces de Ferdinand Spohr.

Figura 71 Compases 1- 15 del N°12 «Scena con coro», tomados de la reducción para piano y voces de Ferdinand Spohr.

Figura 72 Compases 101- 103 de la obertura de Preciosa de C.M. von Weber.

Figura 73 Primeros compases del anexo a las canciones de Albert Methfessel, *Drei Lieder mit Begleitung der Guitarre und Flöte mit Anhang des ächten Spanischen Fandango*.

Figura 74. Copia de una de las cartas de Carl Blum al Gran Duque de Hesse-Darmstadt, con fecha 18 de julio de 1820.

Figura 75. Filminas extraídas de la edición de Schott de 1821 de la ópera en tres actos de Carl Blum, *Zoraide oder Der Friede von Granada*.

Figura 76. Fragmentos tomados de Carl Blum, *Zoraide oder Der Friede von Granada*.

Figura 77. Fragmentos tomados de Carl Blum, *Zoraide oder Der Friede von Granada*.

Figura 78. Fragmentos tomados de Carl Blum, *Zoraide oder Der Friede von Granada*.

Figura 79. Tempo di Bolero del dueto «*Liebes Mädchen, laß das Weinen*» del act I de *Das Nachtlager in Granada* de Conradin Kreutzer.

Figura 80 Parte de clarinetes en si, VI I,II y VIa del tema principal del «*Allegro con spirito*» de la obertura de *Das verborgene Fenster oder Ein Abend in Madrid* de J.P.S. Schmidt.

Figura 81. Primeros compases del «*Bolero*» del Acto II de *Die Hochzeit des Camacho* op. 10 de Mendelssohn, copiado a partir de la edición de Julius Rietz (Leipzig: Breitkopf & Härtel, s/d), pág. 260

Figura 82. Primera de las seguidillas boleras reproducidas en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* del 27 de marzo de 1799.

Figura 83. Primeros compases del Nr. 9 «*Seguidilla*» de la ópera *Der Gallego* de J.N. Götze.

Figura 84. Introducción de la guitarra a la bolera «*Favores y desprecios no los archivo*» atribuida a Castro y recogida en la colección Kestner.

Figura 85. Comparación de las frases de «*Es blühen Lieb' und Leben beisammen*» y del bolero atribuido a Castro «*Ya que no puedo darte mil almas juntas*» de la colección Kestner.

Figura 86. Fragmentos de la parte de guitarra para el baile final del Acto III de *Der Gallego* de Götze.

Figura 87. Algunos fragmentos de la particella de guitarra, Nr. 8, 9 y 14 de *Der Gallego* de Götze.

Capítulo 1

La imagen de España y su música en los libros de viajes

Uno de los fundamentos de la literatura viajes, ya populares desde el siglo XVII, se encuentra la necesidad de vivencia, de vivencia directa. La vivencia directa forma parte de uno de los métodos de conocimiento esenciales de la vida romántica o protorromántica; en esa hipertrofia del yo trascendental e idealista, el mundo y su expresión artística partían, ante todo y sobre todo, del particular modo de ser entendidos o, mejor, de ser vividos por el artista. Así entendió Baumgärten la estética⁶⁹ y así la aplicó, por ejemplo, Fichte a su filosofía del ego infinito⁷⁰.

De la importancia de estas narraciones de viajes dejaba constancia el propio Goethe algunos años antes de la publicación de su *Italienische Reise* al prescribir a Humboldt lo siguiente a propósito de su próxima expedición:

Alabo su decisión de viajar a España, pues quien deseara disfrutar de la literatura extranjera, hacerse una idea del mundo habitado o pensar sobre las naciones, su origen o sus relaciones, bien haría en viajar por muchos países para conseguir una visión que no se podría obtener mediante cualquier lectura⁷¹.

A continuación, un Goethe menesteroso de colmar sus vacíos de información sobre Francia y España, rogaba a su carísimo científico que diese buen parte de su expedición, pues «lo que se conoce por un amigo de igual sensibilidad es casi como si uno mismo lo descubriese»⁷².

La literatura de viajes en sus múltiples formatos –crónicas, diarios, libros, etc.– es una fuente indispensable que, a mi juicio y para este estudio, cumple una doble función fundamental en el panorama intelectual que nos disponemos a desgranar. Por una parte, estos textos, sus aseveraciones y modos de relatar, son reflejos primarios de

⁶⁹ Alfredo Saldaña Sagredo, «Crítica y estética en el primer romanticismo alemán», *Revista de Filología* 12 (1996): 553-555.

⁷⁰ Julián Marías, *Historia de la Filosofía* (Madrid: Revista de Occidente, 1957), 300-305.

⁷¹ Texto original: «Ich lobe sehr Ihren Entschluß nach Spanien zu gehen; denn wer einmal fremde Litteraturen genießen, sich von der bewohnten Welt einen Begriff machen, über Nationen, ihren Ursprung und ihre Verhältnisse denken will, der thut wohl, manche Länder zu bereisen, um sich ein Anschauen zu verschaffen, das durch keine Lectur erregt werden kann». Carta de Goethe a Wilhelm von Humboldt, en Jena a 26 de mayor de 1799. En Wolfgang von Goethe, *Goethes Briefe. Band 2: 1786-1805*, editado por Karl Robert Mandelkow (Hamburgo: Wegner, 1964), 376.

⁷² Wolfgang von Goethe, *Goethes Briefe. Band 2: 1786-1805*, 376.

las vigencias del tiempo en que fueron escritos; así, los cronistas que publicaron en la segunda mitad del XVIII, coetáneos de aquella generación –la ilustrada por antonomasia– de nacidos en torno a 1720, establecerán con sus escritos de la década de 1760-1770 unas vigencias en las que crecerán y contra las que se revolverán los románticos nacidos en torno a 1770, si bien no siempre se pueden desembarazar de ellas –recuérdese la frase de Ortega para definir la generación como «caravana dentro de la cual va el hombre prisionero, pero a la vez secretamente voluntario y satisfecho»⁷³–. No es de extrañar, por ejemplo, que un casi anciano Ludwig Tieck se refiriese en uno de sus relatos al fandango como danza «lujuriosa» (*wobllüstigen Fandango*)⁷⁴, empleando los mismos términos de las crónicas ilustradas entre las cuales creció, como veremos. Así pues, esta función primaria serviría para dividir y clasificar en tiempo presente las crónicas que trataremos.

Por otra parte, estos textos comienzan a formar parte de una nueva herencia que las generaciones siguientes reciben a través de su lectura y que sirven para sedimentar sus propias visiones, aunque desde un temple bien distinto. Así, por ejemplo, nos constaba en el texto citado que Goethe estaba muy atento a las narraciones de Humboldt, habida cuenta de su «cercanía espiritual».

En lo que concierne a la herencia de la literatura de viajes recibida por las generaciones de artistas que aquí se tratarán, cabe señalar que dichas fuentes gozaron de una extraordinaria difusión, especialmente a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, no habiendo biblioteca falta de ellas, ni crítico o escritor que no las tuviese en cuenta. Uno de los redactores del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, en una sumarisíma nota sobre el carácter de la música española, recomendaba en 1802 a sus lectores –especialmente a los músicos– que considerasen la crónica de Christian August Fischer *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua* (Berlín, 1799), pues dicho texto

⁷³ Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo* (Madrid: Revista de Occidente, 1979), 53.

⁷⁴ Tieck lo cita en una de sus novelas históricas (*Dichterleben*, escrito en 1825) cuyo fragmento traducimos a continuación: «El servicial anciano se marchó y Greene se sumergió en una extraña fantasía. Parecióle estar otra vez en Málaga, como cuando él, en su juventud, observaba por vez primera aquel encantador lugar con ojos absortos. Las paredes de la habitación retrocedieron para dar paso a los valles de viñedos, al aire azul y la amplia vista sobre el mar. Escuchaba las canciones de la vendimia y el maravilloso sonido del lujurioso fandango»

Texto original: «Der dienstwillige Alte ging und Greene versank in eine sonderbare Träumerei. Er dünkte sich wieder in Malaga zu sein, als wenn er, wie in der Jugend, zuerst diese entzückende Gegend mit staunenden Augen betrachtete. Die Wände des Zimmers wichen zurück, um den Weingebirgen, der blauen Luft und dem weiten Blicke über das glänzende Meer Raum zu geben. Er hört die Winzerlieder klingen und den wunderlichen Ton des wollüstigen Fandango». Ludwig Tieck, *Gesammelte Novellen. Zweiter Band* (Berlín: Georg Reimer, 1853), 156.

ofrecía una imagen *viva* de las voluptuosas danzas del bolero y el fandango –ya viejo conocido de los músicos alemanes–:

[Fischer] ponía, en una anotación, una noticia que quizás pudiera ser del interés de muchos músicos alemanes: «Se dispone de la música de nuestras danzas para guitarra y canto bajo el título de *Modo facil para aprender el ayre del volero en la guitarra y arreglar la voz* [cursivas propias, original sin cursivas y en español]. Por Fernández Comp.» Esta obra, según creo, no se ha dado aún a conocer en Alemania, y podría aportar muchas conclusiones⁷⁵.

Si bien España no formaba parte de aquel *Kavaliertour* del que tanto disfrutaron los hombres cultos del XVIII y XIX⁷⁶, sí fue un lugar de paso obligado que dejó impresiones vitales indelebles en personajes que, ya desde finales del siglo XVII, pusieron por escrito sus vivencias en diversas crónicas tanto alemanas como francesas.

No muy lejos de Gotha y Weimar, al norte de la región de Turingia, veía la luz en 1782 una versión en lengua alemana de las crónicas del viaje peninsular de la Condesa D'Aulnoy, «traducido del francés para conocer el estado y costumbres de España en el siglo XVII»⁷⁷, tal y como reza su portada alemana. Aparecían allí referidos por Madame d'Aulnoy algunos aspectos sobre los usos musicales españoles que volverían a estar presentes de manera sistemática en la literatura de viajes alemana de esta década.

Ante la ingente cantidad de relatos y crónicas de viajes que proliferaron en Alemania desde 1760⁷⁸, se hace difícil abarcar todas ellas; es incluso fútil si se considera que muchas no son sino mera traducción o refundición de otras inglesas o francesas, no aportando, así, nada realmente nuevo para su tiempo y lengua. No se deben, sin embargo, pasar por alto las traducciones, pues también han sido decisivas y muy frecuentadas generación tras generación; sirva el caso del relato del francés Bourgoing,

⁷⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1 de septiembre de 1802. Se refería al fragmento citado en Christian August Fischer, *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua* (Berlín: Johann Friedrich Unger, 1799), 400.

⁷⁶ Esta apreciación aparece en Hiltrud Friedrich-Stegmann. *La imagen de España en los libros de los viajeros alemanes del siglo XVIII* (Alicante: Universidad de Alicante, 2014). La autora recuerda que alemanes como Karl Ludwig von Pöllnitz dejaron también constancia de sus visitas a la Península durante la primera década del siglo XVIII. Aunque de tardía publicación, no se pueden aquí olvidar las apreciaciones que sobre música y teatro español realizó el conde Ferdinand Bonaventura Harrach en sus dos estancias madrileñas como embajador del emperador Leopoldo, tema ampliamente tratado por el autor de este trabajo en diversas comunicaciones orales.

⁷⁷ Marie-Catherine Baronne d'Aulnoy, *Reise durch Spanien an den Hof zu Madrid. Aus dem Französischen übersetzt zur Kenntniß des Zustandes und der Sitten von Spanien im siebzehnten Jahrhundert* (Leipzig: Thomas Fritsch, 1695).

⁷⁸ Hiltrud Friedrich-Stegmann, *La imagen de España en los libros de los viajeros alemanes del siglo XVIII*.

que se abordará en este trabajo, citado una y otra vez por los viajeros alemanes, del que toman muy frecuentemente su descripción del fandango.

La selección, pues, ha respondido, fundamentalmente, a dos aspectos de diversa índole: por una parte, nos hemos limitado a estudiar fuentes que cuidadosamente habían sido citadas –alguna de ellas, incluso trabajada y traducida– en las diversas contribuciones de Friedrich-Stegmann o Zimmermann, búsqueda completada también en los ricos fondos de de la Biblioteca Görres en Madrid y que ha arrojado una importante cantidad de impresos de libros de viajes. Pero la razón fundamental de la selección de unos u otros autores ha sido la necesidad de registrar el cambio de sensibilidad desde la Ilustración hasta el Romanticismo temprano, un cambio que habría de afectar a todas las visiones y vigencias de los compositores y otros personajes de nuestro interés nacidos a partir de 1770, surgiendo así dos grandes grupos: el de los escritores ilustrados como Bayer, Plür, Volkmann y, en cierta medida, Bourgoing, contrapuestos al de los escritores que ya se podrían decir románticos como Fischer y Kaufhold, hasta ahora no suficientemente estudiados desde algunos puntos de vista tanto filosóficos como, para el caso que nos ocupa, musicales.

1. 1. La Ilustración y sus cronistas

Nos ocuparemos aquí de algunos autores cuyos períodos de actividad – correspondientes con su edad adulta– se encuentran entre 1750 y 1780, y cuyos años de nacimiento oscilan entre 1710/15 y 1730/35, conformando una auténtica generación entre la que se cuentan Diderot, Rousseau, Voltaire, D’Alembert, pero también Federico II de Prusia, Carlos III, Gluck o C.P.E. Bach: es la generación ilustrada por antonomasia.

Estos años de máxima actividad, que duran hasta 1780, son de vital importancia en nuestro estudio, pues constituyen el fundamento del pensamiento vigente en el que crecerán y se educarán las generaciones inmediatamente sucesivas.

Ya Judith Etzion había reparado en los tan a menudo destacados “prejuicios” de la Ilustración con todo aquello que fuera contra el *bon goût*, la serenidad, la decencia y la medida; para autores como Henry Swinburne, Joseph Townsend, Sir John Hawkings o el propio Beaumarchais, de todos estos males se hacía acreedor el

fandango, en cuya descripción no dudan en jalonar términos y expresiones como «vulgar», «indecent gesticulations» u «obscened»⁷⁹.

A todo ello había de sumarse la negativa imagen que de las ciencias y el conocimiento españoles dio la *Encyclopédie méthodique* en el tan célebre artículo de Masson «Espagne»⁸⁰ y cuya publicación encontró pronta respuesta en España por Cavanillas⁸¹. Este conocido texto fue rápidamente traducido y editado anónimamente en la editorial de J. Friedrich Unger⁸² (*Über den gegenwärtigen Zustand von Spanien*, Berlín, 1785) en un momento de crucial vitalidad del emergente hispanismo alemán del eje Berlín-Göttingen⁸³.

Naturalmente, todas estas visiones de franceses e ingleses llegaron a las bibliotecas alemanas en forma de traducciones a partir de las crónicas de Baretti, Ponz, Twiss, Peyron o Bourgoing, que se fueron sucediendo con enorme rapidez desde 1770 condicionando, en buena medida, la visión que de España tuvieron las generaciones de finales del siglo. Retomando la cuestión del fandango, la primera descripción de bailes españoles que recibieron los lectores alemanes en su propia lengua fue una traducción de Joseph Baretti (1719-1789), erudito italiano ilustrado, asentado en Inglaterra, que viajó por la Península entre 1760 y 1762 y de cuyo viaje es fruto su *Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France* de 1770⁸⁴.

⁷⁹ Todo ello es abordado con sobrada erudición y fragmentos de los mencionados autores en Judith Etzion, «The Spanish Fandango. From Eighteenth-century Lasciviousness to nineteenth-century exoticism», *Anuario Musical* 48 (1993): 229-250. Para la cuestión de las crónicas de viajes, véanse páginas 232-242 del mismo estudio.

⁸⁰ Un completo estudio del artículo y su relación con los textos de Voltaire y otros ilustrados se proporciona en Jaucourt Avant Masson, «L'Espagne dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert », *Bulletin Hispanique* 104,1 (2002): 161-180.

⁸¹ Para abundar en la polémica desde la perspectiva española, véase el estudio de Víctor Cases Martínez, «La polémica España de Masson de Morvilliers», en *La España de la Encyclopédie méthodique de 1782. La versión española de 1792 del polémico artículo de Masson de Morvilliers*, editado por Víctor Cases Martínez (Murcia: Biblioteca Saavedra Fajardo, 2019), i-v.

⁸² El editor berlinés es un buen ejemplo del emergente interés por España, su literatura y sus costumbres, tal como acredita la edición llevada a cabo de los dos importantes libros de Christian August Fischer que serán analizados también en este capítulo –nos referimos a su *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix...* y su *Gemälde von Madrid*–. También se trata del mismo editor que, primeramente, encargó el proyecto de edición del Quijote a los hermanos Schlegel, quienes, a su vez, delegaron en Tieck tan encomiable empresa. Vid. Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der Deutschen Romantik* (Münster: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 1958).

⁸³ Briesemeister ha analizado más profusamente la polémica desde el punto de vista de la literatura alemana, en la que la traducción de la crónica de Bourgoing, que se analizará en este estudio, tuvo un papel mediador fundamental. Vid. Dietrich Briesemeister, *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute* (Tübingen: Max Niemeyer, 2004), 191.

⁸⁴ Ulrich Mühlshlegel, «De paisajes y palabras: Joseph Baretti, viajero y lexicógrafo» en *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, editado por Ricarda Musser (Madrid: Iberoamericana Frankfurt am Main, 2011), 99-108.

En primer término, sorprende a este viajero en su paso por Lisboa encontrar una danza «tan vivaz» (*munter*) que difícilmente podría compararse con la de otras naciones. De hecho, refiere el comentario de un maestro francés de danza que reniega del fandango como danza⁸⁵, con toda certeza a causa de la falta de reglas que diferenciaba baile y danza en España desde hacía siglos. Esta característica también la destacarán los viajeros al aproximarse al bolero y la seguidilla, como se verá. Así, por ejemplo, el fandango y la seguidilla, espontáneos, vivaces y faltos de reglas, sorprendían al viajero italiano en una posada cercana a la ciudad de Elvas hacia 1760:

Mientras esperaba la cena, entraron desde la habitación contigua algunos arrieros; uno de ellos tocaba la guitarra mientras el otro cantaba. Duró apenas tres minutos y, al punto, despertáronse los que dormían acercándose más de treinta personas desde las habitaciones y empezando todos a bailar. [...] ella [una mujer] salió empezando a cantar un fandango. Dudo que se pueda recordar algo tan rápido y ligero. Había seis portugueses y cuatro españoles. [...] Vi muchas danzas en otros sitios, pero nada que se pudiese comparar con esto. Algunas posturas eran libres, no tan delicadas como debieran. [...]

⁸⁵ «Oí a un maestro de danza francés decir que no se puede llamar danza al fandango» Texto original: «Ich habe einen französischen Tanzmeister sagen hören, man könne den Fandango gar nicht einmal einen Tanz nennen». Joseph Baretti, *Reisen von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien und Frankreich* (Leipzig: bey Kaspar Fritsch, 1772), 253.

El Fandango y la Seguidilla [*Seguedilla*] se bailan al son de la guitarra y si, además, el guitarrista tiene buena voz, canta y tañe a la vez. Tanto hombres como mujeres marcan el pulso con chasquidos de los dedos. Ni el primero ni, sobre todo, la segunda cuentan con pasos de danza fijos y medidos, sino que, más bien, están llenos de toda suerte de movimientos y vivos pisoteos con punta y talón. No bailan muy alejados el uno del otro, se giran y vuelven a acercarse en cariñoso movimiento, retroceden velozmente y se acercan de nuevo, momento en el que él mira firmemente a la cara de su pareja, ya que ella mantiene los ojos bajados continuamente con su rostro envuelto en pura modestia⁸⁶.

266

Schönheit im Ruf stand, und beschwogen la bella Catalina hieß.

Die Frauenspersonen, Insonderheit die Spanierinnen, die mit einigen Männern aus Badajos hieher auf den Jahrmartt gereiset waren, fielen durch ihre sonderbare und artige Kleidung in die Augen. Ich habe verschiedene Tänze an manchen Orten gesehen, aber nichts, was ich mit diesen vergleichen könnte. Einige Stellungen waren freylich nicht so zierlich, als sie seyn sollten: gleichwohl wollte ich, wenn ich Martials Kunst besäße, anstatt den Fandango und Seguedilla, welches vermuthlich die Tänze sind, worüber er sich aufhält, zu verachten, hundert Epigrammen zum Lobe der Tänzerinnen machen.

Der Fandango und die Seguedilla werden beyde nach der Guitarre getanzt, und wenn der Guitarriste eine gute Stimme hat, so singt er dazu. Sowohl die Männer als Weiber schlagen den Takt mit Schnippchen. Beyde Tänze, insonderheit der erstere, bestehen nicht sowohl in beständigen abgemessenen Schritten, als in allerley gefälligen Bewegungen und lebhaftem Stampfen mit den Fersen und Fehen. Sie tanzen nicht weit
von

267

von einander, drehen sich herum, nähern sich bald mit einer zärtlichen Bewegung gegen einander, fahren geschwind zurück und kommen abermals näher, wobey der Mann seiner Gehülffinn steif ins Gesicht sieht, da sie hingegen die Augen beständig niederschläget, und eine so bescheidene Miene als möglich annimmt. Ich hatte in drey Nächten nicht gut geschlafen, und die gestrige Reise meistens zu Fuße gemacht; ich wollte mich beschwogen, beynabe ohne zu essen, zu Bette legen, allein über dieses Tanzen vergaß ich den Schlaf, und konnte mich nicht satt daran sehen.

Die Kerls, welche einen Augenblick zuvo auf der Erde lagen und schliefen, mischten sich mit ihren zerrissenen Kleidern, sowohl als einige schmutzige Weiber unter die Gesellschaft, ein jeder tanzte um zu tanzen ohne auf das Alter, die Kleidung, oder die Schönheit zu sehen. Ich wunderte mich sehr, als ein zerlumpter Kerl ein so artige saubergekleidetes Mädgen, wie die Sevuela war, aufforderte, und sie im Tanze so zärtlich ansah, als immer ein Parischer Petit-maitre bey einer reichen und gefälligen Wittwe thun kann. Nirgends he
be ic

Fig. 1 Fragmentos de la crónica de Baretti. Joseph Baretti, *Reisen von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien und Frankreich*, 265-267.

⁸⁶ Joseph Baretti, *Reisen von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien und Frankreich*, 265-267. Se ha preferido traducir el texto directamente de la versión alemana, pues las distintas traducciones han incorporado cambios del editor, como señalaba Mühlischlegel, interesándonos, sobre todo, el texto que debió llegar a las bibliotecas de los alemanes de entonces. Una apreciación muy similar de los movimientos de ida y vuelta, así como los rostros «de modestia», la dará Fischer algunas décadas posteriormente, aunque desde una óptica netamente romántica.

Emergen, por tanto, algunos elementos que serán de radical interés para la caracterización de España y sus usos musicales: la inclinación *quasi* natural hacia la danza y la música –sobre todo en el caso de las mujeres, como se verá– y la espontaneidad con la que estas se incorporan a la vida cotidiana, otorgándoles un papel primordial⁸⁷.

Estas observaciones fueron hechas, de igual modo y en las mismas fechas, por los alemanes Plüer y Bayer –coetáneos ambos de Baretti y Ponz–, primeros ilustrados en dejar constancia de sus viajes en lengua vernácula durante este período.

El teólogo y erudito Carl Christoph Plüer (1725-1772) registró su viaje por la península entre 1758 y 1765 en una célebre crónica editada póstumamente por Christoph Daniel Ebeling en 1777 bajo el título *Plüers Reisen durch Spanien*⁸⁸. Plüer, que había compartido pupitre con aquellos primitivos hispanistas de la universidad de Gotinga durante sus años de estudio, había acudido a la península como enviado de la legación danesa con intereses, fundamentalmente, orientados a los estudios hebreos y árabes a través de las distintas colecciones bibliográficas españolas⁸⁹. No por ello dejó de reparar en aquella especial inclinación del pueblo español hacia la danza que ya mencionábamos a propósito de Baretti, sobre todo de aquel pueblo llano «engañoso y ladrón» (*Das Volk hier ist sehr betrüglich und diebisch*):

⁸⁷ En este sentido, es de especial interés la reflexión que Jean François Peyron realiza en su *Nouveau voyage en Espagne*, publicado en Ginebra en 1780 y cuya versión alemana aparecería anónimamente un año después: «La Mancha es la región más alegre de España y sus habitantes son afables, aman la danza y la música. [...] Un guitarrista y un cantante de seguidillas son tenidos en estas tierras por gente reputada. Al sonar la primera nota del instrumento se juntan todos, muchachas, jóvenes y mujeres. [...] El que tiene la mejor voz, canta seguidillas acompañadas por algunos ciegos».

Texto original: «Mancha ist das froheste Land von ganz Spanien, seine Einwohner sind sanft, lieben den Tanz und die Musik. [...] Ein Citterspieler und ein Seguidilla Sänger, sind in diesem Lande angesehene Leute. Bei ersten Ton des Instruments versammeln sich, Mädchen, junge Kerle und Weiber. [...] Wer die beste Stimme hat, singt Seguedillas, und einige Blinge spielen dazu». Jean François Peyron, *Ueber Sitten, Temperament, Althertümer, Ackerbau, Handel, Theater, Finanzen und die Gerichtshöfe Spaniens* (Leipzig: in der Weygandchen Buchhandlung, 1781), 285.

⁸⁸ Daniel Ebeling, M. *Carl Christoph Plüers Reisen durch Spanien, aus dessen Handschriften herausgegeben von C.D. Ebeling* (Leipzig: in der Weygandchen Buchhandlung, 1777).

⁸⁹ Berta Raposo, «Reise, Gelehrsamkeit und Kulturvermittlung im 18. Jahrhundert. Carl Christoph Plüer und andere Deutsche zu Besuch in spanischen Bibliotheken» *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 46, 2 (2014): 55-67.

He visto aquí un nuevo tipo de baile, tal y como era habitual verlo en Madrid. Dos españoles se lanzan una pelota con la mano, cubierta esta con guantes de cuero. Las jovencitas bailan al son de la pandereta⁹⁰, mientras una de las atabaleras tañe y toca a la vez. Se escuchaba a otros españoles cantar y tocar la guitarra [*Zitter*]. Tanto la música como el toque de las campanas y el paseo duraron hasta bien entrada la noche⁹¹.

Un evento de similar espontaneidad y naturaleza describía Twiss en su crónica traducida en 1776 al alemán: «Nuestra señora ventera fue muy amable, y bailó un fandango con el soldado al son de la pandereta [*tambour de Basque*] y las castañuelas»⁹².

También el jesuita Johann Wolfgang Bayer (1722-1794), de paso por España para emprender su misión en tierras peruanas, registraba en su diario –posteriormente publicado por fragmentos en el *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur* de Murr y como obra independiente en 1776⁹³– pocas horas antes de zarpar a las Indias cómo unos marineros, para entretenerse hasta volver a tener viento propicio, bailaron

⁹⁰ Hemos preferido traducir el término original alemán *Sieb* por “pandereta”, pues parece referirse a tal instrumento. De hecho, dicha palabra tiene, en el impreso original, una nota al pie aclarativa que reza: «El timbal oriental traído por los árabes a España, llamado *Diff* en Aleppo; el *Tympanum* de los antiguos.» El autor, además de la célebre *Storia della Musica* de Martini, cita una *Historia natural de Aleppo* –redactada por Alexander Russell en 1754 y reeditada, posteriormente, por su hermano en 1794– en la cual se hace una identificación explícita del mencionado por Plüer *Diff* y el *tambour de Basque*, nombre francés para la pandereta: «The chamber music [of Aleppeens] consists of voices accompanied with a dulcimer, a guitar, the Arab fiddle, two small drums, the dervi's flute, and the diff or tambour de Basque». Alexander Russell, *The Natural History of Aleppo* (Londres: A. Millar, 1856), 152. Esta relación general entre el mundo islámico –especialmente el turco–, España y su imaginario organológico es de especial interés para nuestro estudio. Algunos aspectos instrumentales de las llamadas *Türkenoper* ha sido tratado ampliamente por Thomas Betzwieser en *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime* (Laaber: Laaber Verlag, 1993). También el viajero inglés Johann Talbot Dillon, en su *Travels through Spain* –traducida al alemán en 1782– tuvo a bien ofrecer una suerte de precisiones técnicas y organológicas en el empleo de instrumentos de viento y percusión, todo ello relacionado nuevamente con los usos musicales del mundo clásico: «De acuerdo a la costumbre de griegos y romanos, y con objeto de entretener al pueblo en días de fiesta y descanso, la ciudad conserva un tipo de música hecha a partir de una flauta y un pequeño tambor. La flauta sólo tiene 4 orificios, tres arriba y uno abajo; aún así, le sacan una gran variedad de sonidos. Los vizcaínos se cuelgan el tambor sobre la mano izquierda, con esta mano tocan la flauta y, entretanto, tocan el tambor con la derecha».

⁹¹ Texto original: «Nach der Gewohnheit der alten Griechen und Römer unterhält die Stadt, um das Volk an Feyer- und Ruhetagen zu belustigen, eine Art Musik, die aus einer Flöte und kleinen Trommel besteht. Die Flöte hat nur vier Löcher, drey oben und eines unten; und doch können sie eine unglaubliche Mannichfaltigkeit von Tönen herausbringen. Die Buscayer hängen die Trommel über den linken Arm, spielen mit dieser Hand die Flöte, und schlagen mittlerweile mit der rechten die Trommel». Johann Talbot Dillon, *Reise durch Spanien* (Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1782), 210.

⁹² Texto original: «Unsre Wirtin war indessen so artig, und tanzte ein Fandango mit dem Soldaten, nach der Musik eines tambour de Basque et Castañetas». Richard Twiss, *Reisen durch Portugal und Spanien* (Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1776), 223.

⁹³ Hiltrud Friedrich-Stegmann, *La imagen de España en los libros de los viajeros alemanes del siglo XVIII*.

«bellas danzas españolas» de manera espontánea⁹⁴. Impresiones similares anotaba en su diario el propio Humboldt a su paso por Venezuela con un resumen casi telegráfico: «Los esclavos negros bailan. Una naturaleza indestructiblemente graciosa. Duro trabajo toda la semana y la noche del domingo al lunes; se bailaba o se hacía barullo con los sonidos horrorosos y desafinados de la guitarra»⁹⁵.

Cabe señalar que, si bien los estudiosos alemanes se preocuparon con especial celo de recopilar y traducir los libros de viajes extranjeros, la preferencia –sobre todo a medida que avanza el siglo y entre las generaciones posteriores a la ilustrada– fue la de valorar con mayor entusiasmo las propias; «¡Créanme!» (*Traun!*), exclamaba el lexicógrafo Johann Georg Meusel (1743-1820) al reseñar la crónica de Plüer, «[él] narra, de manera simple y verdadera, lo que su despierto y fino espíritu observador experimentó en una tierra que sigue sin ser aún suficientemente conocida para nosotros los alemanes. [...], mejor y más creíble que lo contado por los viajeros ingleses Twiss, Thicknesse, Dalrymple, más exacta que la de Clark, que tanto tiempo residió en Madrid.»⁹⁶.

Aún así y a propósito de la música, la cónica de Twiss –traducida en 1776– ofrecía una interesante visión sobre el fandango y otros usos musicales registrados durante su viaje a la península a comienzos de la década y que también influiría en otros autores como Johann Jacob Volkmann. Es la de Twiss, además, la primera crónica en proporcionar una partitura del fandango, adecuadamente estudiada por Judith Etzion en su trabajo ya citado.

⁹⁴ «Sobre las seis tuvimos de nuevo viento favorable, que se esfumó un día después en la quietud del mar. Mientras tanto, dábannos solaz las gentes del barco con bellas danzas española». Texto original: «Gegen Abend um 6 Uhr fieng wieder der nämliche günstige Wind an, verschwand aber am folgenden Tage durch eine Meerstille. Unterdessen verkürzten uns die Schieflente mit schönen spanischen Tänzen die Zeit». Johann Wolfgang Bayer Bayer, *Reise nach Peru: von ihm selbst beschreiben* (Nürnberg: bey Johann Eberhard, 1776), 40.

⁹⁵ «Die Negersklaven tanzten. Eine unverwüstbar lustige Natur. Schwere Arbeit die ganze Woche über die Nacht vom Sonntag zum Montag vertanzte oder mit fürchterlichen Mistönen zur Gitarre verbrüllt». Transcripción de Carmen Götz y Ulrike Leitner a partir de los diarios manuscritos de Humboldt conservados en la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sig: Alexander von Humboldt (Tagebücher) I, fol. 62r.

⁹⁶ Texto original: «Er erzählt simpel und treu, was sein aufmerksamer und scharfer Beobachtungsgeist in einem für uns Teutsche noch immer nicht genug bekannten Lande und an dessen Bewohnern bemerkt hat; traun! besser und glaubwürdiger, als die flüchtig durchreisenden Engländer Twiß, Thyknesse und Dalrymple, auch genauer, als der länger in Madrid gewesene Clarke». Johann Georg Meusel, *Neueste Litteratur der Geschichtskunde. Erster Band* (Erfurt: Verlag der Kayserischen Buchhandlung, 1778), 159. Contra las crónicas de Clark y el tan citado Baretti, cargaba de igual modo Andreas Dieze en su traducción del *Viaje* de Ponz, publicada en 1775, tal y como se estudia en Dietrich Briesemeister, «La recepción de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33,1 (1984): 287.



Fig. 2 "El Fandango", tomado de Richard Twiss, Travels Through Portugal and Spain in 1772 and 1773 (Londres: Robinson, Becket y Robson, 1775), 157.

Volviendo a la cuestión del baile, más benévolo que los franceses e ingleses fueron los cronistas alemanes de la segunda mitad del siglo XVIII con el fandango que, aún así, consiguió arrancarles algún que otro rubor:

Los españoles aman la danza, especialmente su Fandango, bailado por el hombre vulgar tan a menudo como puede. En él, cada parte del cuerpo está en movimiento, con muchas posturas que son indecentes. Repican incesantemente las castañuelas mientras marcan el pulso con el pie⁹⁷.

El texto corresponde a Volkmann y pasa por ser la primera descripción del fandango realizada por un alemán. Sin embargo, se ha de ser cauto en este punto pues, si bien Volkmann era un conocido viajero y autor de diversas guías –de una de ellas se sirvió el propio Goethe para su viaje a Italia–, no se ha podido constatar su posible viaje a España⁹⁸. De hecho, además de frecuentar las crónicas de sus antecesores como Townsend⁹⁹, Baretti, Jean François Peyron¹⁰⁰ o el propio Plüer, se reconoce también lector de Twiss, del que habría escogido su descripción del fandango¹⁰¹. De gran interés también es la breve referencia que realiza sobre la seguidilla:

⁹⁷ Texto original: «Die Spanier lieben den Tanz sehr, insbesondere ihren Fandango, den der gemeine Mann tanzt, so oft nur kann. Jeder Theil des Leibes ist dabei in Bewegung, manche Stellungen sind unanständig. Sie klappern beständig mir Kastagnetten dazu, uns stampfen den Takt mit den Füßen». Johann Jakob Volkmann, *Neueste Reisen durch Spanien. Erster Theil* (Leipzig: bey Caspar Fritsch, 1785), 51.

⁹⁸ Hiltrud Friedrich-Stegmann, *La imagen de España en los libros de los viajeros alemanes del siglo XVIII*, 207.

⁹⁹ Volkmann es, de hecho, el traductor y editor de la edición alemana del *Reise durch Spanien* de Joseph Townsend, publicada en Leipzig en 1792.

¹⁰⁰ Sin intención de detenernos en este punto, cabe señalar que Volkmann, además de proporcionar una completa bibliografía de literatura de viajeros a España, hace menciones explícitas de los textos de Twiss o Peyron en su traducción alemana (Peyron, *Ueber Sitten, Temperament, Alterthümer, Ackerbau, Handel, Theater, Finanzen und die Gerichtshöfe Spaniens, Leipzig*, 1781), usando esta última, por ejemplo, para referirse a la contraposición de vicios y virtudes de los españoles, de los que resalta su frugalidad y moderación en la comida y bebida, la firmeza y perseverancia de carácter, la lealtad, el valor la honestidad y el valor a su rey; también les hace acreedores de un «insoportable orgullo» (*einen unerträglichen Stolz*), avaricia y tacañería, celos, carácter vengativo (vid. Johann Jakob Volkmann, *Neueste Reisen durch Spanien*, 49). Estas peculiaridades irán haciendo mella en la manera alemana de entender a los españoles que, posteriormente, será caracterizada en sus comedias y óperas, como en este trabajo se pretende mostrar.

¹⁰¹ En una nota al pie al fragmento antes citada, el autor aclara: «Twiss describe la danza Pág. 17. Algo parecido se puede ver en el caso de los holandeses, que quizás lo hayan aprendido y mantenido de los españoles». Orig. «Twiss beschreibt den Tanz S. 17. Etwas ähnliches findet man auch bey den Niederländern, welche ihn vielleicht von den Spaniern beybehalten haben». Johann Jakob Volkmann, *Neueste Reisen durch Spanien*. 52.

Aquí todas las cosas bailan y cantan [...] y júntanse para ello espontánea y rápidamente al son de la guitarra. El que goza de una buena voz, además, solaza con una seguidilla. La práctica habitual hace que muchos de ellos bailen con extraordinaria destreza. Las seguidillas de la Mancha son bien conocidas en todo el reino. Emanan de ellas voluptuosidad y amor, o nos hablan de la separación de dos amantes¹⁰².

Nuevamente emergen aquí algunos de los elementos clave de la caracterización de la actividad musical de los españoles ya mencionados, como la presencia espontánea del baile en todos los órdenes de la vida, las castañuelas y guitarra, la destreza, pero también los temas de las letras, algo que, vinculado a los estudios sobre el romance iniciados por Herder en estas mismas fechas, iría paulatinamente conformando una imagen del español galante.

Otro de los autores extranjeros más leídos y citados hasta bien entrado el siglo XIX es el francés Jean-François de Bourgoing (1748-1811). Aquella benemérita generación de ilustrados como Bayer, Plüer o Ponz se encontraba ya en su plena madurez, vivía ya en la plena vigencia de sus ideas cuando la generación de Volkmann primero y, posteriormente, Bourgoing, desarrollaban sus años de aprendizaje; a propósito de esto, es curioso observar cómo, a medida que avanza el siglo, a medida que la vida romántica va tomando forma como tal, la obra decisiva de los autores que estudiamos –la que les da su entrada plena a la vida histórica– se adelanta desde la madurez, casi senectud, de la obra de un Plüer a los frescos años de un Christian August Fischer, que con escasos veintisiete años expone con meridiana claridad sus impresiones del viaje a España realizado años antes.

Son generaciones decisivas para la cultura alemana, pues en sus correspondientes rangos de fechas ven la luz los precursores del *Sturm und Drang* y de todo el prerromanticismo como Klopstock, Herder, Füssli, Hamann, el propio Goethe, Schiller, pero también Kant, Haydn, Mozart, Peter von Winter, David, Fragonard, Beaumarchais, Lorenzo da Ponte y un largo etcétera.

En el caso del barón de Bourgoing (1745-1811) –aristócrata y diplomático francés–, cabe decir que la edición alemana de su *Nouveau Voyage en Espagne* no se hizo de rogar:

¹⁰² Texto original: «Unter allen Einwohnern Spaniens, sind die von la Mancha die muntersten und lustigsten. Alles sindt und tantz hier: und den Weiber und Mägdchen [sic] steht dieses wohl, weil sie meistens hübsch und wohl gewachsen sind. So bald sich eine Zitter hören läßt, läuft jedermann zusammen, und tantz; wer eine gute Stimme hat, singt eine Seguidilla dazu. Die häufige Uebung macht, daß viele mit außerordentlicher Geschicklichkeit tanzen. Die Seguedillas aus Mancha sin dim ganzen Reiche berühmt. Sie athmen Wollust und Liebe, oder handeln on der Trennung zweyer Liebenden». Johann Jakob Volkmann, *Neuste Reisen durch Spanien*. 431.

con apenas meses de diferencia con respecto a la edición francesa, veía la luz en dos volúmenes publicados entre 1789 y 1780, acompañados de un esclarecedor prólogo del anónimo editor donde informaba sobre la incorporación de un apéndice realizado por el hispanista Tyschen de la Universidad de Göttingen, así como algunos otros añadidos a su edición. Entre estos, uno de gran interés para nuestro estudio era la publicación de una partitura del fandango exclusivamente para la edición alemana¹⁰³.

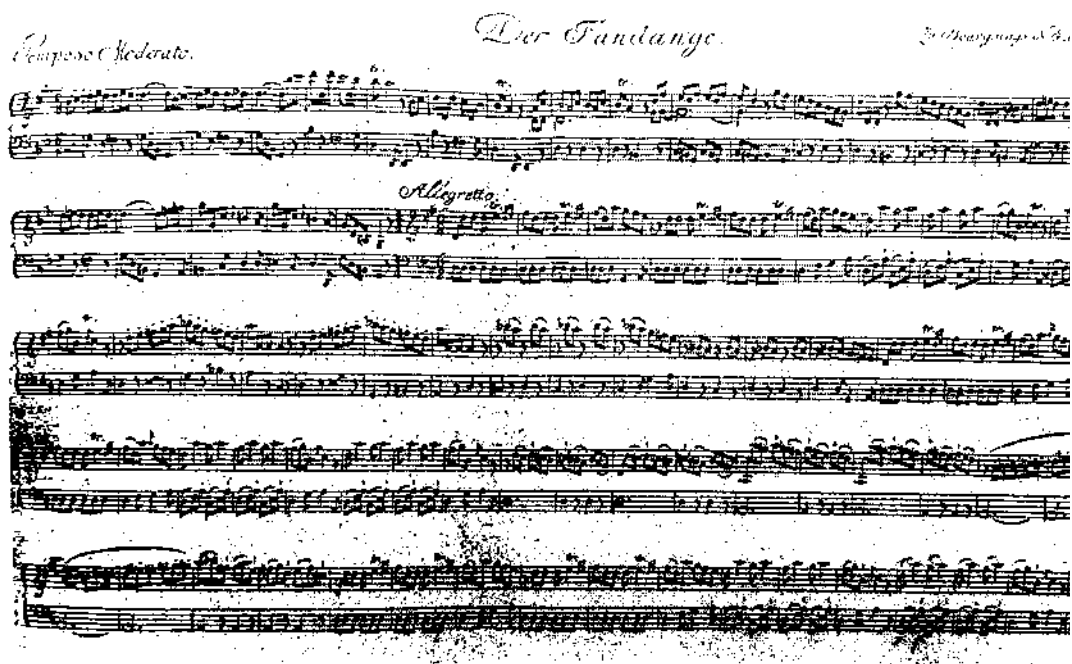


Fig. 3 Fandango tomado de la versión alemana de Jean-François de Bourgoing, Neue Reise durch Spanien im Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen. Zweyter Theil (Jena: Johann Michael Mauke, 1790), 363

Bourgoing ya conocía las reacciones de los extranjeros hacia el fandango; les sorprendía, les indignaba, generaba emociones y con él «todas las facciones del rostro

¹⁰³ El editor, en una nota al pie indica: «Y aquí ofrecemos para nuestros lectores entendidos en música la música original española para el conocido fandango que hemos obtenidos de buena mano». Jean-François de Bourgoing, *Neue Reise durch Spanien im Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen. Erster Theil* (Jena: Johann Michael Mauke, 1789), 43. Por esta razón y por encontrarse exclusivamente en las ediciones alemanas, es posible que Etzion lo obviara en su artículo, aún cuando menciona y estudia la crónica del diplomático francés.

se volvían más vivas»¹⁰⁴. Gustaba aquel pueblo español, que «poseía indiscutiblemente gran gusto y habilidad para la danza», de demandar el tal baile, según Bourgoing, a los actores tras la representación en el teatro, aunque también en las conocidas tertulias de las que daba cuenta. Bourgoing hace hincapié en su papel social, esto es, en su presencia en la vida de las tertulias, los convites privados, donde el fandango se expresa no superficialmente, como en el teatro, sino con su máximo potencial, «pues es su objetivo tan evidente, que refuerza la lujuria de cada expresión del alma». Con claridad opera ya aquí un cambio que irá paulatinamente destronando a la omnímoda *raison*: ya no se trata de describir el fandango como un mineral o una planta de las que Löffling anotó en su viaje¹⁰⁵, sino de hacerle justicia como expresión directa del sentimiento y la tragedia humanas:

El fandango lo bailan siempre dos, que no se tocan en primera instancia con las manos, pero se ve cómo se provocan, ora alejándose el uno del otro, ora volviéndose a acercar; cómo la bailarina parece entregar allí todo su lánguido ser, para de pronto nuevamente escapar vivamente del vencedor. Cómo aquél a ella y ella a aquél se persiguen, cómo los sentimientos diversos que arden a través de ellos se expresan en todas sus miradas, sus gestos, sus posturas; cuando se ve todo aquello, entonces no puede evitarse admitir con rubor que esa danza representa tan vivamente aquellas batallas de Citera, como cuando las maniobras de nuestro ejército realizadas en tiempos de paz acaban siendo un retrato real del verdadero arte de la guerra¹⁰⁶.

A continuación, el diplomático francés ofrece otra referencia de las seguidillas, de las que dice que se bailan a ocho como las contradanzas francesas. En la descripción, Bourgoing relaciona el baile con el fandango, pues las cuatro parejas, colocadas en las esquinas, bailan pasando unos por delante de otros «imitando los movimientos

¹⁰⁴ Texto original: «Sobald man ihn bey einem Balle zu spielen anfängt, werden alle Gesichtszüge belebter». Jean-François de Bourgoing, *Neue Reise durch Spanien im Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen. Zweyter Theil*, 41.

¹⁰⁵ Nos referimos aquí a otra crónica del naturalista alemán Peter Löffling, *Reise nach den spanischen Länder in europa und America, von 1751 bis 1756* (Berlín: Stralsund, 1766), de escaso interés para el presente trabajo por ser su contenido eminentemente botánico y de orientación puramente científica. Una referencia al autor y la crónica se encuentra también en Christian von Zimmerman, *Reiseberichte und Romanzen: Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im Deutschen Sprachraum Des 18. Jahrhunderts* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997), 77.

¹⁰⁶ Texto original: «Der Fandango wird immer nur von zwey Personen getantz, die sich nicht einmal mit der Hand berühren, wenn man aber sieht, wie sies ich herausfordern, bald von einander entfernen, bald wieder sich nähern; wie die Tänzerin in dem Augenblicke, da all ihr schmachtes Wesen sich hinzugeben scheint, plötzlich neu belebt dem Sieger entschlüpft; wie dieser sie, und sie dann ihn verfolgt, wie sich die verschiedenen Empfindungen, die sie beyde durchglühen, in all ihren Blicken, Geberden und Stellungen ausdrücken, wenn man all das sieht, so kann man sich nicht enthalten mit Erröthen zu gestehen, daß dieser Tanz Cytherens Kämpfe eben so wahrhaft schildere, als wie in Friedenszeiten die Maneuvres unserer Luftlager ein wahres Gemählde der ernstlichen Kriegskunst sind. Jean-François de Bourgoing, *Neue Reise durch Spanien im Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen. Zweyter Theil*, 43.

principales del fandango». El traje de las españolas para esta danza también cautivó al autor:

Con esta danza, una española enfundada en su traje nacional, cuando acompaña la música con las castañuelas y el tacón, se convierte en uno de los objetos más seductores de los cuales puede servirse el amor para difundir su dominio¹⁰⁷.

Bourgoing también habla de la situación de la música en España, anunciando la serie de textos que sobre la misma materia publicará el *Allgemeine Musikalische Zeitung* para el público germanoparlante algunos años más tarde¹⁰⁸. Su opinión es contundente: la música nacional en España se encuentra en su niñez, sin haber hecho grandes avances. Para el viajero, tanto las tonadillas como las seguidillas y pequeñas arias no son más que piezas simplonas que, si bien agradables al oído, resultan en su construcción 'demasiado monótonas' (*in ihren Modulationen zu einförmig sind*)¹⁰⁹.

La crónica de Bourgoing gozó, así pues, de una gran popularidad y fue tomada en consideración por la inmensa mayoría de viajeros de las décadas sucesivas (Zimmerman 1997, 87), incluso por el propio Goethe¹¹⁰. De su descripción del fandango, por ejemplo, se sirve Johann Heinrich Fischer en 1799 para confeccionar el primer tomo de sus descripciones sobre fiestas populares europeas (*Beschreibung der vorzüglichen Volkafeste, Unterhaltungen, Spiele und Tänze der meisten Nationen in Europa*, Viena, 1799), en el cual se transcriben literalmente las páginas de la edición alemana de Bourgoing correspondientes a la descripción del fandango (pp. 21-24 de la *Beschreibung* de Fischer).

¹⁰⁷ Texto original: «Bey diesem Tanze wird eine in Nationaltracht gekleidete Spanierin, wenn sie die Musik mit Castagnetten begleitet und mit einer selten Genauigkeit den Takt mit den Absahe schlägt, einer der verführerischen Gegenstände, deren sich die Liebe zur Ausbreitung ihrer Herrschaft bedienen kann. Jean-François de Bourgoing, *Neue Reise durch Spanien im Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen. Zweyter Theil*, 43.

¹⁰⁸ Nos referimos aquí a los parcialmente estudiados textos que aparecieron en el primer año del *AmZ* en números sucesivos, incluyendo ejemplos musicales. Sobre estos textos se hablará con profundidad en el capítulo III de este trabajo.

¹⁰⁹ Jean-François de Bourgoing, *Neue Reise durch Spanien im Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen. Zweyter Theil*, 45.

¹¹⁰ En uno de sus diarios, anotaba Goethe esta sumaria entrada para el 5 de abril de 1801: «5. Bourgoing Reise durch Spanien». Vuelve a hacer otra anotación el día 8 del mismo mes: «Arbeit im Tröbel. Bourgoings Reisen durch Spanien. Gegen bend Her. v. Wolzogen auf seiner Durchreise». Además de la crónica de Bourgoing, Goethe se encontraba enfrascado no sólo en el Fausto sino en otras obras de la literatura de viajes como el *Reise nach Portugal* de Murphy (29 de abril). Ocho años después, recuperaría su interés con la lectura del *Voyage d'Espagne* de Madame d'Aulnoy (17 de mayo) y de la crónica de Twiss (20 de mayo), todo ello enmarcado por otras lecturas como el *Buscón* de Quevedo (19 de mayo). Johann Wolfgang Goethe. *Tagebücher. Band I. 1770-1810*, editado por Gerhart Baumann (Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1956).

Pero la de Bourgoing no fue la única descripción y partitura del fandango que llegó a manos del público alemán. Hasta ahora, se ha hecho mención exclusivamente de las crónicas consideradas propiamente literatura de viajes. Sin embargo, los eruditos alemanes de entonces y el público en general obtenían también gran información sobre los países a partir de los estudios etnográficos y de geografía (*Landeskunde, Völkerkunde*) que habían florecido a la par que las crónicas literarias. Una de estas contribuciones científicas –a menudo ignorada por los estudiosos de la literatura de viajes y hoy desconocida en materia de historia de la música¹¹¹– es la del geógrafo e historiador alemán Matthias Christian Sprengel (1746-1803). Nos referimos, concretamente, a la sexta entrega de sus *Beiträge zur Völker- und Länderkunde* dedicada a la isla de Menorca y publicada en Leipzig en 1786, en la cual Sprengel dedicó un capítulo a la música, las canciones populares y la poesía; allí, el fandango volvía a ser el protagonista. El historiador alemán narra cómo, guitarra en mano, la música llamaba a la danza, especialmente a las mujeres que eran escogidas por el bailarín. Describe sus movimientos como sencillos, añadiendo el sonar de las castañuelas en ambas manos como parte de la coreografía; es, sin duda, uno de los primeros indicios en fuentes alemanas del uso que debieron tener en el baile dichos instrumentos y que hoy todos tenemos en mente gracias a los numerosos grabados y litografías conservados¹¹². Sin embargo, no se conformó Sprengel con estas vagas notas, sino que nos legó una descripción de la música y un pequeño ejemplo musical intitulado *Ein Fandango* (un fandango), lo que constituye un verdadero *unicum* hasta ahora desconocido:

La música del fandango en la guitarra es muy especial y siempre parte de una tonalidad menor a través de la cual parece expresar una especial ternura. Para los curiosos, me gustaría proporcionar la música de un fandango que caracteriza bastante el carácter de la nación¹¹³.

¹¹¹ Por supuesto, nos referimos aquí a la literatura científica actual. Para los estudiosos de entonces debió ser una fuente de indispensable conocimiento, pues el propio Koch se vale de la definición literal y sin muchos cambios que ofrece Sprengel del fandango para la entrada correspondiente en su *Musikalisches Lexikon* de 1802.

¹¹² Matthias Christian Sprengel y Johann Reinhold Forstem, *Beiträge zur Völker- und Länderkunde, Sechster Theil* (Leipzig: in der Weygandchen, 1786), 126.

¹¹³ Texto original: «Die Musik zu einem Fandango auf der Guitarre, ist sehr sonderbar, und allemal aus einem Molltone, wodurch sie eine besondere Zärtlichkeit auszudrücken scheinen. Der Neugierde halber will ich die Musik von einem Fandango mittheilen, welche die Humeur der Nation ziemlich charakterisiert». Matthias Christian Sprengel y Johann Reinhold Forstem, *Beiträge zur Völker- und Länderkunde, Sechster Theil* (Leipzig: in der Weygandchen, 1786), 127.

Ein Fandango der Minoraner.



Fig 4. "Un fandango de menorquinos", extraído de Matthias Christian Sprengel y Johann Reinhold Forstem, *Beiträge zur Völker- und Länderkunde, Sechster Theil* (Leipzig: in der Weygandchen, 1786), 128.

El orientalista Joseph Hager (1757-1819) fue otro de estos hombres nacidos en estas generaciones prerrománticas que emprendió numerosos viajes en el marco de sus estudios romanos desarrollados en la Congregatio de Propaganda Fide –importante centro de estudios orientales– así como en el transcurso de su carrera diplomática¹¹⁴. Visitó España en 1790 y legó ricas descripciones de la Península en su *Reise von Wien nach Madrid* (Viaje de Viena a Madrid), publicado en Berlín en 1792. En su crónica, Hager tomó buena nota de aspectos tales como el teatro o la danza en un capítulo enteramente dedicado a ello (capítulo XXII). Hager entendía ‘volero’ y fandango como sinónimos y los describía en el teatro:

¹¹⁴ Zimmermann, *Reiseberichte und Romanzen*, 103-104.

Tras finalizar la trama se baila el bello fandango español o bolero, acompañado por voz y guitarra. ¡Una escena seductora! Aquí despliega la joven española todos los encantos de la juventud, del contorno, de la ropa, al girar y retorcer su delgado cuerpo en todas las delicadas direcciones. El precioso pie, que deja entrever por momentos durante el baile; los brazos alzados, que mueve veleidosamente de aquí para allá; las castañuelas, que acompañan la música y expresan con exactitud el pulso. El amante opuesto que armoniza con su hermosa a través de sus regulares y enamoradas posturas, de la danza y las castañuelas, se aproxima a ella, pronto se aleja: todo esto compone una visión encantadora que arrastra al espectador¹¹⁵.

La narración de Hager debió ser doblemente ilustrativa para el lector alemán, pues encabezaba el capítulo un pequeño y poco conocido grabado de la escena de danza que conviene rescatar¹¹⁶. En él se observa cómo ambos bailarines, enfrentados y en movimientos que parecen refrendar las mudanzas expuestas por el autor, mantienen sus brazos alzados haciendo sonar las castañuelas al compás de las guitarras; los guitarristas tocan y cantan, como se había dicho, mientras los observadores quedan extasiados. A juzgar por las narraciones y por los movimientos capturados por el grabado, pareció haber impresionado a los alemanes de entonces el empleo de las castañuelas y el movimiento siempre alzado de los brazos, una singularidad sin duda en la tradición dancística europea que siempre caracterizó al baile español desde el siglo XVI. Así lo había registrado Covarrubias en su *Tesoro* de 1611 a propósito de la zarabanda: «Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanos, sonando las castañetas»¹¹⁷. Y así lo hizo constar González de Salas en

¹¹⁵ Texto original: «Nachdem die Handlung vorüber ist, wird oft der schöne Spanische Fandango oder Volero, von dem Spiele der Guitarra und dem Gesange begleitet, getantz. Eine verführerische Szene! Hier entfaltet das Spanische Mädchen alle Reize des Wuchses, des Konturs, und der Kleidung, indem sie den schlanken Körper nach allen zärtlichen Richtungen drehet und windet. Der schöne Fuss, den sie im Tanze wechselsweise sehen lässt; die beiden erhobenen Arme, die sie flatterhaft hin und her bewegt; die klappernden Kastagnetten, die die Musik begleiten, und den Takt genau ausdrücken; der entgegengesetzte Liebhaber, der durch gleichmässige, verliebte Stellungen, und Tanz und Kastagnetten mit seiner Schönen ahrmoniert, sich bald ihr nähert, bald wieder entfernt: alles diese bildet einen reizenden Anblick, con dem jeder Zuschauer dahin gerissen wird». Joseph Hager, *Reise von Wien nach Madrid im Jahre 1790* (Berlín: Friedrich Vieweg dem älteren, 1792), 185-186.

¹¹⁶ El libro de Hager está plagado de bellas estampas que debieron ir modelando la imagen de España y lo español en sus lectores. Por la importancia que estas imágenes pudieron haber tenido para, por ejemplo, el diseño de los vestuarios de algunas producciones operísticas, se han añadido algunas de ellas en este trabajo. Compárese, por ejemplo, la gestualidad y la forma de tocar las castañuelas que presentaba Madame Galli-Marié en el rol de Carmen para el estreno de la celeberrima obra de Bizet en la Ópera-comique. También el vestuario de Jenny Lutzer caracterizada como Jessonda para el estreno de la ópera homónima de Spohr parece evocar cierto aire meridional u oriental que impregna todo el libreto. La conocida bailarina Fanny Elßler también hacía su aparición por los teatros vieneses y europeos 'a la española', sin estar exenta incluso de parodias.

¹¹⁷ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), 264.

su *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633): «Los bailes admiten gestos más libres de los brazos, y de los pies juntamente»¹¹⁸.



Fig. 5 Grabado de una danza Española tomado de Joseph Hager, *Reise von Wien nach Madrid im Jahre 1790* (Berlín: Friedrich Vieweg dem älteren, 1792), 179.

1.2. Fischer y Kaufhold. Una nueva generación de románticos

En su estudio del *Journal* de Herder, van Stockum ya advertía al lector que no se esperase del diario de viaje ni impresiones concretas, ni descripciones paisajísticas ni observaciones etnográficas: «Si bien no un ‘Voyage autour da ma chambre’, sí es una incursión en lo profundo del propio interior»¹¹⁹. El yo comenzaba a dilatarse de una manera cada vez más sorprendente a medida que empezaban a consolidarse las formas

¹¹⁸ José López Rueda, *González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003), 119.

¹¹⁹ Theodorus Cornelis van Stockum, *Herders 'Journal meiner Reise im Jahre 1769'* (Amsterdam: N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1960), 5.

de vida romántica. Dilthey y Julián Marías ya habían detectado que esta generación romántica nace con aquellos que, a punto de finalizar el siglo XVIII, tienen en torno a treinta años poniendo un pie en su edad madura; es la llamada «generación inicial» del romanticismo, la del Schlegel de *Lucinde*, la del Schiller de *Wallenstein* o *María Estuardo*, la del Beethoven de la *Tercera Sinfonía*, la de Fichte, la de Schelling, Tick, Wackenroder, también la de Napoleón, Chateaubriand o, en España, Böhl de Faber o Mor de Fuentes, traductor del *Werther* de Goethe¹²⁰.

Los románticos se lanzan a la vida con una avidez que lleva consigo cierta ansiedad. Es que están estrenando una vida nueva. Sienten una como embriaguez, un delirio, un estremecimiento, a la vez doloroso y placentero. Ortega ha recordado que el adjetivo predilecto del tiempo romántico es eléctrico. [...] Los hombres dieciochescos vivían desde la razón, desde el espíritu que entonces era por excelencia *espri*. [...] Los románticos, por lo contrario, prefieren vivir desde los sentimientos, y éstos ocupan el primer plano de su perspectiva¹²¹.

Se trata, por tanto y en primer orden, de una actitud vital desde el sentimiento personal e inalienable, como señala Marías, y por supuesto poco tiene que ver con una mera evolución de formas poéticas o musicales. El romántico de esta proto-generación vive desde el sentimiento que, como al enamorado de Lucinda, le hacía hasta olvidar el tiempo, «pues con las otras reglas de la razón y la moralidad, también he olvidado por completo la cronología»¹²². Vive también y sobre todo desde el yo, un yo, como proseguía Marías, que vive a la intemperie; un yo único que se convierte en materia poética y al que le suceden cosas únicas, de ahí su interés por la literatura de viajes, también consecuencia directa de la avidez con la que el romántico persigue otras formas de vida para enriquecer la suya propia, «generosamente dilatada»¹²³. Y a esta generación pertenecen Christian August Fischer y Kaufhold, cuyas líneas no pueden ser entendidas sino desde esta concepción ontológica antes expuesta.

¹²⁰ Julián Marías, *Ensayos de convivencia* (Buenos Aires: Sudamericana, 1982), 233.

¹²¹ *Ibid.*, 224.

¹²² Nos referimos aquí a las palabras de Julius, el protagonista de la *Lucinde* de Friedrich Schlegel: «[...] denn mit den andern Regeln der Vernunft und der Sittlichkeit ist auch die Zeitrechnung dabei ganz von mir vergessen worden». Friedrich Schlegel, *Lucinde. Ein Roman*, editado por Karl-Maria Guth (Berlín: Hofenberg Sonderausgabe, 2016), 6.

¹²³ Julián Marías, *Ensayos de convivencia*, 233.

La obra de mayor interés de Fischer, sin duda, es la detallada descripción en formato epistolar de su viaje desde Ámsterdam a Génova, pasando por Cádiz y Madrid entre 1797 y 1798, publicada en Berlín en 1799 bajo el título *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua in den Jahren 1797 y 1798*¹²⁴.

La obra de Fischer fue de tal relevancia que no sólo interesó al redactor del *Allgemeine Musikalische Zeitung* al hablar sobre el carácter de la música española en el artículo arriba citado¹²⁵, sino que fue incluida como única obra de referencia bibliográfica del apartado «Letteratura della musica moderna in vari paesi europei» del *Dizionario e bibliografia della musica* editado en italiano por el alemán Peter Lichtenthal en 1826¹²⁶. Por esta razón, la crónica ha sido mencionada en estudios como el de James Radomsky sobre Manuel García¹²⁷.

Tan relevante fue la obra como el propio autor, a quien pueden atribuirse otro puñado de trabajos sobre viajes, curiosidades y datos de interés sobre el estado actual de la literatura española. Conviene, sin embargo, volver a ella para situarla en el lugar que le corresponde en relación a otros cronistas y a su tiempo. Fischer había nacido en fecha cercana a la de Kaufhold, perteneciendo de lleno a la ‘zona de fechas’ que, de acuerdo a la teoría de las generaciones, correspondería con su generación.

Inscrita ya en el Romanticismo, la crónica de Fischer es el más personal de los *Reiseberichte* hasta ahora analizados –una reflexión compartida también por la germanista Berta Raposo¹²⁸–, y no es posible sustraerse a esta cuestión: lo que la

¹²⁴ Se trata del único texto editado íntegramente en español por Friedrich-Stegmann cuya traducción emplearemos para algunos fragmentos, pues consideramos útil para el lector español el dar a conocer las pocas traducciones que de estas obras se han realizado. Para el resto de publicaciones de Fischer, se continuará con el empleo de traducciones propias.

¹²⁵ El redactor decía de la crónica de Fischer que era una ‘viva pintura de las danzas exuberantes del Bolero y el conocido Fandango’ [«ein sehr lebendiges Gemählde vo den üppigen Tänzen Voleros und den auch unter uns bekannten Fandangos»], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1 de septiembre de 1802.

¹²⁶ En el punto 8 de dicho capítulo, dedicado a España y Portugal, se puede leer, después de la referencia de la obra de Fischer, el título del mismo tratado que mencionaba el crítico del *AmZ* para tañer a la guitarra y voz ayres de bolero. Pietro Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica* (Milán: Antonio Fontana, 1826), 177. Resulta curioso comprobar cómo las crónicas de viajes aparecen como una de las principales fuentes en los catorce epígrafes de los distintos países y regiones referidos por Lichtenthal, prueba de su reconocimiento y presencia en las bibliotecas de la sociedad media burguesa alemana de esta época.

¹²⁷ James Radomski, *Manuel García (1775-1852): Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism* (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 9.

¹²⁸ Berta Raposo, «Un viajero alemán en Valencia hacia 1800: Christian August Fischer» en *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*, editado por Berta Raposo e Ingrid García Wistädt (Valencia: Universitat de Valencia, 2009), 61-69.

generación posterior de nacidos en torno a 1785 –entre ellos, Spohr o Weber– recibe de Fischer no son sino «impresiones personales llenas de amenidad y viveza»¹²⁹; para Fischer, pues, no se trataba de aportar una imagen lo más completa posible de España, como había hecho Bourgoing:

El autor quiere que se le juzgue bajo este punto de vista. Su deseo principal era la descripción de la viveza y de las primeras impresiones, consignando por un lado la multitud de noticias que escaparon a otros y, por otro, completando algunas partes de las que Bourgoing probablemente sólo quiso dar una idea general en su amplia obra.¹³⁰

Además de la literatura –Fischer se preocupará, como en aquella edición alemana de Bourgoing, de hablar sobre el estado actual de las letras españolas–, el teatro parece haber sido también objeto de su interés. «A una ciudad como Cádiz no le podía faltar el teatro», nos recuerda Fischer, siendo entremeses y otras formas de epílogo lo que más cautiva a los gaditanos, entre ellos los sainetes (en el texto, *Sagnetes*) o las ‘danzas voluptuosas’ (*wollüstige Tänze*) como el bolero:

El espectáculo llega a su fin, la escena muta en una suntuosa estancia, la orquesta vuelve a tocar, se escuchan las castañuelas, y de cada esquina del teatro emergen un bailarín y una bailarina; ambos visten el traje andaluz creado para el baile¹³¹.

Lo cierto es que no se trataba de la primera noticia que los lectores alemanes tenían de esta nueva danza, llamada a sustituir al fandango como sublimación de la expresividad y voluptuosidad españolas en el baile durante todo el siglo XIX. Ya Townsend, en su *A journey through Spain* de 1791 –traducido al alemán por Volkmann y publicado un año más tarde–, mencionaba la fortuna que tuvo al ver bailar a una tal ‘Madame Mello’ un bolero (escrito *Volero*) que había hecho de ella la más bella de las mujeres de la estancia:

¹²⁹ Berta Raposo e Ingrid García Wistädt, *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*, 14. En este sentido también es obligado destacar el trabajo de Margarit Raders, «Impresiones de España recogidas por un alemán entre la Ilustración y el Romanticismo: Christian August Fischer y sus libros de viajes». *Revista de Filología Románica* 8,4 (2006): 315-327.

¹³⁰ Christian August Fischer, *Viaje de Amsterdam a Génova pasando por Madrid*, trad. y ed. de Hiltrud Friedrich-Stegmann (Alicante: Universidad de Alicante, 2007), 71.

¹³¹ Texto original: «Das Schauspiel ist geendigt, die Scene verwandelt sich in ein prächtiges Zimmer, das Orchester fängt wieder an zu spielen, die Vcastagnetten lassen sich hören, und aus jeder Ecke des Theaters schwebt ein Tänzer und eine Tänzerinn hervor; beide in der netten andalusischen Tracht, die zum Tanze erfunden ist». Christian August Fischer, *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua in den Jahren 1797 und 1798* (Berlín: Johann Friedrich Unger, 1799), 396-397.

El baile tiene ciertas similitudes con el fandango, al menos en vivacidad y finura. Se adecúa más a la moral que aquel baile favorito, que representa la más grande enamorada e indecente pantomima. El fandango ha sido desterrado de sus reuniones, y con razón. Tal como lo baila el hombre vulgar provoca repugnancia: en el caso de los más distinguidos es un baile refinado y cubierto con un velo delicado y transparente¹³².

Townsend, en su manifiesto puritanismo ilustrado, se mostraba disconforme con las indecencias del fandango mientras ensalzaba al bolero, del que no destaca más que su parecido con el fandango y su gracilidad. Fischer, que vivía instalado en un horizonte vital e intelectual diametralmente distinto, como explicábamos, trae para el lector las impresiones de un romántico proyectado sobre sí mismo, poniendo de manifiesto la capacidad dilatadora de la vida propia que las nuevas vivencias albergan. Y tal era la capacidad de estas experiencias, que tomaron forma impresionista de 'cuadro'; veían así la luz sus célebres opúsculos *Gemälde von Madrid* y *Gemälde von Valencia* editados en Berlín en 1802. En el primero no dudaba en jactarse Fischer de haber pintado «el primer intento de un cuadro de Madrid» (*Es ist der erste Versuch eines gemäldes von Madrid*). Allí y en pocas líneas dedicadas a temas diversos como el teatro, la cocina, el clima, la tertulia o el Buen Retiro –algunos de estos aspectos serán nuevamente traídos a propósito de Kaufhold– ponía Fischer sobre el lienzo y con pincelada suelta sus impresiones más personales. Pinta al lector alemán la seguidilla y el bolero pero no como geólogo, sino como romántico, desde la vivencia personal y el sentimiento. Y es que, para Fischer, el baile es extensión del sentimiento, lo que expresa mejor que nadie «los más bellos secretos de la sensibilidad». España hubo de ser para Fischer y otros románticos, pues, el país por excelencia del sentimiento, ya que «en España se baila todo con pasión», como el mismo viajero afirmaba.

Sentado en el teatro, templadas las guitarras, da comienzo la dulce seguidilla en otra de aquellas escenas entremesadas que tanto cautivaron a los viajeros glosadores. Es Fischer el primero en observar una estructura en la sucesión de los bailes, pues a la dulce seguidilla sigue el rápido y vital bolero:

¹³² Texto original: «Der Tanz hat einige Aehnlichkeit mit dem Fandango, wenigstens in der Lebhaftigkeit und Zierlichkeit. Er ist den Sitten angemessner, als jener Lieblingstanz, welcher eine höchst verliebte und unanständige Pantomime darstellt. Der Fandango ist aus seinen Gesellschaften verbannt, und das mit Recht. So wie ihn der gemeine Mann tanzt, erregt er Widerwillen: bey Vornehmern ist er verfeinert, und mit einem zierlichen aber durchscheinenden Schleyer bedeckt; [...]». Joseph Townsend, *Joseph, Reise durch Spanien in den Jahren 1786-1787. Erster Band* (Leipzig: Weydmannschen Buchhandlung, 1792), 271.

Sus brazos se extienden, sus labios mezquinos se abren. Ya se encuentran sus besos, ya se tocan sus mantos –¡ay, en vano!– indecisamente, retroceden avergonzados. Una pausa los mantiene sin movimiento, hasta que la música arrastra sus pasos de nuevo. Ella flota más cariñosamente hacia él, más apasionadamente vuela hacia la amada. Sus miradas se vuelven más entusiastas; sus movimientos, más enérgicos; cada músculo vibra de pasión. Sus corazones ya palpitan al unísono, ya parecen cerrarse sus ojos ante el bello encanto –¡ay, para qué...!–. Y de nuevo retrocede ella con dulce pudor. Una segunda pausa suspende sus sentimientos; hasta poseerla otra vez la embriaguez de placer. Más rápido se eleva la música, las cuerdas braman más impetuosas, y más en volandas siguen sus pasos. Encendidas miradas – Movimientos que llaman al placer – ¡labio con labio, pecho con pecho apretado!– De todos los sonidos, de todos los movimientos habla la embriaguez de pasión que les ha juntado. Cada músculo se vuelca al disfrute, cada instante al más dulce vuelo: pero, ¡ahora, ahora! – una pausa agonizante anuncia el momento del mayor encanto. La orquesta se calla, el telón se hunde, la bella pareja desaparece en dulce agotamiento, y un vivo alboroto celebra la victoria de la ternura¹³³.

Fischer no aportaba ninguna partitura, como Bourgoing o Twiss, pero sí citaba algunas interesantes colecciones de música y poesía. Por una parte, y como nota al pie en su *Reise* de 1799, sugería al lector «para un aprendizaje más sencillo de la danza» del bolero las láminas vendidas en las librerías de Escribano de la calle Carretas intituladas *Láminas que manifiestan los varios pasos y mudanzas de las seguidillas voleras, y los trages mas propios para esse bayle*¹³⁴. Esta colección había comenzado a circular por Madrid en 1792, tal y como señalaba la *Gazeta*¹³⁵, con una primera tirada de cuatro láminas que se habría de incrementar progresivamente hasta las doce que recogió Fischer. En cuanto a la música, Fischer recomienda la consulta del *Modo facil para aprender el ayre volero en la*

¹³³ Texto original: «Ihre Arme breiten sich aus, ihre durstigen Lippen öffnen sich. Schon begegnen sich ihre Küsse, schon berühren sich ihre Gewänder –ach umsonst– unentschlossen, verschämt weichen sie beide zurück. – Eine Pause hält sie bewegungslos, bis die Musik ihre Schritte von neuen fortreißt. Zärtlicher schwebt sie ihm entgegen, feuriger fliegt er auf die Geliebte zu. Ihre Blicke werden begeisterter, ihre Bewegungen heftiger, jede Muskel zittert vor Leidenschaft. Schon klopfen ihre Herzen zusammen, schon scheinen sich ihre Augen vor süßem Entzücken zu schließen. –Ach vergebens! – Noch einmal weicht sie mit holder Schaam zurück. Eine zweite Pause hält ihre Empfindungen auf; bis sie der Wonnerausch plötzlich von neuem ergreift. Schneller erhebt sich die Musik stürmischer rauschen die Saiten, und beflügter folgen ihre Schritte nach. – Entflammte Blicke – Bewegungen die die Wollust rufen – Lippe an Lippe Brust an Brust gepreßt! – Aus allen Tönen, aus allen Bewegungen spricht der Wonnerausch der sie vereinigt hat. Jede Muskel drängt sich zum Genuße, jeder Augenblick fliegt dem süßesten zu. Aber jetzt, jetzt! – Eine hinterbende Pause kündigt den Augenblick des höchsten Entzückens an. Das Orchester verstummt, der Vorhang senkt sich herunter, das schöne Paar verschwindet in süßer Ermattung, und ein rauschendes Getümmel feiert den Sieg der Zärtlichkeit». Christian August Fischer, *Gemälde von Madrid* (Berlín: bei Johann Friedrich Unger, 1802), 456-458.

¹³⁴ Christian August Fischer, *Gemälde von Madrid*, 399.

¹³⁵ Noticia recogida en el suplemento del 20 de noviembre de 1792 de la *Gazeta de Madrid*, n° 93 (1792): 820.

guitarra, y arreglar la voz, publicado por ‘Fernández und Com’¹³⁶. Por la *Gazeta de Madrid* también se conoce que el compendio estuvo compuesto por contradanzas, minuets, sonatinas y seguidillas de teatro ‘arregladas para bailar’, de autores como Pleyel o Wutky, arregladas para guitarra por Calvo Rodríguez¹³⁷. Sin ninguna duda, debió tratarse de una reedición –el anuncio indica ‘nuevamente dispuesta’– de aquella colección de canciones que anunciaba la *Gaceta* en 1797 y que, con toda probabilidad, debió consultar o adquirir Fischer en su paso por Madrid en esos mismos años. Estas colecciones de seguidillas boleras, editadas y comercializadas en formato manuscrito, fueron muy populares a finales de siglo en librerías de Madrid y Cádiz, tal y como anotaba Celsa Alonso¹³⁸. Fischer no nos legó, sin embargo, ejemplo alguno de estas danzas en sus escritos¹³⁹.

Además de a la música, Fischer también tuvo acceso a colecciones de letras como la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, polos, y tiranas, para cantar á la guitarra, divididas en cinco clases, con un discurso preliminar sobre el bayle español y música nacional*, obra citada en su *Gemälde von Madrid* a propósito de las mujeres y el baile¹⁴⁰.

LEOPOLD ANTON KAUFHOLD

Pero si un viajero se ocupó de hacer literatura de sus impresiones y vivencias, especialmente de aquellas referidas a las costumbres y, por supuesto, la música y la danza, ese fue Leopold Anton Kaufhold (1766-1821), comerciante de un pequeño pueblo cercano a Erfurt que desarrolló sus negocios por tierras españolas algunos años

¹³⁶ Christian August Fischer, *Gemälde von Madrid*, 400.

¹³⁷ Noticia recogida en el suplemento del 28 de agosto de 1801 de la *Gazeta de Madrid*, nº 82 (1801): 904.

¹³⁸ Celsa Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998), 39-40.

¹³⁹ El completísimo trabajo monográfico dedicado a la figura de Fischer por Huerkamp y Meyer-Thurow da cuenta de su legado tras su muerte, acaecida en la ciudad de Maguncia el 14 de abril de 1829. A orillas del Rin, un Fischer sin herederos directos llegó a sus últimos días habiéndose desprovisto de muchas de sus pertenencias con el fin de pagar los gastos médicos que las enfermedades habían acarreado; por supuesto, encontrábase multitud de libros que fueron bien reclamados por algunos de sus editores como Heinrich Wilmans, bien divididos en subasta pública el 27 de marzo de 1830. Del puñado de libros que se subastaron, los autores de la monografía destacan la gran cantidad de libros de viajes y especifican que ni biblias ni diccionarios ni cancioneros (*Gesangbücher*) se encontraban entre ellos, pudiéndose dar por perdidas las colecciones de aires boleros y otra música. Josef Huerkamp y Georg Meyer-Thurow, *Die Einsamkeit, die Natur und meine Feder, dies ist mein einziger Genuss: Christian August Fischer: 1771-1829* (Bielefeld: Aisthesis, 2001).

¹⁴⁰ Cita esta misma obra en edición de 1799, en Christian August Fischer, *Gemälde von Madrid*, 458. Habida cuenta de los años de edición de estas obras (todas las citadas, entre 1797 y 1799), la precisión de su cita y que tanto el *Reise von Amsterdam* como, sobre todo, su *Gemälde von Madrid* fueron escritos años después de su retorno a Alemania, no es descabellado pensar que pudo haberse traído consigo tanto la colección de boleras como las coplas.

antes que Fischer, entre 1790 y 1792. Fruto de este viaje es su obra *Spanien wie es gegenwärtig ist* [España como es hoy], anónimamente publicada en Gotha hacia 1797, con cierta acogida entre el público alemán, tal y como señala la a menudo citada reseña en la *Neue allgemeine Deutsche Bibliothek* de 1800¹⁴¹. Si bien algunos autores le han tachado de ilustrado, su crónica dista mucho de ser una mera descripción fría y racionalista de lo que vive. De hecho, prescinde de toda erudición en el prólogo, donde ni Plüer, Twiss o Bourgoing aparecen como referentes, pues su obra no pretendía engrosar “el inagotable número de libros, que de feria en feria siempre se amontonan”; esta zozobra del yo romántico que se hace valer como única fuente de conocimiento se intuía en las primeras líneas:

Durante mi estancia en Madrid anoté todo aquello tal y como se me presentaba; recopilé todo lo que me era de interés y registré las cosas de la misma suerte que las vi, oí y sentí, sin abrigar nunca la más vaga idea de dar a conocer esto a través de la imprenta¹⁴².

A Kaufhold deben los alemanes algunas de las más bellas y personalísimas descripciones de los bailes españoles, su música, pero también sus usos y costumbres, sus paisajes y hasta sus mujeres. Su primera referencia a la danza se enmarca en un pasaje lleno de inspiración, plagado de impresiones puramente vitales vividas en el Paseo del Prado en Madrid:

¹⁴¹ Las referencias a esta reseña son recogidas, fundamentalmente, por Zimmermann, y Friedrich-Stegmann en sus respectivos estudios ya citados: «Por cierto, no se trata de un Bourgoing, ni de un C.A. Fischer, pero de todos modos es un digno testigo que nos permite conocer las peculiaridades del país, que todavía no conocemos muy bien en parte, ratificando informaciones anteriores en parte, a través de sus propias observaciones». Fragmento traducido tomado de María Luisa Esteve Montenegro, «Leopold Anton Kaufhold: visión antitética de España», *Revista de Filología Románica* 4 (extra) (2006), 235.

¹⁴² Texto original: «[...] während meinem Aufenthalte zu Madrid schrieb ich manches, so wie es vorkam, nieder; ich sammelte alles, was mir vemerkenwerth schien, und zeichnete die Sachen so auf, wie ich sie sah, hörte und empfand, ohne je auch nur den entferntesten Gedanken zu hegen, etwas davon durch den Druck bekannt zu machen; [...]». Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist* (Gotha: bei Carl Wilhelm Estinger, 1797), 2.

La gran extensión del lugar permite a cada cual buscar un rincón acorde al estado de su ánimo; el que quiere soledad, se aleja por callejuelas sin gente donde poder ensimismarse en paz con sus más queridas ideas, dejar a un lado toda pena y congoja para darse a la fantasía en suave silencio y satisfacción, mientras desde lejos penetran su alma dulces seguidillas sonando en armonía¹⁴³.

Era España para estos románticos el lugar de inspiración por antonomasia, de dilatación del yo en los términos ya expuesto. La música era fundamental en esta nueva vida observada y con avidez absorbida, pues «[...] cada español sabe tocar la guitarra y se lleva su instrumento a todas partes, y todos los bailarines y bailarinas saben tocar las castañuelas. Se dispone todo para la música y pronto comienza un baile nacional»¹⁴⁴. Para Kaufhold, esa danza nacional, plagada de virajes y giros – «todo es aquí movimiento», decía el autor– no era otra cosa que «la expresión cambiante de los sentimientos del alma»¹⁴⁵. Y como tal, la más pura, auténtica y directa de las expresiones humanas, idea que también fue del interés de Herder en alguno de sus ensayos sobre música y melodrama¹⁴⁶:

¡Y cómo se apodera la danza de todos los hombres primitivos! ¡Cómo se demuestra en ella elasticidad interior y exterior, carácter! De ahí la maravillosa diferenciación de los bailes nacionales, abocados todos a un fin y que muestran una forma humana. Bajo pródigo firmamento, viven naciones bien organizadas y se mueven en estos disfrutes, en los cuales alma y cuerpo se juntan, se vuelven uno¹⁴⁷.

Quién sabe si Herder tendría en mente aquellas descripciones de los movimientos del fandango realizadas por sus coetáneos al verter estas líneas, incluso las del propio Kaufhold.

¹⁴³ Texto original: «Die große Ausdehnung des Ortes erlaubt hier jedem einen Winkel zu suchen, der der Stimmung seiner Seele entspricht: wer Einsamkeit wünscht, entfernt sich in menschenleere Gänge, wo er seinen Lieblingsideen ungestört nachhängen, allen Kummer und Harm wegfühlen und sich in sanfte Ruhe und Zufriedenheit hinein phantasieren kann, indeß fern tönende sanfte Seguedillen [sic] harmonisch in seine Seele dringen». Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 166.

¹⁴⁴ Texto original: [...] jeder Spanier versteht die Gitarra zu spielen, und trägt dies Lieblingsinstrument überall mit herum, und alle Tänzer und Tänzerinnen wissen die Castannuelas zu klappern; für die Musik ist also gleich gesort, und so beginnt gleich ein Nationaltanz. Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 180-181.

¹⁴⁵ Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 166.

¹⁴⁶ Se trata de un breve texto aparecido en el segundo volumen de su tardía *Adrastea* en 1801. Sobre otros aspectos de este corto ensayo se volverá a lo largo del presente trabajo.

¹⁴⁷ Texto original: «Und wie ergreift der Tanz alle Naturmenschen! Wie zeigt sich in ihm die innere und äußere Elasticität, der Charakter! Daher die wundergroße Verschiedenheit der Nationaltänze, die alle doch auf einen Zweck hinausgehen und eine Menschengestalt zeigen. Unter günstigen Himmelsstrichen leben und weben wohlorganisirte Nationen in diesen Vergnügungen, in denen Seele und Körper, zusammen sich erfreuen, Eins werden». Johann Gottfried Herder, *Adrastea* (Berlín: Gustav Hempel, 1879), 274.

Este proseguía su descripción de las danzas nacionales afirmando, como indicábamos, que todo era movimiento, todo expresión y todo alma; también lo era el sonar de las castañuelas, de las que aporta una brevísima descripción sobre su naturaleza y empleo para los alemanes más curiosos:

Las castañuelas son un instrumento propio de los españoles; se componen de dos hojas del tamaño de un florín, fabricadas en dura madera y sujetas por las bailarinas, un par en cada mano, con cuerdas de seda, y con las cuales saben marcar el tempo de la música con extraordinaria habilidad, de tal suerte que emergiendo de ello un agradable golpeteo, la música se ve completada magníficamente¹⁴⁸.

Escrito ‘Castannuelas’ o, en ocasiones, *Kastagnetten*, los cronistas citados habían dado cuenta, aunque no con tanta precisión, del papel de este instrumento en el baile; ya Johann Gottfried Walther recogía en su *Musikalisches Lexikon* de 1732 el uso de las castañuelas para acompañar el baile, así como su identificación con España¹⁴⁹, de la que no se separará durante todo el romanticismo, como a lo largo de este trabajo demostraremos.

Las músicas nocturnas inundan de inspiración al viajero romántico, seducido por la armonía que llenaba el Paseo del Prado y las calles aledañas, donde el silencio da a los sonidos un tono ‘solemnemente agradable’. Comisionaban a estos músicos nocturnos, como relata Kaufhold, desde grandes de España a meros enamorados que deseaban honrar a sus amadas. El fandango, según el autor, era baile más popular en las afueras –a orillas del Manzanares– que en la ciudad: «Bailábase extraordinariamente rápido, con cambiantes y cautivadores virajes, así como ligeros saltos; flotan en derredor con una ligereza tal que parecieran ni tocar el suelo».

Esta descripción, con sus saltos y movimientos, asemejábase a algunas observaciones hechas por algunos viajeros sobre el bolero, que naturalmente debe su nombre a tales pasos¹⁵⁰. Es posible que, en ocasiones, se confundieran los dos bailes, si

¹⁴⁸ Texto original: «Castannuelas sind ein den Spanier nur eignes musikalisches Instrument; es besteht aus zwei Schaaalen von der Größe etwa eines Gulden, die aus sehr harte, Holze gemacht sind, und wovon die Tänzer an jede Hand ein Paar mit seidenen Schnuren befestigen, die sie mit außerordentlicher Geschicklichkeit zum Takt der Musik zu schlagen wissen, so daß dadurch ein angenehmes Klappern entsteht und die Musik gut ausgefüllt wird». Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 167.

¹⁴⁹ Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon* (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732), 146. Sobre la definición, origen y empleo de las castañuelas en el baile del bolero, véase el completo estudio de Elvira Carrión Martín, «La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: El Bolero» (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2017), 329-351.

¹⁵⁰ Al menos, esto se puede inferir de la célebre *Bolerología* de Rodríguez Calderón –publicada en 1807– a propósito de uno de los pasos: “Puntas son unas grotescas posturas análogas al bolero porque de suerte se colocan los pies que parece intenta volar el baylarin.”

bien se ha podido observar la progresiva primacía del bolero y la seguidilla sobre el fandango a medida que el cambio de siglo se aproximaba, tal y como ya había certificado Laserna en una tiranilla: «Si el bolero al fandango le quitó el trono, a vengar al fandango vino el zorongo»¹⁵¹.

Pero no siempre acontecían en la espontaneidad de la calle o la pradera estas muestras de primor musical nacional que tanto entusiasmaron a nuestros viajeros. También en reuniones privadas y, sobre todo, en las llamadas tertulias –también del interés de Fischer¹⁵²– se hablaba, comía, bailaba y lisonjeaba a partes iguales: mujer y baile vertebraban estas sesiones, como mujer y baile condicionaban el fluir de la vida amorosa y sentimental de los españoles para estos románticos extranjeros y nacionales, tal y como exquisitamente estudió Carmen Martín Gaité a propósito del cortejo¹⁵³.

El galanteo español posee siempre un aire de gravedad y decoro que se aleja igual de la rigidez, del carácter pueril, de la infantil zalamería; una española es a la vez reina, gobierna sin reparos en su casa y el marido, aún así, de ningún modo aparenta ser una ser un vil calzonazos, como sucede en otros países; él siempre afirma su carácter masculino y todo su proceder parece derivar de usos nacionales introducidos antaño más que de despreciable sumisión¹⁵⁴.

La imagen de la mujer española que transmitieron Kaufhold y Fischer se alejaba de los parámetros de la «encantadora decencia» o el amor platónico¹⁵⁵ para mostrar una mujer de carácter, sensual, que merecía la atención y el culto del hombre, «culto a la mujer como deidad ante la cual hacer que hacer méritos», como definía Carmen Martín Gaité a una de las actitudes más características de las relaciones amorosas españolas del siglo XVIII¹⁵⁶:

¹⁵¹ E-Mmh, Mus 135-10, *El último que llega*.

¹⁵² Fischer dedica un entero capítulo a la tertulia, Christian August Fischer, *Gemälde von Madrid*, 410-412.

¹⁵³ Nos referimos a Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1972), 1-23.

¹⁵⁴ Texto original: «[...] die spanische Galanterie behält immer einen Anstrich von Ernst und Anstand, der gleich weit von Steifheit, läppische, Wesen und kindischer Kriecherei entfernt ist; eine Sappierin ist gleichsam Königin, sie herrscht unumschränkt in ihrem Hause, und doch hat die Ergebenheit des Mannes keineswegs das Ansehen von dem niederträchtigen unter Pantoffel stehen wie bei andern Nationen; immer behauptet er seinen männlichen Charakter, und alles was er thut, scheint mehr aus der einmal eingeführten Landessitte als aus verächtlicher Unterwerfung herzufließen». Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 336.

¹⁵⁵ Berta Raposo, «Entre el cortejo y la sacristía: la mujer española vista por viajeros alemanes de la época de Goethe», en *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, editado por Eicarda Musser (Madrid: Iberoamericana Frankfurt am Main, 2011), 202-203.

¹⁵⁶ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, 3.

El amor por la diversión, la inclinación mutua de ambos sexos el uno hacia el otro, domina aquí en un grado mayor que en cualquier otra nación; son la fuente de la que fluye la propia diversión¹⁵⁷

De esta «inclinación mutua entre ambos sexos», de esta relación de recíproca dependencia¹⁵⁸, surgía el amor en los placeres del baile («son la fuente de la que fluye la propia diversión»), identificados fundamentalmente con el fandango y el bolero en detrimento de la seguidilla, a la que se atribuía un carácter de dulzura. En este preciso punto, y como se verá a lo largo de este trabajo, cabe preguntarse en qué medida hubieron de influir estas nociones de la mujer española en la plasmación escénica de personajes como la seductora, voluptuosa y dominante *Preziosa* de Weber y Wolff.

Pero no nos repetiremos en el estudio del cortejo y la galantería, ya tratados con rigor por Berta Raposo a propósito de los cronistas aquí mencionados. Sí es de nuestro interés, sin embargo, la inserción de estos bailes en el ámbito del cortejo y la tertulia, tal y como acontecía con la seguidilla y el bolero, magníficamente narrados por

¹⁵⁷ Texto original: «Die Liebe zum Vergnügen, der Hang von beiden Geschlechtern zu einander, der hierin einem höherem Grade herrscht, als bei irgendeiner andern Nation, sind die Quelle, woraus dergleichen Belustigungen fließen». Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 228.

¹⁵⁸ Marías veía esta relación de dependencia y dominación con el hombre como condición de la antropología femenina: «La mujer, desde su dependencia, ejerce un dominio amplísimo y constante. El hombre necesita a la mujer todo el día, en casi todas las dimensiones de la vida, mientras ejerce su dominio -casi siempre nominal- en unos cuantos puntos aislados e inconexos. Si se comparan las vidas de los dos, sobre todo las vidas cotidianas, que siempre exceden en importancia a lo que es excepcional, encontramos que están incomparablemente más influidas, conformadas, inspiradas, dirigidas por la mujer». Julián Marías, *La mujer y su sombra* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 78.

Kaufhold en la que es, con toda probabilidad, la más completa descripción de ambos bailes que, hasta entonces, pudieron haber leído los alemanes en su lengua¹⁵⁹:

Ambos se sitúan el uno frente al otro apretando las castañuelas con las articulaciones de sus manos; la guitarra suena y entonces comienza la danza; las castañuelas resuenan al compás de la guitarra y la voz del cantante. Una dulce seguidilla marca el comienzo y los ágiles bailarines dan todo lo que pueden aportar a través de su natural flexibilidad, el arte educado y aún refinado, el amor por el placer, la inclinación al aplauso y el deseo de agrandar. Su decencia es noble. Sus posturas, más naturales que rígidamente artificiales. Sus andares, cambiantes, llenos de expresividad y gracia; brazo y manos se encuentran siempre en el más gracioso movimiento para hacer sonar las castañuelas al compás de la música; la cabeza flota siempre hacia arriba, y los ojos llenos de vida y expresividad están siempre puestos en los bailarines. El español, cuando baila, se olvida de todo lo que le rodea, manifestándose toda su fuerza vital en los amables y solícitos movimientos de su cuerpo, y es esta atención la que le proporciona tanta precisión y armonía al baile.

A la seguidilla le sigue el bolero y el fandango, transformándose la marcha dulce y delicada de la seguidilla en vivo fuego; todo gana expresividad y vida; en los veloces virajes y los rapidísimos movimientos, los bailarines muestran un soberbio grado de belleza y gracia, mutando lo rápido en lento de manera mágica, hechizando al espectador; todas sus torsiones son agradables en grado sumo, y la marcha de la danza, ora suave, ora presta, se torna siempre en el más complaciente intercambio; aquí, todo se mide con exactitud al compás y el espectador, embrujado, se queda boquiabierto ante el fuego, la fuerte impresión y la armonía, la ligereza y la desenvoltura de todas las articulaciones, y extasiado de delicia cree estar contemplando la danza de las hadas; de manera encantadora, flotan tan ligeros que parecieran no rozar la tierra: ¡qué opacas

¹⁵⁹ Texto original: «[...] beide stehen einander gegen über, und befestigen die Castannuelas an die gelenke Hände; die Guitarra ertönt, und nun beginnt der Tanz; die Castannuelas erschallen im Einklange mit der Guitarra und der Stimme des Sängers. Eine Sanfte Seguedilla macht gewöhnlich den Anfang, und die geschmeidigem Tänzer leisten alles, was natürliche Gelenkigkeit, durch Kunst ausgebildet und noch mehr verfeinert, Liebe zum Vergnügen, Hang nach Beifall und Begierde zu gefallen nur immer leisten können. Ihr Anstand iste del, ihre Wendungen gleich fern von steifer Kunst als roher Natur, ihr Gang abwechselnd voller Ausdruck und Grazie; Arm und Hände sind stets in der anmuthigsten Bewegung, um die Castannuelas nach dem Tacte der Musik zu klappern; das Haupt schwebt stets empor, und die Augen voller Leben und Ausdruck sind stets auf den Tanzgesellschafter gerichtet. Der Spanier, wenn er tanzt, vergißt alles um und neben sich und seine ganze Lebenskraft äußert sich nur in den gegälligen Bewegungen seines Körpers; und eben diese Aufmerksamkeit bringt so viel Genauigkeit und Harmonie in den Tanz. Nach der Seguedilla folgt der Bolero und Fandango, und der langsame sanfte Gang der Seguedilla verwandelt sich in lauter Feuer; alles gewinnt mehr Ausdruck und Leben; sie zeigen einen weit höheren Grad von Schönheit und Grazie in raschen Schwenkungen und blitzschnellen Bewegungen, und das Schnelle und Langsame wechselt auf eine so bezaubernde Art mit einander ab, daß der Zuschauer ganz davon entzückt wird; alle ihre Wendungen sind in hohem Grade angenehm, und der bald sanftere bald raschere Gang des Tanzes wechselt stets in der gefälligsten Abwechslung; alle sist dabei genau nach dem Tacte abgemessen, und der bezauberte Zuschauer staunt über das Feuer, den starken Ausdruck, den Einklang, die Leichtigkeit und Ungezwungenheit aller ihrer Glieder, und wähnt im Tausel der Wonne den Tanz der Feen zusehen; so anmuthig leicht schweben sie, daß sie die Erde gar nicht zu berühren scheinen; wie matt und schwerfällig, ohne Ausdruck und Leben scheinen dagegen nicht die einförmigen schweren Tänze von andern Nationen, selbst die lustigen Franzosen nicht ausgenommen, alle sist dagegen plump, ohne Anmuth und Grazie». Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 234-235.

y tediosas resultan, por el contrario, las graves y monótonas danzas de otras naciones, sin excluir las alegres francesas, todo aquello parece pesado, sin garbo ni gracia.

A continuación, el viajero reacciona contra aquellos juicios ilustrados acerca de la falta de decencia y honorabilidad de los bailes españoles, reconociendo en ellos celos y envidia de aquellos extranjeros, como los franceses, que «desprecian todo lo que no sea una copia de sus a menudo infantiles sentimientos»¹⁶⁰.

EL CUADRO DE ESPAÑA DE BRATRING

En algo menos de 15 años –desde 1780 a 1795– se habían publicado obras de una naturaleza bien distinta –alguna, incluso a destiempo– que iba desde la Ilustración más severa hasta los primeros latidos del Romanticismo, algo solo constatable si se observa no tanto su fecha de publicación en relación a las otras, como habitualmente se venía haciendo, sino prestando mayor atención al quién y, fundamentalmente, al para quién, pues para un Weber o un Spohr escribían un Kaufhold o un Fischer. Ejemplo de ello es la obra de madurez del historiador, folclorista y geógrafo Friedrich Wilhelm August Bratring (1772-1829) quien, habiendo bebido de todas las crónicas aquí estudiadas compuso, como había hecho Fischer, su particular «cuadro» de España y los españoles: y así puso por nombre a su opúsculo *Spanien und die Spanier. Ein Gemälde des Landes und der Nation*, publicada en Berlín en 1811 «a partir de las fuentes más recientes» [*Nach den neuesten Quellen bearbeitet*]¹⁶¹. Esta es, probablemente, la mejor y más erudita composición que se pudo leer en torno a 1810, la que mejor compendia lo que de España sabían los alemanes de la generación de Bratring –que es la de Kaufhold y Fischer– y de las subsiguientes que son, como decíamos, para quienes escribe. Su lista de fuentes y mapas de España dejaba esto claro: «sólo [fuentes] alemanas para alemanes» [*Nur deutsche für Deutsche zum Nachsehen*], prueba de la preferencia de los alemanes por sus propias crónicas o por traducciones alemanas de crónicas extranjeras.

¹⁶⁰ Texto original: «[...] besonders sind die tadelsüchtigen Franzosen und Französinnen dazu aufgelegt, alles zu verachten, was nicht Copie von ihren oft kindischen Erfindungen ist». Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 237.

¹⁶¹ No era la primera vez que el erudito sajón se enfrentaba a la materia española, pues algunos años antes había publicado un trabajo de traducción sobre expediciones españolas al Mar del Sur (*Reisen der Spanier nach der Südsee, insbesondere nach der Insel O-Tabeite*. Berlín: Friedrich Mauer, 1802), seguido del antecesor de la obra aquí citada *Spanien und die spanische Nation. Ein Gemälde aus den neusten und besten Quellen geschöpft* (Berlín: Maurer, 1809). De acuerdo con la parca información biográfica proporcionada por la revista de J.G. Meusel, no parece que Bratring hubiera estado personalmente en España, si bien se hace constar su presencia en diversos puestos vinculados a Bibliotecas y Archivos berlineses como la Biblioteca Real de Prusia. Vid. Johann Georg Meusel, *Das gelehrte Teutschland im neunzehnten Jahrhundert*, Tomo 10. (Lemgo: bei Meyerschen Hofbuchhandlung, 1829), 359.

De nuevo, la música aparece como parte de aquellos refrescos y tertulias vespertinas que tanto gustaron a Kaufhold y Fischer. El autor vuelve a describir cómo se suceden los bailes, a saber, primero la ‘suave seguidilla’ seguida de los más rápidos bolero y fandango.

De este último, afirma el autor que su origen puede ser moro, si bien el modo de bailarlo varía de lugar en lugar y en función de la circunstancia –tertulia, teatro–:

El principio [del Fandango] es bastante monótono, y mientras los bailarines se mueven en una posición durante algunos minutos, paulatinamente, se vuelve más vivo y, finalmente, tan fascinante, que todo el cuerpo de los bailarines se vuelve una febril sacudida; pareciera expresar los más ardientes deseos de ambos de aproximarse el uno al otro. Nunca se tocan con las manos, que siempre mantienen en lo alto; de bajarlas un poco, se oiría entonces desde todas partes el grito de ¡Arriba! Y entonces recibe el baile un nuevo viraje.

Es una invitación mutua; los bailarines ya se alejan, ya se acercan. Ahora, la bailarina semeja entregarse, maravillada por sus sentimientos; pero, de pronto, escapa otra vez al vencedor reavivándose. Aunque quién podría describir con palabras los diferentes matices, el ardiente apasionamiento, como ellos lo expresan con miradas, gestos y posturas. Quien haya visto la representación vivaz y seductora de esta danza por una gaditana, no precisará más información sobre el objeto de la misma ¹⁶².

La seguidilla, aclara el autor, se baila a ocho, mientras que el fandango a dos, imitando la primera los movimientos del segundo, pues es su versión ‘en pequeño’ –*der Fandango im Kleinen*, como dice Bratring–.

Repara también Bratring en los músicos callejeros, en los ciegos, que tienen por costumbre ‘cantar a la guitarra los romances y canciones más populares’¹⁶³. De los romances, dice en una nota al pie, «tienen habitualmente formas monótonas, tristes. Los más nuevos, por ejemplo, las coplas, las seguidillas y las tonadillas son más bien

¹⁶² Texto original: «Im Anfange höchst einförmig, indem die Tanzenden sich oft mehrere Minuten lang auf einer Stelle bewegen, wird er nach und nach lebhafter, und zuletzt so hinreissend, daß der ganze Körper der Tänzer dabei wie in einer fieberhaften Erschütterung ist; er scheint die heftigste Begierde auszudrücken, sich einander zu nähern. Nie berühren sich die Tänzer mit den Händen, die immer in der Höhe schweben; wollen sie ja einmal sinken, so ertönt von allen Seiten der Zuruf: in die Höhe! (Arriba!) und der Tanz erhält einen neuen Schwung. Es ist ein wechselseitiges Auffordern; bald entfernen, bald nähern sich die Tänzer. Jetzt scheint die Tänzerinn, von ihren Gefühlen hingerissen, sich zu ergeben; aber plötzlich neubelebt entschlüpft sie wieder dem Sieger. Doch wer vermag die verschiedenen Nüancen der Leidenschaftlichkeit und Glut, wie sie solche in Blicken, Geberden und Stellungen ausdrücken, mit Worten zu schildern. Wer die lebendige, verführerische Darstellung dieses Tanzes von einer Cadizerin gesehen hat, wird über den Zweck desselben weiter keiner Ausschlüsse bedürfen». Friedrich Wilhelm August Bratring, *Spanien und die Spanier. Ein Gemälde des Landes und der Nation* (Berlín: Friedrich Braunes, 1811), 133.

¹⁶³ Friedrich Wilhelm August Bratring, *Spanien und die Spanier. Ein Gemälde des Landes und der Nation*, 132.

canciones de amor»¹⁶⁴: «El español ama con pasión el canto, la música y el baile; puede divertirse sobremanera con ello sin perder nada de su dignidad»¹⁶⁵.

UN APUNTE FINAL

Sin duda, quienes escriben desde esta óptica puramente romántica no se sitúan ya ante los españoles y su música como el visitante de un gabinete antropológico, como el ilustrado que encuentra ‘indecencia e ignorancia’ en sus gentes o ‘manolos y verduleras’ en sus escenarios¹⁶⁶. Lejos de ello, el romántico alemán entiende estos usos hispánicos como populares a la vez que nobles, corteses, de larga y documentada tradición histórica, de heroico linaje. ¿No son estos, acaso, los ingredientes fundamentales de los que beben las interpretaciones románticas del *Cid* de Peter Cornelius (1865) o las menos conocidas de Aiblinger (1821) o de Heinrich Neeb (1843)? Así cantaba la introducción del *Cid* de Neeb con libreto de Gollmick¹⁶⁷:

Hispania, heil! Du sey'st gepriesen,	<i>¡Viva Hispania!</i>
Du Quelle edler Ritterschaft;	<i>Tú, fuente de noble caballería</i>
Du Königin der Christenstaaten,	<i>Tú, reina de las naciones cristianas,</i>
Du Bild der Weisheit und der Kraft.	<i>Tú, imagen de fuerza y sabiduría.</i>

El baile español había hecho descubrir al romántico alemán una nueva forma de gravedad en la espontaneidad y la libertad, de seriedad y finura en la expresión natural y extrema de los sentimientos humanos, era reflejo de «la expresión cambiante de los sentimientos del alma», como Kaufhold decía¹⁶⁸. Tanto, que permanecían atónitos ante el fandango y el bolero, tal y como se deriva de sus descripciones impresionistas. El sentimiento natural, desbocado, pero de gran efecto y grave a la vez,

¹⁶⁴ Texto original: «Diese alten Volkslieder haben gewöhnlich eine einförmige, traurige Weisen; die neueren z.B. die Copulas [sic], die Seguedillas und die Tonadillas sind schon mehr Liebeslieder». Friedrich Wilhelm August Bratring, *Spanien und die Spanier. Ein Gemälde des Landes und der Nation*, 132.

¹⁶⁵ Texto original: «Der Spanier liebt leidenschaftlich Gesang, Musik und Tanz; er kann ausgelassen lustig dabei seyn, ohne sich von seiner Würde etwas zu vergeben». *Spanien und die Spanier. Ein Gemälde des Landes und der Nation*, 132.

¹⁶⁶ Nos referimos aquí no sólo a los escritores ilustrados ya tratados como Plüer o Twiss, sino también a la conocida frase de Jovellanos a propósito de la música y el baile en España: «[...] ¿Qué otra cosa nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas a los dioses y las ninfas; nosotros a los manolos y verduleras.» En Gaspar Melchor de Jovellanos *Obras. Tomo I* (Madrid: Mellado, 1845), 443.

¹⁶⁷ *Der Cid: grosse heroische Oper in drei Abtheilungen* (Frankfurt: Gedrukt bei Heller und Rohm, 1843), 1.

¹⁶⁸ Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 166.

se oponía al amaneramiento ilustrado, al sentimiento pueril que la cultura francesa había arrastrado durante décadas como doríforo del *bon goût*; lo popular ya no era populachero –de la ‘ínfima plebe’, como hubiera afirmado Jovellanos– sino elevado en su compleja sencillez, avalado, como se señalaba, por una larga tradición, ante todo, anti-clásica, como era del gusto romántico.

También el noble de condición sabía inclinarse ante esa belleza natural, como aquel caballero Don Fernando que, aturdido por las destrezas en el baile de la hermosa gitana Preciosa, se preguntaba:

DON FERNANDO	Wie gedeiht in rauher Mitte so viel Anmuth, Witz und Sitte?	¿Cómo en medio tan feroce un tal garbo y gracia nace?
-----------------	--	--

A lo cual la gitana contestaba en un tan hispánico octosílabo:

PRECIOSA	Auch im wilden Wald erfreuet Manchesmal mit stillem Glanze Uns von guter Art die Pflanze, Die bloß durch Natur gedeiht.	También en el salvaje bosque, nos regocija la flor, con silencioso candor, que solo a natura nace.
	Was dem Wesen angeboren, Davon trägt es das Gepräge, Und entbehrend auch die Pflege, Bleibt sein Werh doch unverloren	Lo que a la esencia es innato, de ello porta el carácter, y aún desprovisto del arte, queda su valor intacto ¹⁶⁹ .

En definitiva, las crónicas de viajes aquí estudiadas sirvieron al lector alemán de entonces para componer no solo una cierta imagen de España –algo ya estudiado en múltiples trabajos desde la filología– sino también para dar una imagen de una España musical, profundamente atravesada por la música y la danza, que no era sino reflejo del sentimiento más profundo, más intenso, incluso carnal, «la expresión cambiante de los sentimientos del alma», algo que se reflejaba en aquella concentración de los bailarines, en esas miradas, giros, cambios de ritmo que Kaufhold describía con pasión. Allí encontraron un oasis de vida en el hastío ilustrado que les serviría de inspiración permanente, como veremos, para teatro, canciones y óperas.

¹⁶⁹ Traducción propia. El texto del libreto en alemán se ha tomado de Carl Maria von Weber, *Preciosa. Musik zum Schauspiel in 4 Aufzügen von Pius Alexander Wolff*, editado por Frank Ziegler y Joachim Veit (Mainz: Schott, 2000).

Capítulo 2

La imagen de España a través de la canción

A través de las crónicas de viajes pudimos comprobar que la imagen de España en música estaba indisolublemente unida a sus bailes y sus canciones populares, algo que también determinó la imagen de esa España musical, «el bello país del vino y las canciones», como un Mefistófeles goethiano lo definía en una célebre cita¹⁷⁰. También citábamos a Tieck en *Dichterleben* de 1825:

El servicial anciano se marchó y Greene se sumergió en una extraña fantasía. Parecióle estar otra vez en Málaga, como cuando él, en su juventud, observaba por vez primera aquel encantador lugar con ojos absortos. Las paredes de la habitación retrocedieron para dar paso a los valles de viñedos, al aire azul y la amplia vista sobre el mar. Escuchaba las canciones de la vendimia y el maravilloso sonido del lujurioso fandango¹⁷¹.

Esta omnipresencia de la música en la vida española y su teatro había forjado ya la imagen de un país hecho de música, danza y canciones, tal y como ya dejaba constancia Bonnet-Burdelot en una célebre cita de su *Histoire de la musique* de 1715:

Hay pocas naciones que tengan más pasión por la música que los españoles, ya que apenas hay quien no sepa tocar un poco la guitarra o el arpa, que son los instrumentos de los que se sirven para dar serenatas a sus amadas, lo que hace que todas las noches en Madrid, como en las demás villas del reino, se vea a infinidad de enamorados que recorren las calles con sus guitarras y con pesadas linternas. [...] En fin, se puede decir que tienen una inclinación natural por la música y por ello adornan los espectáculos¹⁷².

Mientras el teatro español se llenaba de tonos, seguidillas y tiranas, el teatro alemán del XVIII tomaba de Francia el *Romance* como género cancionístico para dar a sus *Singspiele* un tono característico –*Volkston*–, de construcción simple y sabor popular,

¹⁷⁰ Texto original: «Dem schönen Land des Weins und der Gesänge». Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, herausgegeben von Ernst Merian-Genast (Zürich: Diogenes, 1982), 69.

¹⁷¹ Texto original: «Der dienstwillige Alte ging und Greene versank in eine sonderbare Träumerei. Er dünkete sich wieder in Malaga zu sein, als wenn er, wie in der Jugend, zuerst diese entzückende Gegend mit staunenden Augen betrachtete. Die Wände des Zimmers wichen zurück, um den Weingebirgen, der blauen Luft und dem weiten Blicke über das glänzende Meer Raum zu geben. Er hört die Winzerlieder klingen und den wunderlichen Ton des wollüstigen Fandango». Ludwig Tieck, *Novellen: Erster Teil*, 156.

¹⁷² Traducción tomada de Álvaro Torrente, «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016), 189.

que Hiller llevó a su máxima expresión en obras como *Die Jagd* (1770)¹⁷³. Cuando los alemanes comenzaron a escenificar temas españoles, estos *Romanzen* eran la interacción perfecta entre la imagen asimilada de la España cantante y la recreación de personajes llanos y populares como Pedrillo en *Die Entführung aus dem Serreil*, cuyo romance «Im Mohrenland gefangen war» era calificado por Gerhard Croll como una «genial’ *‘verfremdetes’ Stück*» [genial pieza extranjerizada]¹⁷⁴.

Estas sencillas canciones fueron tremendamente populares y asistimos a un trasvase continuo entre su función escénica como música para teatro y su desempeño como música para el ámbito privado, algo que aquí intentaremos mostrar a propósito de España y que ya fue objeto de estudio en el trabajo de Sandra Myers «La presencia del Romancero español en la música europea del primer Romanticismo»¹⁷⁵.

2.1. El teatro de ambientación española y sus canciones de aire popular (im Volkston)

No era usual la música entre actos, aunque sí era habitual encontrar incluso marchas, danzas y canciones a una sola voz dentro de las obras teatrales, y lo mismo sucedía con los toques de trompeta, cuando oportunamente hacía su entrada un personaje importante¹⁷⁶.

Ya A.W. Schlegel, en sus célebres *Vorlesungen*, había observado la práctica de incorporar música a la escena en el teatro inglés de tiempos de Shakespeare¹⁷⁷. Para el caso de España, Schlegel no vacila en vincular el romance y la canción –para el autor, las dos formas básicas y primigenias de poesía española– con la música, pues «en estas originarias formas nacionales parecieran oírse por doquier los acordes de la

¹⁷³ *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, s.v. «Romance». Aunque ahondar en la cuestión se escape a nuestro marco cronológico, cabe señalar que el Singspiel fue un caldo de cultivo para la introducción de temas populares en el teatro alemán, siendo quizá *Die Jagd* el mejor ejemplo de ello, con una profunda influencia en obras posteriores. Véase para la cuestión el completo estudio de Cristina Urchueguía, *Allerliebste Ungeheuer: das deutsche komische Singspiel 1760-1790* (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2015).

¹⁷⁴ Cita tomada de Manfred Hermann Schmid, «Die Romanze des Pedrillo aus Mozart ‘Entführung’», en *De editione musicae Festschrift Gerbard Croll zum 65. Geburtstag*, editado por Wolfgang Gratzer y Andrea Lindmayr-Brandl (Bremen: Laaber-Verlag, 1992), 305.

¹⁷⁵ Sandra Myers, *La presencia del Romancero español en la música europea del primer Romanticismo* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017).

¹⁷⁶ Texto original: «Zwischen den Akten war keine Musik gebräuchlich, wohl aber in den Stücken selbst Märsche, Tänze, Lieder von einzelnen Singstimmen und dergleichen, wenn es die Gelegenheit gab, auch Trompetenstöße beym Eintritt hoher Personen. [...] Shakespeare hat noch bey dem Schauspiel im Hamlet diese Sitte beobachtet».

August Wilhelm Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*. Vorlesungen. Zweyter Theil. Zweyte Abtheilung (Heidelberg: Mohr, 1811), 253-254.

guitarra»¹⁷⁸. Más aún, para el alemán esta práctica tenía sus raíces en la Edad Media, tan glorificada por los románticos, cuando «condes y señores practicaban la poesía amorosa y épica, [...] cuando incluso un rey corazón de león tañía al delicado laúd sus cuitas amorosas»¹⁷⁹. Todo ello devendría en el teatro áureo hispano que, junto con el inglés, encarnarían para el intelectual alemán los ideales del romanticismo:

El teatro romántico que, para ser más exactos, no puede llamarse ni tragedia ni comedia en el sentido de la antigüedad, ha sido propio sólo de ingleses y españoles, y comenzó a florecer, aunque no a la vez, en Shakespeare y Lope de Vega, respectivamente, hace algo más de dos siglos.¹⁸⁰

SCHLEGEL Y *ALARCOS*

El propio Friedrich Schlegel hizo acopio de lo postulados de su hermano antes citado acerca del arte dramático español componiendo una tragedia en dos actos, *Alarcos* –estrenada por Goethe en Weimar en 1802, publicada en Berlín por Unger en el mismo año– con temática y *maniera* española clásica. Sullivan anotaba en su estudio la influencia de la métrica calderoniana en los diálogos de *Alarcos*¹⁸¹, cuestión que el

¹⁷⁸ Schlegel, A.W., *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Zweyter Theil. Zweyte Abtheilung*, 359.

¹⁷⁹ Texto original: «[...] wo selbst ein löwenherziger König die zärtliche Laute zu Liebesklagen rührte». August Wilhelm Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Dritter Theil* (Heidelberg, bei Mohr und Winter, 1817), 364.

¹⁸⁰ Texto original: «Das romantische Schauspiel, welches man, genau genommen, weder Tragödie noch Komödie im Sinne der Alten nennen kann, ist nur bey den Engländern und Spaniern einheimisch gewesen, und zwar hat es zu gleicher Zeit bey beyden, vor etwas mehr als zweyhundert Jahren, hier durch Shakespear, dort durch Lope de Vega zu blühen angefangen». En Schlegel, A.W., *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Erster Theil. Heidelberg* (Heidelberg: Mohr, 1809), 27.

¹⁸¹ En efecto, Sullivan destaca el uso de metros españoles como el pentámetro yámbico, cuartetos, asonancias, quintillas, octavas reales, redondilla. Señaló, además, que la pluralidad de metros hubieron de originar la poca popularidad del drama. Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 213-214.

propio August Wilhelm ya había puesto también de relieve en la prensa literaria de la época¹⁸² y en la que no nos detendremos.

Regresando a la cuestión poético-musical, cabe decir que al *Alarcos* de F. Schlegel no le faltaron escenas musicales con romances, quizás bajo la influencia del *Romanze* propio del *Singspiel* hilleriano. Esta vez no sonarían los versos al son de los acordes de la guitarra –como sugería August Wilhelm en el texto ya referido–, sino al del laúd. En la primera escena, en la habitación de la infanta de España Golisa, su primera dama Laura se propone contentar a su señora con «una canción antigua, llena de tierno amor y melancolía» [*Ein altes Lied voll zarter Lieb' und Wehmuth*], a lo cual esta le contesta: «Pues dame entonces el laúd para acompañarte» [*So gib die laute mir dich zu begleiten*]¹⁸³. El romance que cantaría sería «Traurig' Stunde da der Ritter / Traurig und von Freuden ferne», de cuya versión musical no nos ha quedado constancia, si bien no es del todo descartable que la hubiera, pues creemos que pudo haber incluso danza –quién sabe si de inspiración española–, o al menos eso se puede inferir de la crítica que el *ZEW* hizo de una actuación de la señorita Malcolmi, que meses antes había dado vida a la infanta Golisa¹⁸⁴.

La imagen de una España musical medieval, llena de tradición popular, iba impregnando los textos teatrales de ambientación española, algo que ya había llegado también a la ópera y a otros géneros, como demostraban el romance de Pedrillo a la mandolina.

¹⁸² Nos referimos aquí, más concretamente, a un artículo del *Zeitung für die elegante Welt* publicado en el mismo año del estreno de *Alarcos* como respuesta a las escasas críticas cosechadas por el *Trauerspiel* de su hermano Friedrich: «Dadme pronto, por el contrario, algo sobre el *Alarcos* de mi hermano, no mencionado aún por nadie, [...]. El único crítico en arte que se ha manifestado al respecto ha sido es, hasta donde sé, el secretario consistorial, el señor Böttiger, que en la revista *London und Paris*, p. 180, hablaba de una tragedia de marionetas en versos asonantes, un producto cultural hartamente inusual, cuya tendencia humana podría arrojar alguna duda; así se refiere manifiestamente al *Alarcos*, pues en ningún otro drama alemán se había hecho uso de la asonancia». Texto original: «Geben Sie uns dagegen bald etwas über den Alarcos meine Bruders, dessen Sie noch nirgends erwähnt haben, [...]. Der einzige Kunstrichter, der sich darüber vernehmen lassen, ist, so viel ich weiß, bis jetzt noch obenbelobter Hr. Oberkonsistorialrath Böttiger, der in dem Journal London und Paris S. 180 von "einem höchst seltsamen Geistesprodukt, über dessen menschliche Tendenz billig Zweifel entstehen könnten", spricht; womit er unverkennbar den Alarcos meint, da noch in keinem andern deutschen Drama von der Assonanz Gebrauch gemacht worden ist». Texto tomado de August Wilhelm Schlegel, «Schreiben an den Herausgeber», *Zeitung für die elegante Welt*, 24 de agosto de 1802.

¹⁸³ Friedrich Schlegel, *Alarcos* (Berlín: Johann Friedrich Unger, 1802), 4.

¹⁸⁴ «Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Lauchstädt», *Zeitung für die elegante Welt* 85, 17 de julio de 1802.

También resulta enormemente curiosa la figura del hidalgo protorromántico Ludwig Franz von Bilderbeck (1764-1856)¹⁸⁵, hoy del todo desconocido, autor de diversos *Lustspiele* publicados en estos años que estrenaban el siglo XIX. Cultivó la fascinación por España de los hombres de su generación y contribuyó a este campo con un estudio y traducción de las descripciones del francés Jean-Marie Fleuriot, marqués de Langle (1749-1807), en su obra *Spanien nach Langle* (Leipzig y Mannheim, 1805). Aquí ya nos advertía el barón de Bilderbeck que «¡No es una crónica de viajes! - Lo que aquí se dice sobre España es la narración de un joven y distinguido muchacho que, tras una larga ausencia y de regreso a su círculo de amigos cuenta, con aún fresco entusiasmo, todo lo que vio, y lo que sintió, anheló y deseó mientras lo veía»¹⁸⁶.

De aquí parece haber tomado el alemán más directamente sus primeras impresiones sobre España, la tierra de la 'hechizante danza' [*Der Zaubertanz*] del fandango, de las damas «con voz dulce y agradable, [...] cuyo decir es todo música»¹⁸⁷ y de las guitarras, instrumento que «todo hombre, mujer y niño sabe aquí tocar» y que es, de suerte, «traductora del amor, acompañante del canto, suspiro del medroso amante cuando a hurtadillas se dispone bajo la ventana de su dueña»¹⁸⁸.

Tales imágenes acompañaron, sin duda, a los protagonistas de su pieza teatral en tres actos *Die Liebe in Spanien*, publicada en 1806, cuyo origen pudo ser una refundición del original francés *L'amour castilian*, de acuerdo a la reseña de un crítico literario del *Neue Leipziger Literaturzeitung*¹⁸⁹. Según nuestras indagaciones, todo parece apuntar a

¹⁸⁵ Karl Goedeke y Edmund Goetze, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Band 5: Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege* (Dresde: Ehlermann, 1893), 479.

¹⁸⁶ Franz von Bilderbeck, *Spanien nach Langle* (Leipzig y Mannheim: in der Götzischen Buchhandlung, 1805), 1. Puede resultar extraño que un hombre de incipiente espíritu romántico como Bilderbeck haya recurrido a un libro de viajes tan anterior –no se olvide que el *Voyage en Espagne* del marqués de Langle fue publicado en 1785–. No lo sería si se considerase el temple sentimental y el ánimo juvenil que reviste el trabajo original, «Mais si le voyage sentimental de Sterne vous a plu, lisez ce voyageur-ci, il ocus sera grand plaisir. Vous y trouverez de la gaité, de la vivacité et de l'ame. L'auteur s'est peint, c'est lui. Il a une physionomie qui lui est propre, et s'est un rare mérite aujourd'hui de ne pas être un perroquet de morale». Jean-Marie-Jérôme Fleuriot Marquis de Lange, *Voyage en Espagne* (Neuchatel: Fauche, 1785), p. ii-iii.

¹⁸⁷ Texto original: «Ich kenne wenige Spanierinnen, die nicht eine äußerst sanfte und angenehme Stimme haben [...]; es ist alles Musik, was sie sagen». Franz von Bilderbeck, *Spanien nach Langle*, 103.

¹⁸⁸ Texto original: «Weiber, Männer, Kinder, alles weiß hier die Gitarre zu spielen. Sie ist die Dollmetscherinn der Liebe, sie begleitet den Gesang, die Seufzer des furchtsamen Liebhabers, wenn er des Abends unter das Fenster seines Mädchens sich schleicht». Franz von Bilderbeck, *Spanien nach Langle*, 235-236.

¹⁸⁹ El crítico añade: «No sobresalen aquí vivamente ni carácter ni situaciones, lo cómico es soso y los diálogos, sin energía.». Traducido de «Dramatische Dichtkunst», *Neue Leipziger Literaturzeitung* 12, 27 de enero de 1808: 186.

que la inspiración de, al menos, ciertos nombres españoles de los personajes, hunde sus raíces en la tradición lírica italiana, concretamente en obras de ambientación española como *Il servo padrone, ossia, L'amor perfetto*, puesta en música por N. Piccini (1794), S. Pavesi (1808) o P. Generali (1819), en las que ya aparecen un Don Alonso, un Lazarillo o una Doña Elvira. A pesar de ello, estas obras carecen de las precisiones en cuanto a ambiente se refiere de las que sí se sirve Bilderbeck –por ejemplo, únicamente el alemán menciona Madrid como lugar concreto del drama, limitándose los italianos a referir «una città della Spagna situata a piedi di un monte» (Piccini)¹⁹⁰ o «una città della Spagna» (Generali)–.

Se había mencionado ya cómo Bilderbeck, a través de su refundición de la obra de Langle sobre España, consideraba la música como traductora perfecta del amor, del sentimiento del amante agazapado en la celosía de su amada:

DON ÁLVARES *(riendo)* Pues sí que estoy ansioso por oír cómo se ha podido colar a hurtadillas el amor en casa de mi hermano.

DONNA CONSTANZA ¡Por la verja, querido tío! Ya desde hace algún tiempo había reparado en un joven y apuesto mozo que, varias veces al día, subía y bajaba la calle, girando penetrante sus halconados ojos hacia la ventana. Su porte noble había cautivado inmediatamente mi atención; poco a poco le iba observando con más atención, y cuanto más lo observaba, tanto más profunda se me grababa su imagen en las mientes y, cuando menos lo esperaba, también en mi corazón. Era una clara noche de luna, todo dormía en la casa y tan sólo yo me apoyaba embelesada en las (¡por desgracia!) cerradas celosías de mi habitación; entonces sonaron, en el profundo silencio, las notas de una mandolina y una bella voz masculina empezó, suave y temblorosa, a cantar el tierno duetillo que hace no mucho os canté.

DON ÁLVARES Aquel en que el amante suplicaba humildemente el amor de su dueña... pero, hasta donde recuerdo, era correspondido, ella le daba respuesta.

DONNA CONSTANZA Dejé que lo repitiera tres veces desde el comienzo.

DON ÁLVARES ¡Eso quiero pensar!

DONNA CONSTANZA Entonces tomé mi mandolina y canté la respuesta de la muchacha

DON ÁLVARES ¡Pero bueno!

DONNA CONSTANZA ¡Pero si tan sólo fue cantado!

¹⁹⁰ *Il servo padrone, ossia, L'amor perfetto: dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1794* (Venecia: Appresso Modesto Fenzo, 1794), 3.

Alvares. Werde es nie vergessen — eben damals machte ich Deinem Vater die dringendsten Vorstellungen über seine verkehrte Lebensart — o wir geriethen beyde in Hitze, ich schwur hoch und theuer, nie wieder nach Sevilla zu kommen, und reiste augenblicklich auf meine Güter nach Granada — als er mich nachher auf seinem Lodbette wieder zu sich bitten ließ, bereuete ich doch meine Hitze; (bisig.) aber der Teufel hätte es auch mit der hypochondrischen Seele ausgehalten! —

Constanza. Nun bald darauf versprach er meine Hand dem Sohne seines Jugendfreundes, dem Don Adolpho —

Alvares. Ich erinnere mich des Jungen — eine wilde Seele! —

Constanza. Und mich armes Mädchen hatte gerade zu der Zeit die Liebe bis über die Ohren in ihr Netz bestrickt.

Alvares. (lachend.) Da bin ich doch begierig zu hören, wie die Liebe sich in meines Bruders Haus hat schleichen können.

Constanza. Durch die Fallthür, lieber Oheim! hören Sie nur! Schon seit einiger Zeit hatte ich einen schönen jungen Menschen bemerkt, der mehrmals des Tages die Straße auf und abgieng, und mit seinen Falkenaugen die Fenster zu durchbohren dächte — seine edle Gestalt war mir gleich aufgefallen; nach und nach

betrachtete ich ihn genauer, und je mehr ich ihn betrachtete, je tiefer prägte sich sein Bild in mein Gedächtniß, und ehe ich mir's versah, auch in mein Herz — In einer hellen Mondnacht — alles schlief im Hause, nur ich lag träumend an den, leider! verschlossenen Thüren meines verschlossenen Zimmers, da erklangen auf einmal in der tiefsten Stille die Töne einer Mandoline, und eine schöne männliche Stimme begann leise und bebend das herrliche Duettchen, welches ich Ihnen neulich sang —

Alvares. Wo der Liebhaber so demüthig um Gegenliebe steht — aber so viel ich mich erinnere, wird er erhdrt, das Mädchen antwortet ihm —

Const. Ich ließ ihn dreyimal von vorn wieder anfangen.

Alvares. Das will ich hoffen —

Const. (verlegen.) Dann griff ich freylich auch nach meiner Mandoline, und sang — Je nun ja — ich sang die Antwort des Mädchens.

Alvares. Ey! Ey!

Const. Es war ja nur gefungen!

Alvar. Weiter! weiter!

Const. Er kam näher, und (redt, dann schelt mich lächelnd.) es war richtig! —

Alvar. Höre, Mädchen! Du erzählst mir da ein arabisches Mädchen — wie kann es richtig

Fig. 6 Ludwig Franz von Bilderbeck, *Die Liebe in Spanien: Ein Lustspiel in drey Aufzügen* (Leipzig, bei Georg Voß, 1806)

En la escena, un permisivo pero cauteloso tío se interesaba por los amores de su sobrina, criada por un padre «de alma oscura y melancólica»¹⁹¹, que había hecho «de su casa un convento y de ti [su hija] una monja»¹⁹²: el sentimiento se liberaba aquí con música, en las formas de la galantería del amor cortesano que tanto había exaltado Schlegel a propósito del drama romántico.

Bilderbeck no nos revelaba la poesía del dueto, pero la música se introduce en la obra siempre que aparece este sentimiento noble y caballeresco. De hecho, la sobrina continúa diciendo que, cantando un «conocido romance», daba a su querido don Alonso la señal para que se acercase a su ventana, donde se enfrentaría a espada con

¹⁹¹ Texto original: «Mein Bruder, dein Vater –dise Don Álvaro–, besaß eine finstere melancholische Seele» Ludwig Franz von Bilderbeck, *Die Liebe in Spanien: Ein Lustspiel in drey Aufzügen* (Leipzig, bei Georg Voß, 1806), 6.

¹⁹² Texto original: «Sein Haus war ein Kloster, und Du eine Nonne.». Ludwig Franz von Bilderbeck, *Die Liebe in Spanien: Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, 6.

otro pretendiente, dándole muerte y obligándole a ocultarse en Madrid bajo la figura de Don Mercado. Para el corazón don Alonzo, la voz de doña Constanza era «el eco de una música celestial»¹⁹³ y la verdadera razón de su enamoramiento, algo que concuerda con la idea que Bilderbeck había expresado acerca de la voz de las mujeres españolas según Langle, «cuyo decir es todo música»¹⁹⁴.

Debemos esperar al tercer acto para encontrar, por fin, el texto del romance que reaviva el amor de don Alonzo y doña Constanza –de hecho, el romance, la música y la mandolina actúan como una suerte de *leitmotiv* de este amor correspondido a lo largo de toda la obra—¹⁹⁵:

DON ALONZO Debería verla... ¡La esposa de otro! ¡No! [mirando el retrato] ¡Dulce hechizo de la fantasía!... ¡Sí! Eres tú, tú la imagen que pende ante mis ojos [rápidamente] ¡No, no! ¡Nunca más! [dolido] ¡Ay! ¡Es que ella le ama! [echando todavía un vistazo al retrato] ¡Queda con Dios!

DOÑA CONSTANZA [canta en la habitación contigua]

*Geliebter, wo zaudert
dein irrender Fuß?
Die Nachtigall plaudert
von Sehnsucht und Kuß.*

DON ALONZO [quedándose, al punto, paralizado]

¡Es ella! ¡Ay, es ella!

DOÑA CONSTANZA [como antes]

*Es flüstern die Bäume
im goldenen Schein;
Es flüstern mir Träume
zum Fenster herein.*

DON ALONZO [coge la mandolina que estaba encima de la mesa, junto al sofá, pero la deja caer nuevamente, se tapa la cara y se apresura hacia la puerta]

¹⁹³ Texto original: «Don Alonzo. Ihre Stimme, lieber junger Mann! [Doña Constanza está disfrazada de un tal don Mendoza] ist der Nachhall einer himmlischen Musik für mein Herz». .». Ludwig Franz von Bilderbeck, *Die Liebe in Spanien: Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, 15.

¹⁹⁴ Ludwig Franz von Bilderbeck, *Die Liebe in Spanien: Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, 15.

Alonzo. Jeden Augenblick? — So will es wohl am besten — Sie versetzen! — in den ersten Stunden ist die Gegenwart eines Fremden [wie oben.] Ich werde morgen die Gnade haben

Alv. Nicht doch! — das wäre schdu — würden meinem Neffen die ganze Freude verderben

Alonzo. [mit immer steigender Unruhe.] Ich will wirklich bitten — ich habe — es ist mir unmbglich [Die Mandoline schlägt die in der folgenden Romane.]

Alv. Was ist das?

Alonzo. [seiner Braut nicht mehr mächtig.] Warten! — morgen! —

Alv. [seine Hand ergreifend.] Warten Sie doch [schreiend.] Ja, wahrhaftig! — [lächelnd.] Sie!

Alonzo. [sich abwendend.] O Gott! —

[Die Mandoline hört auf.]

Alv. [äußert müder.] Die jungen Leute haben sich vermutlich in aller Stille ins Haus geflüchtet — und wollen mich überraschen — einen Augenblick, lieber Freund! — [ab durch die Hintertür]

Siebenter Auftritt.

Alonzo.

Alonzo. Ich sollte sie sehen! — die eines Andern! — nein! [das Portrait betrachtend.] Süßer Zaubrer der Phantasie! — ja! — bist's — Du bist das Bild, das vor meinem Gemüthe — [schreit.] nein! nein! nein!

mehr! — [Kümmtheit.] ach! sie liebt ihn ja! — [er wirft noch einen Blick auf das Portrait.] Leb' ewig wohl! — [wie er sehen will.]

Constanza. [im Nebenzimmer singt.]

Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß?

Die Nachtigall plaudert von Sehnsucht und Kuß.

Alonzo. [der völlig stehen geblieben.] Sie ist's! ach! sie ist's!

Constanza. [wie oben.]

Es flüstern die Bäume im goldenen Schein;

Es flüstern mir Träume zum Fenster herein.

Alonzo. [greift rasch nach der Mandoline, die auf dem Tische neben dem Sopha liegt, läßt sie aber gleich wieder fallen, verhüllt das Gesicht und eilt zur Thüre.]

Achter Auftritt.

Constanza. Alonzo.

Const. [zur Seitenthüre.] Alonzo! — Sie! — hier —

Alonzo. [stürzt zu ihren Füßen.] O Constanza! [steht auf — ergreift ihre Hand, drückt sie an Herz und Mund.] Leb' ewig wohl! — [ab.]

Const. Alonzo! — Alonzo! — [unruhig.] ach! Gott! nein! — nein! — das wollte ich nicht [sie geht nach der Thüre.]

Fig. 6 Ludwig Franz von Bilderbeck, *Die Liebe in Spanien: Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, 68-69.

El texto lo tomó Bilderbeck de la refundición hecha por Tieck en 1797 de una historia medieval occitana –basada en las cuitas amorosas de una princesa napolitana, Magelona, y el conde Pedro de Provenza–, conocida popularmente como *La bella Magelona* y publicada en Berlín por Peter Lebrecht en su colección de cuentos populares (*Volksmärchen*)¹⁹⁶. Dio fama a dichos romances el ciclo de *Lieder* compuesto por Brahms entre 1861 y 1869 –que incluye «*Geliebter, wo zaudert*»–, quien a su vez lo pudo tomar, según Laura Tunbridge, de una colección posterior de ca. 1815¹⁹⁷. Pero no fue Brahms el único ni el primero en trabajar musicalmente sobre estos romances. De hecho, en vida de Bilderbeck se dieron a conocer otras versiones en las que quizás

¹⁹⁶ Peter Lebrecht, *Volksmärchen Herausgegeben von Peter Lebrecht* (Berlín: Nicolai, 1797). Ver Edita Jurčáková, «Volksmärchen versus Kunstmärchen: Adaptation der Märchenmotive in Ludwig Tiecks 'Der blonde Eckbert'», *Slowakische Zeitschrift für Germanistik* 5, 1 (2019): 109.

¹⁹⁷ Laura Tunbridge, *El ciclo de canciones* (Madrid: Akal, 2016).

pensara el dramaturgo alemán a la hora de poner voz a doña Constanza y su mandolina. Dos de ellas¹⁹⁸ parecen haberse hecho muy populares en torno a 1800: la primera y más antigua musicalización la atribuye W. Salmen¹⁹⁹ a F.L.A Kunzen (1761-1817) en el último lustro del siglo²⁰⁰.

The image shows a musical score for a song. At the top left, it is marked 'Andantino.' The score consists of two systems. The first system has a vocal line with the lyrics 'Ge - lieb - ter, wo zaudert dein ir - ren - der Fuss? die Nachti - gall plau - dert von Sehnsucht und' and a piano accompaniment. The second system continues with the lyrics 'Kuss. In flü - stern die Bäume im gol - den - n Schein, es schlüpfen mir Tränne zum Fen - ster hin - ein. Ach!' and continues the piano accompaniment. The piano part features a prominent mandolin-like texture with repeated eighth-note patterns.

Fig. 7 Fragmento de «Geliebter, wo zaudert», puesto en música por F.L.A. Kunzen, tomado de la colección *Gesänge am Klavier zur Bildung des Gesanges* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1872)

Si bien bastante más larga que un lied estrófico al uso –de hecho, presenta una estructura *durchkomponiert*–, el acompañamiento de inspiración guitarrística aproxima al oyente a la escena antigua galante y, aún, oriental –recuérdese que, en el cuento de Tieck, la canción es cantada por Sulima, la hija del sultán–. Sin embargo, la voluntad dramática del compositor plasmada a través de la forma *durchkomponiert*, cuyos cambios armónicos traducen la zozobra emocional de Sulima, parece alejarse de la calma y sencillez de los *Volkslieder* en los que, quizás, Bilderbeck estuviera pensando para *Die Liebe in Spanien*. Puede que tuviera en mente la otra versión de «Geliebter, wo zaudert»,

¹⁹⁸ Aquí únicamente se citarán dos –las más tempranas–, si bien se han podido localizar versiones de Curschmann, de Bernhard Klein o de August Harder.

¹⁹⁹ Walter Salmen, «Gedichte, Novellen und Märchen Tiecks in Musik gesetzt», en *Ludwig Tieck: Leben - Werk - Wirkung*, editado por Claudia Stockinger y Stefan Scherer (Berlín: De Gruyter, 2011), 634-641.

²⁰⁰ Aquí cabe hacer una precisión, pues Salmen señala la publicación del lied en 1796, un año antes de la publicación del cuento occitano refundido por Tieck, aunque no refiere ninguna edición. Se ha podido localizar el lied en otra colección, publicada por Breitkopf & Härtel en 1814 (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 13 de julio de 1814) si bien, al tratarse de una obra pedagógica y como indica autor y crítico, se recogieron melodías sencillas, fácilmente interpretables por cualquier diletante.

quizás la más popular hasta el op. 33 de Brahms, que fue la de Louise Reichardt (1779-1826) –hija del célebre liederista, también pródiga en el género—. Tan célebre fue que es la “única melodía” señalada para el poema de Tieck en el *Weimarische Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst* (1857)²⁰¹ o el diccionario *Unsere volkstümlichen Lieder* (1859) de von Fallersleben²⁰², a pesar de que ya existían las de Kunzen, Curschmann, Klein o Harder. De entre una decena de versiones conservadas en distintas bibliotecas²⁰³, hemos traído aquí la publicada en la colección de canciones de Tieck *Sieben romantische Gesänge / von Ludwig Tieck*, puestas en música íntegramente por L. Reichardt.

8 Liebe.

Mit höchstem Ausdruck.

1.) Ge-liebter wo raudert dein ir-zender Fuß: die Nachti-gall plaudert von Schnucht und Kauf.
 2.) Ach kennst du das Schmachten der klopfenden Brüst, dies Sinnen und Trachten voll Qual und voll Lust?

Flütern die Räume im gol-de-nen Schein, es schlüpfen mir Träume zum Fenster hin-ein. Ad-
 flügle die Ei-le und ret-te mich dir; bey wächli-cher Weile ent-flich wir von hier. Di-

3. 4.

Die Segel sie schwellen
 Die Furcht ist nur Tand;
 Dort jenseits den Wellen
 Ist väterlich Land.
 Die Heimath entfliehet
 So fahre sie hin!
 Die Liebe sie ziehet
 Gewaltig den Sinn.

Horch! wellüstig klingen
 Die Wellen im Meer.
 Sie hüpfen und springen
 Muthwillig einher
 Und sollten sie klagen.
 Sie rufen nach dir
 Sie willen sie tragen
 Die Liebe von hier.

Fig 8 Comienzo de la canción «Liebe» para piano y voz, tomada de la colección de Louise Reichardt *Sieben romantische Gesänge / von Ludwig Tieck* (Hamburgo: bey Johann August Böhme, 1840), 8.

La pieza, que circulaba también bajo el título de «Liebe» [amor], presenta la sencillez típica de otros lieder estróficos contemporáneos. De la versión de Kunzen,

²⁰¹ Hoffmann von Fallersleben, *Weimarische Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst*. Sechster Band (Hannover: Carl Rümpler, 1857), 151.

²⁰² Hoffmann von Fallersleben, *Unsere volkstümlichen Lieder* (Leipzig: Verlag von Wilhelm Englemann, 1859), 58.

²⁰³ Resulta interesante, por ejemplo, la versión para guitarra y voz conservada en Flensburg (D-FLa, Sig. XII Hs 1552 Bd.) y Eutin (D-EUL, Sig. Mh 54, fol.52v).

conserva el carácter guitarrístico o citarístico del acompañamiento arpegiado –recuérdese que, en el cuento de Tieck, Sulima se acompañaba por una cítara–, así como el ritmo ternario del 3/8. El de Reichardt, al contrario de la versión de Kunzen, aboga por una mayor sencillez armónica y melódica que acercan la canción a la tradición de los *Volkslieder* y que, sin duda, debió servir de inspiración, como indicábamos, a Bilderbeck a la hora de poner voz y texto a una escena galante, basada en formas antiguas de caballería, que mezclase sentimiento elevado de amor, tradición y una pincelada oriental –la del origen moruno de «Geliebter, wo zaudert»–, tal y como comentaba Schlegel²⁰⁴ a propósito de la poesía en España:

El atractivo absoluto de la poesía española consiste en la unión de la más elevada y entusiasta gravedad en los sentimientos –procedente del Norte– con el dulce aliento del Sur y la deslumbrante pompa del Oriente²⁰⁵.

«NACH SEVILLA» DE LOUISE REICHARDT:

Y al traer a Louise Reichardt al discurso, casualidad o no, debe decirse aquí que fue autora también de una celebradísima canción que, para muchos alemanes, pasó por española. Se trata de «Nach Sevilla, nach Sevilla!», que hasta un fervoroso hispanista como Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) tuvo por una de sus favoritas antes de instalarse definitivamente en España, tal y como le confesaba a Heinrich Julius en carta del 27 de mayo de 1811: «[...] La tan preciada *Nach Sevilla* es de mis canciones predilectas, al igual que *Ich wollt ein Sträußlein*, de la misma colección. [...]»²⁰⁶. De su popularidad da también cuenta el periódico cultural *Die Gartenlaube*, que en 1865 dedicaba un extenso artículo a novelar las desazones amorosas de Louise, con su canción «patrimonio ya del pueblo» como protagonista:

²⁰⁴ Comentaba Schlegel: «El romance –parcialmente de origen árabe– fue primeramente un sencillo cuento heroico; después, se convirtió en un rico género artístico de usos diversos, en el cuál, sin embargo, siempre dominaba el fundamento pictórico, llevado a veces, hasta su más brillante esplendor de color». Texto original: «Der Romanze, halb arabischen Ursprungs, war zuerst einfältige Heldensage; späterhin wurde sie eine sehr kunstreiche Gattung zu mannichfaltigem Gebrauch, in welcher aber immer der mahlerische Bestandteil, zuweilen bis zur glänzendsten Farbenpracht vorwaltet». Schlegel, A.W., *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Zweyter Theil. Zweyte Abtheilung*, 359.

²⁰⁵ Texto original: «Der Reiz der spanischen Poesie überhaupt besteht in der Verbindung von hohem begeistertem Ernst in Gefühlen, die eigentlich aus dem Norden abstammen, mit dem lieblichen Anhauch des Südens und dem blendenden Pomp des Orients». Schlegel, A.W., *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Zweyter Theil. Zweyte Abtheilung*, 164-165.

²⁰⁶ Texto original: «Das allerliebste Nach Sevilla gehört zu meinen Lieblingsliedern so wie das Ich wollt ein Sträußlein binden in derselben Sammlung». Carlo Tully, *Johann Nikolas Böhl (1770-1836): a German romantic in Spain* (Cardiff: University of Cardiff Press, 2007), 334.

Hay canciones y melodías que, como el canto de la alondra, siempre procuran alegría cuando y donde quieran, [...] para traer placer y alegría o despertar viejos sueños de juventud olvidados o hacerse abrir a lo nuevo. Esa canción, esa melodía es la vieja conocida y cantada «Nach Sevilla!» ¿Quién no la conoce? ¿Quién no la ha cantado u oído? [...] ²⁰⁷

Se trataba de una de las tantísimas canciones «características» que la propia Louise había recogido y editado, primeramente, para guitarra pero que por la simpleza de su vocación pedagógica fue susceptible de adaptarse también al piano, tal y como se infiere de la información al respecto proporcionada por Achim von Arnim (1781-1831) a Johann Georg Zimmer en una carta del 28 de noviembre de 1807, quien a su vez había enviado la canción un año antes al propio Brentano, autor del texto ²⁰⁸.

Fig. 9 Canción «Nach Sevilla, nach Sevilla!» para piano y voz, tomada de la colección de Louise Reichardt, *Zwölf Gesänge mit Begleitung des Forte-Piano* (Hamburgo: J.A. Böhm, ca. 1811), 4.

²⁰⁷ Texto original: «Es gibt Lieder und Melodien, die wie der Gesang der Lerche, immerdar erfreuen, wo und wann sie auch erklingen mögen [...] um lust und Freude zu bringen oder altvergessene Jugendträume und Erinnerungen zu wecken oder auf's Neue erblühen zu machen. Solch ein Lied, solch eine melodie ist das altbekannte, oft gesungene: 'Nach Sevilla!'. Wer kennt es nicht? Wer hätte es nicht gesungen oder nicht gehört?». Ferdinand Brunold, «Nach Sevilla, nach Sevilla! Eine literarische Erinnerung», *Die Gartenlaube* 29 (1864): 456.

²⁰⁸ Reinhold Steig, *Achim von Arnim und Clemens Brentano* (Stuttgart: Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1894), 183-187.

Pues, en efecto, el texto de «Nach Sevilla, nach Sevilla!» procede de un conocido *Lustspiel* de tema español del poeta romántico Clemens Brentano (1778-1842), *Ponce de León*, escrito en 1801 –como el propio Brentano reconoce– y publicado en Göttingen en 1803: canciones y teatro se vuelven a encontrar. Pero Reichardt había puesto música a un texto que nunca había sido representado, pues el manuscrito de Brentano, enviado a Goethe y Schiller para un concurso dramático (*dramatische Preisaufgabe*) de la revista *Propyläen* no había sido considerado, al igual que los doce envíos restantes²⁰⁹. Las indicaciones de cómo debía ser la comedia propuesta por Goethe había suscitado en el joven Brentano, estudiante por aquel entonces de la universidad de Göttingen –cuna del hispanismo germano–, la idea de un *Lustspiel* de inspiración española, una comedia de enredos cuyos personajes «sirvieran únicamente a los acontecimientos» y no al contrario, como acontecía en las comedias de caracteres según las demandas expresadas por el propio Goethe en su revista²¹⁰.

La obra no prosperó en escena, como comentábamos, si bien sí se publicó y poesías como la citada «Nach Sevilla, nach Sevilla!», «Wenn die Sonne weggegangen» o «Ich wollt' ein Sträußlein binden» circularon en forma de *Lieder* desde los primeros años de siglo²¹¹. De hecho, esta última, que también era citada por Böhl de Faber en su carta, fue puesta en música por L. Reichardt en la misma colección que «Nach Sevilla, ¡Nach Sevilla!» con el título «Für die Laute componiert» [compuesto para el laúd], manteniendo así vivo el espíritu del texto y la escena de Brentano:

²⁰⁹ Como bien citaba Schultz a partir de una carta de Schiller a Körner (1801), ninguna de las trece propuestas aportaba nada nuevo y todas ellas satisfacían a la crítica, a la moda, «tal es el estado actual del arte dramático en Alemania». Se quejaban, así, Goethe y Schiller, de que las obras no cumplieran con los requisitos de novedad, con las expectativas que el propio Goethe había puesto por escrito en a finales de noviembre de 1800 en la revista sobre lo que una comedia debe ser y lo mucho que esto urge para la renovación del arte dramático en Alemania. Vid. Hartwig Schultz, *Clemens Brentano* (Stuttgart: Reclam, 2015). Del resto de comedias enviadas da cuenta Brandis en un conocido artículo de 1913, identificando a un tal Haegermann, al compositor Reichardt o a Samuel Gottlieb Laube como autores de algunos de los trece trabajos, siendo Brentano y su *Ponce de León* –que concursó con el nombre de *Laßt es euch gefallen*– la obra de más transcendencia. Vid. Carl Georg Brandis, «Goethes dramatische Preisaufgabe», *Zeitschrift für Bücherfreunde* 4,2,2 (1912-1913): 231-240.

²¹⁰ Texto original: «In dem Intrigenstücke sind die Charactere bloß für die Begebenheiten. in dem Characterstücke sind die Begebenheiten für die Charactere erfunden. [...]». En Goethe, W.J. «Preisaufrage fürs Jahre 1800», *Propyläen: eine periodische Schrift* 3, Erstes Stück (1800): 171.

²¹¹ Ursula Wiedenmann, «Die musikalische Brentano-Rezeption», *Die Brentano: Eine europäische Familie*, editado por Konrad Feilchenfeldt y Luciano Zagari (Tübingen: De Gruyter, 1992), 146-171.

Für die Laute componirt.

Wehmüthig und langsam.

Ich wollt' ein Sträußlein bin = den, da kam die dunk = le Nacht, kein Blüm = lein war
fin = den, sonst, hätt' ich dirs gebracht. Da

Fine.
D.S.

<p style="text-align: center;">2.</p> <p>Da floßen von den Wangen Mir Thränen in den Klee, Ein Blümlein aufgegangen, Ich nun im Garten feh .</p>	<p style="text-align: center;">3.</p> <p>Das wollte ich dir brechen Wohl in dem dunklen Klee, Doch fing es an zu sprechen: Ach, thue mir nicht weh!</p>	<p style="text-align: center;">4.</p> <p>Sey freundlich in dem Herzen, Betracht' dein eigen Leid, Und laße mich in Schmerzen, Nicht sterben vor der Zeit .</p>
<p style="text-align: center;">5.</p> <p>Und hätt's nicht so gesprochen, Im Garten ganz allein So hätt' ich dirs gebrochen Nun aber darfs nicht seyn .</p>	<p style="text-align: center;">6.</p> <p>Mein Schatz ist ausgeblieben, Ich bin so ganz allein; Im Lieben wohnt betrüben, Und kann nicht anders seyn .</p>	

Clemens Brentano .

Fig. 10 Canción «Nach Sevilla, nach Sevilla!» para piano y voz, tomada de la colección de Louise Reichardt, *Zwölf Gesänge mit Begleitung des Forte-Piano* (Hamburgo: J.A. Böhme, ca. 1811), 7.

Brentano refundió su *Ponce de Leon* en una versión escénica para el Burgtheater de Viena que se estrenaría en 1814, sin demasiado éxito, bajo el título de *Valeria oder Vaterlist*²¹². Aquellas «amenas canciones» [«angenehme Lieder»] que tanto habían gustado a Goethe de la obra original²¹³, se mantuvieron en la *Valeria* de Viena («Nach Sevilla, nach Sevilla», «Wenn die Sonne weggegangen»), probablemente como consecuencia de su enorme popularidad y difusión pues, como anotábamos, ya desde 1807 aparecen en colecciones de música para voz y piano, de uso eminentemente privado, como fue, por ejemplo, el caso de su publicación en la revista *Drittes Toiletten-Geschenk für Damen* (Leipzig, 1807)²¹⁴.

²¹² Hartwig Schultz, *Clemens Brentano*, 160-166.

²¹³ Nos referimos aquí a la respuesta de Goethe a la petición de devolución de su manuscrito formulada por Brentano en 1802, tras el fracaso del concurso literario –también mencionada por Schultz–: «De entre todas las comedias enviadas hace algo más de un año, destaca esta especialmente por su buen humor y las amenas canciones». Texto original: «*Unter denen, vor mehr als Einem Jahr, eingeschiedten Lustspielen zeichnete sich das hier zurückkommende, durch seinen guten Humor und angenehme Lieder, besonders aus.*» Texto tomado de *Goethes Briefe*, Bd. 1–50, Weimar 1887–1912, p. 124-125.

²¹⁴ Ursula Wiedenmann, «Die musikalische Brentano-Rezeption».

A estas alturas, y tratándose de compositores y autores dramáticos alemanes, podría preguntarse qué de español hay en ello, salvo el tema. Lo cierto es que muchas de estas canciones pasaban por españolas, como decíamos a propósito de «Nach Sevilla», al menos en el sentido que los recopiladores querían darle, pues en ocasiones no sólo se encontraban en ciclos de Lieder como el de Brahms, sino en colecciones más amplias de *Volkslieder*. Piénsese, por ejemplo, que «Nach Sevilla, nach Sevilla!» de L. Reichardt aparece en casi todas las colecciones²¹⁵ para canto y piano o guitarra recogida como «Spanisches Lied» o, en algunos casos, también como «Sehnsucht» [nostalgia], al contrario de lo que sucedía con las tempranas ediciones impresas, como la de *12 Gesänge von L. Reichardt* de 1811, ya citada²¹⁶.

Un caso paradigmático es el de las versiones de Franz Lauska (1764-1825) para los poemas de Ponce de León «Ich wollt' ein Sträußlein binden» y «Wenn die Sonne weggegangen», cuyo manuscrito, conservado en la biblioteca de la universidad de Bonn²¹⁷, se encuentra dentro de una amplia colección de Lieder propiedad de Luise von Anhalt-Bernburg (1799-1882), princesa de Prusia y esposa del príncipe Friedrich²¹⁸. Estróficos ambos, el segundo de ellos, intitulado «Valeria als Mohrin aus Ponce de Leon» [Valeria como mora del *Ponce de León*] parece querer evocar más fuertemente el carácter oriental de la escena de Brentano a través del empleo del modo

²¹⁵ Nos referimos, por ejemplo, a una colección anónima manuscrita para canto y guitarra, a una también anónima para canto y guitarra conservada en el archivo de la Hochschule für Musik Franz Liszt (Mus.ms. B35); otra para canto y guitarra conservada en la Christian-Weise-Bibliothek de Zittau (D-ZI, Ps.fol.239-24); una colección manuscrita de 41 canciones de Amalia Fromeier fechada en 1816, conservada en la Händel-Haus de Halle (D-HAH, AS-Römhild-Konvolut A3); otra de 1813, perteneciente a Helene Gontard y Amaie Manskopf y conservada en la biblioteca de la U. de Frankfurt (D-F, Mus.hs 2174); una colección anónima de 55 canciones para voz y guitarra conservada en la Staatsbibliothek de Berlín (D-B. Mus.ms. 30370); otra colección de Múnich, fechada en 1838 (D-Mbs, Mus.ms 16246), entre otras decenas. También es interesante anotar para todas estas versiones manuscritas de la canción de Brentano y Reichardt, que estas circularon mayormente en la tonalidad Re mayor, un tono por debajo del Mi mayor de las primeras ediciones impresas.

²¹⁶ También se mantiene el título original y el origen literario del poema en algunas colecciones manuscritas tardías, como la de *Volkslieder* de Paul Heyse (Bayrische Staatsbibliothek, Mus.ms 4957), aunque el mismo hecho de recopilarse bajo la denominación *Volkslieder* es reconocimiento de el carácter nacional y popular que para los alemanes de entonces tenía la canción.

²¹⁷ Tan solo hemos podido localizar en la biblioteca estatal de Lübeck una copia parcial de la canción «Wenn die Sonne weggegangen» en una colección de 17 lieder de 1837 (*Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte*) perteneciente a Babette von Wening-Ingenheim. D-LÜh P 1799, p. 12.

²¹⁸ La colección, conservada en el legado de el hijo de ambos Georg von Preußen, cuenta con 52 canciones de Mozart, Weber, Rungenhagen, Zumsteeg, Reichardt, Klein y Lauska, entre otros, compositores muy cercanos a la tradición liederística berlinesa; la búsqueda de ese *Volkston* o sonido popular tan característico de la llamada segunda escuela berlinesa (zweite Berliner Liederschule) se deja entrever en estos lieder estróficos, donde el recopilador ha intentado abordar todas las naciones, con canciones italianas, francesas, alemanas y españolas, que serían las mencionadas en este trabajo. Vid. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit* (Regensburg, Bosse, 1965), 113-120.

menor y la cadencia frigia (cc. 11-13), así como el diseño melódico descendente en la voz con ritmo dactílico –también repetido insistentemente el en *ritornello* del piano de los cc. 17-20– que tantas veces aparece en los tiempos débiles del bolero como adorno característico, tal y como puede verse, por ejemplo, en el conocido bolero «Una paloma blanca», de enorme difusión en Alemania desde su publicación en el primer número del *Allgemeine Musikalische Zeitung* (véase Capítulo III).

Wenn die Son-ne weg-ge-gan-gen, kommt die Dun-kel-heit her-an, A-bend-
 roth hat gold-ne Wan-gen, und die Nacht hat Trau-er an. Seit die Lie-be weh-ge-
 gan-gen, bin ich nun ein Moh-ren-kind, und die ro-then, fro-hen Wan-gen, dun-kel

The musical score is in 2/4 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a recurring dactylic rhythm (quarter note, eighth note, eighth note) in the right hand, often with a sustained bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

16
und ver - lor - ren sind.

16
sf sf f

Edición a partir de la copia manuscrita de «Valeria als Mohrin aus Ponze de Leon», conservada en la Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Sig. PGB 2° 1660/6, 53-54.

Un aire más español intentó conseguir J. Dessauer (1798-1876) en una curiosísima versión del poema de «Nach Sevilla, nach Sevilla!» incorporando una introducción que explotaba los más reconocibles elementos rítmicos del estereotipado *tempo di bolero* que triunfó en Europa ya desde comienzos de siglo (véase Capítulos III y IV):

66
Tempo di Bolero
Spanisches Lied. Gedicht von Clem. Brentano.
Musik von J. Dessauer.



Fig. 12 Primeras páginas de una versión manuscrita de «Nach Sevilla, nach Sevilla!», arreglo de Dessauer titulado *Spanisches Lied* a partir del original de L. Reichardt, conservada en la Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Sig. Mus Hs 1976, 66-67.

2.2. Canciones españolas en la Alemania del primer Romanticismo

Estas primeras generaciones de poetas, músicos e intelectuales románticos (Brentano, Bilderbeck, Tieck, L. Reichardt, Lauska) empezaron a poner las bases de una idea de lo español en sus obras: primero en el teatro y la novela, y del teatro pasó a la música, que supo darle el *Volkston* que trasladaba al espectador a España, devolviendo luego el préstamo al teatro en la forma que lo había hecho desde 1770 siguiendo la tradición del *Singspielslied*, ¿Sería descabellado pensar, entonces, que un Goethe usara canciones españolas para la representación de sus obras calderonianas

Der Standhafte Prinz y *Das Leben ein Traum* en Weimar durante la década de 1810?²¹⁹. En absoluto lo creo, y quizás entre aquella «Noten-Sammlung» de la que se presupone obtuvo las oberturas del *Protesilao* de Reichadt y la *Militarmusik*²²⁰ también se encontrasen algunas de las canciones españolas y portuguesas que se hallan, actualmente, conservadas en una colección impresa del Goethe- und Schiller Archiv de Weimar.

Se ha venido pensando, y así se recoge en el catálogo de la citada institución, que las dieciséis canciones españolas y portuguesas conservadas en el legado Goethe de dicho archivo (GSA 32/657) pudieron haber sido adquiridas, realmente, por los administradores de su herencia²²¹ y que no pertenecieron, por tanto, al propio Goethe debido a la fecha post mortem de su edición (1846). En efecto, la recopilación salió de la imprenta algunos años después del óbito del gran literato, acaecido en 1832, aunque cabría preguntarse si Goethe o alguno de sus herederos pudieron haberle hecho llegar al editor Hermann Kestner (1810-1890) –«H.K.» en la portada de la edición– algunas canciones de los manuscritos de su *Notensammlung* y que este, quizás en agradecimiento, le hubiera devuelto el favor a la familia con una copia impresa de dicha colección. El musicólogo Luigi Ferdinando Tagliaviani (1929-2017), poseedor de una de las copias manuscritas de las que Hermann Kestner tomó estos cantos españoles y portugueses, acerca incluso más la cronología de estos cantos españoles al tiempo de Goethe y a los años centrales de nuestro estudio. Tagliaviani afirma que la labor de recopilación de estas canciones –fechadas en otras copias del mismo manuscrito entre 1831 y 1832– había sido comenzada, en realidad, dos décadas antes, en torno a 1810, aunque no por Hermann sino por su tío August Kestner (1777-1853), un conocido intelectual y coleccionista de esta primera generación de románticos asentado en Roma²²². El nombre de la familia Kestner y Goethe estarán para siempre unidos en la

²¹⁹ Nos referimos a lo que Sullivan llamó los ‘experimentos’ calderonianos de Goethe entre 1811-15, fechas en las que tuvo lugar el estreno de *Der standhafte Prinz* (1811) –la versión alemana de *El Príncipe constante*– y *Das Leben ein Traum* (1812-13) –traducción de *La vida es sueño*– y el intento entre 1812 y 1815 de poner en marcha *La gran Cenobia*, finalmente estrenada en 1815, no con el mismo éxito que *Das Leben ein Traum*, repuesta hasta en once ocasiones hasta 1817. Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 244-246.

²²⁰ El papel de esta música en el estreno de Goethe, así como otras experimentaciones musicales similares ha sido ampliamente estudiado y analizado por Beate Agnes Schmidt, «Musikalische Experimentier- und Schauspielpraxis auf der Weimarer und der Berliner Bühne», en *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, editado por Hellmut Th. Seemann y Torsten Valk (Göttingen: Wallstein, 2011), 67–89.

²²¹ Así consta, al menos, en la información proporcionada en el archivo: «Notensammlung / Vermutliche Neuerwerbungen nach Goethes Tod durch die Nachlassverwalter».

²²² Luigi Ferdinando Tagliavini, «August e Hermann Kestner cultori della musa popolare: le vicende avventurose d’una raccolta manoscritta», *Analecta musicologica* 45 (2011): 370-451.

historia de la literatura alemana por el idilio amoroso del joven de Frankfurt con una bella Charlotte Buff -futura Charlotte Kestner– que inspiraría las desazones del joven Werther en la célebre novela de 1773; fue Johann Christian Kestner quien finalmente conquistó el corazón de Charlotte, quien dio a luz a doce hijos, entre los que se encontraban el ya citado August y Georg Kestner (1774-18567), padre de Hermann y sobrino del propio Goethe²²³.

La edición impresa conservada en el archivo Goethe contiene un total de ocho canciones españolas –si no consideramos las portuguesas, ya ampliamente estudiadas por Tagliavani– arregladas uniformemente para voz y piano, algunas de ellas con introducciones y *ritornelli* del piano, otras con sencillos acompañamientos que recuerdan a la adustez de la escuela berlinesa. La edición presenta las canciones de la siguiente forma:

1. Canción de Barcelona / Lied aus Barcelona
2. La Tyrana / Die Tirannin. Spanisches Lied / Original – Melodie und Begleitung
3. Seguidilla española / Spanisches Tanzliedchen
4. Canción española de origen moresco / Spanisches Lied Maurischen Ursprungs
5. La cachucha / Die Barke. Spanisches Tanzlied
6. Bolero Español / Spanischer Tanz
7. Bolero Español / Spanischer Tanz
8. Canción Español[a] / Spanisches Lied

La letra de todas ellas aparece en español con su traducción alemana inmediatamente debajo. Complementan, además, a las letras españolas unas sumarásimas notas al pie de cada folio con indicaciones sobre la pronunciación de algunas palabras dirigidas a los germanoparlantes, algo que sugiere el interesante y colorido dato de que estas canciones eran cantadas por los alemanes de entonces en español²²⁴. Sirvan de ejemplo las notas a la segunda de las canciones, una tirana:

²²³ Marie Jorns, August Kestner und seine Zeit 1777–1853: *Das glückliche Leben des Diplomaten, Kunstsammlers und Mäzen in Hannover und Rom aus Briefen und Tagebüchern zusammengestellt* (Hannover: Verlag A Madsack, 1964).

²²⁴ De hecho, el editor hace hincapié en este aspecto y dice al lector en su prólogo que para la mejor comprensión del carácter de las canciones –entiéndase, de su carácter nacional–, más que cualquier indicación musical, es preciso comprender el contenido del texto: «Solo en aras de este objetivo se ha dispuesto junto al texto original, de la manera más fiel posible, la traducción, y no para que las canciones sean cantadas en alemán». Texto original: «Nur zu diesem Zwecke ist die möglichst wortgetreue Uebersetzung dem Originaltexte untergelegt, nicht, damit, die Lieder deutsch gesungen werden sollen». Hermann Kestner, «Vorbemerkung», en *Auswahl Spanischer und Portugiesischer Lieder für eine oder zwei Stimmen*, editado por Hermann Kestner (Hannover: s/d, 1846), 2.

Aussprache: Cadiz *spr:* Cadis. Marsella – Marseja. ballandra – baljandra. Francia – Franszia. provincia – provinszia. Llama – ljama. Porque – porghké. Andalusia – Andaluszia. aunque – aungkhé²²⁵.

En todas ellas se incorpora un acompañamiento para piano que, del análisis de las concordancias con otras fuentes, podemos deducir que es fruto del propio editor o de su tío August, el primer interesado en recopilar las melodías. De la Tirana («La tirana se embarcó»), por ejemplo, la edición de 1842 presenta una original y un *nuevo arreglo de la misma canción*, siendo el original el que se corresponde con la versión manuscrita y ninguna de ellas con, por ejemplo, la versión que el propio Beethoven arregló para voz, piano, violín y cello en su célebre colección *29 Lieder verschiedener Völker*, catalogada como WoO 158: Beethoven, de acuerdo con el encargo del editor Thompson, se permitió mayores licencias con la tirana española, incorporándole una introducción instrumental de cuatro compases –como era usual en otros aires españoles para canto y guitarra²²⁶– y un desarrollo más complejo del acompañamiento pianístico y del resto de instrumentos:

8

2^a LA TYRANA .
DIETIRANNIN, SPANISCHES LIED .
Neue Bearbeitung desselben Liedes.

Allegretto con moto.

1. La ty - ra - na se em - bar - có , de Ca - diz pa -
1. Die Ti - ran - nin , geht zu Schif - fe , fährt von Ca - diz
2. En la Francia hay u - na pro - vin - cia , que se Ha - ma
2. Dort in Frankreich giebt es ein Länd - chen , wird ge - nannt das
3. La ty - ra - na no es Frau - ce - sa , que vi - no de
3. Die Ti - ran - nin kommt nicht , aus Frankreich , nein , sie kommt aus

Fig. 15 Primeros compases de «La Tyrana» de procedente de la colección editada por Hermann Kestner, *Auswahl Spanischer und Portugiesischer Lieder für eine oder zwei Stimmen*, 8.

²²⁵ Hermann Kestner, *Auswahl Spanischer und Portugiesischer Lieder für eine oder zwei Stimmen*, 4.

²²⁶ Javier Suárez Pajares, «Introducción», XIII.

Tiranilla Española

21

La tirana se embarca To the battle!
Auf, Gefährten, macht euch bereit!

Andantino espressivo

Violino

Violoncello

Voce

Pianoforte

La
To
Auf,

ra - na se em - bar - ca de Ca - diz pa - ra Mar -
bat - tle! On, on to bat - tle! (Was the cry, was the cry when the
fäh - ren, macht euch be - reit! Un - ser Schiff, un - ser Schiff harrt ge

Fig. 14 Primeros compases de la «Tiranilla española» procedente de la colección de Ludwig van Beethoven, *Lieder verschiedener Völker für eine oder mehrere Singstimmen, Klavier, Violine, Violoncello* WoO 158, Nr. 1-23, Klavierpartitur und Stimmen, editada por Breitkopf und Härtel, 312-334

La canción aparece en un impreso para guitarra y voz publicado por Artaria en *Troubadour du Nord*, Cahier 3, y fechado en enero de 1811 con el título «Tirañita Spagnuola», tal y como Susanne Cox recoge en su completa edición crítica de los *Lieder verschiedener Völker*²²⁷. De hecho, el profundo trabajo de fuentes realizado por Cox para su edición nos exime de arrojar para nuestro trabajo mayores conclusiones sobre las canciones españolas de Beethoven, probablemente copiadas a partir de 1816, y entre las que se encontraban, además de la citada tirana, la bolera «Una paloma blanca» (nº 19), con cierto recorrido en territorio alemán, como veremos en el capítulo V; la bolera a dúo «Como la mariposa» (nº 20), de la que también arrojaremos ciertas conclusiones a lo largo del trabajo; así como la bolera «Yo no quiero embarcarme» (nº 11), con toda

²²⁷ Susanne Cox, «Quellen IV – Beethovens Vorlagen», en *Lieder Verschiedener Völker*, de Ludwig van Beethoven, editado por Susanne Cox y Bernhard Appel (Múnich: Henle Verlag, 2016), 103.

probabilidad tomada directamente del anexo musical al artículo anónimo sobre el estado de la música en España, publicado el 27 de marzo de 1799 en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, del cual hablaremos en extenso en el capítulo siguiente, arrojando muy interesantes conclusiones sobre su autoría.

Que algunas de estas canciones del legado Kestner y la colección de Goethe estuvieran tan presentes en la vida intelectual y artística alemana de las décadas de 1800 y 1810 –años cruciales para la primera generación de románticos de 1770 y la joven generación siguiente–, en las que la admiración a España fue creciendo, ocupando incluso al propio Beethoven, lo demuestra también su presencia en otros ámbitos como el de la vida privada. Ciertamente, otra de las canciones que aparecen en la edición del legado Goethe y los manuscritos Kestner, «En lo frondoso de un verde prado», se ha podido localizar entre los papeles²²⁸ de la princesa Carolina Luisa de Schwarzburg-Rudolstadt (1771-1853), esposa del príncipe Luis Federico II de Schwarzburgo-Rudolstadt y regente de dicho principado desde 1807²²⁹. Mujer perteneciente a esta primera generación de románticos, cultivó las artes y las ciencias haciéndose rodear de sus más ilustres personalidades como Schiller, Humboldt o el propio Goethe. Y la música, junto a estas inquietudes, aparece en forma de dos canciones españolas: la ya citada versión de la canción «En lo frondoso de un verde prado» en un sencillo arreglo para voz y piano –esta vez en do mayor bajo el título «Romanze Espaghole»–, y una canción para voz y guitarra intitulada «El sueño», ambas con anotaciones a lápiz de la letra en alemán así como otras anotaciones de tipo fonético, algo que consolida la idea, ya sugerida a propósito de la colección del Archivo Goethe, de que estas canciones eran cantadas en español²³⁰.

²²⁸ Nos referiremos aquí a dos piezas conservadas en el Rudolstadt Staatsarchiv con la signatura 723 / 5-97-2560.

²²⁹ En tiempo reciente no se han realizado trabajos monográficos sobre la princesa, al margen de la biografía y reseña en Ernst Anemüller, «Karoline Luise» en *Allgemeine Deutsche Biographie* 15 (1882), S. 415-416.

²³⁰ En el caso del romance (723 / 5-97-2560, fol. 1), por ejemplo, además de la traducción de los versos para mejor comprensión del texto, se anota la siguiente indicación fonética: *ch wird ausgesprochen wie dich desdidschado / das z wird wie s infelis / ...* Otras indicaciones de trazo ligero, como las que aparecen en «El sueño», combinan la fonética con la aclaración semántica, probablemente por motivos interpretativos que habrían surgido durante práctica: *jamás olvidaré = niemals vergessen / das J, das G und das X werden ausgesprochen wie das Teutsche G / gamás; - soñando; sonniano ausgesprochen.*

Romanze Espaghole.

En lo frondoso de un verde prado, un dese- chado Amanda, vi que la
 cuando se infeliceser de Llama su muerte Diciendo a- si.
 la ciudad...
 sal y era...
 en L.L....

Fig. 15 Primeros compases del «Romanze Espaghole», «En lo frondoso de un verde prado», copia conservada en el Rudolfstadt Staatsarchiv con la signatura 725 / 5-97-2560, sf.

El Sueño. Sueño.

Si quisieras escuchar me, un sueño contare y en lo que vi soñando
 penas te dire, yo vi cosas lisonjeras lisonje- ras que ja
 mas olvi- dare olvi- dare pero como sueño fue, e, pero como sue-
 fue, por estote lo dice xx por estote lo dire.

Fig. 16 Copia manuscrita de la canción «El sueño», conservada en el Rudolfstadt Staatsarchiv con la signatura 725 / 5-97-2560, sf.

De esta última, la letra y el acompañamiento arpegiado recuerdan, aunque vagamente, a la canción «El sueño de mi amor» de Mariano Rodríguez de Ledesma, difundida en Alemania, junto con otras cinco del mismo autor, a través de una conocida colección titulada *Sechs spanische Lieder*²³¹. También a la mozartiana *Delio a la ausencia de su amada Nise* –de la misma colección de Ledesma y Schlesinger– parecen recordar los heptasílabos que constituyen su metro, así como la estructura Bar (AAB) que subyace a la música.

Si quieres escucharme
un sueño contaré
y en lo que vi soñando
mis penas te diré.

Yo vi cosas lisonjeras
que jamás olvidaré
pero como sueño fue,
por esto te lo diré.

Ausencia de mi Nise
siento suspiro y lloro
por ser el bien que adoro
con el mayor ardor

Sin ella todo es pena,
angustia y sentimiento,
pues no tengo un momento
tranquilo el corazón

La rima de los heptasílabos y octosílabos es claramente distinta en el caso de «El sueño» (7- 7a 7- 7a / 8- 8b 8- 8b) pues presentan una rima consonante en los versos pares más propia de la endecha que de la octavilla. En cualquier caso, la naturaleza de esta pieza responde a la del repertorio cancionístico español que en el período 1810-1820 inundaba los salones madrileños, sevillanos, parisinos y, como vemos, también turingios y sajones.

LA COLECCIÓN KESTNER

No sería justo, habiendo mencionado a August y Hermann Kestner a propósito de la colección impresa del legado de Goethe, pasar por alto la colección manuscrita a la que tanto hemos aludido en estas últimas líneas y de la que, como comentábamos, tomó Hermann su *Auswahl* para la citada edición de 1842. Todas las canciones editadas en fecha tan tardía, como comentábamos, habían sido tomadas, en realidad, de dos voluminosos manuscritos conservados en la Staatsbibliothek de Hannover bajo las

²³¹ De esta colección da cuenta el trabajo de Celsa Alonso (1992) que a su vez toma la referencia de Rafael Mitjana, *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa: estudio crítico biográfico* (Málaga: Imprenta de El Cronista, 1909).

signaturas HVs Kestner 101 I y HVs Kestner 101 II²³². El primero de ellos es, sin duda alguna, el más antiguo, y Tagliavini, a pesar de asumir la fecha de 1831 del manuscrito, no obvia la información que en algunas canciones viene proporcionada, como en la canción «Todos cantan la cachucha» (Kestner 101 II, fols 14-21), donde el copista añadía «Mitgetheilt von Don Pedro de Gabe. 1808-10?» [proporcionado por Don Pedro de Gabe], que tuvo contactos con August y que pone en seria duda la datación de 1830²³³. A esta constatación se sumarían algunas de las copias antiguas que aquí hemos aportado –como «En lo frondoso de un verde prado»– y otras que aportaremos en el capítulo V a propósito de una canción de Carl Maria von Weber que sugerirían una datación previa a 1830, incluso a 1820 de algunas de las canciones, lo que supone una fuente inigualable de melodías que en Alemania, a la sazón, ya circulaban. Entre Kestner 101 I y Kestner 101 II hemos podido contabilizar casi sesenta canciones españolas entre las que se encontrarían una decena de boleras, otras tantas seguidillas, varias tiranas, canciones gitanas, canciones de origen hispanoamericano y otras melodías de carácter regional –varias canciones andaluzas, una salmantina, una tirana sevillana, la célebre aria del Contrabandista–, todas ellas recogidas en el Apéndice II de este trabajo a partir de los manuscritos citados. No repetiremos aquí el análisis codicológico hecho por Tagliavini, pero sí es necesario comentar que muchas de ellas fueron copiadas de colecciones conocidas en circulación por Europa como los *Boleros pour la guitare ou lyre* de Salvador Castro de Gistau y otras colecciones de aires nacionales de Pablo Huertos, Fernando Sor, Manuel García, José León o Moretti, todas ellas consideradas por Tagliavini a la hora de establecer las fuentes para la colección Kestner²³⁴.

Aún con las dudas sobre la datación y pareciendo evidente que fueron recogidas progresivamente entre 1808 y 1835, podemos afirmar, sin rubor ni miedo a exagerar, que el legado musical de August y Hermann Kestner es, probablemente, la colección

²³² Existe también un volumen Kestner 101 III que lleva por título «Spanische, Peruanische / und Chilenische / Lieder und Tänze» cuya datación, en el año 1842, se aleja del marco cronológico de interés para este trabajo, por lo que se ha decidido no tratar. En cualquier caso, resulta una fuente interesante para verificación de que también en Alemania tenía difusión este fenómeno de la canción criolla e hispanoamericana –como el yaraví, el potrito, la bola o la propia cachucha o el bejuquito– que ya estaban circulando por Europa a través de colecciones como la de Narciso Paz *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare* de 1813, o la *Colección General de Canciones Españolas y Americanas* editadas por Bartolomé Wirnbs en 1824.

²³³ Luigi Ferdinando Tagliavini, «August e Herrmann Kestner cultori della musa popolare: le vicende avventurose d'una raccolta manoscritta»: 402-404.

²³⁴ Luigi Ferdinando Tagliavini, «August e Herrmann Kestner cultori della musa popolare: le vicende avventurose d'una raccolta manoscritta»: 417-420.

de canciones españolas y portuguesas más importante que se conserva en Alemania; no parece casual que dos de sus más importantes volúmenes –Kestner 101 I y II– se puedan datar en los mismos años de máximo interés por España en la música y la literatura.

NINA D'AUBIGY Y REFLEXIONES FINALES

Inventadas o no, de origen auténticamente español como las boleras de la colección Kestner y las tiranas de Beethoven, o de origen netamente alemán –inspiración profundamente española–, como «Nach Sevilla, Nach Sevilla!» de L. Reichardt, este *Volkston* hispano estuvo muy presente en la vida teatral y privada de los alemanes. Quizás alguna de estas canciones fuera la que Nina d'Aubigny von Engelbrunner (1770-1847), una conocida e influyente pedagoga musical, cantante e intelectual de esta primera generación de románticos y autora del tratado *Briefe an Natalie über den Gesang* (Leipzig, 1803), decidió cantar con su nueva guitarra durante una velada musical casera, tal y como describía una carta del 14 de marzo de 1794 de su cuñado el teólogo Karl Gottlieb Horstig (1763-1853)²³⁵:

Nuestra nueva guitarra se pudo oír por vez primera ayer en una concurrida reunión en la academia. Se estrenó en tres lenguas acompañando un duetto italiano, un trio francés y la conocida canción española, primero en sesión privada, después a puerta abierta²³⁶.

Del funcionamiento de estas sesiones musicales organizadas por Horstig, su mujer y su cuñada daba cuenta también el *National-Zeitung der Deutschen* en 1797, certificando que dichas canciones, interpretadas al piano y la guitarra por las hermanas Nina y Susanna, se cantaban en varios idiomas –por tanto, también en español– y para cuya

²³⁵ La conocida obra tuvo varias reimpressiones desde la edición original de Voß de 1803, con una ampliación importante en 1824 en la misma editorial.

²³⁶ Texto original: «H.d. 14 März / Unsre neue Guitarra [corr.] hat sich gestern zum erstenmal bey einen zahlreichen Versammlung in der Academie hören lassen. Sie wurde mit drey Sprachen eingeweyht. Ein italienisches duett, ein französisches Trio u. das bekannte Spanische Lied wurden unter ihrer Begleitung vorgetragen: anfänglich bey einer verschlossnen, nachher bey geöffneten Thüren. [...]». Resulta curioso que Horstig corrigiera el vocablo francés «Guitarre» por «Guitarra», quizás para hacerlo más español, quizás por deformación del italiano. El texto ha sido tomado del facsímil de la carta proporcionado por Schmitt-Thomas en el estudio preliminar a su edición de *Briefe an Natalie über den Gesang*, sin referencia a foliación, ni a fuente archivística. Vid. en D' Aubigny von Engelbrunner, Nina, *Briefe an Natalie über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens: ein Handbuch für Freunde des Gesangs*, Vol. 1 de MPZ-Quellen-Schriften, edición y estudio de R. Schmitt-Thomas (Frankfurt: Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation, 1982).

comprensión y mejor entendimiento se disponía una lectura previa de la letra con su traducción²³⁷, tal y como ya vimos para el caso de otras canciones.

Cómo saber si esa «conocida canción española» o las tantas que se cantarían en esas tan tempranas veladas de los Horstig no sería también alguna de las recogidas por Herder con música de Zelter publicadas en el *Musen-Almanach* schilleriano del mismo año²³⁸; o, mejor aún, alguna de aquellas seguidillas que unos amigos holandeses de los Horstig-D'Aubigny habían escuchado en su viaje a Portugal –de cuya crónica dio cuenta Sussi Horstig en una traducción alemana de 1799²³⁹–. Sea como fuere, el interés rotundo de esta romántica por España, ni más ni menos que el de los hombres y mujeres de su generación, quedó patente tras haber consignado varias canciones españolas con el fin de plantear un proyecto de edición de dicha música a la editorial *Bureau de Musique* en 1807, tal y como se desprende de la correspondencia de dicha editorial estudiada por el Prof. Axel Beer (carta del 30 de septiembre de 1807)²⁴⁰:

De un español muy musical, Don Juan de Comez [sic], he recibido 12 canzonetas y romances compuestos por él mismo [...]. A usted, Distinguido Señor, ofrezco la edición de dicha colección.

Este proyecto de *Spanische Lieder* se anunciaba también en una columna de homónimo título aparecida un par de años después en el *Journal des Luxus und der Moden* a la que acompaña un suplemento con la letra en español y alemán de tres canciones, así como la partitura de una de ellas. En el artículo, firmado por «D.» –con toda probabilidad, la propia D'Aubigny-Engelbrunner–, se decía que las canciones eran de Cervantes y que la traducción procedía de un joven poeta y colaborador de la revista. Del compositor, la columnista indica que se trata de un español, don Juan de Gómez, cuyas canciones aparecerán pronto en el *Bureau de Musique* del Sr. Kühnel para mayor

²³⁷ La noticia es elocuente al respecto: «[...] Das ganze wurde durch Gesang beym Klavier oder mit der Guitare oder mit Begleitung einiger Instrumente beschlossen, wobey sich verzüglich die Gattin des Kons.Rth. Horstig und ihre Schwester durch ihren bezauberten Gesang auszeichneten. Die Singstücke wurden vorgelesen und ausländische erklärt. [...]». En *National-Zeitung der Deutschen*, sección «Vermischte Nachrichten», 13 de abril de 1797: 329.

²³⁸ De esta colección y otras tempranas musicalizaciones de textos de Herder se da cuenta en la tesis doctoral de Sandra Myers. Sandra Mayrs, «La presencia del Romancero español en la música europea del primer Romanticismo» (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017), 75.

²³⁹ Tagebuch einer Reise durch die Portugiesische Provinz Alentejo im Januar (Hildesheim: Gersenberg, 1799), 102.

²⁴⁰ Texto original: «Von einem sehr musikalischen Spanier, Don Juan de Comez erhielt ich 12 von ihm Componierte Canzonetten u Romanzen [...] Den Verlag dieser Sammlung biete ich Ew. Wohlgebohren [...] an» En Axel Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800-1814)* (Göttingen: Hainholz 2019), 493.

disfrute de los amantes de la música. Prosigue la autora con la justificación de esta suerte:

Puesto que desde el asentamiento de tropas españoles en Alemania esta espléndida lengua ha ganado tantos adeptos, estas canciones [*Minnelieder*] con su traducción anexa, serán un regalo bienvenido. La elección entre estas canciones [*Canción*] de Cervantes y los villancicos se convierte en algo bastante dificultoso; los últimos se atribuyen a los trovadores del siglo XIV y XV y son realmente nacionales. Han sido tomados del *Cancionero General* en dos partes de la *Bibliotheca castellana* del Dr. Schubert, que pronto tendrá continuidad²⁴¹.

Al asentamiento de tropas españoles en territorio alemán en torno a 1805, la expedición del Marqués de la Romana y su papel en anécdotas biográficas de Weber y Spohr volveremos a lo largo de este estudio en múltiples ocasiones. Pero lo cierto es que ya se había consolidado en Alemania un interés por la poesía y el teatro español y es precisamente esta protogeneración de románticos la que por vez primera recibe lo que, hasta entonces, tan sólo se había cultivado en la literatura de viajes y los círculos académicos de Göttingen, Leipzig o Berlín, como bien señalaba el citado Prof. G.H. Schubert en el prólogo de su *Bibliotheca castellana*²⁴². Salvo el poema musicado de Cervantes, los otros tres villancicos fueron tomados del tomo II de la obra de Schubert²⁴³: «Der Schiffe der Liebe» / nach Cervantes [Marinero soy de amor / Canción de Cervantes], de la que se aporta partitura; y los tres villancicos (1) «Der Commendador Escrivo» [Villancico del commendador Escrivo] / (2) «Von Cartagena» [Villancico de Cartagena] / (3) «Liedlein von Quiros» [Villancico de Quiros]. Nada se ha podido averiguar hasta la fecha sobre el compositor de la música, el tal español don Juan de Gómez, que, con casi total certeza, ha de tratarse de un seudónimo inspirado en la onomástica hispana de la literatura áurea. Las misteriosas iniciales «E.M» que firman la traducción del poema cervantino apuntan inequívocamente al joven hidalgo

²⁴¹ Texto original: «Da seit dem Aufenthalte der spanischen Truppen in Teutschland diese herrliche Sprache viel Anhänger und Lernbegierige gewonnen hat, so werden beikommende spanische Minnelieder mit beigefügter Uebersetzung eine willkommene Gabe seyn. Die Wahl zwischen dieser Cancion des Cervantes und den Villancicos wird recht schwer; letztere schreiben sich von Troubadouren des 14ten und 15ten Jahrhunderts her und sind recht nationell. Sie sind aus dem cancionero general im zweiten Theile der Bibliotheca castellana des Dr. Schubert genommen, welche doch bald fortgesetzt werden mögen».

²⁴² «[...] Freilich wird unsre Bibliothek kein großes Publikum finden. In Deutschland selbst ist erst eine sehr geringe Zahl Gelehrte, reif für das Studium der südlichen Poesie, welche an reinem innern Werth, und an Höhe des Strebens, von keiner andern übertroffen wird. Aber jene kleine Zahl ist auch die gebildete», p. VI

²⁴³ Los poemas se encuentran en la sección *Cancionero general*, «Obras de diversos trovadores d'España / Del siglo XIV y XV», páginas 267 («Villancico del Comendador Escriva»), 268 («Villancico de Cartagena») y 269 «Villancico».

Ernst Friedrich Georg Otto, caballero de Malsburg (1786-1824) –también recordado más brevemente como Ernst von der Malsburg [E.M]– que entraba en su primera veintena de vida con esta versión alemana de Cervantes a la que seguirán un buen número de estudios y traducciones de Lope y Calderón, que hubieran hecho de él el mayor hispanista de su generación–después de Gries y Schlegel, como recordaba Sullivan²⁴⁴ – si no hubiera sido por su prematura muerte: lo español, como lo romántico, parecía cosa de jóvenes.

Cancion. T. 3.

Der Schiffer der Liebe von Cervantes. Don Juan de Gomez.

Mari-ne-ro soy de a-mo-re y en su pie-la de-ro-fun-do xu-ve-ga
Wohl der Liebe Schiffer bin. Ich stand auf ih-ren Hi-fen. Ich muß ich

ein ex-pe-ran-za de He-gar apor-ta-da no. de He-gar apor-ta-da ge-
wanken-sunder Hof-fen. daß ein Haf-en auf-fich thu-e. daß ein Haf-en auf-fich thu-

no. de He-gar a por-to al-gu-no
daß ein Haf-en auf-fich thu-e.

Fig. 17 Canción de Cervantes publicada en el *Journal des Luxus und der Moden* de enero de 1809

²⁴⁴ Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 169.

Capítulo 3

La imagen de España y su música a través de la prensa

Hasta aquí, hemos intentado ordenar para el lector algunos hilos de la madeja sin cuenta de los materiales para el estudio de la imagen de España y su música en el primer romanticismo alemán. Extrajimos dicha imagen de distintos medios y soportes tales como las crónicas de viajes, la literatura, el teatro o las propias canciones, pero nos habíamos dejado un último ámbito, quizás el más inmediato, el más prolífico, el más leído y discutido en materia musical, que vio su apogeo precisamente en el tiempo que nos ocupa: la prensa, especialmente la prensa musical²⁴⁵.

Sin duda alguna, la prensa –y, más concretamente, la prensa musical, aunque no solo– fue otro de los grandes instrumentos de los que se sirvieron generaciones de músicos, compositores, pensadores y diletantes para hacer valer las obras de su tiempo, las biografías de sus autores, presentar noticias musicales, anecdóticos y, naturalmente, el pensamiento crítico de su época volcado hacia la música.

No hay más que estudiar las numerosas entradas de los catálogos de Wilhelm Freystätter (1884)²⁴⁶ o Ferdinand Krome (1897)²⁴⁷ para comprobar que el interés por la música en publicaciones periódicas comparte años con las primeras iniciativas ilustradas de compendiar los conocimientos científicos para acercarlos al gran público a través de un proceso de intelección puramente racional de la vida, apeado en las ciencias naturales: es decir, la trivialización del empirismo y el aislamiento de sus planteamientos menos metafísicos como método de conocimiento²⁴⁸.

²⁴⁵ En rigor, sí tuvimos que echar mano de la prensa en el capítulo II para explicar la difusión de algunas canciones, como la bolera arreglada por Beethoven o las canciones de Cervantes aparecidas en el *Journal der Luxus und der Mode*. para complementar el contenido de este capítulo.

²⁴⁶ Wilhelm Freystätter, *Die Musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart* (Múnich: Literarisch-artistische Anstalt Theodor Riedel, 1884).

²⁴⁷ F. Krome, *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland* (Leipzig: Druck von Pöschel & Trepte, 1897).

²⁴⁸ Resumía Julián Marías al respecto: «La Ilustración quiere reunir todos los conocimientos científicos y hacerlos asequibles a los grandes círculos. Los problemas rigurosamente filosóficos –no digamos ya teológicos– pasaron a segundo plano. La filosofía se refiere ahora, principalmente a los resultados de la ciencia natural y a las doctrinas empiristas y deístas de los ingleses; es una vulgarización de la porción menos metafísica del cartesianismo y del pensamiento británico, a la vez. [...] El órgano adecuado para esta vulgarización de la filosofía y la ciencia es la Enciclopedia». Julián Marías, 9ª ed. *Historia de la filosofía* (Madrid: Revista de Occidente, 1957): 258-259.

Esto se manifestó con claridad en el ámbito de las publicaciones periódicas francesas, inglesas y alemanas de la segunda mitad del siglo XVIII que versaban sobre temas especializados entre los que se encontraban las artes plásticas, la literatura o la música –lo que en el ámbito alemán se ha venido llamando *Fachpresse*– en las cuales, además de música impresa se incluían también suplementos sobre crítica, historia de la música o técnica instrumental, como demuestra, por ejemplo, el *Musikalische Realzeitung*, editado por Heinrich Philipp Bossler desde 1788:

El periódico se divide en dos partes, la primera se ocupa de

I. La literatura de la música

A esta pertenece:

- a. El ámbito de la crítica, que no se circunscribe únicamente al ámbito de la producción nacional, sino que también se ocupa de producciones del extranjero [...].
- b. Historia del arte. Noticias de los hitos más destacables en todo el ámbito del arte. [...]
- c. Información sobre materias importantes, así como fragmentos de las más grandes obras de este y otro tiempo.
- d. Cuestiones sobre todo aquello relacionado con la música.
- e. Anuncios sobre partituras o avisos de suscripciones.

II. Verdaderas piezas musicales

Estas son:

- a. Por un lado, determinados fragmentos de obras maestras de conocidos compositores, principalmente.
- b. Por otro lado, comparaciones de la primorosa belleza entre viejas y nuevas piezas musicales.
- c. Y también nuevas producciones propias.

¡Tal es el plan para nuestra nueva empresa literaria!²⁴⁹

²⁴⁹ *Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788* (Speier in der Expedition dieser Zeitung), julio-diciembre de 1788.

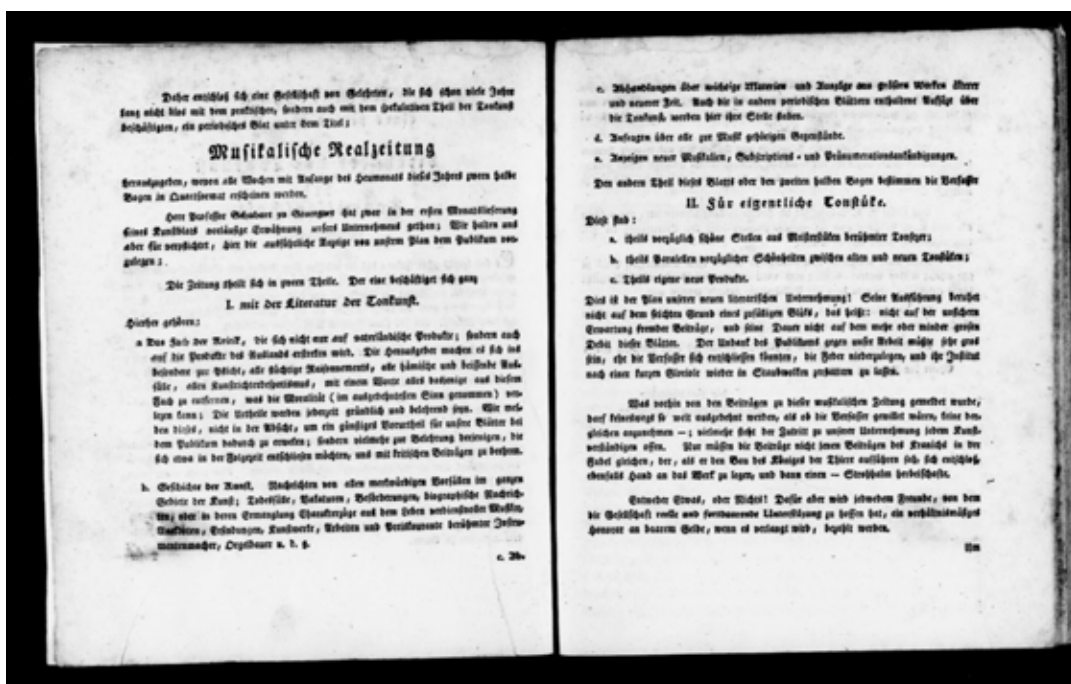


Fig. 18 *Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788* (Speier in der Expedition dieser Zeitung), julio-diciembre de 1788. US-Wcg, ML4 .M48.

El diletante de Berlín, Leipzig o Hamburgo podía disfrutar, así pues, de un completo y racional barrido sobre el estado de la música de su tiempo, las novedades editoriales o una aún primitiva historiografía musical. Y he aquí un detalle curioso a propósito del tema de nuestro estudio: desde ca. 1789 el editor musical Carl Friedrich Rellstab (1759-1813) publicaba con el curioso nombre español de «Olla potrida [sic]» una serie de revistas de contenido puramente musical, con fragmentos de arias, coros de óperas, lieder, etc. de autores célebres como Reichardt sin dar más razones al nombre extranjero de la publicación que el tratarse de una colección de piezas sin una estructura determinada, sin un número de pliegos fijo, sin un género musical definido: en definitiva, un popurrí de música impresa. El término español, en rigor, se venía usando ya en el ámbito literario desde la segunda mitad del siglo XVIII para referirse a esta suerte de potpurris, a una mezcla de géneros y temas en cualquier ámbito, como demuestra la revista literaria *Olla potrida: eine Quartalschrift* (1778-1797). Parece indudable que la popularidad de algunas crónicas de viajes españolas pudo ser la que

dio difusión al término, crónicas de viajes que –por qué no pensarlo– el propio Rellstab, como viajero que fue, quizás pudo conocer²⁵⁰.

3.1. La década de 1800

EL ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

El hecho de que España estuviera presente en el primer año de publicación de la que, sin duda alguna, fue la primera y más importante publicación periódica sobre crítica musical, actualidad e historia de la música en Alemania, quizás no sea casual y no haga más que responder al fenómeno que estudiamos de la moda de lo español en las primeras generaciones románticas alemanas.

En efecto, en el año 1798 veía la luz el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, «prototipo del periodismo musical contemporáneo», como Murray Barbour lo denominó en 1948²⁵¹, que fue una iniciativa de la editorial Breitkopf & Härtel en Leipzig y al cargo de la cual estuvo Friedrich Rochlitz (1769-1842) como primer redactor jefe. El semanario sería considerado como el modelo de crítica musical moderna, donde publicarían, entre otros, E.T.A Hoffmann (1776-1822) –con sus célebres artículos sobre Beethoven– o G.L.P. Sievers (1775-1830), todos ellos coetáneos y ejemplos del pensamiento romántico de esta primera generación de románticos²⁵².

El primer año de publicación de este tan difundido periódico abarcó desde octubre de 1798 hasta septiembre de 1799, apareciendo en el número 25 del 20 de marzo de 1799 un extenso artículo titulado «*Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien*» («Algunas consideraciones sobre el estado actual de la música en España»), que concluiría en el número siguiente (nº 26), acompañado un apéndice musical con cuatro canciones españolas del que ya hemos hecho alguna mención más arriba (vid. capítulo II). Poco o nada se sabía sobre la autoría del artículo que firma un enigmático

²⁵⁰ Rellstab dejó constancia de sus viajes musicales en *Über die Bemerkungen eines Reisenden, die Berlinischen Kirchenmusiken, Concerte, Oper und königliche Kammermusik betreffend* (Berlín, 1789), si bien es cierto que no estuvo en España.

²⁵¹ James Murray Barbour, «*Allgemeine Musikalische Zeitung: Prototype of Contemporary Musical Journalism*», *Notes* 5, 3 (1948): 325-337.

²⁵² Ole Hass, «Introducción» a *Allgemeine Musikalische Zeitung: 1798-1848*, editado por Ole Hass (Baltimore: NISC, 2009).

«B...n»²⁵³; se podría dudar sobre la propia autoría de Rochlitz, que nunca gustó de firmar sus artículos en el tiempo que estuvo al cargo de la redacción del semanario²⁵⁴, si bien no tenemos constancia de que este benemérito teólogo y amante de la música hubiera estado en España, según nos informa el autor en el primer párrafo del artículo:

Amigos de la música vienen ya cada vez con más frecuencia expresando su deseo de acercarse más a la música de los españoles. Puesto que he vivido dos años en esta nación, realizado, durante ese tiempo, algunas observaciones y encontrado en su música hartamente original más de alguna cosa a imitar, por todo ello es para mí un placer proporcionar a diletantes y músicos, esta breve presentación²⁵⁵.

Y, a juzgar por su texto, no parece ficticio el viaje del autor a España, pues demuestra conocer la escena española contemporánea con cierta precisión que no se obtiene de la lectura exclusiva de crónicas; con la precisión, de hecho, de quien pudo haber estado en Madrid entre 1796 y 1798/9 si se considera la información de actualidad que da, por ejemplo, sobre algunos músicos italianos en el Madrid de su tiempo²⁵⁶. En el cuarto año del periódico, en un artículo sobre músicas nacionales de septiembre de 1802 del que más adelante se hablará, la redacción recomienda la lectura de este artículo escrito «por unpreciado virtuoso y compositor que vivió algún tiempo en España»²⁵⁷. Además, por la precisión de los comentarios técnicos de la segunda parte del artículo, como se verá, podemos concluir que se trataría de un músico de viento. Estos indicios, sumados a la coincidencia de las iniciales B...n que firman la columna, podrían sugerir como autor a Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1830), compositor y virtuoso de varios instrumentos de viento (clarinete, flauta, *cornò di bassetto*) y de arpa, que emprendió varias giras por Europa en la década de 1790, incluyendo España como destino; sin embargo, las fechas y la estancia continuada de

²⁵³ Tampoco Klaus Pietschmann, quien hizo alguna referencia al artículo a propósito del fenómeno que aquí se estudia, ha arrojado luz sobre la autoría del mismo. Vid. Klaus Pietschmann, «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens», 142.

²⁵⁴ Ole Hass, «Introducción».

²⁵⁵ Texto original: «Freunde der Tonkunst haben schon öfters den Wunsch geäußert, mit der Musik der Spanier näher bekannt zu werden. Da ich nun zwey Jahre unter dieser Nation verlebt, während dieser Zeit manche Bemerkung gemacht, und manches Nachahmungswürdige in ihrer ganz originellen Musik gefunden habe, so ist es ein Vergnügen für mich, den Liebhabern und Musikern eine kure Darstellung davon zu geben». AmZ (1799), 391.

²⁵⁶ Sobre este particular se hablará más adelante. Vid. *Infra* págs. 121-122.

²⁵⁷ Franz Horn, «Musikalische Fragmente», *Allgemeine Musiklaische Zeitung*, 1 de septiembre de 1802.

dos años que el propio autor menciona comprometen un poco tal atribución²⁵⁸, por lo que preferimos, en adelante, seguir empleando las siglas B...n para referirnos al autor del artículo. A propósito de Backofen sí es de mencionar, ciertamente, la inspiración española que insufló al rondó de su *Concierto para clarinete en si bemol mayor op. 3*, subtítulo «Rondo *alla Spagnola*» así como al resto de rondós de sus conciertos para clarinete, a saber, el op. 16 en mi bemol mayor «Rondo al Espagnol – Tempo di Polacca» y el rondó de su concierto op. 24, todos ellos plagados de ritmos de bolero ‘a la europea’ –de los que luego hablaremos– o de melismas, tresillos, grupetos y adornos varios, muy comunes en la versión elegante del género de un Sor, un Ferandiere o un León, y que Backofen debió de oír en las seguidillas boleras y otros aires nacionales que acompañaron su estancia en Madrid.

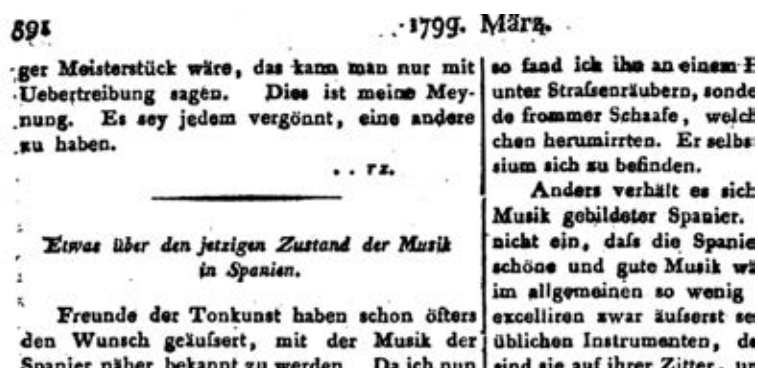


Fig. 19 Comienzo del artículo «Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien publicado en el n° 25 del Allgemeine Musikalische Zeitung del 20 de marzo de 1799



Fig. 20 a) cc. 1-14 del clarinete solista

²⁵⁸ De acuerdo con la información biográfica que aporta Ziegler, Backofen estuvo, en efecto, de gira en Francia, Italia y España desde 1789 hasta 1794 que regresa a Núremberg aunque nada sabemos desde entonces hasta 1802, que vuelve a aparecer en Gotha para ser nombrado, en 1804 *Direktor der Blasinstrumente zu Gotha* [Director de los instrumentos de viento de Gotha]; sabemos, también, que posee información precisa sobre la situación de la música en España hacia 1797-1798, de ahí la estimación de su estancia de dos años entre 1796 y 1798, no coincidente con la de su primera gira (Véase Véase *Musik in der Geschichte und Gegenwart*, s.v. «Backofen, Johann Georg Heinrich»). Podría ser, sin embargo, que la mayor parte de la información estuviera inspirada por aquella primera gira y que repitiera dicho viaje ca. 1798, antes de dar salida a su artículo en el *AmZ*.

Clarino 1mo in B
 Clarino 2do in B
 Violino 1mo
 Violino 2do
 Viola 1ma obligata
 Viola 2da
 Basso e Violoncello

b) cc. 1-5 de cuerdas y trompetas en si bemol

c) cc. 59-72 del clarinete solista

d) cc. 16-18 de Violines I y II y Viola I

Fig. 20 1) Fragmentos del tercer movimiento del concierto op. 3 para clarinete y orquesta de H. Backofen tomados y editados a partir de Concerto pour la Clarinette / composé par H. Backofen / Ouvre 3 (Bonn: N. Simrock, s/d).

rit. *morendo* *p* *f* *p* *pp*
RONDO
al Espagnol
Tempo di Polacca.

Fig. 21 a) cc. 1-36 del clarinete solista

Violino 1mo *pp* *f* *pp*
 Violino 2do *pp* *f* *pp*
 Viola 1ma *pp* *f* *pp*
 Viola 2da *pp* *f* *pp*
 Violoncello *pp* *f* *pp*

b) cc. 1-4 de las cuerdas

Fig. 21 2) Fragmentos del tercer movimiento del concierto para clarinete y orquesta op. 16 (edición ca. 1808) tomados y editados a partir de Concerto / pour la clarinette / avec accompagnement / de grand Orchestre / composé et dédié à Monsieur le Baron de Reinitz / Marchal des Voyages et INTendant de la Chapelle de S.A.S. Monseigneur le Duch regnant de Saxe-Gotha / par / Henri Backofen (Leipzig: Breitkopf e³ Härtel, s/d)

Seguidillas Boleras.

No. 1. *Tutti.*

Solo.

Tutti. *Solo.*

Tutti.

No. 2. *Solo.*

Tutti.

Cancion.

Castañuelas.

Violino.

Yé ad quíe-ro em-bar-car me, por re - may car - to, yé ad
 quíe - re volar - car me, por re - may car - to -

Fine.

que ni quan-to an - ve - gan líe - gan al por - to. 3 et

3 vez

N. 4.

Cancion.

Castañuelas.

Violino.

Com - pa - ro los en - ce - res a los cer - di - vos a los cer - di -

nos, em - pa - ro los en - ce - res a los cer - di - vos, por
 tres - nos a - la - - - das mas son in - dig - nas. a la Señal 3
 a la Señal 3

Fine.

Fig. 22 Boleras publicadas como anexo al artículo «Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien», aparecidas el 27 de marzo 1799

Ciertamente, el artículo comienza constatando una de las razones que justifican el presente estudio y que da razón misma a la redacción del artículo: el del interés cada vez mayor por España de estos primeros románticos alemanes que, con avidez, demandan conocer más sobre un país, qué duda cabe, ya casi de moda. El artículo de B...n tendrá un gran impacto en los músicos de su tiempo, como veremos, y constituirá una de las primeras nociones que estas primeras generaciones de románticos recibirán sobre España y su música; de hecho, será citado y recomendado como referencia bibliográfica durante décadas, tal como recoge Carl Ferdinand Becker, por ejemplo, en su *Systematisch-Chronologische Darstellung der musikalischen Literatur* de 1836²⁵⁹.

Como decíamos, el artículo comienza con su justificación, las circunstancias del autor y la puesta en valor de la originalidad española. El autor comentará la cuestión de la guitarra y de la expresión vocal de las obras españolas –que más tarde trataremos– aclarando que es en las canciones nacionales donde las cualidades musicales de los españoles brillan con más fuerza y sentimiento.

No puede uno imaginarse que los españoles fueran insensibles a la buena y bella música, aun cuando, en general, tuvieran poca cultura. Si bien no destacan sobremanera en la práctica instrumental más común entre nosotros, son más diestros a la guitarra, especialmente cuando cantan sus canciones nacionales. En compañía de ellos pude experimentar por primera vez el poder omnímodo de un buen y sencillo canto popular²⁶⁰.

LAS BOLERAS

Al elogio de las cualidades del sur en el canto y la expresión musical seguía una descripción detallada de la música nacional (*Nationalmusik*) que el autor explicaba a través de los bailes y géneros cancionísticos del fandango, el bolero, las seguidillas, las tonadillas y las tiranas. B...n aclara que, de todos ellos, tan solo las tonadillas y las tiranas no se bailan, pues se trata de cantos cultos, de delicado acompañamiento guitarrístico y hondura expresiva en el texto que el autor identifica con las romanzas o romances («*Romanzen*») franceses y alemanes.

²⁵⁹ Carl Ferdinand Becker, *Systematisch-Chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, vol. 2 (Leipzig: Verlag von Rovert Friese, 1836): 96.

²⁶⁰ Texto original: «Man bilde sich ja nicht ein, dass die Spanier unempfindlich für schöne und gute Musik wären, wenn sie auch im allgemeinen so wenig Kultur haben. Sie escellieren zwar äußerst selten in allen bey uns üblichen Instrumenten, desto geschickter aber sind sie auf ihrer Zitter, und vorzüglich in Absingung ihrer Nationallieder. Bey ihnen habe ich erst die Allmacht eines guten, einfachen Volksgesangs erfahren». *AmZ* (1799), 392.

Pero más atención dedica al resto de aires nacionales, especialmente al bolero, de los que, dice, se acompañan de guitarra y castañuelas –empleando aquí el vocablo español– y, para mejor ilustración de sus palabras, B...n proporciona una imagen de unas castañuelas y una recomendación para su compra a buen precio al constructor de instrumentos Engelhardt en Núremberg²⁶¹ con el deseo de que el instrumento se incorpore pronto de manera generalizada a la práctica musical. El autor se detiene en el bolero, donde los bailarines, a través de sus castañuelas, expresan su enérgica pasión:

En mi opinión, un bolero con buen acompañamiento y baile supera, en la fuerza de su efecto, a cualquier cosa de esta clase que se pueda ver y oír. Piénsese en una moza española, afable, vestida elegantemente junto a un delgado joven; en cómo ambos, esperando ardientemente el final del *ritornello*, se acercan el uno al otro tímidamente y con pasos llenos de gracia, cómo muestran su pasión con el sonar de sus castañuelas.

Estas descripciones e impresiones del bolero –ciertamente, tan en la línea de aquellas de viajeros como Bourgoing o Kaufhold– las hizo ilustrar B...n con varios fragmentos de música impresa que serían proporcionados a los lectores en el apéndice musical anexo a continuación del artículo («Nº 12 / Beylage zur allgemeinen Musikalischen»), publicado días después en el *AmZ* nº 26 del mismo mes y año. Parece evidente que se trata de un impreso de procedencia española o que el propio autor pudo obtener de algún español en Alemania²⁶², algo que se deduce, por ejemplo, del empleo del término «Seguidillas boleras» para las primeras piezas, a diferencia del término genérico *bolero* que B...n prefiere emplear en su artículo, siguiendo la confusión –al parecer ya arraigada en Europa– de confundir el baile –*bolero*, por asimilación del nombre de los bailarines– con el aire de danza –seguidillas-boleras o, simplemente, *boleras*– tal y como ya denunciaba Sor en su artículo «Le Bolero» de la *Encyclopédie pittoresque de la musique* de 1835²⁶³. La única distinción que realiza el autor de entre las cuatro piezas aportadas es la de boleros para ser cantados y boleros instrumentales para «acompañar con la orquesta completa», y de estos últimos, a su vez, especifica que se trata de un bolero típico de Valencia –el primero– y de uno típico de Cádiz –el segundo–. En el caso del gaditano, señala B. que carece de ritmo –entiéndase, de compás– y así se refleja con la sustracción de cualquier indicación de compás. Aunque

²⁶¹ Otro indicio que podría apuntar a la autoría de Backofen de la columna puesto que de 1794 hasta 1802 vivió en la ciudad bávara en la que había estudiado en su juventud (véase nota 13).

²⁶² No sería en absoluto extraño y recuérdese para el caso las canciones cervantinas del tal Juan de Gómez, proporcionadas a D'Aubigny-Engelbrunner por un español afincado en Hamburgo y publicadas en el *Journal der Luxus und der Mode* de las que ya se ha hablado en el capítulo anterior.

²⁶³ Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 48-49.

se desconoce el origen o una fuente más antigua al *AmZ* en el ámbito alemán, ha de notarse que no es raro encontrar estos aires españoles copiados en varias colecciones de uso privado, como el tercer volumen de la colección Kestner de la que tanto se ha dicho en el anterior capítulo o la colección Gersbach²⁶⁴, empleados incluso por algunos compositores como Mendelssohn, tal y como se tratará posteriormente. En cuanto a las boleras cantadas, se trata de dos piezas con letra en español y único verso arregladas para castañuelas y violín. Indicaciones como «Canción» o «Castañuelas», la letra en perfecto español –sin italianismos, por ejemplo– así como las señales de repetición en castellano («3 veces» / «a la Señal 3 veces») reafirman la idea enunciada de una copia directa a partir de una fuente española.

La primera de estas seguidillas con letra (*Ya no quiero embarcarme*) fue, sin duda, una de las piezas españolas más difundidas, como acreditan diversas colecciones y, sobre todo, el arreglo para voz, violonchelo y piano realizado por Beethoven e incorporado a su colección *Lieder verschiedener Völker* (WoO 158) de la que ya se ha hablado en el capítulo anterior. La encontramos ya copiada en una colección tardía (ca. 1840) constituida por trece piezas pertenecientes al archivo Kestner²⁶⁵ en un arreglo para voz, violín y castañuelas –presumiblemente, copiada directamente del *AmZ*–, siendo quizás la copia manuscrita del arreglo de Beethoven –datada entre enero y mayo de 1816²⁶⁶– la copia manuscrita más antigua de la canción que se conserva.

En el caso de la bolera *Comparo las mujeres*, nuevamente volvemos a encontrarla copiada en varios folios de la colección Kestner, aunque no parece haber tenido mayor trascendencia y no se han podido localizar fuentes anteriores a la proporcionada por el *AmZ*; esto confirma pues, nuevamente, a la impresión del *AmZ* como la fuente más antigua para estas canciones en territorio alemán.

Para esta segunda bolera, la publicación transmite, otra vez, una estrofa única de seguidilla:

²⁶⁴ Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.autogr. Gersbach, J. 1 M

²⁶⁵ Catalogada en la Biblioteca Estatal de Hannover como Kestner No. 128 I a y datada ca. 1840, la colección incluye, además de la bolera mencionada, cinco fandangos instrumentales (cuatro para piano y uno para guitarra), las dos canciones del *AmZ* (*Ya no quiero embarcarme* y *Comparo las mujeres*).

²⁶⁶ El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Estatal de Berlín con la signatura D-B, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v., 29 II, fols. 99r.-100r.

Comparo las mujeres,
a las sardinas,
pues *mientras* más saladas,
más son indignas.

El autor del artículo aclara que para esta última canción tampoco se tiene “ritmo”, quizás porque B...n no hubiera encontrado la indicación de compás incorporada en el impreso original que hubo de consultar; en cualquier caso, resulta evidente la adecuación del 3/4 para la bolera, tal y como la transcribe el propio Kestner en su colección.

Ambas boleras comparten armadura e introducción de dos compases que se repiten con enérgicos acordes arpegiados de Sol y que recuerden, inevitablemente, al rasgueado de la guitarra²⁶⁷. Esta introducción de cuatro compases totales (repetición de los dos primeros), así como la repetición triple que se indica al final en ambas canciones, sugiere que se trata de la forma original cantada yailable de estas boleras –tal y como indicaba el autor– que recuerda ligeramente, por ejemplo, a boleras tempranas como las de Ferandiere en su *Arte de tocar la guitarra* de 1799²⁶⁸. Musicalmente, conservan la elegancia y refinamiento del género, con numerosos melismas y floreos superiores en la línea vocal –especialmente, en la segunda canción–, acompañados por los simples acordes “rasgueados” de los arpegios del violín a los que se añade un trino en las partes débiles de los ritmos dactílicos y trocaicos –reforzados por las castañuelas– cuya ejecución recuerda a la gracia de los tresillos que tantas veces aparecen en el género, como sucede, por ejemplo, en el acompañamiento de la bolera *Cuántas veces mis ojos* de Joaquín Tadeo de Murguía²⁶⁹. Muchas décadas más tarde, Hugo Riemann hablaría en su *Musiklexikon* (1882), no en vano, de “ritmo de castañuelas” para referirse a la célula rítmica base de la seguidilla:

²⁶⁷ Y no es solo que lo recuerde, sino que el propio autor del artículo prescribe la manera en que estos deben ser tocados para imitar la guitarra española, según el autor, tan poco frecuente en los salones alemanes de su tiempo: «Aquellos acordes señalados con una § deben ser tocados hacia atrás, es decir, comenzados a tocar desde la cuerda de mi». Texto original: «Die mit einem § bezeichneten Akkorde müssen rückwärts gespielt, nehmlich bey der E Seite angefangen werden».

²⁶⁸ Javier Suárez-Pajares, *La canción con acompañamiento de guitarra*, XI.

²⁶⁹ Celsa Alonso, *Cien años de canción lírica española (I)* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001), X.

Seguidilla (spr. -itja), span. Tanz in schneller Bewegung und in dreiteiliger Taktart, dem Bolero ähnlich. Der Kastagnettenrhythmus:



wird 4 Takte lang vorgespielt und nach jeder Gesangszeile wieder vier Takte eingeschaltet; während des Gesangs schweigt er.

Seguidilla, (pron. -lla), danza española de movimiento rápido y en compás ternario, parecido al bolero El ritmo de castañuelas:



se toca como preludio durante 4 compases y luego como coda otros 4; mientras cesa el canto

Fig. 23 Hugo Riemann, *Musiklexikon* (Leipzig: Max Helle's Verlag, 1894), 988.

LAS CASTAÑUELAS

Las castañuelas parecen tener una gran importancia aquí para el autor, como ya se ha indicado, y su presencia en la partitura refuerza el carácter nacional de la música a través del ritmo:

La línea superior es para la voz y la intermedia para las castañuelas, ingenio similar a las castañas, redondas y ahuecadas, de dura madera americana que se fijan a los pulgares de los bailarines mediante cuerdecillas; sobre ellas, los restantes dedos se deslizan sucesivamente y con rapidez; los trinos bien ejecutados por tales ingenios – (como se puede observar en el anexo Tab. 2)– dan a todo el conjunto un carácter tan alegre, que uno se ve atravesado por un sentimiento de felicidad.

B...n manifiesta, como ya mencionamos, su intención de que el instrumento se incorpore pronto a la música centroeuropea, destacando su uso en las regiones francesas fronterizas con España. Quizás Saint-Just y Boieldieu tuvieran esto en mente al situar en estas tierras entre Francia y Navarra su ópera cómica *Jean de Paris* (París, 1812), con un enorme éxito en su versión alemana dirigida y admirada por un Carl Maria von Weber²⁷⁰ ya inmerso en su hispanofilia, como más adelante veremos:

²⁷⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., s.v. «Jean de Paris».

Libretto original

(1812)²⁷¹

JEAN Allons, prends une guitare²⁷³, et
commence.

[...]

CHOEUR Aus son des castagnettes,
Dansez, jeunes fillettes;
Chantez, jeunes garçons,
Unissez, unissons.

Versión alemana

(1812)²⁷²

So geh, nimm eine Gitarre und
sang' an

[...]

Wenn die Kastagnetten klingen,
Muss alles tanzen, springen,
O singt die Weise mit,
Froh ist der Tanz wie unser Lied

Su traductor, el dramaturgo austríaco Joseph von Seyfried (1780–1849), perteneciente como su hermano Ignaz Xavier (1775-1841)²⁷⁴ a esta primera generación de románticos, parece más interesado que Saint-Just en dar una imagen viva del texto y la danza poniendo el acento de su verso en la forma de bailar saltando («muss alles tanzen, springen»), quizás bajo la influencia de las impresiones de viajeros como Kaufhold a la hora de hablar del baile español²⁷⁵. Otra versión conservada del texto en alemán²⁷⁶ incluso hace hincapié en el sonar de las castañuelas (*klappern*) en un verso añadido ([...] / singet mit / klappert mit / denn froh ist unser Lied»), si bien la versión de Seyfried fue la versión más popular del texto²⁷⁷. Además, las castañuelas no

²⁷¹ Adrien Boieldieu y Saint-Just, *Jean de Paris: opéra en 2 actes* (París: s/e, 1812).

²⁷² Adrien Boieldieu y Saint-Just, *Johann von Paris: eine komische Oper in zwey Aufzügen*, traducida por Joseph Ritter von Seyfried (Viena: Im Verlag von Johann Baptist Wallishausser, 1812). Al año siguiente aparecerá ya publicada en Alemania.

²⁷³ Se pueden encontrar, incluso, arreglos del romance de Olivier para guitarra y voz como el «Romanze» conservado en una colección de la Biblioteca del Conservatorio de Lucerna bajo la signatura (Lbhlm) R.Ms.102, pp. 21-23.

²⁷⁴ Ignaz Xavier, Ritter von Seyfried fue un prolífico compositor y director de orquesta austríaco, más conocido si cabe que su hermano Joseph. Se interesó especialmente por los temas españoles en varias óperas suyas, siendo su *Preciosa* de 1812 la precursora de la pieza homónima de Weber de 1821: un buen ejemplo del furor que estos temas españoles causaron durante la década de 1800 para los compositores de su generación y en la década de 1810 para los compositores de la siguiente como el mismo Weber o Louis Spohr.

²⁷⁵ Véase la descripción del Fandango de Kaufhold que citábamos en el capítulo I: «Bailábase extraordinariamente rápido, con cambiantes y cautivadores virajes, así como ligeros saltos; flotan en derredor con una ligereza tal que parecieran ni tocar el suelo». Texto original: «Hier wird häufiger als in der Stadt der Fandango getantz, ein Tanz, der außerordentlich rasch mit stets abwechselnden reizenden Schwenkungen und leichten Luftsprüngen vorgetragen wird». En Anton Kaufhold, *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 180-181.

²⁷⁶ Adrien Boieldieu y Saint-Just. *Johann von Paris. Komische Oper in zwei Akten*, traducida por Eduard Bloch (Berlín: Lassars Buchhandlung, s/d).

²⁷⁷ De Seyfried es el texto que se encuentra en la copia de la Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek con la signatura D-Dl Mus.4316-F-513.

estuvieron presentes solo en el texto, siendo posible constatar su presencia en escena en las versiones posteriores que Weber dirigió en Dresde y que incluyeron no solo castañuelas, sino danza, tal y como el propio Weber menciona en una carta a su mujer Caroline de mayo de 1817:

Mi *Johann von Paris* de ayer fue excelente. Y la Grünbaum le encantó a la gente. Estuvo nerviosa en el primer acto y luego la oí algo mejor, pero en el tercer acto cantó de verdad maravillosamente. Todo fue fantástico y es una representación preciosa. Incluso combinamos también bailes y castañuelas [...].²⁷⁸

Pero resulta en realidad curioso que dicho instrumento, incluso la combinación de guitarra y castañuelas, aparezcan habitualmente referidas, ya desde comienzos de la Edad Moderna, en diversas fuentes poético-musicales vinculadas, de una u otra manera, con el mundo hispánico, bien para representarlo, bien para honrarlo o bien para evocarlo sin más. Sirvan de ejemplo algunos versos de obras estrenadas en Austria y procedentes del ámbito de los Habsburgo como la *Oronthea* de Cesti –estrenada en Innsbruck en 1656–, cuya aria de Gellone del acto primero dice con claridad: “[...] *batti le naccare, suona la cetera, io vo' ballar*”²⁷⁹. También acompañadas por la guitarra aparecen las castañuelas, de nuevo, en el obsequio musical cantado en la ciudad de Graz en 1666 al paso de la infanta Margarita Teresa –hija de Felipe IV y futura esposa del emperador Leopoldo– por la ciudad estiriana, que ya hemos recogido en un trabajo previo²⁸⁰: *Sù cetre, e clavicembali, chitare, e violini [...]* *Sù timpani, su gnacare [...]*²⁸¹. Lully recoge una combinación parecida de guitarras y castañuelas para caracterizar el color exótico de los egipcios de su *Pastorale Comique* con texto de Moliere –al igual que la chacona–²⁸², y pone también guitarras en manos de españoles en su *Ballet des Muses*

²⁷⁸ Texto original: «Mein Joh[ann] v[on] Paris ist Gestern vortrefflich gegangen. Und die Grünbaum hat die Leute ganz toll gemacht. Im 1t Akt hatte sie Angst, und den habe ich schon beßer von ihr gehört, aber im 2t sang sie wahrhaft göttlich. Das Ganze gieng aber auch herrlich und ist eine sehr schöne Vorstellung. Auch sogar Tänze mit Kastagnetten haben wir zusammen gestoppelt [...]». Carta transcrita en Eveline Bartlitz, *Mein vielgeliebter Muks. 100 Briefe Carl Maria von Webers an Caroline: Brandt aus den Jahren 1814-1817* (Berlín: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1986), 389.

²⁷⁹ Giacinto Andrea Cicognini, *Oronthea: Drama Musicale* (Venecia: Giacomo Batti), 29.

²⁸⁰ Nicolás J. Casas Calvo, «Fiestas, músicos y una compañía de comediantes españoles en Italia durante la jornada de la emperatriz Margarita a Viena (1666)», *Hispanic Research Journal* 20, 4 (2019): 334-350. En este trabajo se estudia el viaje de una compañía de comediantes españoles a Italia, siguiendo el recorrido del séquito imperial a Viena, así como la presencia de un músico español en la corte de Leopoldo I.

²⁸¹ Tomado de Nicolás J. Casas Calvo, «Fiestas, músicos y una compañía de comediantes españoles en Italia durante la jornada de la emperatriz Margarita a Viena (1666)», 343.

²⁸² Clara Rico señala que, para el caso de la chacona de este ballet, antes que representar a españoles debió servir como instrumento de expresión de lo exótico. Vid. Clara Rico Osés, *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVII siècle* (Ginebra, Papillon, 2012), 169. Cabe destacar, en este sentido, que la guitarra también se identificó en el ámbito francés con la canción acompañada de turcos y africanos del norte –y de ahí quizás su identificación con los egipcios de Lully–, tal y como recogía la *Histoire*

(1666) con el fin de caracterizar la zarabanda y la *Entrée des Espagnols* en el ballet²⁸³. Volvemos a encontrar castañuelas en una versión primitiva del ballet de Gluck *Don Juan* estrenado en Viena en 1761, donde acompañan a abundantes *pizzicati* de las cuerdas que parece que imitaran a la guitarra española²⁸⁴ y en un ballet-pasticcio de tema cervantino –muy popular en los tiempos en los que B...n escribió su artículo–, *Les Noces de Gamache* (1801), donde las castañuelas acompañan a fandangos, boleros y otros aires de danza firmados por Mozart, Pleyel, Paisiello o Haydn²⁸⁵. De hecho, el propio Beaumarchais las prescribía en las directrices escénicas de *Le Mariage de Figaro*, que luego seguirían tan escrupulosamente Da Ponte y Mozart en su famosísima versión²⁸⁶:

Le comte, la comtesse, assis; l'on joue les “Folies d'Espagne” d'un mouvement de marche. (Symphonie notée.).... Les Paysans et Paysannes s'étant rangés sur deux colonnes à chaque côté du salon, on danse une reprise du fandango (air noté) avec des *castagnettes*²⁸⁷.

Como se puede comprobar, las castañuelas –la mayoría de las veces, acompañando a la guitarra– no fueron extrañas en la escena al tratarse un tema español, muy especialmente en las escenas de baile de la Francia del vaudeville y la *opéra-comique*, acusando una cierta continuidad que, de alguna forma, culmina en el artículo de B...n, encargado de trasladar dicha información al público especializado alemán, que tan solo habría oído hablar de estos usos a través de las diversas crónicas de viajes. Quizás el artículo y estas narraciones hubieran inspirado la plantilla instrumental del estreno en Emden de la ópera *Bianca, oder die entwaффnete Rache* (1799)²⁸⁸ con música de Maximilian Friedrich von Droste zu Hülshoff (1764-1840) y libreto de Walter Anton Schwick (1753-1815) a partir de la obra de Carlo Gozzi *Bianca contessa di Melfi ossia Il maritaggio per vendetta*²⁸⁹: la instrumentación de Max von Droste, al incorporar castañuelas, parece

générale, critique et philologique de la Musique de Blainville (1767), citada por Thomas Betzwieser en *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime: Studien zu einem ästhetischen Phänomen* (Laaber, Laaber-Verlag, 1993), 88. Una asimilación parecida de las castañuelas con los españoles, moros y bohemios la recogía también Johann Gottfried Walther en su *Musikalisches Lexikon* citado ya en este trabajo. Véase capítulo II.

²⁸³ Albert Cohen, «Spanish national character in the court ballets of J.-B. Lully», *Revista de Musicología* 16, 5 (1993): 2978-2987.

²⁸⁴ De la incorporación de las castañuelas se da cuenta en la edición de la «Ursprüngliche Kurzfassung» del ballet (Viena, 1761) a cargo Sibylle Dahms, publicada en Bärenreiter en 2010.

²⁸⁵ El ballet fue arreglado por Lefevre: Martínez del Fresno, Beatriz, «El Quijote en la danza europea», en *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, editado por Emilio Martínez Mata (Madrid: Arco Libros, 2007), 294.

²⁸⁶ Dorothea Link, «The Fandango Scene in Mozart's Le nozze di Figaro», *Journal of the Royal Musical Association* 133, 1 (2008): 69-92.

²⁸⁷ Citado de Dorothea Link, «The Fandango Scene in Mozart's Le nozze di Figaro», 84.

²⁸⁸ Nos referimos al manuscrito de la Bibliothèque Municipale de Lille, M 4462.

²⁸⁹ Margaret Ross Griffel, *Operas in German* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2018), 62.

querer recuperar el espíritu de la Sicilia española de la comedia de Francisco de Rojas *Casarse por vengarse*²⁹⁰ que había originado el libreto de Gozzi en otro caso de “reespañolización” alemana de un *sujet* italianizado²⁹¹.

Las *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* informan en 1813 de la representación de una obra de tema español, *Carlo Fioras, oder der Stumme in der Sierra Morena*, con música de Ferdinand Fränzl (1767-1833), cuyo segundo acto «destaca por la celebración del cumpleaños y del precioso bolero –cantado y bailado con acompañamiento de castañuelas–»²⁹². Lo mismo encontramos en la ópera en dos actos *Der Dreiberrenstein* (1810-1813)²⁹³, puesta en música por Johann Ludwig Böhner con texto de Ignaz Ernst Ferdinand Arnold, ambientada en los bosques de la frontera prusiana, donde las castañuelas habrían de representar a los gitanos que aparecen en distintas partes de la obra –marchas, coros–, tal y como muestra una revisión posterior de la obra²⁹⁴; o en el arreglo orquestal de *Abasverus, der nie Rubende*, realizado en 1823 por el ya citado I. Seyfried sobre temas de Mozart para un texto de Theodor von Haupt ambientado en tierras castellanas, con personajes de tono áureo como Don Félix, el conde De los Montes, Don Alfonso de Almeida o el jardinero Pedrillo. El manuscrito de la Sächsische Landesbibliothek incorpora un anexo específico con la particella de las castañuelas para los números 18 («Marcha y coro») y 19 («Marcha y coro de los Gitanos»), en el que se indica con claridad que deben ser tocadas por los propios bailarines:

²⁹⁰ Esta información la proporciona el propio Gozzi en el prefacio de su libreto: «Porgo il solito mio debito nell'avvertire i Lettori, che leggendo io un'opera del Teatro Spagnuolo di Don Francesco de Roxas intitolata Casarse per vengarse, mi sono imaginati di trattare quell'argomento con un'ossatura diversa, e con una eloquenza d'sentimenti, e de'dialoghi diversi in tutto, [...]». Carlo Gozzi, *Bianca contessa di Melfi ossia Il maritaggio per vendetta. Dramma Tragico* (Venecia: Gio. Antonio Quarti, 1791), III.

²⁹¹ Hay que señalar aquí que la obra original de Rojas transcurre en Sicilia aunque los personajes son españoles.

²⁹² Texto original: «[...] der zweite Word durch die Feier des Geburtstages und den hübschen Boleros (mit Castagnetten-Begleitung gesungen und getanzt) gehoben». *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 18 de febrero de 1813.

²⁹³ Fechas de la composición o estreno tomada de Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper* (Tutzing: Hans Schneider, 1975), 61.

²⁹⁴ Gotha, Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt, Mus. 2° 97/109.



Fig. 24 «Nº 18 / werden von den Tanzenden gespielt /» [*Deben ser tocadas por los que bailan*]. Anexo para la escena nº 18 de *Abasverus, der nie Rubende*. D-DI Mus. 2-F-55, 170.

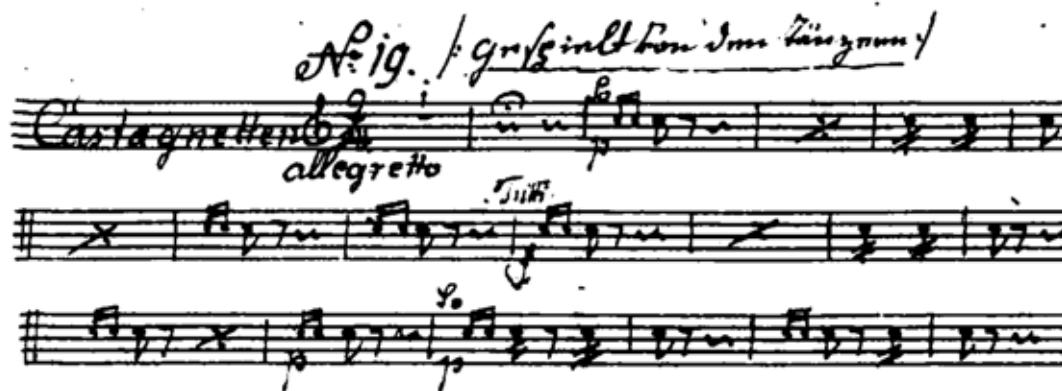


Fig. 25 «Nº 19 / gespielt von den Tänzern» [*Tocadas por los bailarines*]. Anexo para la escena nº 19 de *Abasverus, der nie Rubende*. D-DI Mus. 2-F-55, 174.

Incluso el propio Richard Wagner dispuso castañuelas obligadas en su plantilla de *Das Liebesverbot* (1836), quizás para dar verismo al Palermo ítalo-español en el que acontece la obra o como invitación al concepto mismo del amor, la pasión o incluso la lascivia tan identificadas con España y sus bailes, como hemos visto: quizás fuera también este el motivo por el que Wagner incorporó castañuelas a la bacanal de su versión parisina del *Tannhäuser* (1860), un sugerencia de sensualidad que el público francés seguro hubo de captar al instante.

El uso de las castañuelas quedó codificado como seña de identidad de lo español también a través de algunos elementos técnicos como los trinos, tal y como sucedía en las boleras del *AmZ*, y tal y como demuestran las impresiones del crítico Friedrich August Kanne (1778–1833) vertidas en la versión vienesa del *AmZ* a propósito de su

análisis de la obra pianística de Mozart en varios números en 1821. Al tratar el rondó de la *Sonata en Re* K. 311, el crítico comentaba lo siguiente, con el fin de orientar al intérprete sobre el carácter que debía llevar el movimiento:

En este rondó, Mozart asciende sobre sandalias aladas como insufladas por aliento divino, casi con pasión y ardor españoles, y es que su tema, en la mano derecha, agita continuamente las castañuelas –como se ve en los ejemplos–. [...] Después de una cadencia ejecutada por algunas notas, empieza de nuevo el tema con sus castañuelas –o trinos– y sus mordentes, apresurándose, en un ingenioso enlace y con giros bellísimos, hacia su final²⁹⁵.



Fig. 26 Fragmento de la sonata de Mozart adjuntado por Kanne a su estudio.

Esta visión parece que contagió a otro crítico del *AmZ* que algunos años después escribía: «[...] pero el minué tiene en sí aún algo de sangre española, pues un artista como Mozart se atrevió a hacer inseparables la danza en la música de la danza que se baila con los pies»²⁹⁶.

²⁹⁵ Texto original: «Mozart hebt sich in diesem Rondo auf der von göttlichem Hauche beflügelten Sohle fast mit spanischer Leidenschaft und Gluth, ja sein Thema schwingt in der Rechten stets die Castagnetten, wie man in den kurzen prallenden Vorschlägen sieht. [...] Nach einer in Noten ausgeführte Cadenz beginnt das Thema mit seinem Castagnetten – oder Triller– un Vorschlagsspiele wieder, und eilt mit kunstreicher Verschlingung und lieblichen Wendungen zu seinem Ende.». Friedrich August Kanne «Versuch einer Analyse der Mozartschen Clavierwerke, mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben», *Allgemeine Musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 24 de marzo de 1821: 187-188.

²⁹⁶ Texto original: [...]; aber der Menuet hat noch etwas von spanischem Blute in sich und ein Tonkünstler wie Mozart durfte es wagen, den Tanz in der Musik vom Tanze der Füße anabhängig zu machen». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 20 de mayo de 1824: 340.

Si bien creímos imprescindible esquematizar la dimensión escénica del empleo de estos elementos como caracterizadores de lo español en la escena alemana a propósito del tan temprano artículo apócrifo del *AmZ*, no convendría perder el hilo del mismo, pues pone los cimientos de la imagen posterior de España y su música a un público diletante y especializado en la materia. Así pues, y tratada la cuestión de las boleras y las castañuelas, B...n continúa con su estado de la cuestión refiriéndose a la música culta ya en un nuevo número del semanario (nº 26 del 27 de marzo). En esta nueva columna –continuación de la anterior– el autor trata, fundamentalmente, anécdotas de los músicos que considera más sobresalientes de su tiempo en España. Así, se refiere al boloñés Melchor Ronzi –que desde 1798 estaba activo como director, instrumentista y empresario en los Teatros de los Caños del Peral²⁹⁷– como «magnífico violinista y violista, director de la orquesta de la ópera italiana»²⁹⁸. Como ya adelantábamos al inicio del epígrafe, de esto nos podríamos servir para datar el viaje del misterioso B...n a España, situando su regreso a Alemania no antes de 1798 –a tiempo de escribir y publicar su artículo en marzo de 1799 con tan frescas novedades– y, por tanto, su venida a la Península en torno a 1796, pues su permanencia fue de dos años, como él mismo afirmaba. También nos habla de otro músico italiano que puede identificarse como Gaspar Barli, primer oboe de la Real Capilla²⁹⁹, adorado por los madrileños y difusor de Pleyel en España, que tocaba con increíble habilidad y gusto, consiguiendo sorprender a nuestro viajero «por su sonido lleno, redondo y agradable, que podía disminuir hasta un lejano *echo piano*»³⁰⁰. Cualidades similares destaca en un alemán, Wisse, «de nombre original Weiss, [...] del que tan solo es de lamentar que no realice

²⁹⁷ Francisco Asenjo Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri. Volumen 2)*, editado de Emilio Casares (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988) 1139-1141.

²⁹⁸ Texto original: «Ronzi, ein Italiener, ist ein trefflicher Violinist und Violaist und Directeur im orchester der italienischen Oper», 402. Además, recuérdese que en los Teatros de los Caños del Peral se había instalado la ópera italiana desde 1738 hasta diciembre de 1799, fecha de la célebre Real Orden que proscibía el italiano como idioma lírico en los teatros españoles. María Mercedes Romero Peña, «Proyectos empresariales en los Caños del Peral a principios del siglo XIX», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 25 (2007): 211-221.

²⁹⁹ Además de primer oboe de la Real Capilla y de oboísta de la capilla del Duque de Osuna, Barli engrosó también la plantilla de la Real Cámara de Música en los años en los que B. estuvo en España. Germán Labrador López de Azcona, «Música, poder e institución: la Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)», *Revista de Musicología* 26, 1 (2003): 233-263, 253.

³⁰⁰ Texto original: «Was ich besonders an ihm bewunderte, war sein voller, runder, molligter Ton, den er bis zu dem entferntesten Echo piano mässigen konnte. Er arrangiert sich seine Musik meistens selbst, und bedient sich dabay vorzüglich Pleyelscher Compositionen. Die Madrider verehren ihn wie einen Halbgott». *AmZ* (1799), 402-403.

los ataques con la lengua sino desde la garganta, algo que, de cerca, enturbia el disfrute». De este músico, que identificamos como Juan Weiss o Juan Bis en las fuentes –clarinete en varias representaciones de los Caños del Peral³⁰¹, dice también que en la actualidad se encuentra en Lisboa. B...n se refiere a un clarinetista español, Carlos, que podemos identificar como Carlos Caillet, también presente entre la plantilla de músicos locales solistas para los conciertos de Madrid entre 1787 y 1808³⁰², del que destaca su virtuosismo y su capacidad para transportar piezas sin dificultad, aunque su sonido fuera algo malo y sin gusto. A continuación, menciona el autor a varios músicos que, como Barli o Weiss, estaban vinculados a la capilla ducal de Osuna³⁰³, siendo el caso del fagotista francés Esteban François, el fagotista alsaciano Maus o el serpentonista francés Bardin: destaca de ellos su técnica, cualidades tímbricas, etc. Resulta curioso que B...n tan solo se interese por instrumentistas de viento y, teniendo en cuenta la precisión de sus notas técnicas, no sería descabellado pensar en el propio autor como músico de viento; sirva de ejemplo la apreciación que realizaba sobre el uso de las boquillas que hacía Bardin:

Y aquí debo puntualizar que él, cuando tenía un serpentón *obbligato*, no usaba nunca la boquilla de este sino la de la trompa, pues así podía conseguir tocar más fácil y delicadamente en el registro agudo³⁰⁴.

Ya por último, B...n menciona a un tal Krassa o Grassa, original de Bohemia y religioso en la Iglesia del Hospital –Iglesia del Buen Suceso–, pianista y gran amante de la música que incluso llegó a construir su propia armónica de cristal: su entusiasmo por la música era tal, comentaba el columnista, que no faltaba hora en la que no marcara algún tempo con los pies o canturriara una melodía, llegando incluso a rociar a un niño de coro con un cáliz durante la celebración de la Misa por no poder frenar tal pasión rítmica.

Todas estas reseñas y anécdotas biográficas constituyen, para el autor, la justificación de la convivencia en España de música popular y música culta, aunque la

³⁰¹ Josep Martínez Reinoso, «El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)» (Tesis Doctoral, Universidad de la Rioja, 2007), 97-105.

³⁰² Josep Martínez Reinoso, «El surgimiento del concierto...».

³⁰³ También se hace mención de los músicos citados por B...n y vinculados a la Capilla del Duque de Osuna en Juan Pablo Fernández González, «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española. Tomo I» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2005), 248-241.

³⁰⁴ Texto original: Hierbey muss ich bemerken, dass er, wenn er obligat blies, sich nie des Serpentsondern des Waldhorn-Mündstück bediente, weil er mit diesem Leichter und delicateser in die Höhe blasen konnte. AmZ, 404.

primera tuviera preferencia sobre la segunda en términos de popularidad. De hecho, B...n manifiesta al principio de esta continuación que, a pesar de considerar los españoles a Haydn o Pleyel como exquisitos y siendo su música muy solicitada, siguen prefiriendo –incluso los más cultos– un buen bolero a la música de estos autores, dando cuenta aquí, así, del influjo del majismo y el triunfo de la tonadilla y de los bailes nacionales que en la década de 1790 alcanzaría su plenitud en todos los órdenes de la sociedad³⁰⁵. El autor ve cierta sinceridad en la actitud general española ante ambos tipos de música, sin remilgos de currutaco, sin la pretenciosa frivolidad que había inundado su siglo. Algo, en definitiva, que merecía ser llevado de vuelta a una Alemania ya romántica para ser imitado, como señalaba en sus primeras líneas («y he encontrado en su música, harto original, que tiene muchas cosas que imitar»). Posturas estéticas similares las podremos ver en otros autores a lo largo de las próximas décadas.

UNA ESTÉTICA DE LA MÚSICA DEL SUR

Un aspecto relevante y que nos devuelve el artículo desde estas primeras líneas a las que volvíamos es, por tanto, el de esta sinceridad o autenticidad del sur frente a la rigidez norteña, no siempre apta para la comprensión. Esto se trasluce ya desde el comienzo al tratar B...n, por ejemplo, la cuestión de la guitarra, de la que dice que es el instrumento preferido por los españoles –cuestión recurrente durante el siglo, como ya hemos señalado– y que denomina aquí «*Zitter*» (cítara). En un principio, tanto en lo técnico como en lo armónico, encuentra esta guitarra española algo extraña, al igual que el canto de algunos pueblos, que se le antojan, más bien, como gritos:

A menudo las tenía por gritos [las voces de los pastores], como si de algún desgraciado que acabara de caer en las manos de un bandido se tratase, y cuando me acercaba a este miserable gritón, me lo encontraba tumbado en la colina, no entre ladrones de caminos sino entre un rebaño de devotas ovejas que vagaban entre el romero. Parecía hallarse en el mismísimo Elíseo³⁰⁶.

¡Cómo no pensar que el viajero se estaría refiriendo, quizás, a alguna forma primitiva de cante jondo! El autor entiende que en dicha música –que se aparta de la

³⁰⁵ Veáanse, si no, las múltiples publicaciones reivindicativas de autores ilustrados como Fray Juan Fernández de Rojas o el Padre Pedro Centeno que compendia Celsa Alonso a propósito de la reacción contra el afrancesamiento y la petimetría, tales como la célebre *Crotalogía* de 1792, el *Libro de Moda* de 1795 –del primero– o el *Triunfo de las castañuelas* de 1792 –del segundo–. Celsa Alonso, *La canción lírica*, 26-27.

³⁰⁶ Texto original: «Öfters hielt ich sie für das Geschrey irgend eines unter die Hände der Strassenräuber gefallenen Unglücklichen, und wann ich dann dem erbärmlich schreyenden Sänger näher kam, so fand ich ihn an einem Hügel liegend, nicht unter Strassenräubern, sondern unter einer Heerde frommer

música culta o *kultivierte Musik*, como él la llama—, en su sencillez, se encuentra la majestuosidad del canto popular, en contraposición a los artificios de italianos o franceses:

Provocan sentimientos que aún no pude sentir en la ópera italiana, alemana o francesa. Una mujer española cautivó especialmente con su canto y el sencillo acompañamiento de la guitarra que no sólo atrae a los españoles sino a todos los extranjeros sin excepción³⁰⁷.

Se contraponen conceptos como la sencillez, la expresión sentimental auténtica, poderosa —el autor habla de *Ausdruck und Empfindung* (expresión y sentimiento), también de *Gewalt* (violencia)— del canto popular español a la falta de naturalidad o de fuerza de, por ejemplo, las cantantes de ópera centroeuropeas, de las que el autor dice que cantan en escena como quien da un paseo para ver quién está en casa. Bien podría parecer que el autor estuviera sugiriendo las canciones españolas, los *Nationallieder*, como modelo a seguir para una nueva concepción operística apeada en nuevos preceptos estéticos de sentimiento, fuerza expresiva y carácter nacional.

Una comparación entre norte y sur en la misma línea se podrá leer unos meses después en un extenso artículo sin firma del *AMZ* titulado «Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen» («Algunas consideraciones sobre el valor por antonomasia de la música y de cómo elevarlo»), en el cual se afirmaba, por ejemplo, que en el norte de Europa la música era concebida como mera tocatina mecánica, que se orientaba más al entendimiento que a los sentidos («... *mehr für den Verstand, als für den Sinne ist*»), mientras que para los habitantes del sur, por el contrario, la música, que no entendía de reglas, no era más que un intenso estímulo continuo de los sentidos («*lebhafter Sinnenreiz*»), una cualidad casi eléctrica³⁰⁸, tan del gusto de los

Schaafe, welche in Rossmarinsträuchen herumirrten. Er selbs aber schien im Elysium sich zu befinden». *AmZ*, 20 de marzo de 1799.

³⁰⁷ Texto original: «Besonders entzückt ein spanisches Frauenzimmer durch ihren Gesang und durch ihr sehr einfaches Acoompagnement der Zitter nicht nur die Spanier, sonder nauch alle Ausländer, ohne Ausnahme».

³⁰⁸ Es Julián Marías, a través de Ortega, quien pone el acento en esta cualidad del romanticismo, como ya hemos indicado en el capítulo anterior. Véase Julián Marías, *Ensayos de convivencia* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1955): 219. El adjetivo lo emplea, por ejemplo, el propio von Rehfues en su novela cómica sobre un viaje a España (*Die Brautfahrt in Spanien*, 1811) para definir el efecto del fandango: «Como un golpe eléctrico, la música [del Fandango] se apodera del viejo y del joven y, por un momento, reinó vida salvaje en la sala. Muchos tenían castañuelas entre los dedos, y otros marcaban con ellos, al menos, el compás». Texto original: «Wie ein elektrischer Schlag ergrif die Musik nun Alt und Jung, und einen Augenblick herrschte wildes Leben in den Saale. Viele hatten Kastagnetten zwischen den Fingern, und Andre schnaltzen wenigstens den Takt». Philipp Joseph von Rehfus, *Die Brautfahrt in Spanien: Erster Theil* (Berlín: bei Julius Eduard Hitzig, 1811), 119-120.

románticos. Y ha de aclararse que cuando el autor menciona el sur de Europa no se refiere solo a Italia, sino que tiene a bien incluir a España entre aquellas naciones meridionales que ponen la música al servicio de la poesía y la palabra, que priorizan el corazón, la delicadeza y lo *sensual* a la razón y lo puramente *intelectual*:

Sus [de la música] dos principales componentes –el canto y la música instrumental– fueron en la Antigüedad casi indivisibles, tanto que, por lo general, la segunda era tenida por servidora del canto, tal y como demanda hoy el gusto nacional de los países del Sur de Europa (Italia y España). Y así, a través de la *poesía* y la *melodía* que conforman las partes fundamentales del canto, habla de verdad la música al corazón. Se emplearon a fondo en esta (algo que demuestran los modos griegos que, *en origen*, concernían más a la melodía que a la armonía) y se necesitó también, para dar expresión a la primera (la melodía), más de la poesía que de cuidadosa y artificial armonía. Mientras Europa del Sur fue patria de las Ciencias y las Artes, imperó el canto sobre todas las cosas. Pero tan pronto como la cultura se movió hacia el norte, la música sufrió un paulatino cambio de aspecto. Se encontró con hombres para los que apenas tenía sentido la delicadeza del Sur, la exuberante fantasía del sureño; hombres que, si bien sensibles a la creación *intelectual*, se habían quedado por detrás en la *sensual*⁵⁰⁹.

Lo cierto es que, avanzada la década, una tendencia similar fue fervorosamente defendida en el *AMZ* por la pluma de G.L.P. Sievers (1775-1830), un esteta perteneciente a esta primera generación de románticos que, como Schlegel o Herder, entendía el futuro del romanticismo, la poesía y la ópera en los países del sur de Europa, especialmente en Italia: “Con razón, Italia debe ser tenida, por tanto, como la madre patria del arte recién nacido, especialmente de la nueva poesía, esto es, de la nueva poesía romántica”⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ Texto original: «Ihre beyden Haupttheile –Gesang und Instrumentalmusik– waren im Alterthum fast unzertrennlich, so, dass die letztere mehrentheils nur für die Dienerinn des Gesanges galt, wie es noch jetzt der Nationalgeschmack der südlichen Europäer (Italiener und Spanier) fordert. Durch das, was die wesentlichen Bestandtheile des erstern ausmacht, durch Poesie und Melodie, sprach die Musik eigentlich zum Herzen. Man verwendete also allen Fleiß auf diese (welches die griechischen Klanggeschlechter zeigen, die ursprünglich mehr als die Melodie als die Harmonie betrafen) und bedurfte auch, um die erstere (die Mel.) ausdrucksvoll zu machen, mehr der Dichtkunst, al seiner sorgfältigen künstlichen Harmonie*). – So lange nun Wissenschaften und Künste nur im südlichen Europa ihre Heimath hatten, so lange behielt der Gesang überall die Oberhand. Als aber die Kultur sich auch nach dem nordlichen Theil hinwandte, erlitt zugleich die Tonkunst allmählich eine andre Gestalt. Sie traf auf Menschen, welche für das Zartgefühl des Süd, und die üppige Fantasie des Morgenländers wenig Sinn hatten, die für intellektuelle Bildung zwar sehr empfänglich waren, aber in ihrer sensuellen zurückblieben.» “Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen», *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 10 de septiembre de 1800.

⁵¹⁰ Texto original: «Italien muss daher mit Recht für das Mutterland der neugeborenen Kunst, insbesondere aber der neuern Poesie, das hießt der neu romantischen, gehalten werden». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 5 de mayo de 1807.

Para Sievers, además, la poesía de los griegos –a la que definía como «de posesión» al igual que Schlegel– era un precipitado directo de genio e inspiración, de fuerza viva³¹¹, ideas capitales defendidas por el *Sturm und Drang* en su ideal estético³¹².

Como Jean Paul (1763-1825) o Friedrich Bouterwek (1766-1828) –autor el último en 1804 de una de las historias de la literatura española más leídas por sus contemporáneos–, defendían estos pensadores, aunque con matices, que el arte de los europeos del sur era el legítimo heredero del arte de la antigüedad, pues nunca había renunciado a su naturaleza verdaderamente romántica y, como tal, legítimamente cristiana³¹³. Este reencuentro entre lo antiguo y lo moderno en el contexto de las diferencias entre la poesía del norte y del sur lo entiende también el propio Jean Paul en su *Vorschule der Ästhetik* (1804) al reconocer que la poesía meridional (y usa de ejemplos de la comedia española y la ópera italiana) se puede «llenar y mover» de espíritu antiguo –lo que Jean Paul denomina poesía plástica– sin renunciar a los principios de sublimidad e infinitud que la definen como legítimamente romántica:

Pero, además, ¿qué es lo que otorga el cuño romántico a los siguientes ejemplos poéticos? En la tragedia *Numancia* de Cervantes, los habitantes de la ciudad acuerdan darse muerte los unos a los otros antes que verse sometidos por el hambre y los romanos. Y cuando esto ocurre y en la vacía ciudad no yacen sino piras y cadáveres, hace entonces la Fama su entrada sobre la muralla, anunciando a los enemigos la muerte suicida de la ciudad y el futuro esplendor de España. [...] Y de todos estos ejemplos no es lo sublime, como pudiéramos pensar, lo que tan fácilmente se infiltra en lo romántico, sino la infinitud que lo define. Lo romántico es lo bello sin límites, o lo infinito bello, de igual suerte que existe un infinito sublime³¹⁴.

Así, para estos pensadores, tanto romanticismo puede haber en Cervantes o Calderón como en Schiller o Goethe. Y he aquí otra pequeña curiosidad al respecto

³¹¹ Estas reflexiones las toma C. Hänggi de una entrada escrita por Sievers en el *Conversations-lexicon*. Christoph Hänggi, *G.L.P. Sievers (1775-1850) und seine Schriften: eine Geschichte der romantischen Musikästhetik* (Berna, Nueva York: Peter Lang, 1993), 76-77.

³¹² Götz Pochat, *Historia de la estética y de la teoría del arte* (Madrid: Akal, 2008).

³¹³ No se olvide el papel fundamental del cristianismo a la hora de entender la antigüedad, la historia y la propia poesía romántica por parte de sus autores –y que tanto les acercó a España–, tal y como resumía el propio Jean Paul en una célebre frase: «El origen y el carácter de toda la nueva poesía se separan tan poco del cristianismo que tan pronto se podría llamar romántica como cristiana». (Texto original: «Ursprung und Charakter der ganzen neuern Poesie lässt sich so leicht aus dem Christentum ableiten, daß man die romantische ebensogut die christliche nennen könnte»). Jean Paul Richter, *Vorschule der Ästhetik*, Vol. V. (Múnich: Carl Hanser, 1963), 93.

³¹⁴ Texto original: «Was erteilt ferner den folgenden Beispielen aus der Dichtkunst das romantische Gepräge? In Cervantes' Trauerspiel Numantia verschworen alle Einwohner, um nicht von dem Hunger und den Römern unterjocht zu werden, sich zu einem gemeinschaftlichen Sterben. Als es geschehen und in der leeren Stadt nichts als Leichen und Scheiterhaufen lagen: so trat die Fama auf die Mauer, verkündigte den Feinden den Selbstmord der Stadt und Spaniens künftigen Glanz. [...] Es ist in allen diesen Beispielen nicht das Erhabene, das, wie gedacht, so leicht ins Romantische verfließt sondern das

que vuelve a reflotar esta asociación tan schlegeliana de lo romántico con lo antiguo y lo meridional: en una crítica de ópera aparecida en el n° 50 del *AMZ* de septiembre de 1800 se reseñaba el estreno de *Camilla, ossia Il sotterraneo* del austríaco Ferdinando Paër, una ópera, en origen, de ambientación napolitana pero españolizada en las versiones alemanas posteriores al estreno vienés de 1799, algo que se deduce, por ejemplo, de diversos cambios en el libreto, cambios de nombres en los personajes –Cienzo por Bernardo, Genaro por Antonio–³¹⁵ o la propia crítica. De hecho, una reseña mostraba cómo el público del Kurfürstliches Theater de Dresde creyó estar, verdaderamente, ante una obra de ambientación española, tan española como romántica: “Para la música de este viejo tema español, el compositor ha acertado en darle este revestimiento romántico, este temple nacional”³¹⁶.

Español y romántico eran sinónimos. La asociación llegó a tal punto que hasta jóvenes y entusiastas escritores educados en estos grupos intelectuales ambientaban casi por sistema sus nuevos intentos literarios románticos en España. Así lo contaba Caroline Bernstein en un memorial biográfico por la muerte de Franz Horn (1781-1839), intelectual y crítico literario educado en el círculo de la hispanófila universidad de Jena –también columnista en el *AmZ*–, quien había protagonizado una curiosa anécdota con un joven escritor que, teniendo Horn veinte años (ca. 1800), había solicitado de él su buen juicio crítico sobre su nueva novela «ambientada en la España romántica» que estaba escribiendo. De hecho, el muchacho había actuado tan por instinto al situar la obra en España que, según Bernstein, parecía no saber hacerlo con otros personajes que no fueran españoles; invitó al crítico a su casa y con entusiasmo

Weite, welches bezeichnet. Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unendliche, so wie es ein erhabenes gibt». Jean Paul Richter, *Introducción a la Estética*, trad. Julián de Vargas y ed. Pedro Aullón de Haro (Madrid: Editorial Verbun, 1991), 79.

³¹⁵ Esta readaptación alemana de la trama a un tema español –con toda seguridad, debido a la moda de lo español que estudiamos en este trabajo– puede verificarse, por ejemplo, a partir de ediciones alemanas bilingües muy tempranas, como la editada por Simrock en Bonn en torno a 1800 (*Camilla: eine Oper in 5 Akten von F. Paër*) con reducción para piano de Cannabich, y que contiene el cambio de nombres (texto alemán con nombres hispano-italianos; texto en italiano con nombres en italiano) y de localización. Sirva de ejemplo el cambio de Nápoles por Cádiz en una de las primeras arias de las versiones alemanas que canta el protagonista Cola: «Napoli, in che ti vedo» en las ediciones italianas, transformado en «Kadix, wenn deine Thürme» en la temprana edición de Simrock. Para la datación de esta impresión de Simrock, véase nota al pie 75 de Axel Beer, “Der Opern-Klavierauszug in Verlagsprogrammen des deutschsprachigen Raums”, en *Musiktheatralische Textualität: Opernbezogene Musikdrucke im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, ed. por Andrea Horz (Wien: Hollitzer Verlag, 2020), 13-40.

³¹⁶ Texto original: «Auch hat der Komponist dieses alt-spanischen Stüjets seiner Musik etwas von diesem romantischen Costume, von dieser nationalen Haltung zu geben gewusst». *Allgemeine musikalische Zeitung*, Volumen 2, p. 329 (Febrero, 1800).

le sirvió un vino Málaga espetándole Horn, antes de brindar, que lo único español que le había ofrecido el joven novelista era aquel «agradable y apasionado vino»³¹⁷.

Y lo español no era solo romántico, sino que para los alemanes de estas primeras generaciones empezaba a insinuarse como un modelo o una alternativa más propicia al nuevo ideal estético romántico, precisamente en un momento en el que la idea de una ópera alemana se encontraba aún por definir, menesterosa de modelos³¹⁸. Recuérdese, si no, el artículo que publicaba *AmZ* en su número 5 de octubre de 1800 sobre el canto popular alemán:

Es, en verdad, una apreciación singular el que casi todas las naciones europeas, las cultas y las incultas –y las últimas, incluso más que las primeras– tengan cantos populares, que influyen en el sentir general y lo mantienen; pero, como alemanes, no es nuestro caso. No se puede afirmar que tengamos verdaderos cantos nacionales, merecedores de este calificativo, para estimular a partes iguales el corazón y el sentido del alemán. [...] Esto no sucede hoy en Francia, en Italia o en España, ni en Rusia. Aquí, el corazón acoge las canciones cada vez con más firmeza hasta que, por fin, reciben el encanto de lo romántico [...]³¹⁹.

ESPAÑA, PAÍS DE *VOLKSLIEDER* Y BAILES NACIONALES

Como señalábamos, el artículo de B...n llegó a ser referencia bibliográfica como fuente para conocer la música española, y sus canciones fueron objeto de numerosas copias y arreglos, de ahí que haya ocupado buena parte de este trabajo. El artículo, en realidad, se originaba, como hemos dicho, en el seno mismo de dos elementos capitales que se encuentran en esta primera generación de románticos: la visión amable, curiosa y admirada hacia el sur como referencia de fuerza y sentimiento en una Europa deshecha por los abusos de la razón ilustrada –también manifestada por Sievers o Jean Paul, como se ha visto más arriba– y la vocación intelectual alemana hacia el estudio del origen de los pueblos con la que Herder alimentó a estos primeros románticos que,

³¹⁷ Caroline Bernstein, *Franz Horn: ein biographisches Denkmal* (Leipzig: Brockhaus, 1839), 71-72.

³¹⁸ Klaus Pietschmann, «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens», 143.

³¹⁹ Texto original: «Es ist wirklich eine Bemerkung, dass fast alle europäische Nationen, die gebildeten und ungebildeten, die letzten fast noch mehr als die erstern, Volksgesänge haben, die auf die allgemeine Empfindung wirken und sich erhalten; bey uns Deutschen hingegen ist dies der Fall nicht. Man kann nicht sagen, dass wir ächte Nationallieder besitzen, die nur angestimmt werden dürfen, um sogleich Herz und Sinn jedes Deutschen anzuregen. [...] Das ist nun in Frankreich, in Italien und Spanien, selbst in Russland nicht so. Das Herz nimmt hier Lieder immer fester in sich auf, und dadurch erhalten sie endlich den Reitz des Romantischen, [...]». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 29 de octubre de 1800.

como Beethoven o Kestner, se volcaron en la investigación de los cantos populares como formas de expresión artística y de conocimiento de los pueblos.

España significaba, en este sentido, un país casi sin “contaminación”, donde el hombre culto y con gusto prefiere la bolera a Haydn y donde se abuchea a los charlatanes pretenciosos –como contaba B...n en su artículo a propósito de un diletante alemán³²⁰–.

Ideas similares a aquellas en las que vivía esta generación y que influyeron en la visión de España las volvemos a encontrar más tarde en el *AmZ* n° 35 del año 1800, donde el propio redactor Friedrich Rochlitz, prologando un artículo sobre danzas populares húngaras, trataba la cuestión de las canciones y bailes nacionales con entusiasmo. Para Rochlitz, el conocimiento de los bailes y canciones nacionales debía ser fundamental no solo para el músico o el aficionado a las artes, sino también para el erudito, el intelectual o el historiador, pues tenía no solo la capacidad de enriquecer las ideas, de espolear su genio, de levantar las tan arbitrarias y autoimpuestas barreras, sino de dar conocer mejor los caracteres y particularidades de los pueblos:

Qué duda cabe, cada nación se refleja involuntariamente –y por ello es aún más acertado– en sus bailes, en su música, en sus canciones populares: aunque, sobre todas las cosas, quizás sea en los primeros donde se refleje con mayor fidelidad. Piénsese si no, por hacerse una imagen nítida, [...] en la gravedad [española] que se transforma en el ardor del fandango y del bolero españoles [...]³²¹.

Rochlitz aseguraba que, mientras él fuera redactor del periódico, siempre se favorecerían este tipo de indagaciones sobre temas nacionales. Y navegaba por estas aguas a propósito de una discusión estética, a la sazón, candente en su periódico: la de la autonomía de la música como categoría artística y frente a la palabra, esto es, la legitimación de la música instrumental como medio autónomo de expresión. Como recordaba Hänggi, no fue en la década de 1810 a raíz del célebre artículo de Hoffmann sobre la *Quinta Sinfonía* de Beethoven cuando dicha discusión tomó forma “romántica” –como comúnmente se explicaba–, sino que se originó en torno a 1800 en estas mismas

³²⁰ Nos referimos a la anécdota del charlatán alemán que visita la corte y presenta el pianoforte como gran invención sobre todas las cosas; tras dársele cierta acogida en la corte y tras permitirle predicar las bondades del instrumento, su petulancia es puesta en entredicho siendo abuchado.

³²¹ Texto original: «Gewiss. Jede Nation schildert sich selbst, unwillkürlich aber darum nur desto treffender, in ihren Tänzen, mit deren Musik, und ihren Volksliedern: aber in den ersten allerzuverlässigsten. Man denke, um Etwas davon gleich vor Augen zu haben, nur etwa [...] an das Gravitätische und dann in Gluth übergehende der spanischen Fandango's und Bolero's [...]. *AmZ* 35 (1800), 609-610.

páginas del *AmZ*³²² a propósito de las músicas nacionales que se encontraron, de repente, en el centro de estas disquisiciones. Así lo defendía el crítico literario Franz Horn, del que ya hemos hablado, en un largo texto que se extendía por varios números del *AmZ* de 1802 en su columna «*Musikalische Fragmente*» [Fragmentos musicales]. Especialmente interesante, al respecto, son las apreciaciones que Horn firmaba en el n° 49 del 1 de septiembre del mismo año. Para Horn la música y la poesía –frente a la pintura o la escultura, siempre necesitadas de la valoración del crítico– eran las únicas capaces de transmitir de manera perfecta, acabada y completa (*vollkommen*) aspectos complejos como, por ejemplo, el personaje de Mignon de Goethe, «hecho de enorme energía, de encantadora mística y, consecuentemente, de ternura» que ni el mejor de los artistas plásticos podría expresar debido a la limitación evidente de sus medios y soportes frente a la capacidad temporal de la música o la poesía. Pero para Horn, es la música, frente a la poesía, la que sería capaz de expresar de manera purísima el sentido interno, invariable y eterno de las formas estéticas, «aquello que en la representación de esa esencia poética el poeta debió omitir»³²³, una idea muy cercana a algunos postulados defendidos por Schelling en sus conferencias de 1802-1805 sobre la música, la poesía y el arte como formas de las cosas eternas³²⁴. La continuación del artículo de Horn parece querer hermanar este concepto de la música como expresión de la “esencia poética” con el de la música popular –o las músicas nacionales– como expresión de la “esencia de los pueblos”, una idea muy del gusto romántico:

³²² Christoph Hänggi, *G.L.P. Sievers (1775-1850) und seine Schriften: eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*, 119.

³²³ Texto original: «Auch that die Musik selbst die Kraft, selbst das in Darstellung jenes poetischen Wesens auszusprechen, was der Dichter weise verschweigen musste, [...]» *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1 de septiembre de 1802.

³²⁴ Nos referimos, sobre todo, a las ideas contenidas en sus conferencias de Jena y Würzburg entre los años 1802-1803 y 1805, respectivamente, editadas como *Philosophie der Kunst* en 1859. Paul Moos, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik* (Berlín: Schuster & Loeffler, 1920).

Del carácter de las naciones hablan mucho sus artes, especialmente la música, de la cual en todos los pueblos se ha encontrado, como mínimo, leves huellas e indicios. [...] El carácter de la música española (que, por cierto, es más rica en tesoros de lo que comúnmente se piensa) se me presenta como la mística de la profunda sensualidad. Esta nación –en cuyo significativo y vedado carácter no se ha podido indagar aún por completo– parece haber verdaderamente escogido la música para expresar los más preciosos secretos del amor que el lenguaje no siempre es capaz de representar sin cierta torpeza y rigidez. Su música se acompaña siempre con bailes gestuales que se unen a aquella de una manera casi en exceso expresiva y poco alegórica, acercando así al sentimiento del espectador aquello que solo la música puede insinuar³²⁵.

A continuación, Horn cita a August Fischer y su crónica de viajes *Reise von Amsterdam über Madrid*, de la que ya hemos dado cuenta en este estudio, destacando su descripción de la «exuberante danza del bolero y de los fandangos, que ya nos son conocidos». Se dirige, también, a los músicos alemanes interesados en la música española para recomendarles el *Modo facil para aprender el ayre volero en la guitarra y arreglar la voz*, del que podrían aprender mucho sobre el carácter de la música española. También dedica algunos párrafos a la relación entre la música italiana y portuguesa y el carácter de las gentes de dichos lugares encontrando ciertas similitudes entre la música de Cimarosa, en su sólida simetría y plenitud, lisonjera de los sentidos y captora del corazón, y Cervantes:

También este, creo yo, es el mismo espíritu que exhalan las obras de Cervantes y no es para nada descabellado que aquel que aún no haya comprendido *La Galatea* –tal y como debe ser entendida una obra de arte– aprenda a entenderla a través de la música de Cimarosa³²⁶.

No era la primera vez que Horn, especialista en Shakespeare, dedicaba unas líneas a Cervantes, al que describía como «el de inefable suavidad, aquel que atravesaba su

³²⁵ Texto original: «Der Charakter der Nationen redet deutlich in ihren Künsten, und besonders in ihrer Musik, von der man noch bey allen Völkern, wenigstens leise Spuren und Andeutungen gefunden hat. [...] Der Charakter der spanischen Musik (die gewiss weit reicher ist an Schätzen, als man im Allgemeinen glauben mag) erscheint mir als Mystik tiefer Sinnlichkeit. Diese Nation, deren bedeutungsvoller, verschleierter Charakter auch jetzt noch nicht gänzlich ergründet seyn dürfte, scheint die Musik ganz eigentlich dazu erwählt zu haben, die reizendsten Geheimnisse der Liebe auszusprechen, die die Sprache nicht immer ohne Unbeholfenheit und Härte darstellen kann. Ihre Musik ist meistens von mimischem Tanz begleitet, der sich auf eine fast zu ausdrucksvolle und zu wenig allegorische Art an sie anschließt, und das, was die Musik nur andeuten konnte, dem Gefühl des Zuschauers noch näher bringt». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1 de septiembre de 1802.

³²⁶ Texto original: «Auch ist es, dünkt mich, ganz derselbe Geist, der in Cervantes Werken wehet, und es ist gar nicht unmöglich, dass derjenige, der die Galatea noch nicht verstanden –in so weit ein Kunstwerk verstanden werden soll– sie durch Cimarosa's Musik verstehen lerne», Franz Horn, «Musikalische Fragmente», *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1 de septiembre de 1802, 788.

obra como aire de primavera, el inigualable....»³²⁷; quizás el interés por Cervantes le fuera inculcado a través de las cartas que intercambiaba o las tertulias de juventud –como cuenta su biógrafa Bernstein³²⁸– con A. Norwich, un joven poeta coetáneo de Horn que compartió la pasión de los eruditos de su generación por Calderón y al que llegó a traducir en múltiples ocasiones³²⁹.

De nuevo se vuelve a mencionar a España como un país por excelencia de los *Volkslieder* en el *AmZ* del año 1804³³⁰, y en 1807 como “país romántico” de influencia en Francia en el marco de aquella discusión sobre los países del norte y del sur (Francia e Italia) promovida, como ya estudiamos, por Sievers:

La condición externa y material de la construcción poética de cada pueblo es doble: libertad moral y favorecimiento del clima. [...] Pero por libertad moral no entiendo yo una cierta libertad de conciencia religiosa, como podría parecer a simple vista, sino que entiendo aquella poderosa elevación del espíritu que no ha sido coartada ni sometida por circunstancias políticas, y de cuyo infatigable afán de levantarse no teme a las cadenas de la esclavitud. [...] Y de acuerdo con este parecer, es decir, en la lucha por la libertad o la esclavitud, la justicia o la injusticia, la república o monarquía, la aristocracia o la democracia, se ha conseguido despertar el espíritu poético y romántico más en Italia que en cualquier otro país, y por ello en los últimos tiempos ha sido tenida por la patria de todas las maravilla poéticas y románticas [...]. Francia, que no ha vivido una reforma de su gobierno monárquico en miles de años, no ha sido capaz de alcanzar una dirección o tendencia poética, no siendo de extrañar la influencia que el romanticismo de los italianos, pero también el de los españoles, ha tenido en sus habitantes³³¹.

El *AMZ* no volvería a arrojar grandes impresiones sobre España durante esta década más allá de las referidas, al margen de anotaciones concretas sobre óperas u

³²⁷ Lisel Grützmacher, *Franz Horn: ein Nachfabre der Romantik* (Münster: Münster Universitas-Verlag, 1928), 178.

³²⁸ Caroline Bernstein, *Franz Horn: ein Nachfabre der Romantik*, 133.

³²⁹ Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands*, 199-200.

³³⁰ «Etwas über Volkslieder», *Allgemeine Musiklaiser Zeitung*, 25 de julio de 1804, 713.

³³¹ Texto original: «Das äussere, materielle Bedingnis der poetischen Anlage jedes Volks ist ein doppeltes: moralische Freiheit und Begünstigung des Klima's. [...] Aber unter moralischer Freiheit verstehe ich keine religiose Gewissenfreiheit, wie leicht zu begreifen ist, sondern denjenigen kräftigen Aufflug des Geistes, der durch keine Einwirkung politischer Umstände gelähmt und niedergebeugt wird, und dessen rastloses Emporstreben die Ketten der Sklaverei nicht zu fürchten hat. [...] Derselben Ansicht zu Folge, vermöge welcher nämlich der Streit für Freiheit und Sklaverei, für Recht und Unrecht, für Republik und Monarchie, für Aristokratie und Demokratie, den poetischen und romantischen Geist in Italien mehr, wie in jedem andern Lande geweckt hat, ist eben dieses Land in der spätern Zeit für die Heimat aller poetischen und romantischen Wunder gehalten, [...]. Dass Frankreich, wie im Obigen gezeigt worden ist, vermöge seiner anderthalb tausend jährigen monarchischen Regierungsform, keine poetische Richtung u. Tendenz hat erhalten können, ist um so merkwürdicher, da nicht allein die Romantik der Italienern sonder auch die der Spanier, auf seine Bewohner hatte einwirken müssen». Georg Ludwig Peter Sievers, «Charakteristik der italienischen und französischen Musik», *Allgemeine Musiklaiser Zeitung*, 5 de mayo de 1807, 503-505.

obras instrumentales con algún aire español a las que ya se hará mención en el próximo bloque.

OTROS PERIÓDICOS DE LA DÉCADA

Sin duda, la de 1799-1810 fue la gran década del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, la que le sirvió para erigirse en referencia absoluta para críticos, músicos, diletantes, estetas, pensadores, hasta la aparición en 1833 del *Berliner Musikalische Zeitung* o en 1834 de célebre semanario de Schumann *Neue Zeitschrift für Musik*. Naturalmente, no fue el único leído en la década y deben señalarse algunos precedentes de carácter más local y menor ambición, como el *Berlinische Musikalische Zeitung: Historischen und kritischen Inhalts* o el *Musikalisches Wochenblatt*, que ensayaron el camino hacia la crítica musical moderna durante la década de 1790.

El *Berlinische Musikalische Zeitung: Historischen und Kritischen Inhalts* –que no debe confundirse con el homónimo fundado por Reichardt en 1805–, fue editado de manera regular por el diletante Johann Gottlieb Karl Spazier desde febrero de 1793 hasta enero de 1794³³². A pesar de su carácter local, consiguió abarcar noticias de varias ciudades alemanas y europeas, así como algunos artículos de opinión y reflexiones sobre música como más tarde se vieron con frecuencia en el *AmZ*. Uno de esos temas fue el de los *Volkslieder* que ya empezaba a interesar entre músicos y aficionados, no debiéndonos resultar ya curioso que, de los dos artículos dedicados a estos cantos populares, el de octubre de 1793 se dedicase por completo a las canciones españolas bajo el título «Über den spanischen Volksgesang» [Sobre el canto popular español], sin firma conocida. Hay que precisar, sin embargo, que las palabras del autor no fueron tan amables con los españoles, aportando una imagen que, sin duda, cambiaría radicalmente con la renovada pasión española de la generación romántica, tal y como se ha venido demostrando:

³³² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., s.v. «Spazier, Johann Gottlieb Karl».

Los españoles son más vivaces de lo que se cree habitualmente, algo por lo general que se nota más en el pueblo llano. Les encanta sobremanera bailar y cantar, tanto que se les ve ya desde la madrugada y a todas horas brincar al son de una música miserable y una forma de vida igualmente despreciable. Se diría que mejor harían en trabajar; [...] ³³³.

A continuación, el autor hace una apología de la vagancia de los países del sur y de la culpa que en ese comportamiento vergonzoso tienen los gobiernos pero que explica, fundamentalmente, el temperamento de su música. También hace referencia a las castañuelas diciendo que, cuando los españoles carecen de ellas para acompañar su canto, marcan el pulso con los dedos; también menciona la guitarra, que los soldados toman, junto al pandero, para entonar «canciones galantes» (*galante Lieder*) que no pocas veces acaban en obscenidades. Pero quizás el autor no quisiera ser sino meramente sarcástico imprimiendo ese tono humorístico propio de la crítica ilustrada quizás para ridiculizar la popularización del fenómeno de las crónicas de viajes que inundó la década, como ya vimos, o determinados estereotipos españoles difundidos por las óperas de Paisiello, Mozart o Salieri:

Casi todas las barberías están provistas de esos alegres muebles, y cuando un nuevo y anónimo escritor de crónicas de viajes fue a afeitarse de madrugada y por vez primera en suelo español, todo aconteció con placer y alegría al son del fandango y de arietas españolas. Un honor que no tienen nuestras barbas alemanas, que deben dirigirse en la quieta solemnidad del contrapunto ³³⁴.

Volvemos a encontrar la mención a las castañuelas asociadas a la música española en la clasificación proporcionada por el *Berlinische musikalische Zeitung* de 1805 fundado por Reichardt y ya mencionado a propósito de su homónimo predecesor. En una clasificación de instrumentos editada en varias columnas y números de 1806 bajo el título «Klassifikation der bekanntesten musikalischen Instrumente» [clasificación de los instrumentos musicales más conocidos], el autor sitúa en la sexta y última categoría («VI Klasse. Vermischte Instrumente») a una amalgama de instrumentos empleados,

³³³ Texto original: «Die Spanier sind lebhafter, als man gewöhnlich dafür hält, welches aber mehrtheils von dem gemeinen Volke zu verstehen ist. Sie singen und tanzen ungemein gern, so dass man sie zu allen Stunden des Tages, selbst des frühen Morgens schon, bei elender Musik und einer oft noch elender Lebensart herumspringen. Zwar mögte man wohl sagen, dass sie besser daran thäten, sie arbeiteten [...]». «Über den spanischen Volksgesang», *Berlinische musikalische Zeitung: Historischen und kritischen Inhalts*, 5 de octubre de 1793, 38.

³³⁴ Texto original: «Fast alle Barbierstuben sind mit diesen herzerquickenden Meubles versehen, und als sein neuerer anonym Reisebeschreiber sich das erstmal am frühen Morgen auf spanischen Boden rasieren ließ, so geschah das mit taller Lust und Freude, unter dem Geräusch des Fandango und dem Gesange spanischer Arietten. Eine Ehre, die unsern deutschen Bärten, die nach dem Contrapunkt in stiller Feier dahin fahren müssen, nicht wiederfährt». *Berlinische musikalische Zeitung: Historischen und kritischen Inhalts*, 5 de octubre de 1793, 38.

«bien para músicas no demasiado serias, bien para ciertas músicas»; en ella, a su vez y en la subcategoría 3ª, hace constar el uso de aquellos que solo poseen «un timbre» –entiéndase, instrumentos de percusión de altura indefinida– «empleados para ciertas músicas, como los platillos con los jenízaros³³⁵ o las castañuelas con la música española»³³⁶.

3. 2. La década de 1810

EL *ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG* Y OTRA PRENSA ESPECIALIZADA

Esta década se presenta muy relevante para nuestro estudio en el *AmZ*, pues se consolida el interés por España de la generación de 1770 y se empiezan a vislumbrar sus frutos en la nueva de aquellos nacidos en 1785. Esta década verá triunfar el interés por la música popular española, cada vez más demandada, a través de la obra de un Bernhard Romberg, un Eberwein o un Seyfried que irán pasando lentamente el testigo a unos jóvenes Carl Maria von Weber, Louis Spohr o Carl Blum –como más adelante veremos–. El crítico de 1810-1819 ya no ve la música española como una desconocida entre los alemanes, como tantas veces leíamos en las columnas sobre *Volksmusik* o *Nationalmusik* de la década anterior: sirva de muestra la descripción hecha en un artículo de junio de 1816 sobre la música en Portugal («Musik in Portugal») a propósito las canciones populares portuguesas por antonomasia, las *modinhas*, de las que se dice «que no son muy diferentes a las canciones españolas, más conocidas»³³⁷.

CANCIONES ESPAÑOLAS Y LEDESMA A TRAVÉS DEL *AMZ*

Desde finales de la década de 1800 (ca. 1806) hasta ca. 1812 la presencia en la prensa musical de noticias o pequeñas columnas musicográficas sobre canciones populares españolas o sobre el estado de la música en España disminuye considerablemente, si bien se percibe un asentamiento paulatino de los temas musicales españoles en la música instrumental –como se verá a continuación– y en la música

³³⁵ En efecto, los platillos, como el triángulo, se cuentan entre los instrumentos de turquerías o «instruments à la turque» ya fijados en todas las exóticas plantillas *alla turca* del siglo XVIII. Véase Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper*, 127.

³³⁶ Texto original: «Solche, die nur einen Laut hören lassen, aber doch bei gewissen Musiken gebraucht werden, z.B. die Becken bei den Jenitzaren, die Castagnetten bei spanischen Musiken». *Berlinische musikalische Zeitung* 51 (1806): 204.

³³⁷ Texto original: «[...] die den bekanntern spanischen [...] nicht ganz unähnlich sind». *Allgemeine musikalische Zeitung*, 26 de junio de 1816, 438.

escénica –véase capítulo IV–. Que este período bache coincida, precisamente, con la guerra española contra los franceses no hace más que cuestionar que este hecho político-histórico sea el más importante acicate y explicación que se ha venido dando al interés musical por España³³⁸. Pese a la importancia que tendrán en los sucesivos las canciones patrióticas en el repertorio exportado –como ya se vio en la colección Kestner– o en la publicación de algunas marchas militares, parece evidente que la concentración del interés por España entre 1798 y 1805 y entre 1812-13 y 1818 coincide, más que con un hecho político concreto, con los períodos de mayor actividad intelectual y artística de las generaciones románticas de 1770 y 1785, respectivamente, sin perjuicio de que hechos políticos como la guerra de la independencia pudieran despertar ciertos fervores.

Y así, en 1812 encontramos una curiosa reseña crítica sobre los conciertos llevados a cabo en enero y febrero de ese mismo año en Frankfurt que da cuenta de la presencia en los teatros de la ciudad del Meno de una cantante española, Benita Moreno –escrito Morena–, «primera cantante en los grandes teatros de Milán, Bolonia, Venecia y Rávena», y de su hermana que, además de dar solaz con arias y cavatinas de Mayer o Calegari, sorprendieron a todos rematando una velada «con cancioncillas españolas que fueron gratamente acogidas»³³⁹. Las hermanas Moreno, de origen gallego pero proyección internacional, volverán a aparecer ante el público alemán en julio del mismo año cantando tres boleros en Tübingen «compuestos por el padre de las cantantes», según informaba el *Morgenblatt für gebildete Stände*³⁴⁰, antes de regresar a Madrid para dar a conocer a Rossini y la ópera romántica en España³⁴¹. El padre de las hermanas, Francisco Javier Moreno (1748-1836), había sido un reconocido

³³⁸ Véase esto, por ejemplo, en Klaus Pietschmann, «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens», 114. Nos referimos, naturalmente, a la cuestión puramente musical, si bien es de justicia señalar que la Guerra de la Independencia tuvo su interés, sobre todo, en el ámbito político y literario, apareciendo incluso varias novelas que tratan la cuestión, tal y como se trata en Hiltrud Friedrich-Stegmann, «Más textos alemanes sobre la guerra de la Independencia: el Dos de Mayo de Madrid y el primer sitio de Zaragoza en las memorias de Johan Konrad Friedrich, llamado el Casanova alemán», *Espacio, Tiempo y Forma* 21 (2008): 167-207.

³³⁹ Texto original: «Dem. Benita Morena aus Spanien “erste Sängerin von den grossen Theater von Mayland, Bologna, Venedig, Ravenna” gab am 14ten Febr.[uar ein] Concert. [...] Statt der angezeigten Schluss-Symphonie sang Dem. M. mir ihrer Schwester, die aber wenige Stimme hat, einige spanische Liedchen, die sich angenehm anhören und ansehen liessen». *Allgemeine musikalische Zeitung*, 25 de marzo de 1812, 214.

³⁴⁰ «Korrespondenz-Nachrichten», *Morgenblatt für gebildete Stände*, 21 de julio de 1812, 696.

³⁴¹ Para la cuestión de las hermanas Moreno y la ópera rossiniana en España véase Emilio Casares Rodicio «Rossini: la recepción de su obra en España» *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005): 40-41.

violinista y compositor que, además de un par de sinfonías³⁴², dejó varias canciones españolas. Y si este –y no Esteban– fuera el «Moreno» al que Kestner atribuye las boleras recogidas en su colección –que son las mismas que copiaba Beethoven en su *Lieder verschiedener Völker*–, no sería descabellado pensar que *Una paloma blanca* y *Como la mariposa* fueran, precisamente, las boleras que interpretaron las hermanas en Tübingen y que, además, fuera esta la manera en la que dichas boleras entraron en el ámbito alemán para llegar, después, a manos de Beethoven. Esta idea es reforzada por la cronología –las boleras tuvieron que llegar a Viena antes de enero de 1816, quizás fecha muy temprana para Esteban Moreno³⁴³– y por el hecho de que *Como la mariposa* es una bolera a dúo, pensada quizás precisamente para ser cantada por las dos hermanas.

Pero, sin embargo, el mayor hito de la década en cuanto a canciones españolas lo refiere progresivamente el *AmZ* a partir de 1813, comenzando con la crítica, en abril de dicho año, de la publicación en español y alemán de las *Seis canciones españolas / Sechs Spanische Lieder* con acompañamiento de piano y arpa de Rodríguez de Ledesma editadas en Berlín y Leipzig por la Kunst- und Industrie Comptoir, ya anunciadas previamente en el *Morgenblatt für gebildete Stände* de febrero de 1813³⁴⁴. El *AmZ* iniciaba su crítica así:

El crítico ha echado mano de esta obrita gratamente esperada; dice que recibirá algo no solo realmente agradable sino algo verdaderamente nacional y tan característico como todo lo que los españoles han aportado a sus artes; pues es allí donde han seguido su genio y no a los extranjeros –como los italianos, a los que siguen desde hace algún tiempo–³⁴⁵.

A continuación, y a propósito de estas críticas, el autor de la columna señala que, si bien es cierto el placer que estas canciones producirán en el público, no lo es tanto

³⁴² Juan José Carreras y Malcom Boyd, *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 305.

³⁴³ Nos basamos aquí en la datación hecha por Cox y Appel en su edición de 2016 de las canciones, que datan los primeros manuscritos autógrafos de los boleros entre enero y mayo de 1816 (A₂). Véase Beethoven, *Lieder verschiedener Völker*, editado por Susanne Cox y Bernhard R. Appel (Múnich: G. Henle Verlag, 2016), 81. Resulta difícil de creer que las boleras, que ya en 1815 deberían estar circulando en el ámbito alemán, puedan ser de Esteban Moreno –aunque éste fuera más pródigo en canciones españolas que el padre de las Moreno– puesto que la primera actividad cancionística conocida de Esteban data de ca. 1817-1819, fecha de publicación en Madrid de las colecciones de Wirmbs. Véase Celsa Alonso, *La canción lírica*, 94.

³⁴⁴ «Korrespondenz-Nachrichten», *Morgenblatt für gebildete Stände*, 4 de febrero de 1813, 120.

³⁴⁵ Texto original: «Rec. Nahm diez Werkchen in der angenehmen Erwartung zur Hand, er werde hier nicht nur überhaupt etwas Erfreuliches, sonder auch etwas wahrhaft Nationales, und so Eigenthümliches erhalten, wie alles ist, was die Spanier in den Künsten geleistet haben – da nämlich,

su valoración sobre la autenticidad del estilo musical, afirmando que imitan más a las buenas *canzonettas* italianas de lo que el crítico cree:

Solo que [Ledesma] lo hace con espíritu y también no sin originalidad, como todo imitador del espíritu. Esto último se nota, quizás, en ciertos giros melódicos y armónicos; pero con más facilidad, si cabe, en la expresión profunda pero a su vez delicada de casi todas las partes adecuadas para ello. Justamente en esa expresión se muestra nuestro compositor de lo más arrebatador, solo cuando se llega a percibir el alma de entre tan sencillas frases y acordes [...] ³⁴⁶.

Después de elogiar, en general, los acompañamientos, el crítico también dedica buenas palabras a la traducción alemana de Adolph Wagner, de la que dice posee toda «la profundidad, la gracia, la delicadeza y facilidad de las canciones españolas, ya conocidas para nosotros» ³⁴⁷, pero precisa que, en términos de estructura y disposición, las de Ledesma se alejan de aquellas viejas canciones españolas conocidas por los alemanes y se aproximan, más bien, a las francesas, como es uso habitual en las canciones españolas más recientes ³⁴⁸. Es evidente que el crítico alemán echa en falta aquel sabor popular de las boleras y tiranas que arraigó en la generación anterior de románticos, el sabor de las «viejas canciones españolas ya conocida para nosotros», una reflexión harto importante para nuestro estudio, como resulta evidente. Pero no todo serán amables palabras y el columnista mostraba ciertas reservas con el diseño de algunos acompañamientos, remarcando su buena factura cuando se limitaban a acompañar el canto, pero también ciertas flaquezas cuando intentaban ir más allá; especialmente señala errores en cuanto al fraseo, del que pone un ejemplo de la primera

wo sie ihrem Genius, und nicht den Ausländern, wie namentlich in Ihrer Musik seit geraumer Zeit besonders den Italienern, folgten». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 7 de abril de 1813.

³⁴⁶ Texto original: «[...]», nur thut er es mit Geis, und auch, wie jeder Nachahmer von Geist, nicht ohne alle Eigenthümlichkeit. Diese letzte wird man vielleicht in manchen Wenkungen der Melodie und Harmonie; Leichter aber wol im sehr innigen und doch so zarten Ausdruck fast aller der Stellen, die diesen zulassen, bemerken. Eben in diesem Ausdruck zeigt sich unser Componist am anziehendsten, wenn man nur überhaupt versteht, aus so einfachen Gängen und Accorden die Seele herauszuhören und diese nun wieder seinem Vortrage mitzuthemen». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 7 de abril de 1813.

³⁴⁷ Texto original: «[...]» haben alle Innigkeit, Anmuth, Zierlichkeit und Leichtigkeit der uns sonst schon bekannten spanischen Lieder». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 7 de abril de 1813.

³⁴⁸ Sin duda alguna, el crítico alemán intuye lo que más tarde Mitjana y Celsa Alonso precizarían sobre Ledesma: que se trataba de un compositor español con alto grado de originalidad en sus canciones pero que se abre a «nuevos horizontes estéticos» (Mitjana) bajo la perenne influencia de las romanzas y los lieder europeos, así como de la ópera italiana «huyendo de la estética populista» (Alonso). Véase en Celsa Alonso, *La canción lírica*, 144.

canción aunque, en cualquier caso, se trataría de «aquel tipo de errores susceptibles de ser mejorados por cualquier entendido sin alterar lo sustancial»³⁴⁹.



Fig. 27 En rojo, el error –también presente en la edición española– indicado por el crítico del *AmZ*, probablemente como consecuencia de la unión incoherente de las plicas del grupo de corcheas en mano derecha e izquierda. Mariano Rodríguez de Ledesma, «El propósito inútil», cc. 13-16, E-Bn Mc/4199/18.

Y quizás fueron estos errores los que motivaron una segunda edición de las mismas canciones arregladas, esta vez, para guitarra por Matthäi, que se publicarían en 1814 en la misma editorial. La presencia de la reseña del *AmZ* de 1813 con las críticas de la edición para arpa y piano que hemos reproducido anteriormente, aunque desapercibida en su exhaustivo trabajo, serviría para despejar la duda de Tomás Garrido sobre la fecha de publicación de esta primigenia edición alemana de las *Seis canciones* que él fechaba hacia 1814, el mismo año de la segunda edición con acompañamiento de guitarra³⁵⁰. En este año de 1814, además, vería la luz en el *AmZ* de septiembre una conocida reseña de la vida de Ledesma acompañada de la canción *El Pescador / Der Fischer* en los anexos del mismo número. El texto, traducido por Mitjana en 1909, señalaba cuestiones de enorme interés para nuestro estudio:

³⁴⁹ Texto original: «Zum Glück sind Fehler dieser Art, dass sie ohne Veränderung des Wesentlichen von jedem Kunstverständigen sogleich verbesser werden können». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 7 de abril de 1813.

³⁵⁰ Tomás Garrido Fernández, «Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del romanticismo» (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), 110. Es posible que Garrido empezara a trabajar en las reseñas solo de 1814 en adelante siguiendo la estela de Mitjana en su biografía de Ledesma de 1909, que fue el primero en dar noticia de la columna crítico-biográfica del *AmZ* sobre el compositor aragonés. Véase citado a Mitjana en Tomás Garrido Fernández, «Mariano Rodríguez Ledesma», 9.

Las inmensas transformaciones ocurridas en Europa han permitido que pueblos que antes sólo se conocían de lejos hayan llegado a compenetrarse y comprenderse. Estas relaciones ejercen en la actualidad bastante influencia sobre el arte de los sonidos, pues gracias a ellas hemos logrado conocer algunas composiciones musicales hasta el presente ignoradas en Alemania, escritas por maestros de verdadero y gran valor y de peculiar originalidad. Hoy por hoy sólo nos ocuparemos de España, nación que hará apenas diez años nos era musicalmente tan desconocida como nosotros debíamos serlo para ella. Pero en estos últimos tiempos, nos han venido de allí muchas noticias y producciones importantes, no sólo desde el punto de vista histórico, sino también en el concepto artístico, que no dejarán de producir, –y ya comienzan á manifestarse claramente– excelentes resultados sobre nuestro arte³⁵¹.

Quizás esta consolidación del conocimiento sobre España y su música a lo largo de aproximadamente diez años que señala el crítico y venimos estudiando en este trabajo, fuera absorbido por una generación de 1785 cuyo impulso creativo empezaba ya a asomar en esta década –ca. 1815, de acuerdo al método histórico de las generaciones que aplicamos aquí–. Coincidió, no casualmente, con una nueva demanda de música española que, esta vez, sonreía a Ledesma con la publicación en Berlín y Leipzig entre 1814 y 1816 de divertimentos, zapateados, valsos, etc., estudiados y catalogados con exhaustividad por Garrido en su trabajo:

1815 / 2157	<i>Bolero favori du Divertissement Espagnol: Le Trouvadour</i>		Pianoforte flauta	Breitkopf & Härtel, Leipzig	
1816 / 2306	<i>Tre Ariette per voce di basso: - I. La felicità Der Glückliche - II. Il capriccio Der Entschluss - III [Vorrei di te fidarmi]</i>		Voz Pianoforte	Breitkopf & Härtel, Leipzig	Al suo caro amico H. F. W. Richter
1816 / 2307	<i>Tre Ariettes: - Arietta I [Clori, mia bella Clori] - Arietta II [Un fanciullin tiranno] - Arietta III [Se tenero seme]</i>	Italiano Alemán	Voz, Guitarra Pianoforte	Breitkopf & Härtel, Leipzig	
1816 / 2308	<i>La nebbia</i>	Italiano Alemán	Voz, Pianoforte	Breitkopf & Härtel, Leipzig	

³⁵¹ Rafael Mitjana, *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa: estudio crítico biográfico* (Málaga: Imp. de El Cronista, 1909), 59-60.

Año / N.º plancha	Obra	Texto	Instrumentación	Editor	Dedicada
Ca. 1814 / 501	<i>Seis Canziones Españolas</i> <i>Sechs Spanische Lieder:</i> - <i>El propósito inútil</i> <i>Eitler Vorsatz</i> - <i>El sueño de mi amor</i> <i>Liebhens Schlaf</i> - <i>O sí o no</i> <i>Ja und Nein</i> - <i>El pescador</i> <i>Der</i> <i>Fischer</i> - <i>Ya tengo dueño</i> <i>Schon versagt</i> - <i>Delio a la ausencia de su</i> <i>amada Nise</i> <i>Nach Nise's Abschied</i>	Español Alemán	Voz Pianoforte o Arpa	Kunst und Industrie Comptoir. Leipzig - Berlín	A las Damas españolas amantes de la música
Ca. 1814 / 543	<i>Sechs Spanische Lieder:</i> - <i>Eitler Vorsatz</i> - <i>Liebhens Schlaf</i> - <i>Ja, oder Nein</i> - <i>Der Fischer</i> - <i>Schon versagt</i> - <i>Nach Nise's Abschied</i>	Español Alemán	Voz Guitarra (Arreglo de A. Matthaei)	Kunst und Industrie Comptoir. Leipzig - Berlín	
21-IX-1814	- <i>El pescador</i> / <i>Der Fischer</i>	Español Alemán	Voz Guitarra Pianoforte	Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig	
1815 / 2030	<i>Divertissement martial</i> <i>Livr.ª 1</i>		Pianoforte flauta	Breitkopf & Härtel, Leipzig	
1815 / 2031	<i>Divertissement martial</i> <i>Livr.ª 2</i>		Pianoforte flauta	Breitkopf & Härtel, Leipzig	
1815 / 2150	<i>Zapateado Danse</i> <i>Espagnole</i>		Pianoforte flauta	Breitkopf & Härtel, Leipzig	
1815 / 2151	<i>VI Waltzes</i>		Pianoforte	Breitkopf & Härtel, Leipzig	

Fig. 28 Tabla elaborada por Tomás Garrido que refleja las obras de Ledesma publicadas en Leipzig y Berlín entre 1814 y 1816. Tomás Garrido Fernández, *Mariano Rodríguez Ledesma...*, 111-112.

VARIACIONES SOBRE TEMAS ESPAÑOLES

Pero la canción lírica española al son de las melodías de Ledesma no fue lo único español que brilló en los salones y teatros europeos de la década, pues la difusión de los aires de danza españoles iniciada por los compositores de la generación de 1770 tuvo buena recepción en la producción de la siguiente, amoldándose a la perfección a la pequeña forma tanto camerística como orquestal –variaciones, series de danzas– que, como señalaba Downs, habían triunfado en la generación de compositores de 1785

como Hummel, Weber o Field³⁵². De todo ello –tanto de las ediciones de dicha música como de su representación– dieron buena cuenta el *AmZ* y otras fuentes hemerográficas especializadas. Así, la «Intelligenzblatt» del *Zeitung für die elegante Welt* de julio de 1809 informaba de la edición de unas *Spanische Original-Märsche* en la editorial de Friedrich Hofmeister³⁵³, quizás las mismas marchas españolas que se publicitarían en 1815 en los «Kurze Anzeige» del *AmZ*³⁵⁴, editadas por Breitkopf & Härtel que, a la sazón, ya se había hecho cargo de la edición en 1813 de una canción española con acompañamiento de piano [*Spanisches Lied mit Begleitung des Pianof.*]³⁵⁵, de una versión para guitarra y voz de la célebre «Nach Sevilla» de L. Reichardt³⁵⁶, así como de toda la obra cancionística de Ledesma desde 1815, ya mencionada. En 1819 encontramos anunciado en el *Allgemeine Musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* –la versión vienesa del *AmZ* sajón– la edición de una *Spanische Romanze* en sol que «posee mucho de nacional» [...*hat vieles Nationales an sich...*], incorporada por Carl Blum (1786-1844) a su colección de *Romanzen* para voz y piano editada en Viena por S.A. Steiner³⁵⁷, quizás una nueva versión de sus *Balladen, Romanzen und Lieder* para voz y guitarra que ya incorporaban la musicalización de una poesía de Antonio de Solís.

En el mismo año de 1815 encontramos anunciadas unas variaciones virtuosísticas para guitarra sobre una danza española [*Variationen über einen spanischen Tanz, op. 21*]³⁵⁸ del compositor alemán Georg Heinrich Derwort, de quien apenas poseemos datos pero que también habría hecho un arreglo del *Jaleo de Jerez* para guitarra editado en Nueva York ca. 1844³⁵⁹, lugar en el que parece haber pasado parte de su vida³⁶⁰. Otras variaciones para guitarra similares sobre un ‘romance spagnole’ las aportaba el ya

³⁵² Philip Downs, *La música clásica*. Traducción de Celsa Alonso (Madrid: Akal, 1998), 626.

³⁵³ «Intelligenzblatt», *Zeitung für die elegante Welt*, 2 de julio de 1809.

³⁵⁴ «Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung, N° I», *Allgemeine Musikalische Zeitung*, febrero de 1815, 2.

³⁵⁵ «Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung, N° IX», *ibid.*, octubre de 1813, 44.

³⁵⁶ «Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung, N° I», *ibid.*, febrero de 1815, 3.

³⁵⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*

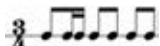
³⁵⁸ «Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung, N° V», *Allgemeine Musikalische Zeitung*, agosto de 1815, 18.

³⁵⁹ Una copia de estas variaciones se encuentra en D-Mbs 2 Mus.pr. 3376, fechadas ca. 1813. También en esta década aparecen publicadas más variaciones sobre un tema español del mismo compositor (1820) aunque con otro dedicatario (D-Mbs, 4 Mus.pr. 35288), además de obras del género virtuosístico compuestas o arregladas para este instrumento.

³⁶⁰ En efecto, escasean los datos biográficos de Derwort, si bien hemos podido rescatar un anuncio de clases particulares de piano, canto y guitarra impartidas por Derwort para jóvenes damas en *The Broadway Journal* del 16 de agosto de 1845, 95.

citado Carl Blum en el tercer cuaderno de sus *Exercices pour la Guitare*, complemento editado por Breitkopf & Härtel en su *Neue vollständige Gitarreschule* de 1818-1819³⁶¹.

Al parecer, los aires de danza españoles eran una buena invitación para el género de las variaciones, como demuestran las dos colecciones compuestas por Derwort para guitarra en esta década o las variaciones concertantes sobre la folía compuestas en 1815 por un casi septuagenario Salieri, que empleando un tema antiguo, en completo desuso³⁶², supo imprimirle el carácter español de moda en la década y, de hecho, se interpretarán con frecuencia en Viena hasta 1819, donde las vemos anunciadas en un concierto de la Tonkünstler Gesellschaft de enero de 1819³⁶³.

Esto se ve con claridad, por ejemplo, ya desde los primeros compases de la Variación I, en los tresillos descendentes y los *stacatti* de los violines que tanto recuerdan a los melismas y floreos de las boleras, o en el evidente guiño al fandango en la cadencia sobre la dominante de los cc. 22 y 23, que remite al comienzo de gran número de fandangos aparecidos a lo largo del XVIII, también en Re la inmensa mayoría³⁶⁴, que debieron ser más que familiares para un hombre como Salieri que vivió instalado en dicho siglo la mayor parte de su vida. Con más claridad se ve esta readaptación *à la mode* de la vieja danza en la Variación VII (Fig. XX b), donde Salieri transforma la folía en un bolero 'a la europea', con la prototípica fórmula rítmica  tomada de algunas seguidillas boleras³⁶⁵ que gozaría, como todos sabemos, de gran predicamento en las composiciones de inspiración española de la década y posteriores, como veremos más adelante.

³⁶¹ Josef Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003), 43.

³⁶² Aunque esto resulte evidente, sirvan de ejemplo las palabras que ya en 1802 dedicaba Koch en su *Musikalisches Lexikon* a la también denominada «Folia d'Espagne»: «Fue una danza de invención española y de carácter grave, indicada para ser bailada por una única persona, que fue especialmente habitual en la escena teatral, pero que ya desde hace algún tiempo ha caído en desuso. [...]». Texto original: «...war ein Tanz von spanischer Erfindung und von ernsthaftem Charakter für eine einzige Person bestimmt, der ehemals besonders auf der Schaubühne sehr gebräuchlich war, aber schon sei geraumer Zeit außer Gebrauch gekommen ist.». Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: bei August Hermann dem Jüngern, 1802), 589.

³⁶³ *Allgemeine Musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 2 de enero de 1819, 7.

³⁶⁴ Véanse, si no, los modelos en Re y los que analiza Judht Etzion en «The Spanish Fandango - from eighteenth-century "Lasciviousness" to nineteenth-century exoticism», *Anuario Musical* 48 (1993): 22.

³⁶⁵ Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 63.

De la sonata, ya en decadencia entre los compositores de la generación de 1785 –como señalaba Downs–, se disgregó el rondó, que por su carácter rítmico y electrizante destacó como tipo ideal concertante para el empleo de temas españoles. Una vez más, el *AmZ* nos da una buena perspectiva compendiada de la difusión de estas piezas en ediciones, noticias de conciertos y sus críticas, dando cuenta ya en 1803 de la interpretación en Leipzig de un rondó sobre un tema «de gusto español» del Kapellmeister Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814)³⁶⁶, quizás alguna improvisación sobre el recitativo y rondó «Ah che in seno io serbo» del acto II de su ópera de tema ibérico *Vasco da Gama* (Berlín, 1801) o, más probablemente, un arreglo para piano solo del «Rondo a la Spagnola» de su *Trio sonata op. 16 n.º 1*, compuesto en Leipzig en 1803 (Fig. XXX)³⁶⁷ en inconfundible metro de bolero.

Avanzado el siglo, y entrando en la década siguiente, encontramos en 1809 noticias sobre otro rondó español [*spanisches Rondo*] de Rodolphe Kreutzer –el célebre dedicatario de la sonata para violín beethoveniana– y que, con toda probabilidad, se trataría de la misma pieza que Ignaz Schuppanzigh interpretará en un concierto del 6 de junio de 1810: “[Schuppanzigh] tocó un concierto para violín de Matthäi y, para rematar, un bolero español de Kreutzer, ambos con muy buena acogida”³⁶⁸.

La noticia se refiere al tercer y último movimiento del *Concierto en sol n.º 17* de Kreutzer que lleva por título «Boleros». En esta ocasión, Kreutzer opta por un compás de 2/4 frente al tan manido 3/4, manteniendo invariable el espíritu dactílico en el primer tiempo del compás que caracteriza al ‘tempo di bolero’ en el que la esencia de la frase melódica se desarrolla en escalas ascendentes y descendentes que buscan un clímax o reposo, respectivamente, en un ciclo de cuatro compases –a veces recortado, a veces estirado, como también veíamos en Backofen–, todo ello sobre el *ostinato* rítmico ya citado. Se emplean todos los recursos de sabor español, desde los floreos o los tresillos abundantes hasta el uso de la segunda menor descendente al final de la primera frase del tema menor contrastante del rondó (Fig. 31 b). Estas dos últimas notas de la cadencia frigia, en lo venidero, de gran popularidad como estereotipo musical de lo

³⁶⁶ «Nachrichten», *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 13 de abril 1803, 480.

³⁶⁷ Para datación de las obras véase entrada de Gerhard Allroggen en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., s.v. «Himmel, Friedrich Heinrich».

³⁶⁸ Texto original: «Er spielte ein Concerto auf der Violine von Matthäi, und zum Schlusse spanische Bolero's von Creutzer, baydes mit vielen Beyfall». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 20 de junio 1810, 607.

español, tal y como ya señaló críticamente Sor³⁶⁹ del 'bolero' de una célebre aria de *Le Calife de Bagdad* de Boieldieu (París, 1800), escrito también en 2/4:

Muchos compositores en Francia han tomado como ritmo para el acompañamiento del bolero la división del primer tiempo de un compás binario, ternario o cuaternario en una corchea y dos semicorcheas, y el resto del compás en corcheas. El 'Je vous attends à l'ombre de la nuit', que no se parece al carácter de la música española más que en el modo menor, y sobre todo en la segunda menor [...] ³⁷⁰.

³⁶⁹ También se habla de esto en Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 63.

³⁷⁰ Texto original: «Plusieurs compositeurs de musique en France ont pris pour rythme d'accompagnement du Bolero la division du premier temps en d'une mesure à deux, trois ou quatre temps en une croche et deux doubles croches, et le reste de la mesure en croches. De là je vous attends à l'ombre de la nuit, qui ne ressemble pas plus au caractère de musique espagnole que la mode mineur, et surtout la seconde mineure [...]». *Encyclopédie pittoresque de la musique*, volumen 1, s.v. «Le Bolero», 89.

Violin I
Violin II
Violoncelli
Bassi

Con sord.
p

Con sord.
p

Fig. 29 a) cc. 17-24 / fols. 1v-2r

Allegretto
Con la costa dell' arco

Violin I
Violin II
Viola
Bassi

Fig. 29 b) cc. 113-116 / fol 7v

Fig. 29 a) y b) Fragmentos de las «Ventiquattro Variazioni sull'aria detta La Follia di Spagna» de Antonio Salieri (1815), editados a partir de A-Wn Mus.Hs.4465 MUS MAG

Rondo a la Spangola. Moderato con espressione. *f* arco piz

1819
(291)

Fig. 50 a)

12

RONDO a la SPANGOLA. Mod^{to} con espressione

Fig. 50 b) cc. 1-5

Fig. 50 c) cc. 111-115

Fig. 50. Fragmentos de la parte del cello a), del piano b) y del violín c) del tercer mov. de la Sonata Trio n^o 1 Op. 16 de Himmel. En el fragmento a) se puede observar el ritmo constante de bolero que mantendrá el piano durante prácticamente todo el movimiento mientras que en el fragmento b) es un ejemplo del carácter rítmico que los compositores quisieron imprimir a estos 'tempi di bolero' a través de los staccati del violín. Tomado de la edición de Breitkopf & Härtel (Leipzig, ca. 1812), p. 1, 12 y 15, respectivamente.

VIOLINO PRINCIPALE

Boleos

Violino 2^{do} *Violino princ:*

Fig. 31, a) cc. 1-21

Principale Minore

Violin I

Violin II

Viole

Basso e Violoncello

Fig. 31, b)

Fig. 31, Fragmentos del tercer movimiento del concierto n° 17 en sol de R. Kreutzer tomado y transcrito a partir de Rudolf Kreutzer, Concerto pour Violon (Rotterdam: JH.Paling, s/d).

Sin embargo, no debemos olvidar aquí el que, creemos, será el rondó al estilo español por excelencia de la década en el ámbito alemán y que, si bien compuesto y publicado en Leipzig hacia 1807, tendrá una influencia duradera sobre la siguiente década, tal y como acredita el *AmZ*. Nos estamos refiriendo a la obra publicada con título español *Capricho y rondó, en el gusto español con una miscelánea de bolero, gitano, cachirulo y zorongo para violoncelo obligado, con acompañamiento de 2 violines, viola y violoncelo* op. 13 compuesto por Bernhard Romberg (1767–1841), un afamado chelista de la primera generación de románticos alemanes que, durante su gira europea de 1798, visitó España y Madrid, donde incluso conoció a Boccherini³⁷¹. Como Backofen, a la vuelta de su gira en las mismas fechas volcó algunas de sus impresiones musicales de España en obras como el fandango de su tercer movimiento del segundo *Concierto para violonchelo y orquesta* op. 6 o un arreglo para cello y piano de «La Cachucha»; de hecho, su paso por España quedó registrado en el concierto que dio en marzo de 1800 en el Teatro de los Caños del Peral donde, junto a uno de sus conciertos para violonchelo, interpretó unas «Variaciones con minué afandangado» que quizás fueran el germen del tercer movimiento de su segundo concierto ya citado, como sugiere Martínez Reinoso³⁷². Pero la culminación de todos estos recuerdos musicales de España, sin duda, fue el del citado *Capricho y rondó* cuyo largo título español solo se explica por su estrecha amistad con el dedicatario, Cipriano Urbieta, un comerciante español afincado en Hamburgo, tal y como el propio Romberg explica a sus editores del Bureau de Musique en varias cartas de agosto y septiembre de 1807 transcritas por Axel Beer:

[4 de agosto de 1807]

En Hamburgo debo tantísimo a un comerciante de origen español y no encuentro ahora otra manera de demostrarle mi respeto que dedicándole el rondó español. Hice cambios en el final para que fuera más brillante y, de esta manera, el conjunto ha ganado bastante. El objeto principal de esta carta es el preguntarles si desean publicar el rondó, y si, en dicho caso, puede salir a más tardar en dos meses, pues a mi llegada a Hamburgo me gustaría sorprender con él a mi amigo³⁷³.

³⁷¹ *Musik in der Geschichte und Gegenwart*, s.v. «Romberg, Bernhard».

³⁷² Josep Martínez Reinoso, «El surgimiento del concierto...», 232.

³⁷³ Texto original: «In Hamburg bin ich einem Kaufmann, einem gebornen Spanier sehr viele Verbindlichkeiten schuldig, und ich kann ihm jetzt meine Achtung nicht anders beweisen als daß ich ihm das Ihnen schon bekannte Spanische Rondo zueigne. Ich habe den Schluß davon verändert so daß er brillanter geworden ist und das Ganze hat dadurch sehr gewonnen. Ein Hauptgegenstand dieses Briefes ist um Sie zu fragen ob Sie dies Rondo verlegen wollen, und ob es in diesem Fall spätestens in zwey Monaten herauskommen kann, weil ich dann bey meiner Ankunft in Hamburg meinen Freund

[11 de septiembre de 1807]

Lo he puesto [el título] en español para mayor alegría del amigo al que se lo dedico, y que es nacido en España³⁷⁴.

Del dedicatorio español Urbietta podemos deducir que, con toda probabilidad, se trataría de uno de los miembros de la sociedad comercial hispano-alemana «Brentano, Buera y Urbietta» sita en Hamburgo y con una red comercial amplia que se extendía hasta América, donde exportaban telas, metales y utensilios de ferretería alemanes³⁷⁵. Aunque la actividad comercial de los Urbietta también incluía España –como demuestra un pleito con una sociedad comercial catalana en 1804³⁷⁶–, la familia parecía, a la sazón, estar bien asentada en Hamburgo, donde se habrían labrado una buena reputación como comerciantes, tal y como se deduce del nombramiento de uno de los miembros de la familia, Juan Antonio de Urbietta, como Cónsul de las Ciudades Hanseáticas en La Coruña en septiembre de 1804³⁷⁷. De acuerdo con la documentación del Archivo Estatal de Hamburgo, la familia Urbietta se emparentó con otra familia de comerciantes hamburgueses, los Gaedeckens, casando Cipriano a su hija Sofía o Sophie con Otto Christian Gaedeckens III (1791-1859), cuyo hijo, nacido en 1818, recibiría el nombre español de su abuelo como Cypriano Francisco Gaedeckens I³⁷⁸. Ignoramos la relación de estas familias con Romberg, pero es posible que Cipriano o los Gaedeckens sufragasen o participasen, de alguna forma, en la gira de Romberg por Europa incluyendo España –el propio marido de Sophie estuvo en España entre 1814 y 1815, como acredita su diario³⁷⁹–. Tampoco sería descabellado que alguno de los Urbietta, a través de Cipriano, proporcionase a Romberg los temas españoles para su rondó, que halló un éxito inmediato, como él mismo comentaba a sus editores de Leipzig en carta del 1 diciembre de 1807: «Aquí [en Viena] se busca el rondó español en todas las tiendas»³⁸⁰. Además de en varios periódicos a lo largo de 1807 y 1808, volvemos a

damit überraschen will.». En Axel Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800–1814)*, (Göttingen: Hainholz, 2019), 493.

³⁷⁴ Texto original: «Ich habe ihn [i.e. Titel] spanisch gesetzt, um dem Freunde, dem ich es zueigne, und der ein geborener Spanier ist, eine größere Freude zu machen.». Ibid., 493.

³⁷⁵ Klaus Weber, *Deutsche Kaufleute im Atlantikhandel, 1680-1850: Unternehmen und Familien in Hamburg, Cádiz und Bordeaux* (München: C.H. Beck, 2004), 258.

³⁷⁶ ACA, Real Audiencia, Consulado y Tribunal de Comercio, C 8137.

³⁷⁷ AHN, ESTADO, 638, Exp.18.

³⁷⁸ Staatsarchiv Hamburg, 622-1/25_12 «Anschreibebuch für Haushaltsausgaben, vermutlich von Otto Christian Gaedeckens III. Ehefrau Sophie, geb. d'Urbietta» y 622-1/25 «Cypriano Francisco Gaedeckens I (1818-1901) Sohn von Otto Christian Gaedeckens III».

³⁷⁹ Véase su diario en el Staatsarchiv Hamburg, 622-1/25_10 «Tagebuch einer Reise durch England, Portugal, Spanien, Frankreich, die Niederlande und Norddeutschland».

³⁸⁰ Texto original: «Man sucht hier [Wien] das Spanische Rondo in allen Läden». Axel Beer, *Das Leipziger Bureau de Musique*, 493.

encontrarlo citado como una obra conocida en 1812 para referirse a su *Divertimento per il Violoncell*: “Una obra de las pequeñas, de este formidable maestro, bien hallada entre los cultos amantes del violonchelo: un tipo de pieza comparable a su rondó español que no le va a la zaga en calidad y efecto”³⁸¹.

Mus. pr. G 18 (2501 (2))

VIOLINO PRIMO. B. Romberg Op. 13. 1)

Andante.

VIOLONCELLO PRINCIPALE

Andante.

Fig. 52 Primeros compases de la parte del Violín I y del Violoncello solista, tomada del Rondó 'en el gusto española' Op. 13 de Bernhard Romberg (Leipzig, Peters)

³⁸¹ Texto original: «Eines von den kleinern, jedem gebildeten Freunde des Violonvells willkommen Weken dieses trefflichen Meisters: eine Art Seitenstück zu seinem spanischen Rondo u. dergl., und nicht geringer an Werth oder Wirkung.». «Kurze Anzeigen», *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 20 de mayo de 1812, 352.

El comienzo del rondó explotaba muchos de los recursos que definían el bolero a la europea, como el famoso ‘ritmo de bolero’, las frases cortas de tres o cuatro compases con un diseño ascendente y descendente de la línea melódica, la abundancia de adornos, especialmente tresillos, o motivos muy populares en el género –y en otros aires españoles–, como la variante del dactílico con corchea y dos fusas, casi siempre en frases descendentes, como vemos en este ejemplo de la seguidilla «Cuando está un pecho esquivo», proveniente de la Colección Kestner:



Fig. 33. Fragmento de la seguidilla «Cuando está un pecho esquivo», tomada de la colección Hannover, Stadtbibliothek, Musikabteilung (D-HV), Kestner No. 101 I, 84.

El éxito de las piezas de Romberg se extendió hasta bien entrada la década de 1810 y el carácter majestuoso y rítmico de estas obras se empezó a identificar rápidamente con lo español; así, un crítico *AmZ* de 1815 evocaba para sus lectores una narración de La Motte-Fouqué sobre los soldados españoles ante la audición del *Allegro* del *Concierto n.º 6* de Romberg–también llamado «militar»–, quizás por su marcado y marcial diseño rítmico similar al del bolero:

Vi aproximarse, en el brillo resplandeciente del sol meridional, al regimiento español con banderas ondeantes y valerosos vítores; [...] aún tengo a los españoles en la memoria, al igual que las banderas, que aún ondean ante mis ojos³⁸².

Kreutzer y Romberg convirtieron el rondó español en todo un género de concierto, en una pieza brillante –como el mismo Romberg decía– con la que finalizar de manera efectista y espectacular una velada con orquesta y solista. Los compositores de la generación de 1785 recogieron este testigo y a través del *AmZ* tenemos noticia de

³⁸²Texto original: «Ich sah in dem glühenden Glanz der sudlichen Sonne die spanische Regimente mit fliegenden Fahnen und frohem, muthigen Jubel daher ziehen; [...] Die Spanier lagen mir noch im Sinn, ihre Fahnen wehten mir noch vor Augen». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 11 de enero de 1815, 21.

la creación e interpretación de varias piezas en este estilo, como el concierto dado por los hermanos Max y Joseph Anton Bohrer el 27 de noviembre de 1816 que incluyó un concierto para violonchelo «con rondó español» [*mit spanischem Rondo*]³⁸³ de Max (1785 - 1867), el menor de los Boher, cuyo concierto op.1 se inspira en un aire de bolero siguiendo un estilo similar al de las piezas de Kreutzer o Romberg (véase Fig. 31); el éxito de la pieza de Max Bohrer perduró llegando incluso a Viena, donde lo encontramos interpretado en un concierto de marzo 1819³⁸⁴.

Desde Dresde llegan noticias del año 1817 de la popularidad de otro «*spanisches Rondo*», esta vez compuesto e interpretado como pieza de entreacto por el oboísta Friedrich Eugen Thurner (1785-1827) –también, como Bohrer, miembro de esta segunda generación de románticos–, una pieza para oboe solista y orquesta compuesta ca. 1816³⁸⁵ y que gozó de gran popularidad en Alemania desde 1817, siendo el intermezzo instrumental muy bien recibido por el público de Dresde³⁸⁶ y de Berlín (junio de 1817)³⁸⁷, volviéndose a escuchar en enero del año siguiente en Frankfurt, en una velada dirigida por el propio Spohr:

[...]: el Sr. Thurner, el conocido oboísta que escuché a comienzos del pasado año en Praga y que ya entonces admiré como el más destacado maestro vivo en este difícil instrumento. También le pudimos oír en el mencionado concierto. Un rondó español compuesto maravillosamente por él mismo le brindó la oportunidad de mostrar su gran maestría, su depurada interpretación y todas aquellas destrezas que caracterizan a los verdaderos virtuosos³⁸⁸.

Este rondó de concierto en Fa consta de estructura propia, con una introducción Andantino en 6/8 y el «Bolero» en el clásico 3/4 que mantiene todas las características del género que ya hemos visto y que se repetirán en otras obras posteriores como el *Bolero / Rondo espagnol* para oboe y orquesta en sol de Georg Asmas Döring, publicado en Schott en 1820 bajo la influencia más que probable de Romberg y Bohrer. El crítico

³⁸³ «Hr. Max Bohrer spielte ein Violoncell-Concert, mit spanischem Rondo, von eigener Composition». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 3 de enero 1816, 9.

³⁸⁴ «Concerte», *Allgemeine Musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 10 de marzo de 1819, 159.

³⁸⁵ Estimamos la fecha por el único manuscrito que se conserva de la obra en el museo de Meiningen, D-MEIr Be 17.

³⁸⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4 de junio 1817, 398.

³⁸⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 18 de junio 1817, 433-4.

³⁸⁸ Texto original: «[...] Herr Eugen Thurner, der berühmte Oboist, den ich im Anfange vorigen Jahres zu Prag hörte, und damals schon, als den ersten jetzt lebenden Meister auf seinen schwierigen Instrumente, bewunderte. Auch er liess sich in dem oben erwähnten Concert hören. Ein von ihm selbst, ansprechend und genial gesetztes spanisches Rondo, hat ihm Gelegenheit, seine große Fertigkeit, seinen geläuterten Vortrag und alle die Vorzüge, welche die wahren Virtuosen charakterisieren, an den Tag zu legen». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 21 de enero 1818, 55.

del *AmZ* comentaba algo de este carácter español a propósito de la primera edición de la pieza:

La tonalidad es sol mayor. El tema no está exento de originalidad y destila vida del sur. [...] Después sigue una frase corta, muy lírica, en mi menor que pronto, y tras un inesperado puente, nos traslada a un pasaje en Do mayor para luego regresar en fugitiva modulación. En estas repeticiones, acompañadas de sorprendentes melismas, parece haberse comprendido bien el carácter español³⁸⁹.

Principale

Violin I

Violin II

Violo

Basso

³⁸⁹ Texto original: «Die Haupttonart ist G dur. Das Thema ist nicht ohne originelle Erfindung und athmet ein südliches Leben. [...]. Hierauf folgt ein kurzer gesangreicher Satz in E moll, der aber bald im überraschenden Uebergange zu einer Passage in C dur überführt und dann in flüchtiger Modulation wiederkehrt. In diesen Wiederholungen, welch emit überraschenden Melismen begleitet sind, scheint der spanische Charackter gut aufgefasst zu seyn». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 27 de septiembre de 1820, 664.



Fig. 34) cc. 120-127.

Fig. 34. Fragmentos del tercer movimiento del Concierto n°1 op. 1 de Max Bohrer en los que se puede ver, aunque en modo mayor y en 5/4, un diseño muy similar a los de Kreutzer o Romberg, con el acompañamiento ostinato en ritmo de bolero, los floreos en una melodía con mucha entidad del violonchelo y un cierto juego con el Mib en los Violines I –la séptima de la dominante de Sib– que quiere sonar a las últimas notas de la cadencia andaluza del relativo menor de Sib, muy apropiado si consideramos el abrupto paso de re mayor a esta sección en Sib.

3.3. España y su música más allá de la Fachpresse durante el primer cuarto de siglo

Periódicos como el *Allgemeine Musikalische Zeitung* o el *Berlinische Musikalische Zeitung* gozaron de gran prestigio en el mundo de músicos, diletantes, musicógrafos, críticos e intelectuales; sin embargo, y como bien señalaba Axel Beer, ese mundo seguía siendo ciertamente limitado por el enfoque concreto a un tema, la música, lo que los convertía en *Fachpresse* o prensa especializada³⁹⁰. Mientras tanto, otros muchos como el *Journal des Luxus und der Modern* (*JLM*, en adelante), el *Zeitung für die elegante Welt* (*ZEW*, en adelante) o el *Journal für deutsche Frauen*, mostraban un abanico temático más amplio llegando a una inmensa parte de la sociedad burguesa alemana a la que informaban sobre moda, sociedad, política, historia pero también literatura y música. El objeto de

³⁹⁰ Axel Beer, 'Empfehlenswerthe Musikalien'. *Besprechungen musikalischer Neuererscheinungen außerhalb der Fachpresse* (Londres-Göttingen: Hainholz, 2000).

estas publicaciones era, ciertamente, informar y entretener de manera periódica a sus lectores, fundamentalmente mujeres: «Para usar y disfrutar» [*Zum Nutzen und Vergnügen*], como rezaba el subtítulo de un librito de bolsillo publicado en Hamburgo entre 1801 y 1802, con breves descripciones de ciudades como Cádiz, Madrid, Barcelona o Valencia, que no tenía otro inocente objeto que ser lo que su propio título decía, «El compañero diario» [*Der tägliche Gesellschaftler*]:

[Sobre las fiestas del Corpus en Bilbao] Abrieron la comitiva cuatro gigantescas figuras vestidas de manera ridícula. Eran dos hombres y dos mujeres de fisonomía sumamente grotesca. [...] Llevaban latas de rapé del tamaño de platos y bolsillos larguísimos; buscaban a la gente en los balcones a los que se arrojaban para besarla, y bailaban en cada esquina un divertido fandango³⁹¹.

El *ZEW* fue un buen ejemplo del interés alemán por España desde su mismísima fundación en Leipzig en 1801 por Johann Gottlieb Karl Spazier (1761-1805), con un amplio abanico de notas y columnas enfocadas, fundamentalmente, a la literatura. Un análisis de sus números nos permite comprobar, a través de las críticas y anuncios en las «Intelligenzblätter» y «Feuilleton», la proliferación de obritas –fundamentalmente comedias o breves novelas– de ambientación española como *Don Febrilas, eine spanische Novelle*³⁹² o *Der spanische Abenteuer, seine Streiche und seine Vermählung*³⁹³ en 1802, el estreno en Braunschweig de obras como *Le portrait de Michel Cervantes* de Dieulafor (1803)³⁹⁴ o la aparición de estudios literarios importantes como los *Blumensträuße italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie* y el *Spanisches Theater* de August W. Schlegel en 1803³⁹⁵, una crítica de las novelas españolas de Sophie Brentano (*Fernando de Lara*, 1804)³⁹⁶ o una biografía de nuestra novelista áurea María de Zayas, aparecida en julio de 1804³⁹⁷. Es evidente que lo español estaba de moda y esto no podía quedar mejor registrado que en un diario que, precisamente, trataba sobre moda. Así lo confesaba

³⁹¹ Texto original: «Den Zug eröffneten vier gigantische Figuren in lächerlichem Costüm. Es waren zwey Männer und zwey Weiber mit äußerst grotesken Physiognomien. [...] Sie hatten tellergroße Schnupfstabaksdosen und ellenlange Fächer; suchten die Leute auf den Balkonen, an welche sie stießen, zu küssen, und tanzten an jeder Ecke einen lustigen Fandango». En *Der tägliche Gesellschaftler. Ein Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen* (Hamburgo: bey A Campe, 1801), 130. A su vez, el librito lo toma con absoluta literalidad de la crónica de Christian August Fischer, *Reise von Amsterdam über Madrid*, 91.

³⁹² *Zeitung für die elegante Welt*, 24 de abril de 1802.

³⁹³ *Ibid.*, 30 de abril de 1802.

³⁹⁴ *Ibid.*, 25 de Agosto de 1803, 812.

³⁹⁵ *Ibid.*, 6 de octubre de 1803.

³⁹⁶ *Ibid.*, 26 de junio de 1804, 606.

³⁹⁷ *Ibid.*, 10 de julio de 1804, 652.

una de las columnistas del *ZEW* al hablar sobre el ambiente del Berlín de 1805 en una observación que da justificación a todo nuestro estudio:

Ahora todo es español y esta es la verdadera fiebre amarilla alemana que impera aquí. Y solo se podrá acabar con esto cuando mujeres y jovencitas sean reconducidas a sus designios, y en vez de ser estupendas intelectuales, artistas, escritoras, pintoras, etc. vuelvan a convertirse en hijas obedientes, fieles esposas, eficientes amas de casa y madres cariñosas³⁹⁸.

Nuevamente, lo español aparece en este momento clave para la generación de 1770 como resorte artístico, como motivo de inspiración poética. El interés por la literatura se multiplicaba casi semana a semana llegando a publicarse en 1805 un artículo sobre el empleo de la asonancia –ya mencionado–, un *Quijote* por fascículos de Heinrich Fröhlich en 1806³⁹⁹, un artículo dedicado a la lengua española en 1807 y hasta métodos para aprender a escribir, hablar y entender español «en poco tiempo y sin profesor», como el anunciado en la «Intelligenzblatt» de agosto de 1807 editado por Heinrich Müller⁴⁰⁰, que se sumaba a la aparición de diversos diccionarios de bolsillo aparecidos entre 1807 y 1809 en las páginas de este mismo semanario.

En la década de 1810 abundan también las reseñas de novelas y obras de teatro de ambientación española u origen literario español como el *Coriolano* de Calderón en 1811 o *Das Leben ein Traum* en 1816, la comedia *Die Brautfahrt in Spanien* de Nehfuesl en 1811, *Die Catalanierin* de Richthofen en 1816 o la novelita *Das Lustschloß der schönen Laura* en 1818; incluso un cuento de tema español, *Gott ist die Liebe*, aparece en varios números a lo largo del mes de mayo de 1819 bajo la autoría de Gustav Jördens. Las columnas sobre historia u otras artes tampoco escasean, como los varios artículos con anécdotas históricas españolas «Spanische Miszellen» (desde 1810) o los artículos variados sobre el carácter español y la Guerra de Independencia que aparecen a lo largo de 1815, así como varios números dedicados a pintores y artistas plásticos españoles desde agosto de 1814.

Pero estos periódicos fueron también muy leídos a propósito de sus críticas de conciertos, de óperas o noticias de interés musical en general; muchos de ellos, como el

³⁹⁸ Texto original: «Jetzt ist alles Spanisch, und dies ist das wahre nordische gelbe Fieber, das hier herrscht, und das nur dann vertilgt werden kann, wenn die Weiber und Mädchen zu ihrer Bestimmung zurückgeführt werden, und statt schöne Geister, Künstlerinnen, Schriftstellerinnen, Mahlerinnen, u. zu seyn, wieder gehorsame Töchter, treue Gattinnen, haushälterische Hausfrauen und liebevolle Mütter werden». En *Zeitung für die elegante Welt*, 17 de enero de 1805, 62-63.

³⁹⁹ *Ibid.*, 8 de marzo de 1806.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 15 de septiembre de 1807.

ZEW o el JLM, incluían partituras en casi todos sus números y no olvidemos que fue en el mismo ZEW donde Carl Maria von Weber y Kind dieron respuesta conjunta en 1818 a una ácida crítica vertida sobre su *Nachtlager zu Granada* –como veremos más adelante–, o el JLM donde D’Aubigny-Engelbrunner publicó sus canciones de Cervantes ya tratadas en el capítulo anterior. En el ZWE, por ejemplo, entre las noticias de sociedad encontramos, en marzo de 1801, a la hija de un diplomático que, durante los carnavales de Berlín del mismo año bailó, tras una canción, una danza española en la que supo combinar «la decencia y la ligereza»⁴⁰¹. También encontramos algunas descripciones de bailes como el bolero citadas a propósito de anecdotarios históricos sobre España, sus regiones o su literatura, como la columna dedicada a los trovadores valencianos en 1802 donde se dice: «De hecho, las baladas eróticas suelen ser las preferidas y, por ello, las más buscadas. En ellas se describen los secretos del amor con un candor, con una exuberancia tal que incita al espectador al bolero y no pocas veces a algo aún más bello»⁴⁰².

En el ámbito de las noticias sobre conciertos, es interesante la reseña que desde Breslau nos deja el ZEW de 1819 sobre una velada protagonizada por la señorita Wilhelmine Bierey –la hija del compositor alemán Gottlob Benedict Bierey (1772-1840)– que, como remate de su recital, cantó genialmente «la romanza de algún tipo de bolero acompañada de castañuelas»⁴⁰³. También se anuncian ediciones de estos aires nacionales como un bolero para piano o guitarra de Piantanida (1819)⁴⁰⁴ o arreglos de piezas concertantes como el bolero de Thurner ya citado (1820)⁴⁰⁵ o los de Romberg (1807). Algunos años después también se citará el bolero como referencia para entender una descripción sobre danzas de Marsella⁴⁰⁶, al igual que el fandango en un artículo de 1813 a la hora de describir el temperamento y las características de los pueblos⁴⁰⁷ en la línea de pensamiento ya vista. Sobre la historia de este último, además,

⁴⁰¹ *Ibid.*, 12 de marzo de 1801, 245.

⁴⁰² Texto original: «Freilich pflegen die erotischen Balladen die beliebtesten und also die gesuchtesten zu seyn Hier werden den die Geheimnisse der Liebe mit einer Wärme, mit einer Üppigkeit geschildert, die die Zuhörer oft zum Bolero und nicht selten noch zu etwas Schönerem verführt». *Ibid.*, 25 de noviembre de 1802, 1126.

⁴⁰³ Texto original: «[...] sang sie die Romanze von einer Art Bolero mit Castagnetten begleitet». *Ibid.*, 14 de mayo de 1819, 752.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, 28 de julio de 1819.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, 18 de noviembre de 1820.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, 6 de septiembre de 1808, 1213.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 9 de julio de 1813, 1081.

publicará el *ZWE* de 1828 una columna entera («Zur Geschichte des Fandango») que, aunque tardía para nuestro estudio, conviene rescatar:

Como es sabido, este baile español –moro de origen– presenta todo los pasos y estadios del amor. Añoranza, esperanza, acercamiento, huida, regreso, cariño, rechazo y correspondencia canalizados a través de la música y la exuberante representación de los bailarines. Temperamento y costumbre han elevado al fandango y al bolero –que, como continuación del primero expresa la embriaguez del amor correspondido– a la categoría de danza de danzas. Ambos marcan el final de agradables entretenimientos y la gravedad española se repliega de buen grado, cuando los tiernos sonidos de la música llaman al voluptuoso fandango⁴⁰⁸.

A continuación, el autor de la columna se limita a contar la célebre anécdota, aparecida también en crónica de viajes, del juicio hecho en Roma al fandango acusado de indecente y en el que, tras una demostración del baile, demostró su triunfo contagiando a los propios cardenales con su ritmo y exuberancia.

3.4. España en la prensa desde 1820 y posterior

A partir de 1820, con la proliferación de música escénica e instrumental de tema español promovida por los miembros de la generación de 1785, será fácil encontrar numerosas reseñas de estas representaciones en prensa especializada como el *AmZ* o su homónimo vienés, como la puesta en escena en Berlín de *El médico de su honra / Der Arzt seiner Ehre* (1820, estrenada en 1818 también como *Don Gutierre*) de Calderón en traducción de C.A. West –seudónimo de Josef Schreyvogel– con música de Friedrich Schneider (1786-1853). La música era definida por el crítico del *AmZ* como magnífica: «de manera muy característica se acerca delicadamente al desarrollo del argumento»⁴⁰⁹. También encontramos críticas del estreno en el Theater an der Wien de *Die Prinzessin von Navarra* de Morlacchi (1820), según el crítico vienés, destacada por el empleo de

⁴⁰⁸ Texto original: «Wie bekannt, stellt dieser spanische –ursprünglich maurische– Tanz alle Übergänge und Stadien der Liebe dar. Sehnsucht, Hoffen, Annäherung, Fluch, Wiederkehr, Zärtlichkeit, Weigerung und Erhörung werden durch Musik und üppige Darstellung der Tanzenden versinnlicht. Temperament und Sitte haben den Fandango und Bolero, der al seine Fortsetzung des ersteren den Rausch erhörter Liebe ausdrückt, zum Tanze aller Tänze erhoben. Beide machen gewöhnlich das Finale der geselligen Vergnügungen, und der spanische Ernst räumt willig das Feld, wenn die schmelzenden Töne der Musik zum üppigen Fandango rufen». «Zur Geschichte des Fandango», *Ibid.*, 10 de mayo 1828, 732.

⁴⁰⁹ Texto original: «[...] als dass sie [die Musik] sehr charakteristisch dem Fortschritt der Handlung sich anschmiegt». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 15 de marzo de 1820, 184.

melodías nacionales⁴¹⁰; de *Rodrigo und Zimene* (1821) de Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867), estrenada en el Hof- und Nationaltheater de Múnich⁴¹¹; o una crítica sobre la publicación por Schott de *Zoraïde, oder der Friede von Granada* (1823) del ya citado Carl Blum⁴¹² o de la propia *Preziosa* de C.M. von Weber (1823)⁴¹³.

La presencia de lo español en la ópera eclipsa, ciertamente, la presencia de este *sujet* en otros géneros como la canción o las piezas concertantes tan populares en la década de 1810; pero no por ello dejan de tener presencia y los periódicos, nuevamente, son buenos testigos de ello. Así, el *AmZ* vienés da cuenta de la interpretación de unas canciones españolas e italianas en Berlín tocadas por Alexandre Boucher y su mujer Celeste al violín y arpa, respectivamente, en un concierto de junio de 1821⁴¹⁴, quizás variaciones virtuosísticas sobre alguna canción que hubieran llevado de España –pues allí estaba afincado Boucher desde finales de siglo–. Días después, en Dresde, el virtuoso violinista actuaría bajo la dirección del mismísimo Carl Maria von Weber protagonizando una curiosa anécdota que cuenta Warrack en su célebre biografía de Weber. Según Warrack, al improvisar una cadencia, comenzó a ejecutar virtuosísimamente toda suerte de trémolos, *pizzicatti*, arpeggios y complejas modulaciones sobre una *olla potrida* (sic) de temas del *Freischütz* que tuvo que interrumpir tras no ser capaz de recuperar el tema y tonalidad iniciales⁴¹⁵.

El *Dresdner Abend-Zeitung* –diario importante en la región sajona fundado, entre otros por Friedrich Kind, el libretista de Weber– publicaba en 1824 una columna firmada por Meisel bajo el título «Bailes nacionales españoles / explicados por Meisel» [«Spanische Nationaltänze / geschildert von Meisel»]. Se trataba, en realidad, de la continuación de unos escritos del diplomático August Heinrich Meisel (1789-1824) publicado en varios números del *Abend-Zeitung* desde 1822 sobre aspectos de interés observados en sus viajes tales como las corridas de toros o los bailes nacionales en España o descripciones de regiones italianas⁴¹⁶. Así pues, el también autor en 1821 de una historia sobre las revoluciones en España (*Beiträge zur Geschichte der spanischen*

⁴¹⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 1 de noviembre de 1820, 704.

⁴¹¹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 13 de junio de 1821.

⁴¹² *Ibid.*, 15 de enero de 1823, 33-35.

⁴¹³ *Ibid.*, 25 de junio de 1823, 414.

⁴¹⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 20 de junio de 1821, 439.

⁴¹⁵ John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie* (Hamburg: Classen, 1972), 303-304.

⁴¹⁶ Kind anotaría en la última columna de «Reiseberichte» sobre *Italia* de Meisel que habría fallecido en Grecia en 1824 de manera repentina y en la flor de su vida. Véase *Abend-Zeitung*, 24 de enero de 1825.

Revolution) comenzaba su detallado artículo recordando al lector la relación genética entre el origen y carácter de las naciones con sus músicas y bailes nacionales, y recuerda que los meridionales aún acompañaban con canto sus bailes nacionales –costumbre perdida ya en las danzas francesa o alemana–. Meisel afirma que en España la danza tuvo el mismo comienzo, asociado a la palabra cantada:

También en España tuvo el baile un comienzo igual. De hecho, conocemos sus formas más antiguas como la folía, chacona, zarabanda, el zarambeque, la jácara, el cumbé, cerengue [sic], canario u otras, aunque solo a través del nombre. Incluso los bailes españoles más nuevos y hoy tan conocidos aparecieron de la misma forma⁴¹⁷.

A continuación, dedica unos cuantos párrafos a hablar de la seguidilla:

En la región⁴¹⁸ media de España, en la provincia de La Mancha vive un apacible y divertido pueblecito que, desde antiguo, canta unas alegres y pequeñas canciones llamadas seguidillas, bailadas con garbosos movimientos según la forma del canto. Por si hubiera alguna duda sobre la antigüedad de estas canciones, baste el testigo que nos ofrece un fragmento del *Don Quijote* de Cervantes, donde las seguidillas son mencionadas de manera temprana como poesía tradicional en Candaya, cuyo canto causa alegría generalizada.

Meisel ofrece, además, de manera detallada la forma del género explicando que consta de siete versos de siete y cinco sílabas con rima asonante y estribillo. Explica cómo se repite su estructura y da detalles de su forma musical: “El compás del canto es ternario y tan acentuadamente marcado que hasta el oído menos experto sería incapaz de perderse. El acompañamiento habitual es con guitarra, violín o una flauta”.

Cita a Don Preciso –seudónimo de Juan Antonio de Iza Zamácola, el autor de una célebre colección de seguidillas– como fuente para estas notas y demuestra un cierto conocimiento en la cuestión de los bailes que, desde luego, va más allá que cualquier otra descripción sobre música nacional que se hubiera publicado hasta entonces en Alemania. Su traducción de una seguidilla de la colección de Don Preciso llegará a reproducirse en la obra de Carl Seidel *Charinomos: Beiträge zur allgemeinen*

⁴¹⁷ Texto original: «Auch in Spanien hatte der Tanz Gleichen Anfang. Zwar kenne wir die älteren Formen desselben als: die floia, chacona, zarabanda, den zarambeque, die xácara, den cumbé, cerengue, canario und andere nur noch dem Namen nach. Allein selbst die neueren, noch jetzt bekannten spanischen Tänze sind auf gleiche Weise entstanden». *Dresdner Abend-Zeitung*, 14 de abril de 1824.

⁴¹⁸ Texto original: «In Spaniens Mitte, in der Provinz la Mancha, lebt ein ruhig heiteres Völkchen, das seit früher Zeit muntere, kleine Gesänge, seguidillas genannt, singt und nach dem Takte der Gesangsweise mit anmuthigen Bewegungen tanzt. Wie lange sie schon diese Lieder singen, läßt sich nun zwar nicht erörtern, allein, daß die Sitte alt sey, bezeugt uns eine Stelle in Cervante's Don Quixote, wo die seguidillas als schon frühzeitig in Candaya übliche Gedichte erwähnt werden, deren Absingen die allgemeinste Luft hervorbracht». *Dresdner Abend-Zeitung*, 14 de abril de 1824.

Theorie und Geschichte der schönen Künste (1825) como ejemplo de *Tanzlieder* o bailes cantados⁴¹⁹.

A continuación, Meisel habla del baile propiamente dicho, al que define como teatral y que involucra a todo el cuerpo. Pero, según el autor, el más antiguo de los bailes españoles aún en uso sería el fandango, «falsamente descrito tantas veces y de tantas formas» por crónicas de viajes como la de Langle. El autor comenta que tanto el fandango como la seguidilla no tenían otras reglas que las que le imponía el canto y la música hasta la llegada a Madrid desde Italia del maestro de baile Pedro de la Rosa en 1740, que impondría, con su buen gusto y criterio, reglas a ambos bailes⁴²⁰. Continúa Meisel su exégesis del origen del bolero siguiendo a pies juntillas el texto de Don Preciso, situando su creación hacia 1780 en La Mancha por Sebastián Cerezo y explicando el sentido de su nombre: «llamado por los encantados espectadores el que vuela o bolero como consecuencia de la ágil ligereza de los bailarines». Prosigue con una larga explicación del bolero, de los pasos pero también de la música que creemos menester reproducir por su precisión y precocidad:

⁴¹⁹ Carl Seidel, *Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste* (Magdeburg: bei Ferdinand Rubach), 540-541.

⁴²⁰ Este dato lo toma, nuevamente, de Don Preciso. Véase Juan Antonio de Iza Zamácola, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar á la guitarra*, tomo 1 (Madrid: Imprenta de Villalpando, 1799), XVIII. Posteriormente, Barbieri y Sor lo darán por buenos en sus respectivos escritos, tal y como señala Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 47.

Erguidos a la distancia de algunos pasos con el fin de tener espacio para los movimientos recíprocos, aguardan ambos mientras la guitarra prepara el baile con una sencilla introducción y sus miradas fogosas, llenas de la alegría del baile que va a comenzar, se encuentra y miden en torno a los presentes. Entonces se eleva la voz del cantante, que en cuatro compases interpreta los primeros dos versos de las seguidillas como entrada. Los bailarines esperan impacientes; [...]. Y otra vez hace la guitarra un puente, con cuyo cuarto compás entra la voz del cantante y el baile empieza. [...] Entonces repite la guitarra la misma transición preparada mientras los bailarines, caminando, cambian sus posiciones de manera lenta y delicada. En el cuarto compás, comienza de nuevo el baile con todos los cambios que la destreza de los ejecutantes les permite hasta que, tras nueve compases, regresan como antes a sus posiciones iniciales para llevar a cabo, de igual forma, la tercera parte del baile. Pero entonces cesan repentinamente y como por arte de magia la voz, la guitarra y las castañuelas y los bailarines permanecen inmóviles en alguna garbosa posición a la cual el desarrollo del baile les ha llevado, llamado en la jerga “bien parado”. La soltura del bailarín para conseguir una postura agradable en este momento final es objeto de especial esfuerzo al aprenderse y practicarse el bolero, que se diferencia por este momento característico de otros bailes, especialmente del fandango⁴²¹.

A continuación, Meisel habla de las impresiones auténticas que este baile produce en quienes de verdad lo presencian, aquellos capaces de entender «el encanto especial del baile nacional español», y se queja de aquellos que de manera irrespetuosa y sin conocimiento, lo vilipendian como «imagen de la lujuria». Meisel no desaprovecha su columna para proporcionar aún más información a sus lectores sobre los bailes españoles y continúa su presentación con la tirana, «bailada siguiendo el canto de cuatro versos de ocho sílabas asonantes que conforman la estrofa, por cuya forma tenían un compás claro y bien marcado»; también habla de la cachucha, tan popular en su tiempo, «que, bailada solo por una bailarina, imita a las seguidillas en sus suaves

⁴²¹ Texto original: «In der Entfernung einiger Schritte aus einander stehend, um Raum zu gegenseitigen Bewegungen zu haben, harren Beide, währen die Gitarre den Tannz mit leichtem Vorspiel einleitet, und ihre feurigen Blicke, von der Luft des zu beginnenden Tanzes, begegnen sich und messen dann rings den Kreis der Umstehenden. Jetzt erhebt sich die Stimme des Sängers, die in vier Takten die zwei ersten Verse der Seguidille als eingang vorträgt. Ungeduldiger harren die Tänzer; schon spannen sich ihre Muskeln und die fertige Hand bereitet den ersten Schlag der Castagnette. Und wiederum macht die Gitarre einen Übergang, bei dessen viertem Takte aber mir eins die Stimme des Sängers einfällt, und der Tanz beginnt. [...] Dann wiederholt die Gitarre denselben vorbereiteten Übergang, während dessen die Tanzenden leicht und langsam schreitend ihre Plätze wechseln, Beim vierten Takte erneuet sich der Tanz mit allen Abwechselungen, deren die Gewandheit der Ausführenden fähig ist, bis sie nach neuen Takten auf dieselbe Weise zu ihren früheren Plätzen gegenseitig zurückkehren, um in gleichem Zeitmaße den dritten Theil des Tanzes zu vollbringen. Da aber schweigen plötzlich wie mit einem Zauberschalge die Stimme, die Gitarre und die Castagnetten, und unbeweglich stehen die Tänzer in irgendeiner anmuthigen Stellung, zu welcher sie die Entwicklung des Tamzes geführt hat, in der Kunstsprache bien parado genannt. Die Gewandheit des Tanzenden, in diesem Schlußaugenblicke eine gefällige Stellung zu gewinnen, ist ein besinderer Gegenstand des Fleißes bei Erlernung und Übung des Bolero, der sich diesen charakteristischen Moment von anderen Tänzen und insbesondere vom Fandango unterscheidet. *Dresdner Abend-Zeitung*, 14 de abril de 1824.

giros y movimientos», y de la matraca, «un baile vivaz con enérgicos movimientos y saltos». El autor comenta que existen otros muchos bailes, especialmente en Andalucía, pero que todos ellos se remiten a la forma originaria de la seguidilla.

Qué duda cabe, el texto de Meisel debió dar una información muy valiosa y precisa a los alemanes de entonces, a la sazón más que familiarizados con lo español. De hecho, que los alemanes de entonces precisaran de estas aclaraciones tras dos décadas de empleo de temas españoles en su música no hace más que demostrar la precocidad y el peso del fenómeno en Alemania, consecuencia de la pasión de las dos primeras generaciones de románticos por España, pues no se olvide que estas descripciones son de 1824, doce años anteriores a la ya citada voz “Le Bolero” de Sor en la *Encyclopédie pittoresque de la musique* (véase nota 369), donde se denunciaban algunas deturpaciones del género en Francia, o muy anterior al artículo de la *Gaceta Musical de Madrid* de mayo de 1855, donde se ponía en entredicho el conocimiento de los extranjeros sobre el bolero a propósito de un artículo surgido en la *Gaceta Musical* de Nápoles en el mismo año⁴²². Concluye Meisel su trabajo con algunas reflexiones en esta dirección:

El prejuicio de los extranjeros se ha ido abriendo espacio en España de tal suerte que el fandango, el bolero y la cachucha han sido desterrados de los círculos sociales más elevados. Pero se mantienen aún en el pueblo y en el teatro, donde diariamente se interpretan como entremés, al final de la obra principal o antes del comienzo del sainete con gran acogida y para mayor diversión de los espectadores⁴²³.

Las citas de Meisel sobre este asunto nos recuerdan que, más que de su propia época, el autor parece hablar de la España de finales del siglo XVIII, quizás por lo que vio y vivió él mismo en alguno de sus viajes, quizás por lo que leyó en Don Preciso y Fischer⁴²⁴, a quienes sigue y copia casi literalmente. El triunfo del polo, la tirana y la seguidilla en los salones españoles de estos años y del período isabelino demuestra una reconsideración de este rechazo original contra el que, precisamente, reaccionaba un Fischer ya a comienzos de siglo: “Un baile [el bolero] que tan vivamente habla para un

⁴²² Véanse citados ambos en Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 63.

⁴²³ Texto original: «Der Vorurtheil der Fremden hat allmählig auch in Spanien Raum gewonnen, so daß der Fandango, der Bolero und die Cachucha aus den höheren gesellschaftlichen Vereinen gebannt sind. Doch erhalten sie sich noch im Volke und auf dem Theater, wo sie täglich als Zwischenspiel nach dem Ende des Hauptstückes und vor Anfang des Seynete mit allgemeinem Beifall und zu höchster Lust der Zuschauer aufgeführt werden». *Dresdner Abend-Zeitung*, 14 de abril de 1824.

⁴²⁴ En el caso de Fischer, queda evidenciado no solo en las descripciones sino en la última recomendación que hace sobre las *Láminas que manifiestan los varios pasos y mudanzas de las seguidillas voleras* publicadas por Escibano ca. 1792 y citadas por Fischer en Christian August Fischer, *Reise von Amsterdam über Madrid*, 399.

sentimiento que mueve a toda la naturaleza, que solo puede endulzar el egoísmo de los hombres”⁴²⁵.

Meisel y los alemanes de entonces intentan, desde su interés y amor por lo español, no solo advertir del error de este desprecio –que ya no era tal en su época– sino corregirlo poniendo dicha corrección en práctica al incorporar sistemáticamente en su música instrumental y dramática los temas nacionales españoles que, con tanto empeño, habían recogido y estudiado, con el fin de darles la dimensión europea que necesitaban para triunfar allí pero también aquí.

⁴²⁵ Texto original: «Ein Tanz, der so lebhaft zu einem Gefühle spricht, das die ganze Natur belebt, das allein den Egoismus der Menschen midlern kann». Christian August Fischer, *Reise von Amsterdam über Madrid*, 399.

Capítulo 4

La imagen de España en la ópera alemana de la generación de 1770

Ya habíamos comentado en la introducción cómo Julián Marías, a la hora de abordar el problema de las generaciones en los teóricos del XIX, situaba a Wilhelm Dilthey como uno de los primeros en intuir un concepto de generación próximo al que, años más tarde, desarrollaría Ortega para dar forma a su método histórico⁴²⁶. Pero, así como Ortega había definido su método *en torno a Galileo*, Dilthey lo habría hecho *en torno al Romanticismo*, y es que él sería el primero en atisbar la existencia de una generación inicial de nacidos hacia 1770, la de Novalis, Tieck, Wackenroeder, los hermanos Schlegel, Humboldt o Hölderlin, acreedora auténtica de la etiqueta «románticos», «a menos que –como decía Dilthey–, se prefiera acabar radicalmente con el abuso que desde hace más de medio siglo se comete con este nombre prescindiendo del nombre mismo»⁴²⁷. Aunque Dilthey no quiso ahondar en su teoría como método histórico ni se ocupó de desarrollar y delimitar la idea de generación, sí comprendió una cosa al estudiar a estos primeros románticos: lo decisivo del romanticismo es la idea de generación. Una generación, en Alemania, más caracterizada por la heterogeneidad que por una homogeneidad en casi todas las esferas de la vida cultural, relacionada entre sí a través pequeños círculos de amistad, con fugaces puntos geográficos de referencia como Jena, aglutinada por iniciativas intelectuales no demasiado ambiciosas como el Athenäum de Schlegel.

Ante de entrar en materia, convendría sintetizar algunas ideas sobre el interés de esta primera generación romántica por España. Quizás fueran estos –sin menosprecio de sus predecesores– los primeros en observar ciertos «caracteres» en el arte español, como muy bien señalaba Dámaso a propósito del teatro y la novela áurea⁴²⁸, algo de quizás fatídicas consecuencias en la crítica posterior, como también advertía Menéndez

⁴²⁶ Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, 56-61.

⁴²⁷ Wilhelm Dilthey, *Vida y poesía*, 275-276.

⁴²⁸ Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española*, 10.

Pidal⁴²⁹. Lo cierto es que, algunos de estos valores o peculiaridades –aunque, en apariencia, contradictorios– fueron una inspiración perenne para un ideal estético como el alemán, aún en construcción, como su propio Estado.

Uno de estos caracteres, quizás de los más destacados, es el de la fantasía y el desarrollo de lo imaginario, que ya a mediados del siglo XVIII espolearían acaloradas discusiones estéticas en el seno de una querrela en torno al Quijote, como veremos. Lo español, con sus *Schwärmereien* y quijotadas, se erigiría como un arma contra el racionalismo degradado de la Ilustración, como un escape a la rigidez que imponían las formas artísticas de comienzos del XVIII. Pero no es esta imaginación española una mera visión fantástica de la realidad, sino una «una realidad extraordinaria, una segunda realidad»⁴³⁰, como aclaraba Menéndez Pidal, una fantasía siempre acotada por una gran dosis de realismo. Esta tensión casi irónica entre lo real y lo fantástico que se da en la literatura española desde Cervantes supo intuirlo el propio Schiller en su *Über naive und sentimentale Dichtung* (1795), idea de enorme trascendencia para esta nueva generación de románticos⁴³¹: ¿cómo no pensar en todo ello ante obras como *Die Zauberflöte*, *Zemire und Azor* de Spöhr o el propio *Freischütz*?

Otra cuestión fundamental que esta generación hereda de los prerrománticos es la inclinación hacia lo popular, en música, especialmente manifestado a través de la obsesión romántica por el *Volklied* y los temas nacionales, como ya vimos en los capítulos II y III, inaugurada por Herder y cristalizada en las canciones populares recogidas en *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808) de Achim von Arnim y Brentano. España, con su rica tradición de romances, sirvió a este fin de definir un pueblo a través de su música, como ya defendía Herder en 1784, pues en «sus escritos se muestra ya algo del carácter español de entonces»⁴³².

⁴²⁹ Ramón Menéndez Pidal, *Los españoles en la literatura*, 115-117. También el propio Dámaso se queja de este asunto en el ensayo citado.

⁴³⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Los españoles en la literatura*, 99.

⁴³¹ Christoph Strosetzki, «August Wilhelm Schlegels Rezeption spanischer Literatur», en *Der Europäer August Wilhelm Schlegel, editado por York-Gothart* (Berlin: de Gruyter, 2010): 145-146.

⁴³² Texto original: «in ihren Schriften schon etwas damals vom spanischen Charakter zeigen». Tomado de Werner Brüggemann, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, 167.

4.1. España en la escena alemana del último cuarto de siglo XVIII

La infancia y juventud de los románticos de esta generación de 1770 transcurrió en paralelo a un creciente interés por España que ya habían identificado O. Lyte y Sullivan desde 1750 y que encuentra su asiento, precisamente, entre 1770 y 1800, como una suerte de antesala o preparación de lo que será la gran incorporación de lo español a la vida intelectual alemana romántica⁴³³.

Hacia 1750, el ambiente intelectual alemán en torno al teatro era propicio para casi cualquier influencia, pues se encontraba en un convulso momento de definición, de cuestionamiento de las normas que la razón debía imponer a la creación artística – como defendía Johann Christoph Gottsched (1700-1766)– y que llevarían a los suizos J. J. Breitinger (1701-1776) y J. J. Bodmer (1698-1783) a abrirse paso críticamente con una defensa furibunda de la imaginación, lo maravilloso y lo milagroso como motores estéticos de la poesía⁴³⁴, caracteres entonces tan identificados con la literatura áurea española⁴³⁵. Resulta curioso lo que escribía en 1738 Johann Adolf Scheibe, uno de los más destacados discípulos de Gottsched, a propósito de las adaptaciones de las óperas que hasta dicho año se venían poniendo en escena en teatros europeos como el *Theater Am Gänsemarkt* de Hamburgo:

⁴³³ Henry H. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 169.

⁴³⁴ *Ibid.*, 126.

⁴³⁵ Ya en 1940, Karl Vossler describía exactamente este fenómeno como la reacción de la Europa ilustrada al carácter fantástico y mágico de, por ejemplo, los autos sacramentales españoles: «La ficción no necesitaba tener ningún gran mérito literario ya que no aspiraba más que a mantener al pueblo en ese ambiente de milagro dentro de la Iglesia. Para el resto de Europa, estas representaciones estaban faltas de finura. Especialmente Francia, que hubiera podido servir de eficaz intermediaria, no gustaba en absoluto de estos dramas, que tan groseramente se oponían a la razón y al buen gusto». Karl Vossler, *Algunos caracteres de la cultura española* (Madrid: Espasa Calpe, 1962), 106.

[...] y ha sido bastante común llevar a la escena operística novelas árabes o españolas. De esta suerte se confundía al espectador imponiéndose, en última instancia, un gusto pésimo que no consideraba como bueno aquello que no estuviera repleto de cosa fantástica y sin gusto: así, se proscribía lo naturalmente maravilloso y se preferían, en su lugar, miles de imposibilidades que pugnaban con la naturaleza y la razón, y que tan siquiera eran coherentes con una imaginación fantástica. [...] y se ha empezado a ver cuán vulgar es caer de lo natural a lo imposible, de las tramas verdaderas y humanas a desviadas fantasías y aún quijotescas ensoñaciones [...]»⁴³⁶.

Pero, como decíamos, en esta particular querrela otra suerte sonrió a estas quijotadas con la victoria de los suizos sobre la escuela de Gottsched, reforzada por la mirada amable hacia la literatura española que, por vez primera en el siglo, inició con rigor Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Desde 1750 su creciente conocimiento del teatro español derivado de su participación activa en los *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* o el *Berlinische privilegierte Zeitung* le llevó a sintetizar de la literatura áurea los elementos que necesitaba para inspirar una nueva crítica literaria y una nueva forma de entender el teatro transmitida, por ejemplo, en sus artículos en la *Hamburgische Dramaturgie* (ca. 1760), cuya pasión contagiaría a coetáneos como Dieze, gran traductor y divulgador de la literatura española o a un más joven Herder

En la década siguiente, las traducciones alemanas del *Théâtre Espagnol* de Linguet (*Spanisches Theater*, 1770) o las adaptaciones de las traducciones italianas de Carlo Gozzi dejaban su huella en Schröder y los miembros más jóvenes del *Sturm und Drang*, a lo que se sumaba el interés por España que ya hemos visto reflejado en las numerosas crónicas de viajes que se suceden entre 1770 y 1800⁴³⁷. En el ámbito operístico, se adelantaban a nuestro fenómeno Mattheson y Telemann con sus reivindicaciones ‘quijotescas’: el primero concediendo a la música, como a Don Quijote, «su propia libertad aventurera» frente a los principios dramáticos de mimesis, frente al

⁴³⁶ Texto original: «[...] und es war was ganz gemeines die Spanischen oder Arabischen Romanen auf den Operschaubühnen vorzustellen. Hierdurch ward der Zuschauer verwirrt gemacht, und es bekam zuletzt ein übler Geschmack die Oberhand, der nichts für gut hielt, was nicht mit diesen abgeschmackten wunderbaren angefüllet war: so verbannte man also das natürliche wunderbare, und erwehlte stattdessen, tausend Unmöglichkeiten, die mit der Natur und Vernunft stritten, und die auch nicht einmal mit einer fantastischen Einbildung übereinstimmen. [...]; und man hat angefangen einzusehen, wie abgeschmackt es ist, von dem Natürlichen auf unmögliche, und von wirklichen menschlichen Handlungen auf verkehrte Traumereye und Don Quischottmäßige Schwärmereyen zu fallen [...]». Johann Adolph Scheibe, *Der kritische Musicus*, Part I. (Hamburg: bey Thomas von Wierings Erben, 1738), 182-183. Algunas partes de este fragmento, así como de la polémica entre los suizos y Gottschad a propósito de la ópera, se citan en Cristina Urchueguía, «La ópera en Alemania, ¿una ‘quijotada’?» *Anales cervantinos* 39 (2007): 263-288.

⁴³⁷ Henry H. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 150-151.

imperio de la palabra sobre la música, y el segundo, desprendiéndose cervantinamente de los rigores de la ópera seria con su «juguete dramático» *Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (1761), con libreto de Schiebeler, estudiado todo ello por Cristina Urchueguía en un trabajo ya citado⁴³⁸.

De una u otra forma, este redescubrimiento de España se infiltraría como *soggetto* en la escena lírico-dramática, especialmente a partir de 1780, donde fue usual el rescate de asuntos españoles, bien de traducciones y ediciones directas de obras francesas de Beaumarchais o Marmontel, bien de la mera refundición de las mismas. En 1777 se estrenaba en Viena *Isabella e Rodrigo* de Anfossi, quizás inspirada en el tema cidiano explotado un par de años antes por un joven Paisiello en *Il gran Cid* (Florencia, 1775) o antes, incluso, por Piccinni en su *Il gran Cid* (Nápoles, 1766) o Sacchini en *Il gran Cidde* (Roma, 1769). Estos temas de corte histórico-literario parecieron gustar muy especialmente en el ámbito alemán durante la década de 1780, como demuestra el hecho de que, además de reponerse obras italianas como la de Anfossi –representada varias veces en el Kleines Churfürstliches Theater de Dresde en las temporadas de 1785 a 1787– se realizaban también intentos autóctonos. Sirvan de ejemplo las distintas refundiciones del célebre drama de Marmontel ambientado en el Perú de la conquista *Les Incas, ou La destruction de l'empire du Pérou* (1777), popularizado operísticamente como *Cora und Alonso*, y del cual encontraremos versiones en estos años como las de Johann Gottlieb Naumann (*Cora und Alonzo*, 1778-1780) o Peter von Winter (*Kora und Alonzo*, 1778) en Alemania, Giuseppe Sarti (*Idalide*, 1783) en Italia, Henri-Joseph Rigel (*Cora et Alonzo*, 1779), Mehul en Francia (*Cora*, compuesta en 1784-85, estrenada en 1791) o Cimarosa en Rusia (*La vergine del sole*, 1788)⁴³⁹. Como el tema de Fígaro en Beaumarchais, el texto de Marmontel estaba colmado de provocaciones políticas de regusto volteriano y anticlerical –que ya le habían costado la censura de su *Bélisaire* en 1767–, nutrido utilitariamente de las deturpaciones históricas del padre Las Casas para caricaturizar un imperio español corrompido por el fanatismo religioso y la codicia: la religión, lo fantástico, los vicios humanos representados por el «inhumano Pizarro» – como se refiere en la versión italiana de 1788– y sus hombres se oponían, así, a lo bello natural, lo inocente, lo originario, el «bon sauvage» que representaban los Incas:

⁴³⁸ Cristina Urchueguía, «La ópera en Alemania, ¿una 'quijotada'?»: 281-283.

⁴³⁹ Pierre Saby, «Cataclysmes et exotisme dans l'opéra français : Les Incas du Pérou (Rameau, 1735) et Cora (Méhul, 1791)», en Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas (coord.). *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtement divin au désastre naturel* (Ginebra: Droz, 2008, 419-431).

Todas las naciones han poseído hombres perversos y fanáticos; han tenido su época de ignorancia y sus ataques de furor. Las más estimables son aquellas que tuvieron carácter para confesarlos: los españoles, dignos de este nombre, han mostrado este noble orgullo. Jamás la historia nos ha trazado una cosa más sensible, ni más escandalosa, que las desgracias del Nuevo Mundo escritas por el padre Las Casas. Este apóstol de las Indias, este prelado virtuoso, este testigo ocular, cuya sinceridad le ha hecho célebre, compara los indios a los corderos, y los españoles a los tigres, a los lobos y a los leones [...]. ¡Los furiosos, degollando y quemando a todo un pueblo, invocaban a Dios y a sus santos! Plantaban trece patíbulos y ejecutaban trece indios en honor, decían ellos, de Jesu-Cristo y sus doce apóstoles! ¿Era esto impiedad o fanatismo? No hay término medio, y todo el mundo sabe que los españoles de aquellos tiempos no eran sino unos impíos. He tenido razón de atribuir al fanatismo todo cuanto la iniquidad del corazón humano no hubiera hecho sin él. [...] He puesto sobre la escena, con referencia a la historia, a los fanáticos e hipócritas, y los pongo en paralelo con los verdaderos cristianos. Fernando de Luques, Dávila, Vicente de Valverde, Riquelme, son ejemplos del fanatismo que desfigura al hombre y pervierte al buen cristiano. En ellos he colocado el celo absurdo, atroz é inhumano que la religión reprueba, y que, si lo tomasen por ella, la haría hacerse aborrecida⁴⁴⁰.

[Capítulo XI]

Mientras que la paz, la justicia, la humanidad reinaban aun en aquellas regiones afortunadas, bajo las leyes de los hijos del Sol, la tiranía de los castellanos se dilataba cual un incendio: la ruina y la soledad señalaban sus progresos. Habían ya desolado el norte de la América, y ya empezaba también á serlo el mediodía. En vano aquel piadoso solitario, aquel animoso defensor de la humanidad, aquel cariñoso amigo de todos los infelices indios, Bartolomé de las Casas, había hecho retumbar el grito de la naturaleza hasta en la entraña mas profunda é íntima del corazón de los reyes: [...], el indio fue siempre esclavo y el español opresor.

Intencionadamente o no, la novela presenta un batiburrillo de personajes, situaciones y lugares con absoluto desorden cronológico y geográfico, mezclándose el mundo azteca con el mundo incaico, las hazañas de Cortés con las de Pizarro, y todo ello condimentado con demencia lascasiana. Sobre la falta de rigor histórico en estos temas ya advertía Kotzebue en la edición de 1826 de su «tragedia romántica» [romantisches Trauerspiel] *Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod* (1796) –con música incidental de Joseph Weigl (1799)–, una secuela de su *Die Sonnenjungfrau* de 1789 en

⁴⁴⁰ Se han tomado estos fragmentos de la traducción de Justo Zaragoza de 1893. En Jean-François Marmontel, *Los Incas o la destrucción del Perú*, traducido por Justo Zaragoza (Barcelona: Juan Oliveres, 1837).

cuyo prólogo comentaba lo siguiente, a propósito de las correcciones que Friedrich Ludwig Schröder había obrado en su texto original:

No consideré otros cambios en los cuales resulta evidente que el Sr. Schröder tuvo que amoldarse a los tiempos. No veo por qué no se puede subrayar, por ejemplo, que el Papa mediante bula, obsequió con América a los españoles; que, por otra bula, declaró a los indios como hombres y no como monos; que para honrar a Cristo y a los doce apóstoles se colgó a trece indios; [...] ¿Por qué se deberían silenciar los hechos en el escenario?⁴⁴¹

El tono del texto de Marmontel resumaba política, estaba embebido del espíritu del París prerrevolucionario, al servicio del volterismo más agresivo espoleado, además, por el ascenso al trono de Luis XVI en 1774. Pero los hombres de las siguientes generaciones en Alemania, los del *Sturm und Drang* y el primer romanticismo, tenían otras prioridades y otros compromisos con la historia. De hecho, ya el citado Dilthey, al disertar sobre *Le nozze di Figaro* de Mozart (1786), recordaba que la «fuerza revolucionaria» del *Figaro* de Beaumarchais, que ya en su estreno de 1784 había causado cierto revuelo en Francia, en absoluto era lo principal en la pieza mozartiana⁴⁴².

Un desvío semejante del interés político implícito en el texto –aunque no total– lo encontramos, pues, en la versión musical de Naumann, quizás la más popular de las versiones alemanas del tema de Cora en pleno apogeo del *Sturm und Drang*. La obra, gestada en 1778, fue estrenada en versión de concierto en Dresde para llegar, finalmente, al público de la Ópera Real de Estocolmo en 1782 bajo el título *Cora och Alonzo*⁴⁴³.

El libreto de Gudmund Göran Adlerbeth (1751-1818) toma del drama de Marmontel la historia de amor entre Alonso de Molina, un caballero español instalado en la corte del rey inca Ataliba, y la joven Cora, una sacerdotisa del templo del Sol. En el acto primero, Cora se dirige a ser sacrificada en el templo del sol en una gran fiesta

⁴⁴¹ Texto original: «Andere Abänderungen, wo Herr Schröder sich offenbar in die Zeit fügen mußte, habe ich nicht angenommen. Ich sehe zum Beispiel nicht ein, warum man nicht gerade heraus sagen dürfte, daß der Vater Papst den Spaniern Amerika durch eine Bulle geschenkt; daß er durch eine andere Bulle die Indianer für Menschen, und nicht für Affen erklärt; daß man zur Ehre Christi und der zwölf Apostel dreizehn Indianer aufgehängt; [...]. Warum sollte man historische Thatsachen auf der Bühne verschweigen?». En August von Kotzebue, *Die Spanier in Peru oder Rollas Tod* (Leipzig: bey Paul Gotthelf Kummer, 1826), IV.

⁴⁴² Wilhelm Dilthey, *La gran música alemana*, 133.

⁴⁴³ Alan Swanson, «Kellgren's Libretto for "Aeneas i Carthago"», *Scandinavian Studies* 72, 4 (2000): 392-393.

(Escena II) coronada con un ballet de jóvenes sacerdotes y sacerdotisas que remata un «Tempo di Ciaccona», una danza vinculada a España por sus supuestos orígenes⁴⁴⁴. Si bien podría tratarse de un caso de color local, la presencia de la chacona podría también justificarse por la gravedad del asunto de corte histórico, pues tuvo cierta presencia en la ópera seria de la segunda mitad del siglo XVIII como en el *Idomeneo* de Mozart (1781), o *Le jugement de Paris* de Méhul (1793)⁴⁴⁵. Finalmente, Cora huye de su destino al ver a su enamorado entre los asistentes al rito, provocando su reclusión inmediata en el templo. En el Acto II, Alonso se debate entre conservar su honor, su fama de héroe entre sus anfitriones o renunciar a todo ello por salvar a Cora y hacer prevalecer el amor sobre toda ley humana y divina: este será el motor y mensaje principal de toda la obra que marca una cierta distancia con el mensaje más político de Marmontel. Tras el derrumbe del muro del templo por una tormenta –que los nativos toman por ira divina– y la huida de las sacerdotisas, Alonso se apresura a salvar a Cora de entre las ruinas, convenciéndola de romper su juramento y escapar con él (Escena IV); pero son descubiertos por Zulma, quien recrimina su conducta a la joven inca y se la lleva consigo para ser castigada con la muerte por su blasfemia (Escena V). En el acto III, la ira de los dioses, de Ataliba y del sumo sacerdote cae sobre la estirpe de Cora, debiendo morir todos para reconciliar a su pueblo; además, Zulma revela al rey la identidad del amante de Cora, algo que le conmueve y turba profundamente. En la escena III, Alonso reaparece ante todos pidiendo ser entregado en sacrificio por Cora y su familia:

Texto original
(1781)⁴⁴⁶

Traducción

ALONZO

Ich, der dich dort bey dem Abgrund fand,
Da Schrecken dich betäubt,
All' deine Sinne schwanden;
Ich, dessen Arm dir jene Freystatt schaffte,
Aus der dich Grausamkeit
Und blinder Eifer rang,
Ich sollte dich, dein Haus zum Tode sehen,
und euer Loos

ALONZO

Yo, que te hallé allí junto al precipicio,
Cuando miedos te aturdían,
Todos tus sentidos menguaban;
Yo, cuyo brazo te procuró aquel refugio
Del que horror y ciego afán te arrebataron,
¿Debo veros a ti y a tu casa conducidos a
la muerte,
Sin compartir con vosotros, muriendo

⁴⁴⁴ Ya Walther en su *Musikalisches Lexikon* hablaba de una danza de origen moruno llevada a Europa desde África a través de España. Véase en Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon* (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732), 164. Véase también Thomas Walker, «Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History», *Journal of the American Musicological Society* 21, 3 (1968): 300-320.

⁴⁴⁵ *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edición, s.v. «Chaconne».

⁴⁴⁶ *Cora. Ein Singpiel* (Leipzig: im Verlage Dykischen Buchhandlung, 1781), 63-64.

Nicht mit euch sterbend theilen?

vuestro destino?

A continuación, Alonzo, el hombre honrado que encarna todas las virtudes del caballero español que veremos repetidas en multitud de obras, realiza un alegato que supone el triunfo del amor por encima de todas las cosas, un golpe de efecto contra el fanatismo, los rigores de la ley y la razón representadas por el sumo sacerdote y Ataliba:

Texto original
(1781)⁴⁴⁷

Traducción

ALONZO

Was ist denn Cora's Schuld?
Sie folgt die Stimme nach,
Die ihr Gefahr heißt fliehn.
Vom sanftsten Zug geleistet,
Vergaß sie nicht den Eid,
nur des Gesetzes Strenge.
Kein Eid zerstört in uns
Die Triebe der Natur!
Gelübden schwächen nicht
Der Liebe Allgewalt!
Gelübde!
Kann der Gott eins fordern,
Das dem Gesez entsagt, das er
Ins Herz geprägt?

[...]

Nein, Köni! Bey dem Gott des Lebens,
Der deinen Thron bestrahlt,
Von dem du selber stammst,
Schwör' ich, dass dies Gesez
Ein Gräul dem Himmel sey!
Dein eignes Herz zerschmelzt in Mitleid:
Und soll Gott strenger seyn, als du?

ALONZO

¿De qué es culpable, pues, Cora?
Siguió la voz
que le decía que huyera del peligro.
Llevada por inclinación natural,
no olvidó el juramento,
sino tan solo los rigores de la ley.
¡Ningún juramento acaba con nuestros
impulsos naturales!
¡Los votos no debilitan el poder omnímodo
del amor!
¡Un voto!
¿Puede Dios exigirlo,
cuando supone renuncia a la ley
que él en el corazón marcó?

[...]

¡No, mi Rey! Por el Dios de la vida,
que ilumina tu trono,
del que tú mismo descienes,
¡juro que esta ley
es un horror para el cielo!
Tu propio corazón se deshace en piedad,
¿Y debería ser Dios más exigente que tú?

El pueblo aclama a Alonzo y el propio rey Ataliba reconoce la verdad en sus palabras con gran regocijo de todos, acabando la pieza en un *lieto fine* jubiloso en una gran escena final con coro y ballet en el que se intercala un dueto (*Larghetto amoroso*) de Cora y Alonzo.

⁴⁴⁷ Ibid., 64-65.

Dilthey, estudiando el *Don Giovanni* de Mozart, identificaba como una invención de la comedia española el reconocimiento del amor como valor supremo de la vida⁴⁴⁸: lo español comenzaba a ser un tema ideal para dar rienda suelta a aquella «fauna sentimental» de la que hablaba Ortega, algo con implicaciones musicales evidentes en ese «nuevo sentido de la emotividad» que, de acuerdo con van Boer, destilaba la *Cora* de Naumann⁴⁴⁹.

El drama cantado («Drama mit Gesang») *Cora* de Wolfgang Heribert von Dalberg (1750-1806), escrito unos años después de la versión de Naumann, se centraba de nuevo en la historia amorosa de Cora y Alonso y rescataba de Marmontel el pasado de Alonso, al que presentaba como libertador de los indios del yugo español –incluso el libreto comienza con un coro que ensalza esta hazaña–; según parece, Dalberg estuvo interesado en que algún joven compositor como Schweitzer o Gluck pusieran música a su libreto, incluso Mozart fue tentado con el asunto, que no resultó, finalmente, atractivo para ninguno de ellos⁴⁵⁰.

MOZART Y SUS CUATRO ÓPERAS “ESPAÑOLAS”

Berlín, Hamburgo y Leipzig no estaban solas en la empresa de erigir un teatro nacional alemán: Viena, como capital imperial y punto de encuentro entre la Europa católica meridional y el Septentrión luterano-germano, tuvo un desempeño crucial en la introducción de lo español en un teatro nacional en busca de su propia definición. José II había comenzado la humilde tarea en 1776 cambiando el nombre del teatro de corte (*Wiener Hoftheater*) por Teatro Nacional y de la Corte (*Hof- und Nationaltheater*) y promoviendo la representación de dramas alemanes tanto en dicho teatro como en el *Kärntnerthor-Theater*⁴⁵¹. Es precisamente en dicho ambiente renovador donde Mozart emprende la composición de cuatro de sus mejores y más significativas piezas dramáticas, a saber, *Die Entführung aus dem Serail* (1782), *Le nozze die Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Die Zauberflöte* (1791). A la luz de los planteamientos reflejados en

⁴⁴⁸ Wilhelm Dilthey, *La gran música alemana*, 141.

⁴⁴⁹ Bertil Van Boer, «The Greatest Opera Never Written: Bengt Lidner's *Medea* (1784)», *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 27 (2006): 60.

⁴⁵⁰ Hermann Abert, *W.A. Mozart*, traducido por Stewart Spencer (New Haven: Yale University Press, 2007) 529-30.

⁴⁵¹ Norbert Oellers, «Die Anfänge des deutschen Nationaltheaters», *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, editado por von Marcus Chr. Lippe (Gustav Bosse Verlag: 2007. S.153–165.

este trabajo, ya no debiera parecer casualidad que algunas obras dramáticas de estos años estuvieran explícita o implícitamente relacionadas con algún elemento español que, para el caso de la *opera buffa*, se habría convertido casi en algo habitual desde *Il barbiere* de Paisiello (1782), como demuestra la ambientación escogida por Martín y Soler para *Una cosa rara* de (1786), inspirada en *La luna de la Sierra* de Luis Vélez de Guevara, máximo exponente del género en la Viena josefina.

Pero quizás no sea éste el lugar para profundizar sobre los orígenes literarios de un *Fígaro* o de un *Don Giovanni*, ya bien trabajados en los varios estudios que nos dejaron al respecto B. Frank Sedwick⁴⁵², Egon Wellesz⁴⁵³, Siegmund Levarie⁴⁵⁴ o Stefan Kunze⁴⁵⁵. Tampoco es el lugar de extenderse en los bien conocidos influjos de la comedia áurea –más que familiar para un Da Ponte o un Schikaneder– en la tendencia a la intriga española que se acusa en *Die Entführung aus dem Serail*, en *Le nozze di Figaro* o en el *Don Giovanni* mozartiano. De hecho, y según las apreciaciones del propio Dilthey, puede que el ritmo frenético impuesto por este hacer dramático de las comedias de enredo espolearan el genio del compositor para exprimir a fondo los recursos musicales y darle aquella hondura dramática al gesto musical⁴⁵⁶, potenciando en sus óperas y *Singspiele* «el sentido dinámico de lo dramático» que Sullivan atribuía a la influencia de Calderón⁴⁵⁷. De nuevo, allí se encontraba lo español, ni más ni menos, en medio de una de las más importantes aportaciones de Mozart a la escena lírica, la de comunicar a través de la música «las sutilezas de la caracterización del personaje más allá de lo que las palabras permitían por sí solas, sin acudir nunca al caudal de las figuras de cartón piedra que proliferaban en las óperas», como recordaba Downs en su célebre manual⁴⁵⁸.

⁴⁵² Frank Sedwick, «Mozart's Sources for Don Giovanni», *Hispania* 37, 3 (1954): 269-273.

⁴⁵³ Egon Wellesz, «Don Giovanni and the *dramma giocoso*», *Music Review* 4 (1943): 121-126.

⁴⁵⁴ Siegmund Levarie, *Mozart's Le nozze di Figaro: a Critical Analysis* (Chicago: University of Chicago Press, 1952).

⁴⁵⁵ Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart: die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffo-Theater des 18. Jahrhunderts* (Múnich: Fink, 1972).

⁴⁵⁶ Concretamente, y refiriéndose a *Le nozze*, comenta Dilthey: «La creciente dificultad de este tema, y que el abate Da Ponte sólo parcialmente pudo superar, consiste en su complicado sistema de intrigas, que exige una constante y notable atención y ocupa la mayor parte de la ópera, dejando escaso espacio para representar los momentos culminantes del sentimiento vital de cada personaje en forma de grandes arias, como si fuera un sobrante. Por ello, Mozart ha aprovechado toda la fuerza creativa de la música. [...]», Wilhelm Dilthey, *La gran música alemana. De Bach a Beethoven*, editado por Blas Matamoros (Madrid: Fórcola Ediciones, 2018): 134.

⁴⁵⁷ Henry H. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 298.

⁴⁵⁸ Philip G. Downs, *La música clásica*, 524.

Incluso en el texto de *Die Zauberflöte* descubrieron Ann L. Livermore y el propio Sullivan reminiscencias de *El purgatorio de San Patricio* de Calderón, tanto en los personajes⁴⁵⁹ como en las secuencias de las pruebas de purificación e iniciación⁴⁶⁰.

Aún así, en un trabajo como este no podemos resistirnos a señalar algunas premisas curiosas como el primer acercamiento musical de Mozart a un tema español, que fue, además, el primer ejemplo de musicalización de un texto alemán de Calderón de los últimos dos tercios del siglo XVIII, como señalaba Sullivan. Nos referimos a su recitativo y aria “*Warum o Liebe, treibst du jenen grausamen Kurzweil / Aria: Zittre, törricht Herz, und leide!*” (KV 365a – hoy perdido) y el aria para soprano y orquesta “*Die neugeborne Ros' entzückt*” (K. Anh. 11a / 365a), localizada esta última en 1996⁴⁶¹. Ambas fueron compuestas en 1780 para la pieza teatral *Die zwei schlaflosen Nächte* [Dos noches sin dormir]; se trataba de una refundición alemana de J.G. Dyk de una obra de Gozzi (*Le due notti affannose, ossia Gl'inganni dell'immaginazione*, 1772) tomada, a su vez, del genio español y que fue interpretada para el arzobispo de Salzburgo en diciembre de ese mismo año⁴⁶². Naturalmente, no había rastro de elementos “españoles” en estos breves fragmentos salvo el origen literario del libreto.

Desde el tercer cuarto de siglo, la inclinación escénica hacia temas españoles, quizás más especialmente notoria en el caso de los libretos de ambientación burguesa y contemporánea –género *buffo*– favoreció, de alguna manera, la necesidad de incorporar temas musicales característicos fácilmente reconocibles por el público: Gluck lo había hecho en su *Don Juan* de 1761 con la puesta en escena de un fandango con castañuelas, al igual que lo hizo Martín y Soler, que en la ya citada *Una cosa rara* de 1786 incorporaba una seguidilla, «Quando l'alba nascente» (Acto II), precedida de la indicación escénica «*I suddetti, entrano Lilla, e Gbita vestite da Manche con chitarrino ecc. Due villanelle portano fuori delle sedie ornate di fiori, e le offrono alla Regina, ed al Principe*» y del recitativo de Lilla: *La chitarra su ripiglia / e una bella seghidiglia / suona o Gbita, io ballerò*⁴⁶³.

⁴⁵⁹ Ann Lapraik Livermore, «'The Magic Flute' and Calderón», *Music & Letters* 36, 1 (1955): 7-16

⁴⁶⁰ Henry H. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 294.

⁴⁶¹ Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die neugeborne Ros' entzückt : Arie für Sopran, Streicher und zwei Hörner, KV Anh. 11a (KV 365a)*, editado por Christoph Wolff y Faye Ferguson (Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum, 1996).

⁴⁶² Sullivan, *Calderon in German Lands*, 291. Antes que Sullivan, recogía la filiación calderoniana del drama de Gozzi Edmund Dorer en *Die Calderon-Literatur in Deutschland. Bibliographische Übersicht* (Zürich: Druck von Orell Füssli & Co, 1877), 28.

⁴⁶³ Bence Szabolcsi, «Exoticisms in Mozart», *Music & Letters* 37, Nr. 4 (1956): 332.

Martín y Soler explota el recurso del pizzicato de las cuerdas como evocación del sonido de las guitarras, un efecto similar al que había empleado unos años antes Paisiello en la célebre serenata de Almaviva «Saper bramate» del Acto I de su *Barbiere* de 1782 –con acompañamiento de mandolina incluido– o Boccherini en su *Musica notturna delle strade di Madrid* (ca. 1780), y que Bruce Alan Brown relaciona con usos escénicos del vaudeville francés a la hora de representar canciones españolas como el romance de Cherubino en *La folle journée* de Beaumarchais⁴⁶⁴. Y antes que en la célebre ópera que originaría el texto de Beaumarchais –y cuyo fandango quizás inspirase las seguidillas de Martín y Soler–, Mozart exploraba estos *pizzicati* guitarrísticos en su *Entführung* a propósito del célebre romance «In Mohrenland gefangen war» (Acto III) con el que Pedrillo cubría la huida de la cautiva. Bence Szabolcsi ve aquí reminiscencias de canciones tradicionales italianas⁴⁶⁵, mientras que Timothy D. Taylor quiere entrever en las segundas aumentadas del final de las frases las claves para una «construcción occidental de los sonidos de Oriente»⁴⁶⁶. La lectura de Head sobre el fragmento, más enrevesada si cabe, atribuía a la romanza un cierto carácter español pero con afán exotizador⁴⁶⁷, algo duramente criticado por Betzwieser por carecer de fundamento⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ Bruce Alan Brown, «Beaumarchais, Mozart and the Vaudeville: Two Examples from 'The Marriage of Figaro'» *The Musical Times* 127, No. 1718 (1986): 264.

⁴⁶⁵ Bence Szabolcsi, «Exoticisms in Mozart», 331.

⁴⁶⁶ Timothy D. Taylor, «Peopling the Stage: Opera, Otherness, and New Musical Representations in the Eighteenth Century», *Cultural Critique* 36 (1997): 69.

⁴⁶⁷ Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music* (Londres: Royal Musical Association, 2000), 21.

⁴⁶⁸ Thomas Betzwieser, reseña de *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, de Matthew Head, *Journal of the American Musicological Society* 57, 3 (2004): 659.

120.

Romanze.

N^o 18.

Pedrito.

In Mohrenland gefangen war ein
Dans un chateau de l'Ar-ragon, une

Madel hübsch und fein, sah roth und weiss, war schwarz von Haar, fourré Tag und Nacht und weinte gar, wollt kern er... in... fei reyn - wollt
belle en prison, pleurant l'objet de son a-mour, sou-pirant après son retour, l'appel-loit nuit et jour, l'ap-

gern er... in... fei reyn. Da kam aus fremdem Land da... her - ein
pellot nuit et jour. Un Jeune et brave chevalier Danois, port

junger Ritter stund, den jammete das Mädchen sehr, züthlet er was ich Kopf und Kne, wenn ich sie retten kann, — wenn ich sie retten
 want entend sa volz, touché de sa capit...vi. té. lui dit je veux, o tendre beauté, te mettre en li.ber.te, te mettre en li.ber.te

Allegro. **Andante.** (An mir liegt es nicht, das sie sich noch nicht setzen, entweder schlofen sie faster als jemals, Ich komm zu
 Kamm. (nach ein Ende.) oder der Heita ist bey der Hand, wir wollen's watter verfahren, bleiben sie nur auf ihrem Kofen.) Calme toi

die in finst'rer Nacht — ich l'ichmen hüllemich ein; ich fürchte weder Schlofs noch Wacht; hells hoch' auf um Mir.ter uscht, voller
 et conserve tes Jours, je vole à ton secours, je monterai dans ton réduit, et je te promets qu'à minuit, tu

du er...lö...set seyn, sollst du er...lö...set seyn,
 sor...ti...rassans bruit, tu sor...ti...rassans bruit.

Geheht, gehet, Glock zwölfe stand — der tapfre Rit-ter da, laufft recht für ihm die weiche Mauer, früh man die leere Zel-le
 Ainsi qu'il dit cela fut fait, à minuit il fut prêt, par une échelle qu'il porta, auprès la belle il monta

faud, fort war sie hop...fe...fa, — fort war sie hop...fe...fa.
 tu, et puis il l'en...le...va, et puis il l'en...le...va.

Fig 55. Romance de Pedrillo «In Moberland gefangen war» tomado de la reducción para piano de Christian Gottlob Neefe (Bonn: N. Simrock, s/d), 120-122.

Resultaría un poco extraño que Mozart pretendiera hacer cantar con la mandolina a un español como Pedrillo, «de buena familia de cristianos viejos» –como el mismo Pedrillo afirmaba [«Ich bin doch von gutem altchristlichen Geschlecht aus Spanien»]–, un romance de origen italiano o turco para distraer la huida de sus compatriotas. Más bien parece que estamos ante el mismo género de romance de evocación española empleado por Paisiello o Martín y Soler, habitual en el vaudeville francés, como bien señalaba Brown, pero también muy frecuente en el *Singspiel* de herencia hilleriana⁴⁶⁹.

La relación que establecen la mayor parte de autores con el fragmento similar de Osmin podría parecer coherente pero no plenamente satisfactoria, ni en el plano musical ni en el poético. De hecho, podríamos decir que, salvo ciertos giros melódicos, no tienen nada más en común que el compás de 6/8, ni tan siquiera la tonalidad, y tampoco se acompaña de los *pizzicatti* guitarrísticos, ni hay rastro del aire original y característico que imprimía el juego con la segunda aumentada del romance de Pedrillo. Dista también de la canción de Osman el metro de pie quebrado en cinco versos cantado por Pedrillo con rima *abaab* que, además de a algunos versos de Hiller⁴⁷⁰, recuerda vagamente a las quintillas de la métrica española, tan populares en los Siglos de Oro, y que condiciona la regularidad y simetría de las frases musicales. Mozart lo resuelve dando a estos versos cortos («Wollt' gern erlöset sein» en la primera estrofa y «Wenn ich sie retten kann» en la segunda) un aire de estribillo, acentuando su carácter popular con el empleo de la segunda aumentada, algo que no sucede en las musicalizaciones del texto de Bretzner hechas por Justin Heinrich Knecht (1786-87)⁴⁷¹ y Christian L. Dieter (1784)⁴⁷². Aunque esta inspiración española no deje de ser una conjetura que aquí arriesgamos y no pretendemos suponer en Mozart un conocimiento profundo de la literatura áurea, es de rigor mencionar que el libretista Gottlieb Stephanie sí conocía los metros españoles, pues apenas un año antes había adaptado

⁴⁶⁹ Walter Preibisch, «Quellenstudien zu Mozart's 'Entführung aus dem Serail'», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 10, 3 (1909): 471.

⁴⁷⁰ Nos referimos, por ejemplo, a las estrofas de pie quebrado de tres o cuatro versos que abundan en algunos Singspiele como *Das Grab des Mufti* (1776).

⁴⁷¹ Se puede comprobar en el manuscrito con signatura Mk 37 de la Universitätsbibliothek der Eberhard Karls Universität en Tübingen (D-Tu), p. 59.

⁴⁷² Sobre la falta de «caracterización» de la pieza de Dieter se habla en Reiner Nägele, «'Belmont und Constanze' in den Vertonungen von Dieter und Mozart - ein Vergleich», *Die Musikforschung* 50, 3 (1997): 290.

para teatro una versión de *El alcalde de Zalamea* en traducción de F.L. Schröder⁴⁷³. Y, si el contenido del romance de la cautiva no estuviera tan relacionado con la propia trama y escena, incluso podríamos encontrar cierta relación de la historia de la cautiva con la vida del propio Abenámbar, «hijo de un moro / y de una cristiana cautiva» («Denn ich bin Sohn eines Mohren / Und einer gefangnen Christin!»), que canta el romance recogido en la obra de Ginés Pérez de Hita *Guerras Civiles de Granada* (1569), traducido por Herder⁴⁷⁴ e incorporado a su *Stimmen der Völker in Liedern* apenas un par de años antes del estreno de *Die Entführung aus dem Serail*.

Pero quizás el caso más evidente de empleo de un tema o aire nacional se encuentre, sin necesidad de grandes deducciones, en el célebre fandango que cierra el acto III de *Le nozze di Figaro*. La imponente escena comenzaba con una marcha que inaugura el festejo nupcial de Fígaro y Susanna, seguida por un coro, la bendición de los novios por parte de los condes y, acto seguido, el fandango durante el cual el Conde de Almaviva lee la nota de su mujer que Susanna le pasa, pinchándose en el dedo aquél con un alfiler previamente colocado.

Dorothea Link, en un interesante estudio, resuelve con documentación de archivo y exhaustiva consulta de fuentes algunas de las dudas que Alan Tyson⁴⁷⁵ y el ya citado Bruce A. Brown planteaban en sus trabajos sobre, por ejemplo, si el fandango se había o no interpretado en Viena pese a la célebre prohibición imperial del ballet en la ópera y la conocida anécdota de la partitura arrancada por el Conde Franz Orsini Rosenberg que Da Ponte narra en sus *Memorias*: el fandango sí se interpretó en el estreno vienés –al menos, en las tres primeras representaciones del 1, 3 y 8 de mayo que constituyeron la *première*– y, además, el papel dramático que el baile adquiriría en el conjunto habría sido una idea original del propio Mozart como desarrollo de las notas de Da Ponte y del original de Beaumarchais. Este último tan solo había indicado en su texto: «Colocándose los campesinos sobre dos columnas a ambos lados del salón, se baila una repetición del fandango con castañuelas» [*Les paysans et paysannes s'étant*

⁴⁷³ Sullivan, *Calderon in German Lands*, 292. Además, cabe anotar que los alemanes de entonces podían haber recibido un cierto conocimiento de los metros y bailes españoles desde Francia, no solo a través del citadísimo *Théâtre Espagnol* de Linguet, sino también a través del propio Beaumarchais, tal y como se demuestra en Elisabeth Le Guin, «The Barber of Madrid: Spanish Music in Beaumarchais' Figaro Plays», *Acta Musicologica* 79, 1 (2007): 151-193.

⁴⁷⁴ Paloma García Bravo, «La traducción de J.G. Herder al alemán del romance Abenámbar o Die Herrlichkeit Granada's», *Estudios de Traducción* 1 (2011): 85-98.

⁴⁷⁵ Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Cambridge: Harvard University Press, 1987).

rangés sur deux colonnes à chaque côté du salon, on danse une reprise du fandango (air noté) avec des castagnettes], baile resumido por Da Ponte en la escueta nota: «Fígaro acude a recibirla y se baila el fandango» [*Figaro viene a riceverla; e si balla il fandango*]⁴⁷⁶. La interpretación de la escena hecha por Link se basa en el estudio comparativo de varias ediciones musicales que incorporaban las anotaciones escénicas con las que Mozart hacía partícipes no solo a los figurantes sino también al propio Fígaro en una compleja escena de baile, apropiada para la resolución dramática de la confrontación entre el Conde de Almaviva y Fígaro, competidores por la misma mujer. Esta idea es reforzada por el carácter lascivo y voluptuoso del fandango –tan bien explicado por Etzion en su trabajo y del que dan cuenta todas las crónicas de viajes⁴⁷⁷–, que acentúa el pinchazo en el dedo del Conde y sus implicaciones sexuales, como Link explica: «La verdadera importancia dramática de la escena del fandango, por tanto, no reside en la lectura de la nota por parte del Conde, sino en la réplica corporal de Fígaro a los intentos del Conde de destruir su felicidad conyugal y la de Susanna por medio de la danza»⁴⁷⁸. Así pues, este aire de danza español, lejos de ser una mera pieza autónoma en la obra – como acontecía con la chacona de Naumann, el *Don Juan* de Gluck o la seguidilla de *Una cosa rara*– cobra un sentido auténticamente dramático, que conecta diferentes esferas de la vida en la obra como la psicología de los personajes –la lascivia del Conde, el placer en la venganza de Fígaro– o la alegría misma de vivir que se expresa mediante la danza en un ambiente de fiesta permanente que no tiene otra tónica que la del propio tiempo en el que a Mozart le tocó vivir, como bien señalaba Dilthey a propósito de *Le nozze*⁴⁷⁹. En el plano puramente musical, Mozart consigue esta significación dramática del baile no disolviendo la continuidad entre este y los recitativos del Conde y de Fígaro para los cuales el fandango, repentinamente, se convierte en telón de fondo y motor expresivo de las tensiones implícitas en toda la obra, reforzadas por el continuo pivote entre la tónica y la dominante conducido por el tetracordo frigio, así como por el carácter reiterativo e incesante del motivo de cuatro compases con anacrusa y trino de los violines que se puede escuchar hasta casi una decena de veces en el transcurso de

⁴⁷⁶ Dorothea Link, «The Fandango Scene in Mozart's *Le nozze di Figaro*», *Journal of the Royal Musical Association*, 133, 1 (2008): 69-92.

⁴⁷⁷ Judith Etzion, «The Spanish Fandango».

⁴⁷⁸ Texto original: «The real dramatic significance of the fandango scene, then, lies not in the Count's reading of the note but in Figaro's bodily retort to the Count's attempts to destroy his and Susanna's marital happiness by means of the dance». En Dorothea Link, «The Fandango Scene», 92.

⁴⁷⁹ Wilhelm Dilthey, *La gran música alemana*, 135.

los apenas cuarenta y cuatro compases que componen la escena. No erraba, pues, Szabolcsi al considerar estos motivos «mucho más que simples citas filológicas o curiosas excursiones a dominios extranjeros. Son su comprensión global de la vida y en su obra se convirtieron en el pulso vivo, la carne y la sangre de la acción dramática, la imagen de nuestro mundo»⁴⁸⁰.

Un tema español se convertía, de nuevo, en el mejor campo para explorar nuevas regiones del sentimiento humano, de las pasiones, clave fundamental de la visión prerromántica y romántica de la vida que se avecinaba.

Mozart, con su inestimable intuición dramática y una indispensable compenetración con sus libretistas, había abordado y popularizado desde estas cuatro obras varios de los elementos que veremos en las óperas románticas posteriores a la hora de imaginar España: la ambientación en España o el empleo de personajes españoles, el uso de temas españoles o de evocación hispana y la asimilación al teatro musical de la deuda dramática española que había comenzado décadas antes casi con exclusividad en el teatro hablado. Que todos estos elementos acontezcan casi de manera simultánea en la vida de un hombre y en el transcurso de una década –la de 1780– ya nos anuncia de manera clara la nueva sensibilidad hacia los temas españoles que se avecina a la vuelta del fin de siglo y de la que los herederos de Mozart sabrán sacar partido.

LA DÉCADA DE 1790

De hecho, a finales de la década de 1790 ya era evidente la buena acogida de lo español en la escena dramática y lírica germana: *Le nozze* se volvía a representar en 1798 en Viena en una producción alemana, en 1799 Weigl ponía música a la ya citada *Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod* (1796) de Kotzebue y Hinze a *Der Eremita auf Formentera* (Waldenburg, 1797) del mismo autor. Incluso se desempolvaban viejas obras de ambientación española como el *Don Sylvio von Rosalva* de Wieland, una novela

⁴⁸⁰ Texto original: «[...] are more than just philological quotations or curious excursions into foreign domains. They are part of his all-embracing understanding of life, and in his work became the living pulse, the flesh and blood of dramatic action, the image of our world». Bence Szabolcsi, «Exoticisms in Mozart», *Music & Letters* 37, Nr. 4 (1956): 332.

de inspiración cervantina⁴⁸¹ publicada en 1764 pero rescatada como ópera entre 1796 y 1801 por jóvenes compositores como Otto Christian Friedrich Phanty (Schleswig, 1796), Gottlob Bachmann (Braunschweig, 1797), Karl Wilhelm Müller (Berlín, 1799), F.J. Siegmund Sander (Oels, 1797) y Adam Joseph Emmert (Ansbach, 1801)⁴⁸². En la obra de Wieland, Don Sylvio se encuentra al cargo de su tía Doña Mencía (Donna Mencia) quien regenta el castillo valenciano donde ambos conviven tras la muerte de Don Pedro von Rosalva, hermano de esta y padre de Don Sylvio. Enfrascado en la lectura de cuentos de hadas y perdido el juicio como consecuencia de ellos, Don Sylvio se lanza a una aventura lunática en compañía de su criado Pedrillo con el fin de deshacer un supuesto encantamiento que había transformado a su amada en una mariposa, en un clarísimo paralelismo con el Quijote y sus primeras aventuras.

Las partituras conservadas de estas obras responden a las convenciones musicales y dramáticas de la ópera cómica o los *Singspiele* de entonces, si bien vale la pena destacar algunas particularidades interesantes para nuestro objeto de estudio. F.J.S. Sander (1760-1796)⁴⁸³ había puesto una música muy fresca y dinámica a su *Don Sylvio*: Samuel Gottlieb Bürde (1753-1831), su libretista, había dejado espacio para ello buscando cierto equilibrio entre las partes habladas, los recitativos y las secciones cantadas, con algunos coros al final de escenas de cierta complejidad musical y una orquestación fluida, con gran peso de los vientos, siguiendo la estela de Mozart o Dittersdorf. La versión de Bürde, dividida en cinco actos, comenzaba con Don Sylvio y Pedrillo ya camino de nuevas aventuras. Tras varias vicisitudes, Don Eugenio, su enamorada Camilla –salvada por Don Sylvio y Pedrillo– y la hermana de aquel, Donna Felicia, protagonizan uno de los momentos culminantes de la obra que ponen fin al Acto IV: Camilla –Hyacinthe en el original de Wieland– se revela como Seraphina von Rosalva, la hermana de Don Sylvio, raptada en su niñez por unos gitanos. Camilla

⁴⁸¹ María Luisa Esteve Montenegro, «Don Sylvio de Wieland. Los avatares germánicos del Quijote hasta Weimar», en *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena*, editado por Dietrich Briesemeister y Harald Wentzlaff-Eggebert (Heidelberg: Winter Verlag, 2003): 217-230.

⁴⁸² Información sobre fechas y estrenos tomada parcialmente de Thomas Baumann, *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009): 270, 380.

⁴⁸³ De acuerdo con la bibliografía consultada, la obra se estrena en Polonia en 1797, un año después de la muerte de Sander. Sin embargo, su versión debió interpretarse con anterioridad o, al menos, eso puede deducirse de una necrológica del *Gothaische gelehrte Zeitungen* de octubre de 1796, donde se informa de la muerte del compositor «conocido también en el extranjero por varias composiciones, especialmente *Der Regata* y el *Don Sylvio*». «Kurze Nachrichten», *Gothaische gelehrte Zeitungen*, 19 de octubre de 1796: 744.

canta un romance («Romanze / Andantino moderato» en la partitura⁴⁸⁴) para contar su historia, devolviéndonos Sander aquel sabor popular del romance de Pedrillo de *Die Entführung aus dem Serail*:

*Texto original (1795)*⁴⁸⁵

Traducción

CAMILLA

Früh der eltern Haus' entrissen,
Liegt mir noch in Finsternissen
Tief verborgen, wer ich bin;
Meine Kindespflichten galten,
Statt der Mutter, einer alten,
häßlichen Zigeunerinn.

CAMILLA

Tan pronto de la casa paterna robada,
pervive aún en mi memoria
bien escondido, quién soy;
De los cuidados de niña,
ocupóse en vez de madre,
una vieja y fea gitana.

[...]

[...]

Sogennante Schwestern waren
Unsrer drei; mit Sieben Jahren
Wurden wir zur Schau gestellt;
Gauklerkünste, die wir machten,
Liederchen und Tänze brachten
Beifall uns, der Alten Geld.

Tres dijeronse hermanas mías;
a la edad de siete años,
fuimos llevadas a escena;
embelecos que hacíamos
las cancioncillas y danzas
diéronos fama, vieja moneda.

[...]

[...]

So erreicht' ich funfzehn Jahre;
Prächtig schmückt' als feile Ware
Nun die Kupplerinn mich aus:
Sey nicht spröde, sprach sie, Närrchen!
Locke sein die jungen Herrchen
Durch Gefälligkeit ins Haus!

Así llegué a la edad de quince,
con primor me adornó cuan
mercancía en venta, la vieja:
Decía ¡No seas osca, necia!
Atrae a los jóvenes señoritos
con amabilidad a casa

[...]

[...]

Könnt ihr das von mir begehren!
Rief ich, unter tausend Zähren,
Ganz durchglüht von Zorn und Scham.
Meine Unschuld aus den Ketten,
Der Verführerinn zu retten,
Wagt' ich Flucht; und ich entkam.

¡Podríaís desear tal cosa de mi!
Gritaba yo, entre lágrimas.
Encendida de ira y vergüenza.
Salvaguardar mi inocencia,
de las cadenas de la raptora,
Me animó a escapar; y hui.

⁴⁸⁴ La fuentes principales para el manuscrito se encuentran en la Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek de Dresde con las signatura Mus.4055-F-1 –en el caso de la partitura orquestal completa– y Mus.4055-F-2 –selección de algunas arias–.

⁴⁸⁵ Samuel Gottlieb Bürde, *Don Sylvio von Rosalva oder der Sieg der Natur über die Schwärmerey / Eine komische Oper in fünf Aufzügen*. (Königsberg: bei Friedrich Nicolovius, 1795), 113-114.

[siguen tres estrofas más...]

Romanze. Andantino moderato

The score is for a piece titled "Romanze. Andantino moderato". It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part is divided into "Reducc. Piano" and "Bassi, Fag." sections. The vocal line includes lyrics in German. The piano accompaniment includes parts for Violin I, Flute/Oboe, Violin II/Viola, and Basses/Clarinets. Dynamics include *pp*, *p*, and *fz*. The tempo is "Andantino moderato".

Camilla

Reducc. Piano

VI. I.

Fl., Ob.

VI. II, Vla.

simile

Bassi, Fag.

Früh der El - tern Haus' ent - ris - sen, Liegt mir noch in Fins - ter - nis - sen Tief ver -

bor - gen, wer ich bin; Mei - ne

pp

p

fz

pp

Fig. 36. Reducción para piano de elaboración propia a partir del Romanze de Camilla realizada sobre la partitura orquestal de Don Sylvio von Rosalva de Sande. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI) Mus.4055-F-1 (2), fols. 219r-222r.

El romance está escrito en octosílabos, al igual que los romances españoles, aunque Bürde opta por la rima consonante. La misma música, bien enlazada, se repite para cada intervención de seis versos que realiza Camilla, con interrupciones habladas de Don Gabriel, Don Sylvio y Don Eugenio. Este carácter estrófico y el compás de 6/8 que Sander emplea acentúan el gusto popular a la vez que antiguo de la pieza, como acontecía con el romance mozartiano. Pero, sin duda alguna, la pieza destaca de entre el resto de números musicales por el carácter armónico que la insistencia en la cadencia frigia le otorga, quizás en un intento por imprimir un cierto aire autóctono al romance. Esto se ve, especialmente, en el movimiento descendente del bajo en los cc. 6-8 o en los cc. 11-12 y 16-17. La alternancia entre tónica y dominante en el modo menor recuerda, aunque ligeramente, al fandango, así como el motivo descendente en semicorcheas que repiten violines I y flautas. Esta reminiscencia se comprueba también en la presencia

del IV grado aumentado en el cc. 9 como nota de paso a Mi en una progresión armónica hacia la dominante (A D D# E) característica del género –aunque más típicamente presente en los bajos de ciertos fandangos⁴⁸⁶–.

Que el autor ha querido insistir en la cadencia frigia lo evidencia la intervención eufórica de Pedrillo al remate del romance: «Du kannst zum Henker gehen / hier kommst du nicht herein!» [¡Vete al diablo / aquí no entras!] totalmente construida sobre esta progresión armónica descendente:

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro agitato PEDRILLO". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef and includes the lyrics: "seh - en, und... Du kannst zum Hen-ker ge-hen, hier kommst du nicht he - rein!". The piano accompaniment is in a bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. There are dynamic markings "fp" (fortissimo piano) and "f" (fortissimo) in the piano part. The score is numbered 24 at the beginning of the piano part.

Fig. 37. Don Sylvio von Rosalva *de Sande*. *Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI) Mus.4055-F-1 (2)*, fols. 222v.

Elementos como las *acciaccature* de los violines en los compases 3 y 20 o los mordentes de la melodía en el c. 5⁴⁸⁷ también refuerzan este aire popularizante en la pieza, al igual que sucedía con la música del «Coro de los segadores y segadoras» [«Chor der Mäher und Mäherinnen»] del Acto I donde el libreto indicaba con bucólica precisión: «Una pradera cercana a un pueblo, al fondo, la orilla de un arroyo. Segadores y segadoras con guadañas, hoces y rastrillos, aparecen bajo una música rústica»⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ Judith Etzion, «The Spanish Fandango»: 244.

⁴⁸⁷ Nota sobre la edición: hemos decidido replicar el mordente de los violines, indicado en el manuscrito, en la línea de Camilla que, si bien no se indica en la primera aparición de la frase, sí aparece con la repetición de la música para las otras estrofas del romance.

⁴⁸⁸ Texto original: «Ein Wiesengrund in der Nähe eines Dorfes, im Hintergrunde das Ufer eines Baches. Näher und Mäherinnen mit Sensen, Sichel und Rechen, treten unter einer bäutischen Musik auf». Samuel Gottlieb Bürde, *Don Sylvio von Rosalva*, 26.



Fig. 38 a) Fragmento del comienzo del coro de los segadores, parte de los violines y viola.



Fig. 38 b) Fragmento de la sección de cuerdas del coro con numerosos adornos.

Fig. 38 Comienzo y sección intermedia del «Coro de los segadores y las segadoras» del Acto I: a) pág. 139 y b) 146 tomados del manuscrito de la Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI) Mus.4055-F-1.

Naturalmente, no pretendemos aquí decir que el romance de Camilla sea un fandango y, en términos generales, quizás no se mueva más allá de ciertas convenciones musicales de la época; tan solo afirmamos que, sin hacer una renuncia completa al lenguaje del resto de la obra –como resultaría de la incorporación directa de un aire nacional, por ejemplo–, bien pareciera que Sander exprimió todos los recursos musicales de reminiscencia española que tenía a su alcance para imprimir con sutileza en la pieza y en la escena el carácter español y popular que le correspondería por tema, localización y personajes.

De hecho, ya para estos años la elección de una música poco adecuada al tema por poco «característica» sería motivo de crítica, tal y como se señalaba en una reseña

del *Mercur de France* a propósito de la obra de Boieldieu *Les mèprises espagnoles* estrenada en 1799 y cuya música, desgraciadamente, se ha perdido:

Hemos visto esta obra dos veces, y todavía no hemos tenido el placer de desentrañar su trama [...]. Se ha buscado a los autores; han nombrado a los ciudadanos Saint-Just y Boyeldieu. La música de este último, aunque está bien hecha, no se adapta en absoluto al tema... El ciudadano Boyeldieu debería haber consultado a Grétry en *L'Amant Jaloux* [...].

No creemos equivocarnos al afirmar que las *Méprises Espagnoles* no permanecerán mucho tiempo en el teatro. Sería necesario, al menos, hacer más claro el desenlace, más rápida toda la trama, más preciso el diálogo; y evitar, si fuera posible, algunas entradas y salidas. Tales son siempre los defectos en los que caen los autores que tratan un tema español⁴⁸⁹.

No erraba el crítico al citar la obra de Grétry, pues el *couplet* de López «Le mariage est une envie» (Acto I, n°6) es uno de los ejemplos habituales del empleo de la folía como sugerencia de un tema español –no olvidemos su denominación francesa *Folies d'Espagne*–⁴⁹⁰:

⁴⁸⁹ Texto original: «Nous avons vu deux fois cette pièce, et nous n'avons pas encore eu le bonheur d'en démêler l'intrigue [...]. Les auteurs ont été demandés; on a nommé les citoyens Saint-Just et Boyeldieu. La musique de ce dernier, quoique bien faite, n'est point du tout adaptée au sujet.... Le citoyen Boyeldieu aurait du consulter Grétry dans *L'Amant Jaloux* [...]. Nous ne pensons pas nous tromper, en disant que les *Méprises Espagnoles* ne resteront pas long-tems au théâtre. Il faudrait, du moins, en rendre la dénouement plus clair, la marche entière plus rapide, le dialogue plus précis; et éviter, s'il était possible, quelques entrées et sorties. – Tels sont toujours les défauts dans lesquels tombent les auteurs qui traitent un sujet espagnol». Tomado de *Mercur de France*, 29 de abril de 1799, 66-67.

⁴⁹⁰ Se menciona la obra, por ejemplo, en *The Harvard Dictionary of Music*, 4ª ed., s.v. «Folia».

Allegretto.

LOPEZ.

staccato assai. Le ma - ri - age est une en -

PIANO.

pp. sempre.

-vi - e Qu'une fois dans la vie On peut bien se pas - ser

Fig. 59 Primeros compases del couplet de López de L'Amant Jaloux de Grétry, construido sobre el esquema armónico de la folía. Tomado de la reducción para piano F.A. Gaevart (París: E. Girod, ca. 1857)

Hacia 1800, la elección de temas españoles en las óperas, *Singspiele* y toda suerte de géneros teatrales o líricos se convertía, como hemos visto, en casi una garantía de éxito.

La comedia de enredos había servido de base para multitud de libretos dieciochescos como lo harán, en los siglos venideros, los temas históricos e, incluso, los religiosos adaptados de autos sacramentales –no se olvide aquí la deriva religiosa y católica de los románticos alemanes, como Novalis–. Los personajes españoles, como el caballero de fe y honor o el caballero licencioso, así como la dama con carácter, serán también un *sujet* ideal que se amoldará a la sensibilidad artística de las generaciones románticas: todo esto se ensayaba ya en los últimos años del siglo XVIII.

Así lo entendió también un ya mayor Peter von Winter (1754-1825) que encontró en esta moda de lo español, quizás, una posible solución a la modesta acogida de su *Helena und Paris* (1782), de su *Bellerophone* (1785) o de otras tantas óperas y *Singspiele* de temas excesivamente graves o intrascendentes compuestos durante su prometedora carrera en la corte del Elector de Baviera⁴⁹¹. De hecho, *Das unterbrochene*

⁴⁹¹ Donald G. Henderson, «The 'Magic Flute' of Peter Winter», *Music & Letters* 64, 3/4 (1983): 195.

Opferfest (Viena, 1796) con libreto de F.X. Huber, su primer gran éxito, no era otra cosa que una refundición de *Les Incas* de Marmontel al que el propio Winter había puesto música en 1778 (*Cora und Alonzo*, con libreto de J.M. von Babo), como ya habíamos anotado. Esta «ópera heroico-cómica» (*heroisch-komische Oper*) se apropiaba, en lo referente al libreto, de algunos personajes de la obra original, como el anciano Rokka –Rocca en la versión de Marmontel–, reutilizando otros como Pedrillo, muy presente como criado gracioso en obras de ambientación española; cabe decir que el protagonista de la obra no es Alonzo, el caballero español, sino Murney, un británico a punto de ser sacrificado en el templo inca, cautivo junto a otros españoles y acompañado por su criado Pedrillo, quien aporta una nota cómica a toda la trama⁴⁹². Algunos años después, Winter intentaría replicar el éxito de la pieza en Múnich con una nueva producción que retomaba no solo una historia de cautiverio –tan del gusto finisecular– sino también la cuestión hispánica, aunque esta vez a través de personajes portugueses⁴⁹³; nos referimos a su gran ópera *Marie von Montalban*, estrenada en Múnich en 1800 con libreto de Karl Reger a partir del original de J.N. Komareck.

PETER VON WINTER: *MARÍA DE MONTALBÁN* (1800)

Johann Nepomuk Komareck (1757-1819), un dramaturgo e impresor de origen bohemio pero con bastante actividad en territorio alemán desde 1781, había decidido continuar su prolífica carrera como escritor con una secuela de la tragedia en cinco actos *Lanassa* (1783) de Carl Martin Plümicke (1749-1833) –a su vez, tomada de Le Mierre– bajo el título *Marie von Montalban oder Lanassa's zweiter Teil* [Maria von Montalbán o Lanassa, segunda parte], publicada en Pilsen y Leipzig en 1792⁴⁹⁴. Para

⁴⁹² Malcom Cole: «Peter Winter's Das unterbrochene Opferfest: Fact, Fantasy and Performance Practice in Post-Josephinian Vienna», en *Music and Performance in Society: Essays in Honour of Roland Jackson*, editado por Malcom Cole and John Koegel (Michigan: Harmonie Park Press, 1997), 291–324.

⁴⁹³ En estos años, tanto en Alemania como en Francia las tramas de ambientación portuguesa y española a menudo se mezclaban recibiendo un tratamiento dramático muy similar, algo que se percibe, por ejemplo, en los nombres de los personajes o en el empleo de determinados recursos musicales de color local. Sirva de ejemplo una de las óperas protorrománticas por excelencia, *L'Hôtellerie portugaise* (París, 1798) de L. Cherubini, cuya trama entremezcla personajes españoles y portugueses como Pedrillo, Rodrigo, Don Carlos, Don Rosalvo o Íñigo. No es de soslayar, además, que el propio interés etnológico por el folclore musical de ambos países estuvo muy entrelazado, como demuestra la colección Kestner ya estudiada en el capítulo II de este trabajo.

⁴⁹⁴ Alena Jakubcová, *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla* (Praga: Academia, 2007), 296-299.

el libreto al que Winter pondría música, Karl Reger mantuvo buena parte de los personajes con una sutil aclaración: lo que en las versiones de Plümicke y Komareck eran europeos en las costas indias de Malabar –como Montalbán, reseñado como «general de las tropas europeas»–, en el libreto de Reger se concretan como portugueses, añadiéndose el personaje de Rodrigo, ayudante del general Montalbán⁴⁹⁵. Quizás esta aclaración se deba al incremento del conocimiento histórico sobre la materia⁴⁹⁶ y a la necesidad de imprimir un cierto rigor en este sentido –como ya vimos que exigía Kotzebue para otro drama– que favoreciera la caracterización del tono y ambiente de los personajes implicados, algo cada vez más demandado.

El primer acto comienza con la partida a la guerra de Montalbán, que deja sola a su mujer María, con el fin de sofocar una rebelión en el norte de la India. A lo largo de las distintas escenas se revela que María no es otra que Lanassa, la antigua esposa del cabecilla rebelde Deli que, disfrazado de viajero, regresa tras seis años de periplo con los suyos. Pero el brahmán mayor revela a Deli que Lanassa, arrancada de las llamas del sacrificio, es ahora esposa de un cristiano –la relación de la trama con la historia original de la Cora de Marmontel se hace, de nuevo, evidente–. La noticia de que Montalbán acude con lo mejor de su flota a sofocar una rebelión es recibida con júbilo por el brahmán mayor, que alienta a su pueblo a vengarse contra los portugueses y, a Deli, contra la traidora Lanassa. En el segundo acto y como consecuencia de una revuelta, Deli aparece en casa de Montalbán para convencer a María, en presencia de sus criados Emmanuel y Louise, de la vileza de los portugueses, recordándole quién es en verdad e instalando la duda en sus pensamientos; en tanto Louise intenta hacer entrar en razón a su señora, los malabares toman la ciudad con gritos de venganza. En el tercer acto, Montalbán regresa victorioso a su ciudad enterándose por Emmanuel del destino que María y el resto de mujeres habían sufrido como consecuencia de la toma de la villa por los malabares. Conociendo su paradero, los portugueses se apresuran para salvar a María y Louise resultando victoriosos en el asalto; sin embargo,

⁴⁹⁵ El libreto señala: «Maria von Montalban / Emanuel, ihr Bruder / Montalbán, ihr Gemahl, kommandirender General der portugiesischen Truppen / Deli, ein vornehmer Indianer».

⁴⁹⁶ Precisamente, en la década de 1780 encontraremos varias descripciones de viajes alemanas muy difundidas como la de Pierre Sonnerat, *Reise nach Ostindien und China* de 1783 que rápidamente pasó a negrosar la gran compilación de crónicas *Sammlung der besten und neuesten Reisebeschreibungen in einem ausführlichen Auszuge*, publicada en Berlín en 1785. Sonnerat hace referencia explícita a la presencia portuguesa en Malabar, véase Pierre Sonnerat, *Reise nach Ostindien und China auf Befehl des Königs unternommen vom Jahr 1774 bis 1781. Erster Band* (Zürich: bey Orell, Geßner, Füßli und Kompagnie, 1783), 29-32.

tras el reencuentro de los esposos y la salida de la prisión, un fuego se desata y frustra la huida arrebatando Deli a María de los brazos de Montalbán. Capturados los cristianos, los brahmanes les condenan a morir en las llamas, aunque Rodrigo advierte a los demás que una nave portuguesa se aproxima para salvarles. Viéndose ya en las llamas, Montalbán hace una declaración de amor que recuerda a la semblanza final de *Cora und Alonzo*: el triunfo del amor sobre las leyes de los hombres, sobre la ira y la venganza («Laß uns nicht mehr trauern»). Finalmente, los portugueses irrumpen y los malabares huyen en un abrupto *lieto fine* de reconciliación y triunfo del amor sobre toda adversidad.

Como en el caso de la *Cora* de Naumann, la trama es sencilla, sin historias subsidiarias ni enredos, con caracterizaciones muy bien delineadas como el iracundo brahmán mayor, el vengativo Deli, o los amantes incondicionales Montalbán y Marie. Si en la *Cora* de Naumann ya apenas había trazos del sentido político y profundamente ideológico del libreto de Marmontel, fruto de un cambio de sensibilidad evidente, en la *Marie von Montalban* de Winter no hay ni el más remoto rastro de idealismo francés ni de ningún otro motivo que no sea el puramente amoroso y pasional⁴⁹⁷.

Existen dos versiones del libreto de Reger, una preparada para los teatros alemanes (Berlín, 1800) en versión de ópera sin diálogos y otra dirigida al público vienés del Hoftheater (Viena, 1803) con la inclusión de varios diálogos en sustitución de recitativos largos como la aparición de Deli en el primer acto (Recitativo «O seyd gesednet mir, ihr stille Fluren!»), sustituida la primera parte por un diálogo («Brama sey gelobt!») que tan solo recupera el recitativo de la versión alemana para los siete últimos versos (Recitativo «Fort! In den Tempel unsers Gottes»), con acomodo a la tradición del singspiel vienés que Winter ya había experimentado en *Das unterbrochene Opferfest*.

En ambas versiones, Reger deja buen espacio para el desarrollo musical y dramático de las escenas, con varias arias, tercetos, quintetos y numerosos coros, especialmente complejos al final de cada acto. Winter buscó imprimir en la obra una cierta unidad tonal, tal y como había ya ensayado en su secuela de *La flauta mágica*, *Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen* (1798, también con libreto de Schickaneder) y en *Das unterbrochene Opferfest* moviéndose, fundamentalmente, en las tonalidades de

⁴⁹⁷ Gerald Abraham, *The Age of Beethoven 1790-1850. New Oxford History of Music, volume 8* (Londres: Oxford University Press, 1982): 458-463.

do mayor, do menor y su relativo mayor, con un estilo compositivo muy similar a Mozart, y un tono general más cercano a la ópera seria metastasiana, con ciertas influencias del gusto italiano de finales del siglo XVIII⁴⁹⁸. Los fragmentos corales o conjuntos vocales –especialmente presentes en los finales– son complejos y de gran vitalidad, algo incitado por las numerosas escenas de zozobra y agitación de la trama – partida de los soldados portugueses, amotinamiento y arengas de los malabares, toma de la casa de Montalbán, rescate de Marie y Louise–, cuya resolución musical no dista mucho de las fórmulas mozartianas ya conocidas. Esta fuerza y vitalidad de la obra fue admirada por el propio Carl Maria von Weber, quien escribía en febrero de 1821:

En la música de esta ópera se reconoce al astuto y experimentado maestro, que tanto derecho da a las exigencias del cantante como a la veracidad de la declamación y la caracterización. En un tiempo en el que se sacan a relucir la falta de pureza y de cuidado, está bien escuchar una pieza en la cual la conducción de las voces está tan bien trabada, claridad en la modulación, uniformidad en los períodos, todo ello adornado por una instrumentación que eleva y refuerza la expresión sin ahogarla. El compositor ha considerado la música, en realidad, como la cuestión dominante y ha tratado cada situación de tal suerte que la interpretación y expresión de los sentimientos otorgan también al cantante la oportunidad de desarrollar su fuerza. La obertura es, ciertamente, una de las más claras, mejor ejecutadas y brillantes de Winter. Los coros están llenos de fuerza y de vida⁴⁹⁹.

G. Abraham afirmaba que no había ni un solo trazo de exotismo en la música que Winter puso a su *Marie von Montalban*⁵⁰⁰. Sin negar del todo dicha afirmación, pues el lenguaje en el que Winter quiso mover su obra es lo bastante convencional como para sostenerla, sí nos gustaría reparar en la segunda parte de la obertura, pues presenta unos esquemas rítmicos que nos son ciertamente familiares a propósito de este trabajo: el ritmo de bolero.

⁴⁹⁸ Carl Dahlhaus, *Europäische Romantik in der Musik*, 528.

⁴⁹⁹ Texto original: «Die Musik dieser Oper läßt mit Freuden den gewiegten, erfahrenen Meister wieder erkennen, der den Ansprüchen des Sängers eben so gern ihr Recht giebt, als der Wahrheit der Deklamation und Charakterzeichnung. Es muß wohl thun, in einer Zeit, wo des Unreinen, Unsorgfältigen so viel zu Tage gefördert wird, einen Tonsatz zu hören, wo die Stimmenführungen in so schönem Verhältniß gegen einander stehen, Klarheit der Modulation, Ebenmaß des Periodenbaues sich findet und eine den Ausdruck hebende und verstärkende Instrumentation schmückt und nicht erdrückt. Der Componist hat recht eigentlich die Musik als gänzlich dominirend betrachtet, und jede Situation so behandelt, daß die Ausführung und Ausbreitung der Gefühle dem Sänger auch durchaus Gelegenheit giebt, seine Kraft zu entfalten. Die Ouvertüre ist gewiß eine der klarsten, ausgeführtesten und glänzendsten Winters. Die Chöre voll Kraft und Leben. [...]». *Abend-Zeitung*, 10 de marzo de 1821.

⁵⁰⁰ Gerald Abraham, *The Age of Beethoven 1790-1850*, 458.

La obertura es concebida por Winter en dos partes bien diferenciadas. Una primera, en do menor y tempo lento, con tres poderosos golpes del *tutti* sobre el do, anuncian la gravedad del tema, de acuerdo con las convenciones de la ópera seria. La segunda parte es un *allegro* en do mayor que comienza con un motivo rítmico en la sección de cuerda muy similar al del bolero 'a la europea' que ya hemos mencionado en el anterior capítulo, aunque en un 4/4, que sirve de acompañamiento a una melodía que exponen, de manera alternada, el fagot y el oboe.

La presencia de este motivo rítmico bien podría estar justificada por el tono militar al que el trocaico del primer tiempo invita y que en las indicaciones escénicas del libreto vienés se refiere, antes del comienzo del primer recitativo de Marie («Gerechter Himmel!»):

La obertura deviene en una marcha guerrera. Montalbán con sus oficiales entra desde el jardín. Maria, acompañada de Louise y Emmanuel, le retiene cariñosamente⁵⁰¹.

Sin embargo, creemos que estas indicaciones se refieren, más bien, a la suerte de fanfarria con clarinetes, trompas y fagots que Winter coloca tras la obertura («Tempo di Marcia»), unos ritmos que recuerdan al célebre tono militar buscado por Mozart al final de su celeberrima aria «Non più andrai» en *Le nozze di Figaro* y que repetirá el coro de soldados portugueses en medio de la escena («Die See ist klar, stoßt ab vom Land»), subyaciendo dicho tema al resto de la escena. Este tono marcial no parece encajar, realmente, con la segunda parte de la obertura, que más bien pareciera tener un carácter de melodía acompañada, totalmente opuesto al carácter coral y homofónico de la fanfarria militar del «Tempo di Marcia» mencionado. Un dato curioso es la presencia de una pequeña inflexión en la segunda semicorchea del ritmo que, si bien no aparece reflejada en algunas partituras orquestales tardías como la conservada en la Sächsische Landesbibliothek de Dresde (Mus.3950-F-18^a, ca. 1821) reproducida a continuación, sí aparecería en la reducción para piano de Carl Zulehner publicada en Mainz un par de años después del estreno de la obra (ca. 1802)⁵⁰²:

⁵⁰¹ Texto original: «Ouverture fällt in einen kriegerischen Marsch ein. Montlaban mit seinen Officieren tritt aus dem Garten. Marie von Louisen und Emmanuel begleitet, hält ihn zärtlich zurück». *Marie von Montalban / eine große Oper in vier Aufzügen / Als zweyter Theil des Trauerspiels Lantassa* (Viena: bey Joh. Bapt. Wallishaussen, 1803), 3.

⁵⁰² Fecha tomada de Beate Martina Leinhos, *Carl Zulehner (1770-1841). Ein Musiker in Mainz* (Tutzing: Schneider, 2009), 305.



Fig. 40, cc. 51-54 de la obertura de *Marie von Montalban de Winter* en la reducción para piano y voz realizada y editada por Carl Zulebner (Mainz: Carl Zulebner, ca.1802).

Por supuesto, no se encuentran en esta segunda sección de la obertura rastros de otros elementos que definen el bolero a la europea como el paso por la dominante en la parte débil del compás – como ya acontecía en la bolera del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, publicada un año antes, o como Boieldieu ejecutaba en el *air* de Késie de *Le calife de Bagdad* del mismo año 1800, en compás de 2/4– y quizás esta filiación no sea más que una especulación aunque, de ser cierta, podría suponer la primera incorporación de este ritmo a una obra dramática en territorio alemán.

4.2. La generación de 1770 y sus primeros acercamientos a España (1800-1810)

Hasta aquí hemos intentado dilucidar el influjo de España y su imagen a través de la música con la que, en términos generales, se toparon aquellos compositores que, en torno a 1800, cumplían los treinta años y se adentraban en la madurez de su vida y su obra; nos referimos a los compositores de aquella generación de 1770, la primera auténticamente romántica en los términos que Dilthey la definía, y entre la que se encontraban, además de los ya mencionados hermanos Schlegel, Tieck, Wackenroeder o Nicolás Böhl de Faber, un L. van Beethoven (1770-1827), un E.T.A Hoffman (1776-1822) o un Bernhard Romberg (1767-1841). Todos ellos, junto a Traugot Maximilian Eberwein (1775-1831), Bernhard Anselm Weber (1764-1821) o Ignaz von Seyfried (1776-1841), trataron de una u otra manera temas españoles en sus obras, pues, como hemos venido demostrando, no hay romanticismo alemán sin España.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: FIDELIO (1805)

Si un trabajo de estas características no podía ignorar que las obras dramáticas más importantes de Mozart habían tenido, de una u otra manera, relación con España,

tampoco deberíamos pasar por alto que la única ópera de Beethoven, *Fidelio* (Viena, 1805), tiene por tema un asunto español. A pesar de la enorme cantidad de estudios sobre esta obra, creemos de justicia y de rigor darle un lugar en este recorrido sobre la imagen de España en la música alemana de la primera generación romántica, algo que no tan a menudo se ha hecho⁵⁰³.

Beethoven había comenzado a trabajar en 1803 con Schikaneder en un proyecto operístico, *Vestas Feuer*, que no llegó a pasar de algunos números aún conservados. Aprovechando el traspaso del Theater an der Wien al Barón Braun en febrero de 1804, canceló su contrato y se enfrascó en un nuevo proyecto: una versión alemana hecha por Joseph Sonnleithner (1766-1835) de la obra del francés Jean Nicolas Bouilly *Léonore ou L'Amour conjugal*, estrenada en París con música de Pierre Gaveaux en 1798⁵⁰⁴. Tras diversos retrasos y en una Viena controlada por las tropas napoleónicas, la obra se estrenó bajo el título *Léonore* en noviembre de 1805, y su fría acogida le valió una revisión posterior del texto por Stephan von Breuning para ser nuevamente representada en 1806. Tras ulteriores revisiones del texto, retoques en la música, adición de coros y, sobre todo, recorte de números, la obra sería finalmente reestrenada en 1814 bajo el título de *Fidelio* en el Kärntner-Theater de Viena⁵⁰⁵.

La historia de Bouilly estaba basada en hechos reales acontecidos en una cárcel parisina durante la época del Terror, si bien el autor prefiere optar por una ambientación española, bien para asegurarse el éxito de un tema de moda, bien porque, ya por entonces, «la imaginación dramática estaba completamente imbuida de las convenciones de la comedia de intriga española», como el propio Sullivan se atrevía a afirmar⁵⁰⁶. Sullivan, de hecho, identifica varios recursos de la obra con convenciones de la comedia áurea española, como el travestimiento de la heroína (Leonore),

⁵⁰³ Los trabajos de Salmen, Anke Schmitt o Pietschmann ya citados no consideran la ópera en un sentido amplio de recepción de la imagen de España, quizás por la ausencia evidente de aires nacionales como sí acontecía en otras obras contemporáneas, especialmente en las francesas de Gaveaux, Auber o Méhul, una opinión consolidada ya desde principios del siglo XX, como demuestra C. Bellaigue: «Voilà pour le caractère historique du sujet. Quant à son transfert en Espagne, la recherche de la couleur locale y est parfaitement étrangère. Mais l'aventure était trop récente, encore, pour que la prudence la plus élémentaire ne commandât point de la dépayser». En Camille Bellaigue, «Le Fidelio, de Beethoven, à propos d'un libre récent» *Revue des Deux Mondes (1829-1971)* 17, 2 (1913): 446.

⁵⁰⁴ Paul Robinson, *Ludwig Van Beethoven: Fidelio* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 26-27.

⁵⁰⁵ Paul Robinson, *Ludwig Van Beethoven: Fidelio*, 3-8.

⁵⁰⁶ Citamos aquí la traducción de Milena Grass en Heryn Sullivan, *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1854-1980)*, traducción de Milena Grass (Frankfurt, Madrid: Iberoamericana, 1998), 318.

disfrazada de hombre (Fidelio), quien acaba siendo objeto de las lisonjas de otro personaje femenino (Marzelline), una resolución cómica propia de las obras de Tirso⁵⁰⁷.

Algunos nombres como Fernando, Leonor o Florestán eran habituales en las comedias o la tradición literaria caballeresca; otros, como Pizarro o el propio Rocco, parecen guiños a otros dramas franceses ya estudiados en sus distintas versiones operísticas –el parecido de Rocco con el Rokka de Marmontel y *Cora und Alonzo* resulta evidente–. Parece no haber duda sobre el reflejo de España y su literatura en la ópera de ambientación sevillana. Pero vayamos a la música.

Gaveaux había decidido imprimir en el primer número un aire de seguidilla «Tempo de Minueto / Seguidilla» con el fin de dotar de mayor verismo a la obra de ambientación sevillana. Sobre la cuestión del color local en la versión de Beethoven, P. Robinson, como otros antes que él, se mostraba tajante: «Beethoven evita este tipo de particularizaciones de tiempo y lugar, quizás para no limitar la universalidad del mensaje humanitario de su ópera»⁵⁰⁸.

28

ACTE I^{er}

Tempo di Minuetto Seguidilla. M^{er}tier ou tout est gain dans ce Château

The image shows a page of a musical score for Act I. The title is "ACTE I^{er}" with the tempo and mood "Tempo di Minuetto Seguidilla. M^{er}tier ou tout est gain dans ce Château". The score is for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed are Flauto Solo, Clarinet Solo (in B-flat), Violino 1, Violino 2, Alto, Marceline, and Basso. The Flauto Solo part starts with a piano (P) dynamic. The Violino 1 and 2 parts have a "Pizzicatto" marking. The Alto part also has a "Pizzicatto" marking. The Basso part has a "Pizzicatto" marking. The vocal parts (Alto, Marceline, Basso) are shown with their respective staves and clefs.

⁵⁰⁷ Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 303.

⁵⁰⁸ Texto original: «[...] Beethoven avoids such particularization of time and place, perhaps so as not to limit the universality of the opera's humanitarian message». Paul Robinson, *Ludwig Van Beethoven*, 104.

Fig. 41 Primeros compases del aria de Marceline (Acto I) de Léonore de Gaveaux, tomada de Gaveaux, Léonore ou L'Amour Conjugal (París: chez les Freres Gaveaux, 1798), p. 28.

En efecto, no parece que Beethoven hubiera incluido ni seguidillas, ni tiranas, ni boleras en su ópera. Ciertamente es que tuvo interés por las canciones españolas, como mostramos en el capítulo III de este trabajo, aunque este interés fue posterior a la composición de la obra. Y no menos cierto es también que Beethoven tuvo a su disposición toda la prensa que aquí condensamos, las crónicas de viajes, así como un buen repertorio de obras dramáticas que, desde Gluck, venían incorporando temas españoles en las óperas, tanto en Viena como en París o Berlín. Los dramaturgos vieneses y alemanes, a la sazón, también habían optado por incorporar sutiles reminiscencias a elementos españoles, como en este capítulo intentamos demostrar, como ya Salmen había reparado en su sumario recorrido por el fenómeno⁵⁰⁹; esta opción se nos antoja, quizás, más adecuada para el caso de Beethoven si consideramos algunos fragmentos.

El segundo número de la ópera en la versión de 1805 –primero en la de 1814⁵¹⁰–, el *duetto* entre Marzeline y Jaquino «Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein» [«Ahora, tesorito, ahora estamos solos»], es un largo diálogo entre un joven que insiste en proponer matrimonio a una mujer enamorada de otro. Beethoven sintetiza en música las distintas inflexiones psicológicas de los personajes, enfrascados en los rigores de sus pasiones –Marzeline en el empeño de amar a Fidelio (Leonora disfrazada hombre) y Jaquino en el de ser correspondido por ella–, situación que se deviene en *buffa* y trágica a partes iguales. Beethoven emplea la alternancia del modo mayor y del modo menor de la para recrear esta atmósfera de humores, haciendo a un Jaquino ilusionado entonar el motivo en modo mayor y a una Marzeline, molesta por la insistencia y sarcástica, responder en modo menor⁵¹¹:

⁵⁰⁹ Walter Salmen, «Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa», en *Bence Szabolcsi, Septuagenario*, editado por Dénes Bartha (Kassel: Bärenreiter, 1969), 378.

⁵¹⁰ El primer número de la versión de 1805 es el aria de Marcelline «O wär' ich schon mit dir vereint», segundo en la versión de 1814.

⁵¹¹ Los fragmentos que siguen han sido tomados de la reducción para piano de la versión de 1805 en Ludwig van Beethoven, *Leonore / Oper in drei Akten* reducción para piano de Erich Prieger (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905).

Jaqu.

Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir al-lein, wir kön-nen ver-traulich nun plau-dern.

Marc.

Es wird ja nichts wich-ti-ges sein, ich darf bei der Ar-beit nicht

Después de un acelerado diálogo, predominantemente en modo mayor, en el que Jaquino le muestra a Marzelline sus intenciones de desposarla en pocas semanas, unos golpes en la puerta interrumpen su declaración, elemento escénico sobrevenido que Beethoven traduce en música con poderosos unísonos de las cuerdas sobre el do natural –buscando un abrupto contraste con el do sostenido de La mayor⁵¹²; R. Maschka designa este gesto musical como «das Klopfmotiv»⁵¹³ y sirve de transición a un brevísimo monólogo de Marzelline en el que reconoce que, si bien le duele la situación de Jaquino («Ich weiß, daß der Arme sich quälet, es tut mir so leid auch um ihn!»), ella ha elegido a Fidelio («Fidelio hab' ich gewählt»): la evocación de su amor, su verdadero premio, hace que la música se torne en un romántico cantábile acorde al tono de la frase y el sentimiento del personaje («ihn lieben ist süßer Gewinn»):

⁵¹² El contraste con la tercera es un gesto romántico que ya había comenzado a emplear Mozart o Winter

⁵¹³ Robert Maschka, *Beethoven. Fidelio* (Kassel: Bärenreiter, 2012), 56.

M. sü - sser Ge - winn, ihn, ihn lie - - benist sü - sser Ge -

Clar. (Fl.) Ob. Str.

cresc.

A continuación, y tras el regreso de Jaquino de la portería, la atmósfera se vuelve a tornar, como al principio del número, contrastante y Beethoven recupera no solo el motivo *staccato* de tres semicorcheas del comienzo y el modo menor –que introduce con varias cadencias frías–, sino el «Klopfmotiv» para evocar la insistencia de Jaquino, aunque esta vez sobre re, el tercer grado de si bemol y la dominante de sol, la nueva tonalidad del diálogo:

M. Wo ist er, er fängt wieder an!

J. Wann wirst du das Jawort mir ge-ben, es könnte ja Heu-te noch sein.

an. Ob. V.I. (Fl.) V.II. Fag. Hörner. Str.

cresc.

Fig. 42. Fragmentos de *Fidelio* de Beethoven tomados de la edición de Erich Prieger (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905).

Nuevamente, Beethoven asigna al optimismo de Jaquino un motivo en modo mayor (si bemol), pues este insiste en preguntar si se casarán pronto. La situación se

torna tensa, algo especialmente fomentado por las cadencias frigias en las que Marzeline desarrolla su respuesta: «Ahora, mañana y siempre será no, siempre será no, no, no, no...» («Jetzt, morgen, und immer, und immer nein»). Resultan muy curiosos en este pasaje los dos compases del último «und immer nein, nein / und immer nein», repetición suprimida en la versión de 1814, pero que aporta un cierto aire español tanto en la fuerza de las últimas notas de la cadencia frigia sobre re como en el motivo de las semicorcheas descendentes de las cuerdas y la voz, con reminiscencias del fandango.

Es evidente que Beethoven se preocupó por imprimir en la escena no solo el humor de cada personaje sino también su carácter: Marzeline, una mujer atribulada por un amor no correspondido cuyo idilio interrumpe de continuo Jaquino, es obligada a sacar su carácter español, su temple de mujer española, con el fin de rechazarle tajantemente, algo captado por Beethoven y traducido con sutileza, según creemos, en estos pasajes de ligera reminiscencia española. Una caracterización tal, así como los cambios de humor del *duetto*, nos traen a la mente el diálogo entre Marie, Don Buenco y Sophie de *Clavijo* (1774), la conocida tragedia española de Goethe, en la que Marie recuerda su amor por Clavijo⁵¹⁴:

BUENCO – ¡Por el amor de Dios, *mademoiselle*!

MARIE – ¡Le será indiferente... no amarme ya? ¡Ah! ¿Por qué ya no soy digna de su amor?... ¡Pero debería sentir compasión por mí! Que la pobre para la que tan necesario se había vuelto ahora tenga que resignarse y lamentarse el resto de su vida.... ¡Compasión! No quiero que esa persona sienta compasión por mí.

BUENCO – ¡Si pudiera enseñarte a detestarlo, a ese infame! ¡A ese despreciable!

MARIE – No, hermana, no es ningún infame, ¿y voy a despreciar a quien odio? ¡Odio! Sí, a veces puedo odiarle, a veces, cuando se apodera de mí el espíritu español. Hace poco, oh sí, hace poco, cuando nos encontramos con él ¡verle surtió en mí un efecto de intenso y cálido amor! Y cuando regresé a casa y me di cuenta de su comportamiento, y a mirada serena y fría que me lanzó junto a aquella espléndida dama... en aquel momento me sentí española de corazón y agarré mi puñal y cogí veneno y me disfracé. ¿Os sorprende, Buenco? Todo ello solo sucedió en mis pensamientos, se entiende.

⁵¹⁴ Fragmento tomado de la edición bilingüe de Javier García Albero en Wolfgang von Goethe, *Clavijo*, traducido por Javier García Albero (Madrid: Cátedra, 2018), 85.

En el mismo año en que Winter estrenaba su obra, otra no muy distinta hacía aparición en una imprenta berlinesa, quizás con provecho del éxito que los temas españoles estaban cosechando: *Piedro und Elmira / Singspiel in vier Aufzüge* (Berlín, 1800) con libreto de Karl Albrecht, nombre empleado por Theophil Albrecht Heidemann (1778-1828)⁵¹⁵, miembro de esta generación y autor de varias novelas, comedias y dramas como *Szenen aus dem Leben Friedrichs des Großen* (Praga, 1795), *Agnes und Ludwig* (Berlín, 1796), *Sanfte Naturschwärmerieen für den höhern Lebensgenuß* (Leipzig, 1798) o *Die Privattheaterprobe* (Grätz, 1800). Además, Albrecht parecía estar al día en lo que a tendencias en teatro contemporáneo se trataba, habiendo escrito un libro sobre el estado de los teatros en Berlín (*Taschenbuch für Theater-Freunde auf das Jahr 1800*, 1799) y llevando este conocimiento a su *Piedro und Elmira* que, como *Marie von Montalban*, *Don Sylvio von Rosalva* o las distintas *Coras*, era protagonizada por españoles en tierras lejanas. A la luz de todo esto debemos decir que resulta curioso –por no decir del todo inexacto– que se incluya a España o lo español en las categorías de lo extraeuropeo o «lo exotizado» por la ópera italiana, alemana o francesa cuando, precisamente y muy por el contrario, las óperas de entonces empleaban a los españoles como representación y exponente máximo del hombre europeo y occidental en el lejano oriente, Asia o en la América de la conquista.

En la sobreexplotación de estas tramas y personajes para toda suerte de comedias, *Singpiele*, óperas de rescate y demás géneros lírico-dramáticos esté quizás la causa por la cual el texto de Albrecht no fue del todo bien acogido en el mundo literario, como demuestra una reseña de varias de sus obras aparecida en el *Allgemeine Literatur-Zeitung* de abril de 1800:

⁵¹⁵ Michael Holzmann, *Deutsche Pseudonymen-Lexikon* (Viena y Leipzig: Akademischer Verlag, 1906), 6. Para las fechas nacimiento y muerte véase Axel Frey, *Bibliothek der Deutschen Literatur, Bibliographie und Register* (Berlin, Boston: K. G. Saur, 2011), 117.

[Sobre *Das Taschenbuch für Theater-Freunde*] El conjunto contiene la historia de los escenarios alemanes de Berlín y puede comprobarse en cada página que la obra no ha surgido ni de conocimientos teatrales ni de conocimientos históricos, [...]

Piedro und Elmira es un poco mejor, pero lo es en tan poca medida que es casi imposible determinar la distinción. El conjunto es un entramado de reminiscencias de *Axur*, de la *Flauta Mágica*, de *Das unterbrochene Opferfest*, *Paul und Virginie* y de otras óperas. Los versos son pobres⁵¹⁶.

No erraba el crítico en la cuestión de las reminiscencias y, de hecho, un vistazo rápido a los personajes que se ven envueltos en el *singspiel* nos devuelve la imagen de una verdadera *olla podrida* en sentido literario, un reaprovechamiento de personajes desde la protagonista Elmira –Elvira en versiones posteriores, protagonista de *Das unterbrochene Opferfest* o de *Don Giovanni*–, Rosalva –un elocuentísimo guiño al protagonista de *Don Sylvio von Rosalva*–, el criado jocoso Sandrino –quizás un trasunto de Sancho Panza–, la asiática Koralla –cuyo nombre recuerda al de Cora, la protagonista nativa de varias obras– y los nombres de Octavio, Álvaro y Pedro (o Pedro) inspirados, con toda seguridad, en las traducciones de las obras de Calderón, especialmente del *Alcalde de Zalamea* para el caso de los dos últimos⁵¹⁷. Como en el caso de *Maria von Montalban* o el *Axur, re d' Ormus* de Salieri (Viena, 1788) mencionado por el crítico, la trama transcurre en algún lugar de Asia –concretamente, en una isla paradisíaca–, donde un destacamento de españoles convive con los nativos adoradores de Brama. En el primer acto se revela que Pedro y Elmira son dos españoles de alta cuna –Elmira es hija de Álvaro, un noble español– dados a la fuga por amor y que conviven entre los nativos en compañía del criado del primero de ellos, Sandrino, su amor local, Koralla, y un anciano asiático que los acoge, Adoro. Nuevamente, se presenta un conflicto entre el honor, la honra, el deber y el amor –herencia del barroco español tan presente en la ópera de las décadas anteriores– expuesto ya desde el primer dueto y diálogo entre los amantes: «¡Honra y esplendor, mi amado! ¡Qué son frente a

⁵¹⁶ Texto original: «[...] Das Ganze enthält die Geschichte der deutschen Bühnen in Berlin; und man kann es durch jede Blattseite beweisen; dass der V[e]f[asser] weder durch theatralische noch durch historische Kenntnisste, dem Werke, welches er unternommen, gewachsen sey, [...] Piedro und Elmira ist um weniges besser; um so weniges, dass es fast unmöglich ist, den Unterschied zu bestimmen. Das Ganze ist ein Gewebe von Reminiscenzen, aus *Axur*, der *Zauberflöte*, dem unterbrochenen *Opferfest*, *Paul und Virginie* und andern Opern. Die Verse sind elend. [...]». *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 21 de abril de 1800: 163-165.

⁵¹⁷ Henry Sullivan, *Calderon in German Lands*, 148-152. Para el caso de Octavio, probablemente inspirado en alguna de las obras de Calderón o Lope traducidas en 1770 al alemán a partir del *Théâtre Espagnol* de Linguet ya mencionado, como *Der Verschlag oder Verwirrung über Verwirrung*.

la alegría del amor?»⁵¹⁸, proclamaba una enamorada Elmira. Sandrino se encuentra con dos extraños españoles (Thadão y Octavio) que toma por simples forasteros y amigos de Pedro, dándoles indicaciones de cómo llegar al templo donde los nativos, Pedro, Elmira, Adoro y los brahmanes celebran un sacrificio; los forasteros no son sino espías al servicio del padre de Elmira, el capitán español Álvaro, y su lugarteniente, Rosalva, a quien Elmira estaba prometida antes de fugarse con Pedro. Durante el sacrificio, soldados españoles irrumpen con violencia para llevarse a Elmira en una clara alusión a la obra de Winter. Durante el tercer acto, Pedro alienta a los asiáticos a luchar junto a él para salvar a Elmira que es custodiada por Rosalva y su padre. Rosalva le revela su plan de reconciliarla con Álvaro y llevársela a España, un plan secundado por su padre, que se mantiene inquebrantable a pesar del dolor de su hija. Pedro aparece en la prisión tras ser vencido en la escaramuza organizada para rescatar a su amada, siendo ambos conducidos a los barcos para retornar a España y decidir allí su destino. En tanto esto ocurre y las naves se alejan (cuarto acto), los nativos acuden a la orilla con Sandrino para ver partir los barcos y llorar las pérdidas; de pronto, una tormenta se desata, los barcos naufragan, Pedro consigue llegar a la orilla y poner a salvo a Elmira en un clásico final con intervención del *deus ex machina*. Los elementos de ópera seria son compensados por una fuerte presencia del elemento cómico conducido a través del personaje de Sandrino y su amor local Koralla, cuyo infantil enamoramiento recuerda al de Papageno y Papagena.

Pero como se ha mencionado, la trama es sencilla y el texto no presenta mayor novedad, navegando entre elementos de moda tomados de óperas de éxito, convenciones de la ópera seria y el singspiel. No fue hasta unos años después de su publicación cuando un joven compositor, Traugott Maximilian Eberwein, en pleno apogeo de su carrera, decidiera ponerle música. Eberwein provenía de una eminente familia de músicos: hijo y hermano de músicos de la *Hofkapelle* de Weimar, hermano de Franz Carl Adelbert, amigo de Goethe y Zelter, su infancia y juventud había transcurrido entre los más eminentes círculos musicales e intelectuales de las principales ciudades turingias (Weimar, Rudolstadt) hasta su nombramiento como

⁵¹⁸ Texto original: «Elmira: Ehre und Glanz, Geliebter! – was sind sie gegen die Freuden der Liebe?», Theophil Albrecht Heidemann, *Pedro und Elmira / Singspiel in vier Aufzüge* (Berlín: bey Christian Gottfried Schöne, 1800), 11.

Hofmusik de la corte de Rudolstadt en 1797⁵¹⁹. Quizás fuera su conocimiento profundo de las tendencias finiseculares de la música alemana –experimentada en Weimar y Rudolstadt, aunque también durante sus viajes a Mainz, Frankfurt, Jena, Leipzig, Berlín y Viena– o, quizás, la inspiración de su viaje por Italia entre 1803 y 1804 con su mujer Andrea Bianchi, lo que le llevarían a decidirse por un tema español para su primera ópera tras asumir funciones de dirección en la Hofkapelle de Rudolstadt⁵²⁰. Como desgrana P. Larsen a partir de las fuentes, el estreno de la obra fue un tanto accidentado, representándose parte de ella en un concierto palaciego en Rudolstadt en noviembre de 1805 y, presumiblemente, en versión de concierto en febrero de 1806, de acuerdo a las noticias del *Allgemeine Musikalische Zeitung* para ese año. Sin embargo, no consta una representación completa y escenificada de la ópera, a pesar de los numerosos esfuerzos del autor que, incluso, hizo llegar un ejemplar de la partitura a Joseph Sonnleithner en Viena, como demuestra una carta de 1808⁵²¹. Existen numerosas copias de la obertura que incluso fue editada por Simrock en 1819⁵²². Y aunque Larsen daba por perdida cualquier fuente integral de la ópera, la presencia de una copia manuscrita de los cuatro actos en el archivo de la Casa Lobkowitz⁵²³ sugiere que la obra, quizás, sí se pudo interpretar en Viena o, al menos, en el ámbito imperial donde la eminente casa bohemia tenía una gran presencia como promotora musical⁵²⁴. A través de este manuscrito podemos comprobar que Eberwein escogió una orquestación poderosa, con una orquesta completa en las secciones y distintos instrumentos de percusión que otorgarían gran fuerza a los *tutti*, los coros y los pasajes de mayor fuerza. Por lo demás, el autor se mueve en las convenciones de la música de entonces, con cierta influencia de la escuela italiana finisecular de un Zingarelli o un Paër, que también influyeron en Winter.

⁵¹⁹ Peter Larsen: «Traugott Maximilian Eberwein – Komponist und Rudolstädter Hofkapelldirektor der Goethezeit», en *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, editado por Ute Omonsky (Rudolstadt: Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, 1997), 179-181.

⁵²⁰ Peter Larsen: «Traugott Maximilian Eberwein», 183.

⁵²¹ Peter Larsen, *Traugott Maximilian Eberwein (1775–1851). Hofkapelldirektor und Komponist in Rudolstadt. Mit einem systematischen Werkverzeichnis und Quellenkatalog* (Gotinga: Hainholz Musikwissenschaft, 1999), 132.

⁵²² *Ouverture à grand Orchestre de l'opera: Pietro et Elvira* (Bonn y Colonia: chez N. Simrock, 1819)

⁵²³ CZ-Nlob: X C e 35. El manuscrito lleva por título *Don Tello und Medina*, trocando el nombre de los protagonistas y sin demasiados cambios en el contenido. Es posible que el cambio se deba a un intento de dar mejor salida a la obra.

⁵²⁴ Sobre la relación de los Lobkowitz con la música de estos años véase Tomislav Volek y Jaroslav Macek, «Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's», *The Musical Times* 127, 1716 (1986): 75-80.

Ahora bien, cabe preguntarse, llegados a este punto, si hay algo más de español en la música de *Piëdro und Elmira*, al margen de la nacionalidad de los protagonistas y otros elementos del drama. Pues sobre esto debemos señalar que, en efecto, España y su música están también presentes en la obra en la forma de música diegética introducida a través de la guitarra, un elemento de verismo cada vez más demandado.

El instrumento aparece asociado al criado Sandrino y se menciona de manera explícita en el libreto en diversas partes del acto segundo. En la primera escena, Sandrino se encuentra solo y reflexiona en un aria y un largo monólogo sobre su situación en la isla asiática, momentos antes de la irrupción de los espías. Las indicaciones en el libreto proporcionan una imagen de la escena introduciendo el instrumento: «Está tumbado sobre el césped frente a la choza. Una guitarra reposa a su lado. Se levanta»⁵²⁵. La imagen, un tanto bucólica, recuerda a aquella de los pastores canoros del *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1799 que ya reprodujimos en el capítulo anterior:

A menudo las tenía por gritos [las voces de los pastores], como si de algún desgraciado que acabara de caer en las manos de un bandido se tratase, y cuando me acercaba a este miserable gritón, me lo encontraba tumbado en la colina, no entre ladrones de caminos sino entre un rebaño de devotas ovejas que vagaban entre el romero. Parecía hallarse en el mismísimo Elíseo⁵²⁶.

Al final de su monólogo, Sandrino acepta su situación actual y, con la despreocupación de quien ya no posee nada, se echa a dormir a la intemperie sobre su guitarra⁵²⁷, momentos antes de ser sorprendido por Octavio y Thadäo, pistola en mano. Tras la escena de los espías, Sandrino vuelve a hacer su aparición en solitario con otro largo monólogo sobre sus habilidades amorosas:

⁵²⁵ Texto original: «(Er liegt der Hütte gegenüber auf einem Rasen. Eine Gitarre liegt neben ihm. Er steht auf)». Theophil Albrecht Heidemann, *Piëdro und Elmira*, 39.

⁵²⁶ Véase citado en capítulo III, nota 306.

⁵²⁷ «Si fuera ahora rico y estuviera de esta guisa reposando en la calle, a pesar de la frescura de la noche, estaría maldiciendo por causa de ladrones. Ahora, salvo que cambie la cosa, cojo mi guitarra en brazos y duermo sobre ella sin preocuparme». Texto original: «Wenn ich nun reich wäre, und so Auf der Strasse liegen sollte; da würde mir trotz der Kühle der Nacht, der Diebe wegen doch verwünscht heiß sein, Jetzt, wenns denn nicht anders ist, nehme ich meine Gitarre in den Arm, und schlafe unbesorgt darauf los». Theophil Albrecht Heidemann, *Piëdro und Elmira*, 41.

[...] y me olvido que soy un virtuoso. Cuando en mi ciudad natal dejaba resonar mi queridísima guitarra y mi voz melodiosa, al punto se agolpaban bellezas desde todas las calles, ¿y no he de atraer yo a una sola a la ventana? [...], Venga, manos a la obra⁵²⁸.

A continuación, el libreto indica con claridad: «Toma su guitarra, se acerca a la cabaña [de su amada Koralla] y acompaña su canto» [«Er nimmt seine Gitarre, nähert sich der Hütte, und accompagniert seinen Gesang»]. Entonces, Albrecht nos presenta un «Romanze» de cuatro estrofas de ocho versos, heptasílabos los pares y octosílabos los impares, un metro de pie quebrado que recuerda, ligeramente, a la seguidilla, aunque con rima consonante y otro número de versos:

Texto original
(1800)⁵²⁹

Traducción

SANDRINO

SANDRINO

1.
Horch auf, mein Liebchen! Sei bereit,
Mich Armen anzuhören.
Verzeih, daß mich der Liebe Leid
Zwingt, Dich so früh zu stöhren.
Vernimm der Saiten Trauerklang,
Verscheuche Luft und Scherzen,
Und horch auch meinen Klaggesang,
Und nimm ihn Dir zu herzen.

1.
¡Presta atención, mi amor! Prepárate
para oírme, pobre de mi.
Perdona, pues esta pena de amor
me fuerza a incordiar tan temprano.
Atiende al son triste de las cuerdas,
disipa aire y bromas,
Escucha también mi pena cantada,
y acógela en tu corazón.

2.
Es liebte einst ein Rittersmann
Von Herzensgrund sein Liebchen,
Und schlich, wie man das denken kann,
Gar oft zu ihr in's Stübchen.
Sie herzten sich, sie küßten sich,
Sie tändelnten nicht wenig,
Und glaubten fest und sicherlich
Sich froher, als ein König.

2.
Amó una vez un caballero,
desde el fondo de su corazón a su amada,
Y a hurtadillas, como se puede pensar
la frecuentaba en la alcobita,
Se acariciaban, se besaban,
Tenían no pocos amoríos,
Y creían firmemente,
ser más felices que un rey.

Sie ist am Fenster!

¡Está en la ventana!

[siguen dos estrofas más...]

⁵²⁸ Texto original: «[...] ich vergesse ja ganz, dass ich ein Virtuose bin; Wenn ich in meiner Vaterstadt meine allerliebste Gitarre und meine melodische Stimme ertönen ließ; so liefen ja die Schönen aus allen Straßen zusammen, und hier sollte ich nicht eine einzige an's Fenster locken? [...] Also nur Frisch an's Werk». Theophil Albrecht Heidemann, *Pietro und Elmira*, 55-56.

⁵²⁹ Samuel Gottlieb Bürde, *Don Sylvio von Rosalva oder der Sieg der Natur über die Schwärmerey / Eine komische Oper in fünf Aufzügen*. (Königsberg: bei Friedrich Nicolovius, 1795), 113-114.

El Hofmusikus de Rudolstadt seguía la tradición de los romances de los *Singspiele*, ya vista en las canciones de Pedrillo o Camilla, tomando el compás de 6/8 y una melodía sencilla en modo menor (la menor). Pero lo verdaderamente interesante es que Eberwein, en vez de explotar el recurso de los *pizzicati*, opta por seguir a pies juntillas las indicaciones escénicas, haciendo sonar una guitarra que incorpora convenientemente a la plantilla de orquesta:

No. 8 Romance

Violini

Vcllo

Violoncelli

Bassdrum

Violoncelli

The musical score is written on ten staves. The first five staves are labeled with instrument names: Violini, Vcllo, Violoncelli, Bassdrum, and Violoncelli. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The lyrics are written in German and appear to be: "Ich bin ein armer Fischer und ich hab' dich lieb". The score is arranged in a system with five staves per system, and there are two systems shown.

Handwritten musical score on a page with a large number '11' in the top left corner. The score is written on two systems of five staves each. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The handwriting is in cursive and includes the following text:

11

1. Viol. I. 1. Part

2. Viol. I. 2. Part

3. Viol. II. 1. Part

4. Viol. II. 2. Part

5. Viola

6. Violoncello

7. Contrabasso

8. Fagotto

9. Klarinetten

10. Flöten

11. Hornen

12. Trompeten

13. Pauken

14. Schlagzeug

15. Harfen

16. Claviers

17. Orgel

18. Chor

19. Solisten

20. Ballet

21. Maschinen

22. Licht

23. Feuer

24. Wasser

25. Schnee

26. Regen

27. Donner

28. Blitze

29. Wolken

30. Sonne

31. Mond

32. Sterne

33. Erde

34. Himmel

35. Welt

36. Natur

37. Mensch

38. Tier

39. Pflanze

40. Stein

41. Holz

42. Metall

43. Glas

44. Papier

45. Tinte

46. Feder

47. Buch

48. Brief

49. Briefchen

50. Karte

51. Zettel

52. Notiz

53. Aufzeichnung

54. Skizze

55. Entwurf

56. Plan

57. Projekt

58. Vorstudium

59. Probe

60. Versuch

61. Experiment

62. Beobachtung

63. Untersuchung

64. Analyse

65. Synthese

66. Zusammenfassung

67. Schluss

68. Ergebnis

69. Resultat

70. Folgerung

71. Erkenntnis

72. Wahrheit

73. Leben

74. Tod

75. Liebe

76. Hass

77. Freude

78. Trauer

79. Hoffnung

80. Verzweiflung

81. Glaube

82. Unglaube

83. Frömmigkeit

84. Sünde

85. Buße

86. Vergebung

87. Strafe

88. Lohn

89. Verdammnis

90. Erlösung

91. Heil

92. Glück

93. Unglück

94. Erfolg

95. Misserfolg

96. Sieg

97. Niederlage

98. Macht

99. Ohnmacht

100. Freiheit

101. Sklaverei

102. Gerechtigkeit

103. Ungerechtigkeit

104. Wahrheit

105. Lüge

106. Wahrheit

107. Lüge

108. Wahrheit

109. Lüge

110. Wahrheit

111. Lüge

112. Wahrheit

113. Lüge

114. Wahrheit

115. Lüge

116. Wahrheit

117. Lüge

118. Wahrheit

119. Lüge

120. Wahrheit

Paisiello había usado la mandolina para su *Barbier* pero Eberwein prefiere ser más riguroso y dotar a la escena de una cierta dosis de verismo. El diseño del acompañamiento en arpeggios quebrados, con la primera nota en la fundamental del acorde –la primera cuerda de la guitarra– parece también muy adecuado tanto para el tono de la canción como para su naturaleza guitarrística.

Eberwein volverá a emplear cierto color local en la música incidental compuesta para *Das Leben ein Traum* (Frankfurt am Main, 1820), una puesta en escena de Carl Friedrich Wilhelm Guhr de la versión alemana de *La vida es sueño* de Calderón, publicada en junio de 1816 por Josef Schreyvogel bajo el seudónimo de Carl August West⁵³⁰. En la segunda escena del primer acto, Clarín anuncia la llegada del príncipe Segismundo («Nun wohl! Doch seht, da kommt der Prinz»). Tras sus palabras, da comienzo la siguiente escena con la indicación «Musik und Gesang» («Música y canto»)⁵³¹, para la cual Eberwein dispone, en un compás de 6/8, una melodía de flauta acompañada por arpeggios del violín y la viola en pizzicato, con un estilo muy similar al de los romances ya mencionados:

Auf dem Theater

No. 5

Fig. 44 Fragmento del acto primero de *Das Leben ein Traum* de T.M. Eberwein (1819), tomados de D-F, *Mus. Hs. Opern 182 (1)*, p.55.

⁵³⁰ Peter Larsen: «Traugott Maximilian Eberwein», 186.

⁵³¹ Calderón de la Barca, *Das Leben ein Traum*, traducido por Carl August West (Viena: Joh. Bapt. Wallishausser), 39.

Eberwein quiso también dar color al final del acto con la incorporación de una música turca («Türkische Musik») como marcha final, si bien en el libreto tan solo se indica «Kriegesmarsch» (Marcha de guerra). Para tal fin, además de emplear un ritmo trocaico de clara evocación militar en un *tutti* poderoso, añade instrumentos prototípicos de las *Türkenoper*⁵⁵², tales como los triángulos, los platos o los timbales.

⁵⁵² Michael Pirker: «Die türkische Musik und Mozarts Entführung aus dem Serail», in *Die Klangwelt Mozarts: Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 1991), 133-48.

Marcia brillante Opus 12

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Cor Anglais
Trumpets
Trombones
Drums
Violins
Violas
Celli
Bassi

Marcia brillante

Anfang. (48.)
Marsch brillante
Türkische Musik

Fig 45 a) y b) Fragmentos de la *Kriegesmarsch o Türkische Musik* del primer acto de *Das Leben ein Traum* de T.M. Eberwein (1819), tomados de D-F, Mus. Ho. Op. 182 (1), a) p. 43 y b) p. 48.

La de Eberwein no sería la única música puesta a una obra de Calderón en territorio alemán, pues no se debe olvidar que la popularidad del autor, especialmente como consecuencia de las numerosas traducciones o los estudios de los Schlegel, propició toda suerte de óperas, *Singspiele* y música instrumental, algunas de ellas estudiadas por Sullivan, comenzando por aquel primer proyecto de *Der standhafte Prinz* de Goethe, con reaprovechamiento de piezas de Reichardt, del que ya hemos dado cuenta.

E.T.A HOFFMANN, BERNHARD ROMBERG Y CALDERÓN

El 30 de enero de 1811 Goethe hacía representar en Weimar su puesta en escena de *Der standhafte Prinz* (*El príncipe constante*, Calderón de la Barca), reutilizando música de la ópera *Protesileao* de Reichardt, tal y como ya mencionamos en el capítulo II. El éxito de esta pieza, así como su inestimable intuición, motivarían a Goethe a trabajar sobre *La vida es sueño*, algo que respaldaría el papel de España en la escena alemana de estos años. Ya Schlegel había relacionado lo romántico en la poesía y el teatro con el barroco español, idea trasladada a la crítica musical por Sievers (vid. capítulo III) pero también por el polifacético E.T.A. Hoffmann (1766-1822), jurista, músico, crítico y pintor, instalado en Varsovia desde 1804⁵³³. En 1812 escribía en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* sobre la obertura *Coriolano* (Op. 62, 1807) de Beethoven:

[...] Muchas tragedias han recibido oberturas, y el genial Beethoven ha dotado también al «Coriolan» de Collins con un magnífico trabajo de esta naturaleza. No obstante, este crítico debe reconocer que el genio puramente romántico de Beethoven no parece estar muy en consonancia con la poesía –en general– reflexiva de Collins, y el compositor entusiasmarse si gustase de escribir una obertura para las tragedias románticas –en el más elevado de los sentidos de la palabra– de Shakespear o Calderón⁵³⁴.

Como director musical y productor en el teatro de Bamberg, Hoffmann había programado para la temporada de 1811 las versiones schlegelianas de Calderón de *Don Fernando*, *El príncipe constante*, *La puente de Mantible* y *La devoción de la cruz*, quizás algo

⁵³³ Carl Dahlhaus, «E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen». *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981): 79-92.

⁵³⁴ Texto original: «[...] Mehrere Trauerspiele haben schon Ouvertüren erhalten, und der geniale Beethoven hat auch Collins "Coriolan" mit einer herrlichen Arbeit dieser Art ausgestattet –wiewohl Rezensent gestehen muß, daß ihm Beethovens rein romantischer Genius der Collinschen, meistens reflektierenden Poesie nicht ganz befreundet zu sein scheint, und der Komponist dann Erscheinungen aufregen würde, wenn es ihm gefiele, zu den die Romantik im höchsten Sinn aussprechenden Trauerspielen Shakespeares und Calderóns Ouvertüren zu schreiben. [...]». E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Singspiele* (Berlín: Aufbau-Verlag, 1988), 94.

influido por el *El príncipe constante* que Goethe había estrenado en enero de ese mismo año⁵³⁵. Pero no era su primer contacto con temas españoles. Después de su llegada a Varsovia y durante un largo período de convalecencia, Hoffmann tuvo entre sus manos las traducciones de Schlegel publicadas en su *Das Spanische Theater* de 1803, entre las que se encontraban algunas de las obras anteriormente citadas, y en una conocida carta a Eduard Izing de abril de 1807 expresaba su parecer sobre estos textos:

Con fuerza renovada y con un humor, que incluso a mi me cuesta entender, trabajo ahora en mi ópera; desearía que fuera la primera mía en representarse en un gran teatro, pues tengo la fuerte impresión de que dejará atrás al resto de mis composiciones. El texto no es otro que *La banda y la flor* de Calderón. Hasta hoy el cielo me había castigado con una inaudita ceguera que no me dejaba ver las innatas arias, duetos, tercetos de una obra tan gloriosa, durante la enfermedad se me hizo la luz. ¡Con escasas alteraciones, recortes e imperceptibles intercalaciones, en mis manos la comedia cobró la forma de una ópera! Lo cómico del argumento es tan sumamente poético que la música tan solo es concebible de esa misma suerte, como en el *Così fan tutte* o el *Figaro* de Mozart, [...] ⁵³⁶

A pesar de los esfuerzos del autor por programar la obra, distintas circunstancias posponían el estreno. En junio de 1812 hizo representar la obra en su casa como preparación para una posible representación, si bien la circunstancia de la guerra contra Francia hizo posponer de nuevo el estreno⁵³⁷. Pero su interés por España no menguaba y, ya en mayo de 1809, Hoffmann consideraba la posibilidad de poner música a *Die Brücke von Mantible* de Calderón en traducción de Schlegel, algo que no llegó a realizar. Un proyecto calderoniano que sí asumió con cierta seriedad para la Königliches Schauspielhaus de Berlín en 1817 fue el de poner música a *El galán fantasma* de Calderón con libreto de Salice-Contessa, una temática alineada con sus criterios estéticos románticos pero que tampoco llegó a culminar⁵³⁸.

⁵³⁵ Henry H. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 251.

⁵³⁶ Texto original: «Mit erneuter Kraft und mit einem Humor, der mir selbst unbegreiflich ist, arbeite ich jetzt an einer Oper von der ich wünschte, sie wäre die erste, die von mir auf irgend einem großen Theater erschiene, denn ich fühle es zu sehr, daß alle meine übrigen Compositionen weit hinter sich lassen wird! – Der Text is kein anderer, als Calderons: die Schärpe und die Blume. – Der Himmel hat mich bis jetzt mit einer unglaublichen Blindheit gestraft, daß ich die gebohrnen Arien, Duets, Terzets pp in dem herrlichen Stück nicht gesehen habe, in der Krankheit ist mir das Licht darüber aufgegangen. Mit ganz geringen Abänderungen, Abkürzungen und fast unbemerkbaren Einschiebseln hat sich das Schauspiel unter meinen Händen zur Oper geformt!– Das Komische des Stoffs ist so höchst poetisch, daß die Musik dazu nur so gegriffen werden kann, wie in Mozarts *Così fan tutte* und *Figaro*, und das ist mir den nun gerade recht. [...]». Copiada de Hartmut Schick, «Vorwort», en *Liebe und Eifersucht: Singspiel in 5 Akten nach Schlegels Übersetzung*, de E.T.A. Hoffmann, editado por Hartmut Schick (Mainz: Schott, 1999), s/f.

⁵³⁷ Hartmut Schick, «Vorwort», en *Liebe und Eifersucht: Singspiel*, s/f.

⁵³⁸ Henry H Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 302.

Liebe und Eifersucht –el nombre que finalmente recibió su música para *La banda y la flor* de Calderón– se mueve en las convenciones dramáticas mozartianas que Hoffmann consideraba como idóneas para un tratamiento cómico en sentido romántico⁵³⁹. A pesar de la filiación calderoniana del libreto, no ha de olvidarse que la historia transcurre en Florencia, algo que Hoffmann tuvo en consideración al actualizar los nombres de algunos personajes como Octavio por Ottavio y que, por lo tanto, no era de esperar una gran caracterización de la música en términos de color local. De hecho, la inmensa mayoría de autores convienen en señalar que, como en el caso de Beethoven, la vocación universal, de lo infinito y lo sublime de la estética romántica de Hoffmann era del todo incompatible con este tipo de individualizaciones, en palabras de Sullivan:

Seguía estando convencido, sin embargo, de que se encontraba en lo correcto al ver a los personajes de Calderón como generalizaciones dramáticas más que como individuos desarrollados de acuerdo a las circunstancias de su situación y carácter. Eran –y esto correspondía al propio ideal dramático de Hoffmann– retratos de hombres en su dimensión universal, de tal modo que su concreción individual debía ser considerada meramente como los aspectos visibles del hombre⁵⁴⁰.

Aún así, el autor no rehusó todo elemento de caracterización y regresó a los esquemas de los «romances» ya estudiados en otras óperas para dotar de vida al soneto del Duque de Florencia en la cuarta escena del primer acto de la ópera («Mein Busen war ein kalter Berg»):

⁵³⁹ Diau-Long Shen, *E.T.A. Hoffmanns Weg Zur Oper: Von Der Idee Des Romantischen Zur Genese Der Romantischen Oper* (Berna: Peter Lang, 2016): 25-33.

⁵⁴⁰ Empleamos aquí una traducción ya existente en Herny H. Sullivan, *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, traducido por Milena Grass (Frankfurt am Main: Vervuert, 1998), 266-267.

Texto original
(1807)⁵⁴¹

DER HERZOG

Mein Busen war ein klater Berg zu nennen,
Den schon mit Schnee die Jahre krönend zieren;
des Herzens Aschen ließen kaum von ihren
vormal'gen Flammen noch die Spur erkennen.

Ein schöner Strahl mit himmlischen Entbrennen
drang zu der Mine heimlichsten Revieren:
Das Feu'r im Schnee entzündet, mußte frieren
der Schnee, im Feu'r gefrierend, mußte brennen.

Ein Ätna meiner Lieb und Qual nun, ruhten
die Aschen nicht in mir, von neuem Sehnen
Die Brust enbrannt ließ ich die Augen fluten.

Belebter Berg, Vulkan voll blindem Wahren!
Bist du ganz Feu'r, wie zollst du Wasser fluten?
Doch gleichfalls Feuer sind der Liebe, der Liebe
Tränen!

Texto de Calderón
(1632)⁵⁴²

DUQUE

Era mi pecho una montaña fría,
a quien de nieve el tiempo coronaba,
mientras el corazón alimentaba
las cenizas del fuego que tenía.

Un rayo hermoso, escándalo del día,
la mina penetró, que oculta estaba,
el fuego ardiendo con la nieve, helaba,
la nieve helando entre la llama, ardía.

Etna, pues, de mi amor, y mis enojos,
volaron antes mis cenizas, luego
ardiendo el pecho, hizo llorar los ojos.

Pues como, vivo monte, o Volcán ciego,
si eres fuego ¿das agua por despojos?
mas lágrimas de amor también son fuego.

⁵⁴¹ E.T.A. Hoffmann, *Liebe und Eifersucht*, 71-75

⁵⁴² Calderón de la Barca, *Comedia famosa / La vanda y la flor* (Valencia: en la imprenta de Joseph y Tomas de Orga, 1782), 7.

No. 5 Arietta

The image shows a page of a musical score for 'No. 5 Arietta'. At the top, it is titled 'No. 5 Arietta'. Below the title, the tempo is marked 'Molto andante'. The score is arranged in systems. The first system includes parts for Flute obligato, Bassoon obligato, and the vocal line for 'Der Herzog'. The lyrics under the vocal line are 'Mein Bu - - sen war — ein kal - ter Berg zu nen-nen, den schon mit'. The second system includes parts for Violin, Viola, and Bass, with 'pizz.' markings indicating pizzicato for the strings. The tempo 'Molto andante' is repeated above the string parts. A measure rest of 5 measures is indicated in the first measure of the string parts.

Fig. 46 Comienzo de la arietta «Mein Busen war ein kalter Berg» cantada por Der Herzog von Florenz en E.T.A. Hoffmann, *Liebe und Eifersucht*, 71.

Hoffmann vuelve a hacer uso del 6/8 y de una melodía sencilla, sin melismas y en modo menor como evocación de un aire popular acompañado a la guitarra, en este caso, simulada por las cuerdas en *pizzicato*. Sin embargo, el autor tiene en cuenta la estructura del soneto que le aleja de cualquier tendencia estrófica en la música, dividiendo esta en dos motivos o caracteres contrastantes: el primero, en modo menor y de carácter rítmico y guitarrístico, expone los dos primeros versos y se repite para los dos segundos que completan el primer cuarteto; el segundo tema, más cantáble y legato, sin pizzicato, recorre los dos primeros versos del segundo cuarteto, regresando para los dos últimos versos («Das Feu'r, im Schnee») el carácter guitarrístico con los *pizzicati*; para el caso de los tercetos, Hoffmann rompe la estructura del verso en relación con la música, realizando la alternancia de motivos a mitad de verso.

Además del pizzicato y las reminiscencias del *Romanze* de *Singspiel* en todo el conjunto, quizás Hoffmann haya querido impregnar a la pieza de un aire antiguo si se consideran las similitudes del movimiento del bajo con danzas como la folía —sirva de

ejemplo el paso del modo menor al modo mayor a través del movimiento descendente de la tónica a la dominante del relativo mayor (F – Eb – Ab) ya en el primer motivo—.

Pero Hoffmann no fue el único en poner música a una obra de Calderón en estos años de «enfermedad calderoniana» romántica en Alemania, en palabras de Arturo Farinelli⁵⁴³. El mismo año de 1807 en el que Hoffmann se sumía en su *Liebe und Eifersucht*, Bernhard Romberg estrenaba en Berlín su singspiel en tres actos *Ulysses und Circe*, una traducción de Schlegel de *El mayor encanto amor* de Calderón⁵⁴⁴. El título original de la comedia, tomado del primer volumen del *Spanisches Theater* de Schlegel, *Über allen Zauber Liebe*, fue cambiado por el libretista Engel para el singspiel por un título más conveniente a la escena operística, un título elocuente que hiciera reconocible el asunto de la ópera, tan tratado en la historia de la música; de hecho, apenas unos años antes, Felice Alessandri (1747-1798) había estrenado con éxito un *Ulises* en Berlín (*Il ritorno di Ulysse a Penelope*, 1790), repetido en numerosas ocasiones⁵⁴⁵.

La obra de Romberg debió ser un éxito en Berlín, pues el 1 de enero de 1808 ya se anunciaban sus ensayos para una futura representación en Viena⁵⁴⁶, y en mayo del mismo año la editorial de A. Kühnel publicaba una reducción para piano completa de la obra⁵⁴⁷ y el Bureau de la Musique hacía lo propio arreglando algunas piezas del segundo acto para piano y voz⁵⁴⁸. En septiembre de 1809 se volvió a programar la ópera en Berlín con nueva calurosa acogida por un numeroso público, para cuya música un crítico del *Zeitung der eleganten Welt* tan solo podía exclamar: «¡Magnífico, magnífico como música!». La música era a la vez poderosa y efectista, como describía tan plásticamente el crítico:

⁵⁴³ A. Farinelli, «Apuntes sobre Calderón y la música en Alemania», *Cultura española* 5 (1907): 135.

⁵⁴⁴ Martin Blindow, *Bernhard Romberg (1767 - 1841): Leben und Wirken des großen Violoncello-Virtuosen* (Múnich, Salzburg: Musikverl. Katzschler, 2013).

⁵⁴⁵ Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauwes in Berlin* (Berlín: Verlag von Duncker und Humblot, 1852), 241.

⁵⁴⁶ *Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung*, 1 de enero de 1808.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, 20 de mayo de 1808.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 1 de julio de 1808.

La obertura es conmovedora. La fuerza violenta de los instrumentos luchando los unos con los otros, el trueno del timbal, el resonar de las trompetas y los trombones, el murmullo de las cuerdas en acentos ora suaves, ora fuertes, anuncian, pintan a pincel con poderosas tormentas y con el rugir de los vientos y del mar⁵⁴⁹.

Romberg exprime todos los recursos expresivos que el texto calderoniano le sugiere para «extenderse en lo fabuloso y en lo maravilloso», repitiendo las palabras de Dahlhaus para *Das unterbrochene Opferfest* de Winter⁵⁵⁰; una dilatación (*erweitern*) de la vida tan propia de estas generaciones románticas, como Marías nos recordaba. No era de esperar en un tema mitológico color local alguno y la aportación española subyace en la naturaleza misma del texto, las invitaciones continuas al compositor romántico, los contrastes, lo sublime, algo similar a lo que acontecía con *Die Zauberflöte* y Winter y tal y como la propia crítica reconoce:

La música permite oír dulces acordes: oboes, clarinetes y flautas, en encantadora armonía, se van entrelazando en el expresivo terceto, las nubes se disipan, se elevan y devuelvan al mensajero al Olimpo, las melodías susurran, y suena el eco de dulces sonidos de regiones etéreas. [...] Y hasta aquí la imagen poético pictórica del primer acto. Y ahora sigue el segundo, lleno de cambios y de vida.[...]

Una obra maestra de la poesía musical, preparada con dulzura en todas las partes para fundirse finalmente de manera agradable en un bello conjunto. Dolor y pena, esperanza, amor y alabanza, gratitud, alegría y júbilo; cada cambio en la trama y el tratamiento musical encantan y embriagan los sentidos, magia y magia por todas partes⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Texto original: «Die Ouvertüre ist ergreifend. Die gewaltige Kraft der gegen einander kämpfenden Instrumente, der Donner der Pauke, der Hall der Trompeten und Posaunen, das Rauschen der Saiteninstrumente in bald gedämpften, bald scharfen Akzentuationen, sie verkünden, malen mit starken pinselriscen Sturm und Tosen der Lüfte und des Meers», *Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung*, 12 de octubre de 1809.

⁵⁵⁰ «[...] ging Winter daran, die Palette seiner musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten in das Märchenhafte und Wunderbare zu erweitern». Carl Dahlhaus, *Europäische Romantik in der Musik*, 531.

⁵⁵¹ Texto original: «Die Musik läßt sanfte Akkorde hören, Oboen, Klarinetten und Flöten, gehen im schmelzenden Terzett mit einander durch reizende Harmonien, die Wolklen zerrinnen, sie heben sich und tragen die Botin zum Olympe zurück, Melodien säußeln, und tönen um Nachhall süße Anklänge aus ätherischen Regionen. Dieß ist das eine musikalisc-poethische Gemälde des ersten Akts, [...] Nun folgt das zweite; voller Abwechselung und Leben; Ein Meisterstück musikalischer Poesie, in allen Theilen sanft vorbereitet, und zuletzt lieblich zu einem schönen Ganzen verschmolzen- Schmerz und Weh, Hoffnung, Liebe und Huldigung, Dankbarkeit, Freude und Jubel; Wechsel auf Wechsel in Handlung und musikalischer Behandlung, entzücken, berauschen die Sinne, Zauber und Zauber überall». *Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung*, 12 de octubre de 1809.

Capítulo 5

La imagen de España en la ópera de los románticos de la generación de 1785

Ahora nos ocuparemos de los compositores nacidos en torno a 1785, aquellos que cumplieron los 30 años en torno a 1815 iniciando lo que Ortega denominaba *época de gestación o iniciación*, la del «hombre que empieza a actuar, tratar de modificar el mundo recibido e imponerle su propia innovación»⁵⁵². Dicho más llanamente: serían los primeros en ser percibidos como ‘los jóvenes’ por un Beethoven, un Hoffmann, un Schlegel, un Napoleón o un Novalis. Nos estamos refiriendo a la generación de Elise Campe (1786-1862), de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), de Lord Byron (1788-1824) pero también de Carl Maria von Weber (1786-1826), de Louis Spohr (1784-1859) o de Carl Blum (1786-1844), tangencialmente citados a lo largo de este trabajo.

En ellos influyó la imagen de España no solo de finales del XVIII sino que, sobre todo, la que fueron dejando los miembros de la generación anterior a lo largo de su época de gestación, esto es, entre 1800 y 1815, tal y como hemos expuesto en el capítulo anterior: una imagen de España que operaba en distintos planos, cuya influencia se había dejado notar en los asuntos de los libretos, en los distintos tratamientos dramáticos y un tímido y sutil empleo de reminiscencias musicales españolas. La nueva sensibilidad romántica alemana había recibido todo esto como agua de mayo y en esta mirada a España podían encontrarse las respuestas a las exigencias de algunos de creación de una ópera nacional, a saber, un texto poderoso y expresivo, con sentimiento pero sin afectación, que tuviera «algo que decir»; una música adecuada al texto – «característica», como expresaba la crítica de entonces–, sin los excesos líricos de la ópera italiana, con melodías sencillas en la tradición hilleriana del singspiel, de evocación popular –los *ländlichen Idylle* o idilios campestres como lo definía Wolfgang M. Wagner–, pronto sustituidas por verdaderos cantos nacionales y color local en las producciones de 1810 en adelante⁵⁵³.

⁵⁵² Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, 92.

⁵⁵³ Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, 52-67.

Veremos también que, para los miembros de esta generación, el empleo de temas nacionales será más habitual y rico que en los miembros de la anterior, quizás como consecuencia de un mayor conocimiento de los mismos a través de la prensa y otras fuentes –como hemos venido estudiando– pero, sobre todo, por una concepción dramática predispuesta a infundir vida a sus obras, imágenes cálidas y de fuerza que rehuyeran las convenciones líricas italianas: lo que para los miembros de la primera generación de románticos era sutil invitación, en los miembros de estas generaciones será auténtica explosión de color. Este ligero aroma popular lo había reservado la tradición del *singspiel* mozartiano a ciertos personajes o situaciones, como acontece en *Die Zauberflöte* donde la canción sencilla (*einfaches Lied*), se reserva al personaje de Papageno, lo más parecido en la obra a un Pedrillo, Sandrino o personaje buffo, encarnación del concepto de pueblo (*Volk*). También nos permitíamos proponer cómo Beethoven realizaba ciertas insinuaciones en esa dirección, donde el elemento de inspiración nacional o popular parecía intuirse en la escena de enredos entre los celadores Jaquino y Marzeline⁵⁵⁴, los personajes más llanos de la obra. Como elemento puramente técnico, también estuvo muy presente en la *opéra comique* francesa de principios de siglo, tal y como Dahlhaus lo defendía, algo que influiría irremediabilmente en *Der Freischütz* de Weber, incluso más que el propio *singspiel* vienés o del norte de Alemania⁵⁵⁵.

La solución de emplear cierto sabor popular la ponía el propio Weber de manifiesto aclarando que el objeto de este no era otro que el de dar vida a la obra, cumpliendo con una función dramática de verosimilitud hacia el espectador:

Si en el trasfondo de una obra dramática se encuentra un determinado país, tiempo o unas determinadas costumbres que, en parte, motivan el argumento, se ha venido considerando, para este caso, como buena práctica, el trasladar al espectador inmediatamente desde el principio a esa esfera típica, a la que debe entregarse y en la que debe creer. Por ello abría Goethe su *Egmont* con escenas populares holandesas y por ello nos presenta de primeras Schiller en su *Wilhelm Tell* la naturaleza de Suiza y sus habitantes o, en *Wallensteint*, el campamento de los soldados⁵⁵⁶.

En este compromiso con el efecto del drama y con la «esfera típica», Weber encontraría –en parte, como herencia de la generación anterior– una fuente de

⁵⁵⁴ Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, 55-56.

⁵⁵⁵ Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, 69.

⁵⁵⁶ Texto original: «Wenn ein dramatisches Werk einen bestimmten Land-, Zeit- und Sittenhintergrund hat, welcher die Handlung zum Theil mit motiviert, so ist es immer als eine gute Maxime befunden worden, den Zuschauer gleich von vornherein in diese eigenthümliche Sphäre, der er sich hingeben und

inspiración inagotable en la cual España, su literatura y su historia, tendrían un papel fundamental, pues junto con lo mágico y lo maravilloso, lo histórico cumplía también su función de vuelco hacia el interior, hacia el yo, tan del gusto romántico. Así lo ensayaba también en la misma década de 1810 un adolescente y precocísimo Schubert con sus óperas de tema español⁵⁵⁷. Exaltando el ideal del «ser elevado» (*das höhere Sein*) en el célebre *Bildungskreis* de von Spaun, Ottenwalt o Mayrhofer⁵⁵⁸ se encontraba un Franz Schubert que no rozaba la veintena poniendo música a diversos textos de tipo histórico y ambientación española como *Fernando* (1815), *Die Freunde von Salamanka* (1816) o, unos años después, *Alfonso und Estrella* (1822), ninguno de ellos estrenados en vida del compositor. Sin entrar en más detalles sobre cada una de las obras y sus fuentes, muy bien estudiadas por Gerrit Waidelich⁵⁵⁹, G. R. Cunningham⁵⁶⁰ o J. Davies y J. Sobaskie⁵⁶¹, tan solo querríamos reparar en la cuestión del color local. El empleo de España como tema se hacía evidente con el simple vistazo a la ambientación de las tramas y la nacionalidad de los personajes, y autores como Sullivan habían explicado las influencias calderonianas sobre el texto de *Fierabras*⁵⁶², mientras que otros como Waidelich analizaba las fuentes de *Alfonso und Estrella*. Si alguno de estos temas había tenido repercusión en la música de Schubert era rotundamente descartado por Marco Beghelli, el editor del *singspiel Die Freunde von Salamanka* –compuesto a partir de un libreto de Mayerhofer en 1816–, cuando afirmaba que «la ciudad española de Salamanca no proporcionaba el marco de un color folclórico en música, en el que Schubert, por lo demás, no estaba interesado»⁵⁶³. Sin embargo y a pesar de tan rotunda conclusión, revisando la música de la obra nos encontramos que, al final del segundo y

an die er glauben soll, zu versetzen. Darum eröffnet Goethe seinen «Egmont» mit den niederländischen Volksscenen, darum führt uns Schiller in dem «Wilhelm Tell» zuerst die Natur des Schweizerlandes und seiner Bewohner, im «Wallenstein» das Lager der Soldaten vor». Citado a partir de Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, 131-132.

⁵⁵⁷ Wolf-Dieter Lange, «Zauber märchen und Geschichtszauber im romantischen Opernlibretto», en *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, editado por Marcus Christian Lippe (Kassel: Gustav Bosse Verlag, 2007): 180.

⁵⁵⁸ Susan Youens, *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song-Cycles* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 168.

⁵⁵⁹ Till Gerrit Waidelich, *Franz Schubert: Alfonso und Estrella. Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper: Geschichte und Analyse* (Tutzing: Schneider, 1991).

⁵⁶⁰ George Roman Cunningham, *Franz Schubert als Theaterkomponist* (Friburgo: Freiburg Dissertationsdruck, 1974).

⁵⁶¹ Christine Martin, «Pioneering German Musical Drama: Sung and Spoken Word in Schubert's *Fierabras*», en *Drama in the music of Franz Schubert*, editado por Joseph Davies y James Sobaskie (Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2019), 35-50.

⁵⁶² Henry H. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 305-307.

⁵⁶³ Texto original: «Die spanische Stadt Salamanca lieferte nicht den Vorwand für eine Verwendung von folkloristischem musikalischen Kolorit, an dem Schubert im übrigen kein Interesse zeigte». Franz Schubert, *Freunde von Salamanka*, D. 326, editado por Marco Beghelli (Kassel: Bärenreiter, 2003).

último acto (nº 13), el diálogo entre Fidelio, el Conde de Tormes, Olivia y Eusebia se desarrolla sobre la base musical de un «tempo di bolero»:

180 (348)

Nº 18. Finale.

Andante con moto.

Oboi.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Olivia.
Eusebia.
Tormes.
Fidelio.
Violoncello e Basso.

Gnäd'ge Frau, ich hab' die Eh - re - wenn er nur beim Teu - fel wä - re - den Grafen

(für sich) (laut)

Fig. 47 Primeros compases del final del acto segundo («Gnäd'ge Frau, ich hab' die Ehre») del singspiel *Die Freunde von Salamanka* de Schubert (D. 326), tomado a partir de Franz Schubert, *Freunde von Salamanka*, editado por Johann Nepomuk Fuchs (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895), p. 348.

Escrito en un 3/4, responde a todos los preceptos del modelo que habíamos visto en ocasiones anteriores y su carácter animado y simple sirve de perfecto telón de fondo para el diálogo cómico, tal y como acontecía en otros fragmentos de sabor popular – aunque no de carácter español– como «Ein wackres Tier» (Acto II, nº 11) o la canción de Fidelio «Man ist so glücklich und so frei» (Acto I, nº 2), herederos de la comedia popular vienesa⁵⁶⁴.

Beghelli descartaba en *Die Freunde von Salamanka* cualquier rastro de color local por la naturaleza egregia de los personajes y la ambientación urbana. Esto, que acontecía fundamentalmente en el *singspiel* y la *opéra comique* finisecular, deja de operar en el código romántico, pues lo popular no es entendido como populachero o vulgar sino

⁵⁶⁴ Mary Wischusen, «Franz Schubert and Viennese popular comedy», en *The Unknown Schubert*, editado por Barbara Reul y Lorraine Byrne Bodley (Londres, Nueva York: Routledge), 92-93.

como lo que pertenece a todos, lo que forma parte indispensable del *yo* de una nación: lo popular y lo erudito no solo convivían en la realidad literaria española, sino que eran razón indispensable de esta –lo que Dámaso define como «síntesis de elementos contrapuestos»⁵⁶⁵– y esto fascinó a los románticos como Schlegel, que concedió a la literatura española no sólo la categoría de universal, sino de romántica, como ya hemos visto. España a través de su literatura era, además, un cuadro viviente:

La novela de Cervantes merece la fama y admiración de todas las naciones de Europa de la que ya disfruta desde hace dos siglos, no solo por su noble estilo o por la perfección de su prosa; no solo porque, de entre todas las obras del genio sea la más rica en sentimiento o espíritu, sino también por es un cuadro vivo y totalmente épico de la vida española y su carácter particular⁵⁶⁶.

Desde luego, no hay en este texto de Schlegel ni una gota de exaltación de los valores de lo populachero o lo vulgar. Lo que Schlegel significaba en la literatura pasaría a la música en términos de color local, pero no como una mera nota anecdótica sino como pintura auténtica de este *lebendiges Gemälde* schlegeliano; así lo intuyó Schubert y así lo entendió Carl Maria von Weber, precisamente, al poner música a una de las novelas de Cervantes, *La gitanilla*, en su célebre composición incidental *Preziosa* (1821), aunque este no sería su primer contacto con España.

5.1. Temas españoles en Carl Maria von Weber y Louis Spohr

El 7 de enero de 1948 publicaba Gerardo Diego una nota en el periódico *ABC* a propósito de *Preziosa* de Weber que, con toda probabilidad, sea la primera reflexión en lengua española sobre la cuestión de Weber y España:

No solo el Quijote atrae irresistiblemente a libretistas y músicos. También algunas de las Novelas ejemplares ofrecen asuntos que tientan una y otra vez a los autores del teatro lírico. De ellos, ninguno más insigne que Carlos María von Weber, el gran impulsor definitivo del drama lírico alemán. Weber, como buen romántico, se sentía atraído por los motivos españoles⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española* (Madrid: Revista de Occidente, 1944), 21.

⁵⁶⁶ Texto original: «Der Roman des Cervantes verdient seinen Ruhm und die Bewunderung aller Nationen von Europa, die er nun schon seit zwei Jahrhunderten genießt, nicht bloß durch den edlen Styl und die Vollkommenheit der Darstellung; nicht bloss dadurch, daß dieses unter allen Werken des Witzes, das reichste an Erfindung und Geist ist, sondern auch als ein lebendiges und ganz episches Gemälde des spanischen Lebens und eigentümlichen Charakter».

⁵⁶⁷ Gerardo Diego, *Prosa Musical: Historia y crítica musical*, editado por Ramón Sánchez Ochoa (Valencia: Biblioteca de Clásicos Contemporáneos, 2014): 114.

En diciembre del mismo año, Gerardo Diego hablaría del bolero en Europa («La invasión del bolero en Europa», *ABC*) reseñando algunos de los rondós de Weber que empleaban dicho motivo. Años después, decenas de estudios biográficos y de análisis se ocuparon de su vida y su obra, aunque perdieron un poco de vista el situar su *Preciosa* o sus *Drei Pintos* en el marco del fenómeno que en este trabajo estudiamos, esto es, el de la imagen de España vista por los románticos alemanes, con la notable excepción de los estudios ya citados de W. Salmen y K. Pietschmann. Incluso el reciente y completísimo trabajo sobre *Preciosa* preparado por Frank Ziegler para su edición crítica de la obra (Schott, 2014) deja un poco de lado esta cuestión para centrarse en las fuentes y orígenes de la pieza de Weber y Wolff⁵⁶⁸. Creemos de rigor volver a recolocar los aires españoles en la obra de Weber en el lugar que verdaderamente les corresponde, en el de la “enfermedad española de los románticos”, como Farinelli la describía.

Qué mejor para esto que empezar desempolvando un texto muy frecuentemente olvidado a propósito de la cuestión, a pesar ser muy bien conocido en su conjunto. Nos referimos a la biografía del compositor hecha por su hijo, Max Maria von Weber (1822-1881), en cuyo segundo volumen dedicaba una sección a la «Predilección por los temas españoles» de su padre («Vorliebe für spanische Stoffe»). Comenzaba el autor:

La predilección de Weber por el material dramático español –por aquel entonces, cada vez más intensa– podría atribuirse al interés avivado por las conferencias de Tieck que versaban, principalmente, sobre los productos de la musa de Calderón, Moreto y Lope, algo que también espoleó su trabajo en *Preciosa*. Con celo renovado, se puso a trabajar en una ópera, *Die drei Pintos*, sobre un asunto cómico español⁵⁶⁹.

Max Maria sigue comentando que los modelos españoles serían decisivos para un ambicioso proyecto que su padre tenía en mente: realizar una gran ópera histórica que partiría de algún tema como Pizarro, Don Juan de Austria, Colón o el Cid, propuesta esta último de Kind.

⁵⁶⁸ Ziegler ha tratado recientemente la cuestión de los materiales nacionales en Weber confrontando el uso de temas originales con la invención de los mismos en Frank Ziegler, «Originaler Volkston versus volkstümliche Neuschöpfung. Bemerkungen zum Volkslied im musikalischen Œuvre Webers», *Weberiana* 28 (2018): 153-161.

⁵⁶⁹ Texto original: «Ohne Weiteres darf man auch die in dieser Zeit immer lebhafter werdende Vorliebe Weber's für spanische dramatische Stoffe dem Interesse zuschreiben, welches, durch die Beschäftigung mit *Preciosa* erweckt, Tieck's Vorlesungen, die zu jener Zeit gerade vorwiegend Produkte der Muse Calderon's, Moreto's und Lope's behandelten, lebhaft befeuerten. Mit erneutem Eifer wandte er sich seinen Arbeiten an der, ein komisches spanisches Sujet behandelnden Oper, 'die drei Pintos', zu». Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber: ein Lebensbild. Zweiter Band* (Leipzig: Ernst Keil, 1864), 274.

Este tema, con su característica de tensión, con su brillantes colores morunos y castellanos, con su caballería y grandeza, habría dado en cualquier caso al genio de Weber una oportunidad espléndida para poner en marcha sus características, y Weber, sintiendo esto con claridad, pensó en él con preferencia. Habría sido una dicha para el arte si Weber lo hubiera tratado en vez del insulso texto de *Euryanthe*. La aparición en Múnich de la ópera de Aiblinger *Rodrigo und Ximene* le hizo relegar la idea a un segundo plano⁵⁷⁰.

WEBER Y ESPAÑA

Pero este *Vorliebe* –y *Liebe*– por España de Weber, que no era otro que el de los miembros de su generación, comenzaba una década antes, en pleno apogeo de los temas españoles en el teatro, los estudios literarios y la música, como ya estudiamos. Salmen cita en su trabajo que, en 1810, Weber había compuesto una sonata para violín «notablemente inspirado por su profesor, el cosmopolita Abbe Vogler, en cuya introducción se esforzó por imprimir un carácter español»⁵⁷¹. Warrack situaba la composición de estas sonatas para violín durante los ajetreados años de 1810 y 1811, donde un Weber de apenas veinticinco años se encontraba enfrascado en una gran gira entre Mannheim, Darmstadt y otras ciudades como Frankfurt, donde se estrenaría su *Silvana* en septiembre de 1810. Las incursiones en el piano y su técnica, que culminarían en la composición de su *Concierto par piano y orquesta n.º 1 en do mayor op. 11* a finales de este mismo año, le inspirarían toda suerte de obras camerísticas, de gran virtuosismo, entre las que se encontraría la famosa sonata «española» en sol, la n.º 2 de sus *Six Sonates progressives* (J. 100), junto a cuya indicación de tempo *Moderato* Weber escribía «*Carattere Espagnuolo*»⁵⁷²:

⁵⁷⁰ Texto original: «Dieser Stoff mit seiner straffen Charakteristik, mit seiner maurisch-castilisch brillanten Färbung, seiner Ritterlichkeit und Größe hätte jedenfalls dem Genius Weber's prächtige Gelegenheit zur Bethätigung seiner Eigenthümlichkeiten geboten und Weber, dieß deutlich fühlend, dachte mit Vorliebe an ihn. Es wäre ein Glück für die Kunst gewesen, ihn, an Stelle des matten Euryanthe-textes, von Weber behandelt zu sehen. Das Erscheinen von Aiblinger's Oper »Rodrigo und Ximene« zu München, drängte die Idee in den Hintergrund», Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber: ein Lebensbild. Zweiter Band*, 274-275.

⁵⁷¹ Walter Salmen, «Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa», 379.

⁵⁷² John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, traducido por Horst Leuchtmann (Hamburgo: Classen Verlag), 117-121.

Fig. 48 a)

Fig. 48 b)

Fig. 48 Comienzo de la Sonata n° 2 para violín y piano J. 100 de C. M. von Weber, ca. 1810, a) cc. 9-18 y b) cc. 19-27, tomado de la edición de Ferdinand David (Leipzig: C.F. Peters, n/d), p. 8.

La pieza comienza con una introducción del piano, cuyo motivo de cuatro compases es repetido por el violín. A continuación, el piano introduce un cambio de carácter con el 'tempo di bolero' en la mano izquierda (c. 9), al que sigue la exposición de un breve tema de dos compases en modo mayor en la mano derecha que luego recoge el violín a modo de eco doblado a la octava por el piano componiendo una frase de cuatro

compases. El mismo motivo rítmico se repite en modo menor durante los cuatro siguientes para regresar otra vez a sol mayor. Se encuentran en la pieza muchos de los elementos que ya habíamos estudiado en el capítulo III en relación con el rondó español en la época, además del motivo rítmico prototípico, la frase corta ascendente y descendente –por ejemplo, en la bolera «Una paloma blanca»– o motivos ornamentales de tresillos que Weber emplea en el violín (cc. 23-24). Muchos de estos elementos los encontrábamos, por ejemplo, en la *Sonata Trio n°1* op. 16 de Himmel (1803) –cuyo tema en el piano casi replica Weber–, que ya veíamos con anterioridad:



Fig. 49 b) cc. 1-3

Fig. 49. Fragmentos de la parte del piano del tercer mov. de la Sonata Trio n° 1 op. 16 de Himmel. Tomado de la edición de Breitkopf e Härtel (Leipzig, ca. 1812), p. 1, 12 y 3, respectivamente.

Las sonatas, con una orientación claramente pedagógica, serían editadas y publicadas en 1815 por Simrock, recibiendo una buena crítica del Prof. Fröhlich en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de ese mismo año. Fröhlich reconocía su alta capacidad para sensibilizar al estudiante en este «lenguaje de fuerza» de los sentimientos, una cultura estética para la cual el autor adaptó como movimientos principales las canciones extranjeras como, por ejemplo, las rusas, las polacas o las de carácter español»⁵⁷³.

Warrack reconocía el posible papel de su maestro Vogler⁵⁷⁴ en la inspiración española, pero no hace mención alguna a la moda de estos temas españoles en la época. Lejos de ello, Warrack propone una comparación de la *Sonata Trio* con el lied *Der Hidalgo* de Schumann compuesto entre 1849 y 1850⁵⁷⁵, relación anacrónica que repite

⁵⁷³ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 6 de septiembre de 1815.

⁵⁷⁴ Dicha estimación deriva del tratamiento de Vogler de temas nacionales en su *Polymelos ou Caractères de musique de différentes nations*. Sin embargo, la primera parte de esta edición no presenta temas españoles sino suecos, escoceses, cosacos, una polonesa y un aria italiana. Georg Joseph Vogler, *Polymelos ou Caractères de musique de différentes nations, arrangés pour le piano-forte d'une manière très facile à exécuter, avec un accompagnement de 2 violons, viole et basse ad libitum* (Speyer: Bofle, s/d).

⁵⁷⁵ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 121.

en su comparación de la música de los gitanos –*Zigeunermusik*– de *Preciosa* con el *terzetto* del comienzo del tercer acto de *Carmen* de Bizet (¡1874!)⁵⁷⁶. El escaso conocimiento y estudio del repertorio contemporáneo a Weber en los términos de nuestro trabajo puede ser la causa fundamental de la búsqueda de estas relaciones tan disparatadas, algo que justifica doblemente este trabajo.

Además de las piezas estudiadas en el capítulo III a propósito de la prensa, anteriores y mucho más próximas a sus sonatas para violín, por ejemplo, eran las *Variaciones para piano* op. 9 de Weber –no mencionadas por Warrack⁵⁷⁷– de las que el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1810 se hacía eco:

Theme original, varié pour le Pianoforte par Charles Marie Baron de Weber

A esta obrita N° 5 tan solo podría el crítico reprocharle el no haber dado antes con las otras cuatro para enseñarlas al público, pues tal es la calidad que ha encontrado en su factura. Estas variaciones dan muestras manifiestas de originalidad, así como de sentimiento, de un arte seguro, un gusto refinado, de admirable empeño en la ejecución y de buena práctica en el efecto. [...] Entre estas variaciones destacan principalmente las españolas [...]⁵⁷⁸.

La variación n° 4 se publica con la curiosa indicación de «Spagnuolo moderato» y, manteniendo el 3/4 del delicado tema inicial, explora toda suerte de matices de bravura a través de los tresillos en tiempo débil, una variante del dactílico muy típica entonces en el bolero a la europea.

⁵⁷⁶ Ibid., 290.

⁵⁷⁷ La única mención tangencial a las Variaciones –no a la nota de prensa– la realiza Veit en una nota al pie de su trabajo Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber: Untersuchungen zum Einfluss Franz Danzís und Abbé Georg Joseph Voglers* (Mainz: Schott, 1990), 132.

⁵⁷⁸ Texto original: «Theme original, varié pour le Pianoforte par Charles Marie Baron de Weber / Nach diesem werchen als No.5 möchte sich Rez.[ensionist] fast zum Vorwurf machen, das er die vier vorgangenen nicht kennen gelernt und das Publikum vorgeführt hat, so sehr brav findet er dies gearbeitet. Die Variationen zeigen offenbar von Eigentümlichkeit indem der Erfindung, von schon gesicherter Kunst und geläutertem Geschmack, von löblichem Fleiß in der Ausführung, und von guter Erfahrung in Absicht auf Effect. [...] Am vorzüglichsten nehmen sich hunter diesen Variationen die spanische, [...]». *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 17 de octubre de 1810.



Fig. 50 Primeros compases de la Variación IV «Spagnuolo moderato» de las 7 Variations sur un thème original, Op.9 (J. 55) de C.M. von Weber, ca. 1808, editadas por Louis Köhler y Richard Schmidt (Leipzig: C.F. Peters, s/d), p. 23.

Fechada en 1808⁵⁷⁹, esta es, con casi total seguridad, la primera experiencia de Weber con temas españoles, exclusivamente heredera de la dedicación a estos temas de los miembros de la generación anterior. No creemos que hubiera habido un contacto en estos años de juventud con material «original», salvo la conocida anécdota de Gotha de 1812 transmitida por Max Maria en su *Lebensbild*, dada por veraz en todas sus biografías:

De regreso a casa de una de aquellas veladas palaciegas que se extendían hasta bien entrada la noche, escucharon Weber y Spohr a soldados españoles –que por la guerra se encontraban allí acuartelados– cantar canciones nacionales, y ambos músicos se vieron tan maravillados por la profunda originalidad de sus motivos que, agazapados en los muros del puesto de guardia e ignorando el frío del invierno, las registraron cuidadosamente en su memoria durante dos horas completas. Caroline Schlick dice haber escuchado ya entonces motivos de *Preciosa* de Weber⁵⁸⁰.

En términos de inspiración de temas españoles, quizás podamos conceder más veracidad a la anotación que Weber hacía en su diario el 26 de septiembre de 1811,

⁵⁷⁹ Seguimos la fecha y catalogación hecha por Warrack. Véase John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 479.

⁵⁸⁰ Texto original: «Aus einer dieser spät schließenden Hofgesellschaften Nachts nach Hause kehrend, hörten Weber und Spohr spanische Soldaten, die der Krieg dahin in Garnison geführt hatte, Nationallieder singen, und die beiden Musiker fanden sich so überrascht von der tiefen Originalität der Motive derselben, daß sie, an der Mauer der Wache lehrend, die Winterkälte nicht achtend, volle zwei Stunden lang emsig ihrem Gedächtnisse dieselben einprägten. Caroline Schlick will damals schon Motive der »Preziosa« von Weber singen gehört haben». Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 380.

donde informaba de sus progresos en la composición del *Allegro* del *Quinteto en si mayor* y sobre una visita curiosa: «Al mediodía vino el representante diplomático español con sus caballeros; tocamos y cantamos mucho»⁵⁸¹.

Durante el resto de la década y hasta 1818 –fecha clave en algunos estudios⁵⁸² por la célebre polémica protagonizada por Weber y Kind sobre *Das Nachtlager von Granada*–, la relación de Weber con España o los temas españoles en los términos de nuestro estudio ha sido absolutamente descuidada. De hecho, el propio Warrack, a la hora de abordar *Preciosa* (1821) afirmaba sin rubor que «lo que sabía el propio Weber sobre España era tanto como nada y provenía solo de lo que había oído aquella vez en el cuartel español en compañía de Spohr»⁵⁸³, una afirmación sorprendente a la luz de lo que el propio Max Maria comentaba en el *Lebensbild* de su padre o de los materiales musicales que hasta ahora repasamos.

Como ya hemos venido demostrando, los temas españoles estaban de moda y Weber no dudó en «arreglar» un mal concierto con uno de ellos: en uno de sus diarios anotaba para una velada en presencia del príncipe Friedrich Wilhelm Paul Nikolaus von Radziwill en marzo de 1812 que, si bien había interpretado «muy mal» unas variaciones, mucho mejor le había ido una Fantasía «al gusto español»⁵⁸⁴. Meses después de estos tres *Reisejahre* [años de viaje], como el propio Weber escribía en la portada de sus diarios desde 1810, Weber llega a Praga donde Liebich le ofrece la dirección de la ópera del Ständisches Theater bohemio tras la renuncia de Wenzel Müller, el mismo teatro que en octubre de 1787 había acogido el estreno de *Don Giovanni* y puesto que ocupará hasta 1817⁵⁸⁵. Un repaso por la cartelera del teatro, así como por sus diarios, nos puede dar una idea aproximada de la fama que los temas españoles habían ganado para entonces.

El 14 de enero de 1813, un par de días después de su llegada a Praga, Weber dejaba anotada en su diario la asistencia a una representación de la versión alemana de *Johann*

⁵⁸¹ «[...] Mittags kam der Spanische Gesandte mit seinen Kavalieren. gespielt, und viel gesungen». Transcripción de Dagmar Beck a partir de D-B, Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 1-1810/11, pág. 71.

⁵⁸² Pietschmann la señala el romanze compuesto por Weber para dicha obra como el ejemplo más temprano de una melodía española al servicio de la música escénica. Klaus Pietschmann, «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Oper um 1800», 147.

⁵⁸³ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 291.

⁵⁸⁴ «[...] Abend bey Prinz Radzivil Var: in B: pp ich spielte sie sehr schlecht. Dann aber besser eine Fant. im Spanischen Geschmack. bis ½ 2 Uhr da geblieben». Transcripción de Dagmar Beck a partir de D-B, Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 1-1812/13, pág. 20.

⁵⁸⁵ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 174-175.

von Paris de Boieldieu, cuyo trasfondo hispánico ya mencionábamos en el capítulo III de este trabajo⁵⁸⁶. Tan solo un par de semanas después, asistía una representación de *Camilla* de Paër, ópera de ambientación hispano-napolitana de la que también hemos hablado en el mencionado capítulo⁵⁸⁷. En el mismo teatro se rescataría el 27 de enero el *Don Carlos* de Schiller⁵⁸⁸ y Weber dirigiría durante septiembre y diciembre de ese mismo año un buen puñado de representaciones del *Fernand Cortez* de Spontini, así como el estreno en Praga⁵⁸⁹ de la ópera en tres actos *Carlo Fioras, oder Der Stumme in der Sierra Morena* de Ferdinand Fränzl (1767-1833), considerada la primera ópera alemana en ser dirigida por el compositor⁵⁹⁰. Se trata de una pieza alegre y colorida que se desarrolla en un ambiente campesino, «en la provincia española de Andalucía; los dos primeros actos, en la hacienda de Don Manuel a los pies de una montaña de Sierra Morena; el tercero, en la propia Sierra Morena / siglo XVI». Para dar mayor vivacidad a una trama llena de coros de campesinos, romanzas y aires folclóricos –abunda el 6/8 como tono característico de lo popular– Fränzl empleaba, al final del acto II y para introducir un *duetto* con coro («Es war einmal ein Mädchen»), un ‘tempo di bolero’ cuyo acompañamiento recuerda, ciertamente, a la bolera «Una paloma blanca» del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, reconocible en los tres enérgicos golpes en cada tiempo del compás de 3/4, al que sigue un compás con el ritmo de bolero canónico.

⁵⁸⁶ Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 1-1812/13, 88.

⁵⁸⁷ Ibid., 89.

⁵⁸⁸ Ibid., 90.

⁵⁸⁹ La primera representación a cargo de Weber («zum ersten Male») se registraba el 9 de septiembre en su diario. Ibid., 130. El estreno se produjo en Múnich en 1810, como se indica en Margaret Ross Griffel, *Operas in German: A Dictionary*, 77.

⁵⁹⁰ Edward J. Dent, *The Rise of Romantic Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), 147.

Handwritten musical score for the first system of a duet. The score includes staves for Violini (Violins), Viola, Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Basson (Bassoon), and Cello/Bass. The lyrics "Es war einmal ein Mädchen" are written under the vocal parts.

Handwritten musical score for the second system of the duet. The score includes staves for Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Basson (Bassoon), and Cello/Bass. The lyrics "im kalten schweizer-land" are written under the vocal parts.

Fig. 51 Primeros compases del duetto «Es war einmal ein Mädchen» del Carlo Fioras, Eine Oper in 3. Aufzügen de Ferdinand Fränzl, tomado del manuscrito de la Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 2765, fol. 130v-131r.

Otra obra que completaba la temporada era *Die Schuld*, una tragedia en cuatro actos de otro miembro de la generación de 1770, Amandus Gottfried Adolf Müllner (1774-1829), una producción estrenada en Viena a comienzos de ese mismo año que venía de cosechar cierto éxito en Viena. La historia transcurre en Escandinavia, aunque tiene

como protagonistas a Elvire, una española que habita la península septentrional, y su marido Hugo, conde de Oerindur, un español huérfano adoptado por una familia de escandinavos. La trama combina toda suerte de personajes norteños y del sur, como Don Valeros, grande de Castilla, Otto, hijo de Elvire, o Jerta, la antigua prometida de Hugo. El crítico Joseph Passy hacía interesantes apreciaciones sobre la obra:

Si algunos le reprochasen [a Müllner] que las historias del conde y su mujer están simplemente narradas, estos vituperadores deberían también concederle el gran mérito de que sus historias –que recuerdan de manera muy grata a los romances españoles– estén tan llenas de vida y movimiento, de suerte tal que las carencias en el argumento pasen del todo desapercibidas⁵⁹¹.

Daniel Gottlieb Quandt, actor y director teatral, en una reseña de el *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger* de octubre de ese año entendía como sinónimos originalidad en la obra, anticlasicismo e «imitación calderoniana», «inspirando verdaderamente al poder del arte alemán, que tras ardua lucha por su independencia desprecia todo sueño del entusiasmo»⁵⁹².

Al año siguiente, además de las numerosas reposiciones de *Johann von Paris*, del *Ferdinand Cortez* de Spontini, de *Camilla* de Paer o del *Don Giovanni* de Mozart, se programaron varias representaciones de *Fidelio* de Beethoven o de *Der Kalif von Bagdad* de Boieldieu, así como diversas obras teatrales de ambientación española como *Clavijo* de Goethe, o la curiosa selección de tres piezas de August von Kotzebue *Die Spanier in Peru oder Rolla's Tod*, *Das Tal von Almería* y *Der Brief aus Cadix*, completadas, en 1815, con la programación de *Don Ranudo de Colibrados*. Además, el propio Weber dejaba registro en sus diarios de los ensayos del 'Ballett-Divertissement' *Der spanische Abend*, cuya autoría musical y textual no hemos podido localizar⁵⁹³. Además de las ya citadas, se representaron en 1815 otras piezas de sabor español como *Das Haus Barcellona* de Rudolf vom Berge.

En 1816, Weber abandonaba Praga camino de Berlín donde, tras negociaciones con el conde von Vitzthum, conseguiría el cargo de Kapellmeister en Dresde, ciudad

⁵⁹¹ Texto original: «Wenn manche ihm [Müllner] den Vorwurf machen, daß die Geschichte des Grafen und seiner Gemahlinn nur erzählt wird, so müssen ihm diese Tadler dagegen auch das große Verdienst zugestehen, daß seine Erzählungen, die äußerst angenehm an die spanische Romanze erinnern, so voll Leben und Bewegung sind, daß dieser Mangel an Handlung keinesweges sichtbar wird». *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 7 de septiembre de 1813).

⁵⁹² Texto original: «[...] das jedoch auf diesem Weg nach Originalität, nie den klassischen Boden betreten, und deutsche Kraft, die nach errungenem Kampfe ihrer Selbstständigkeit alles Schlawe der Schwärmerei verschmäht, wahrhaft begeistern wird». *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger* (1814)

⁵⁹³ Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 1-1814/15, pág. 4 y 16.

que le acogería pocas semanas después en el artístico barrio del *Italienisches Dörfchen*. Con más tiempo para la composición que en Praga, retomó sus trabajos en el *Freischütz*, compuso unas variaciones para piano sobre un tema de gitanos o *Zigeunerlied* (Variaciones op. 55), puso música a *Der Weinberg an der Elbe* de Kind y terminó su cantata *L'Accoglienza* (J. 221)⁵⁹⁴. Pero el de Friedrich Kind no fue el único drama en ser musicalizado en estos laboriosos meses: a finales de ese mismo año, Weber componía una Romanza a dos guitarras para *Donna Diana oder Stolz und Liebe*, una refundición de J. Schreyvogel de *El desdén contra el desdén* de nuestro ingenio áureo Agustín Moreto⁵⁹⁵, recibiendo una extensa crítica de Carl August Böttinger (1760-1835) en cuatro números del *Abend-Zeitung*:

Para la escena del jardín, el escenógrafo palaciego Jentsch –pintor de paisajes insuperable– nos proporcionó un jardín de las delicias con vegetación del sur, flores, estatuas en el medio, fuentes y cascadas en el fondo, pérgolas de rosas decoradas en un etilo lleno de fantasía que nos traslada realmente a ese mundo mágico del que brotó la cálida poesía de las novelas de Calderón y Moreto. La música de las canzonetas y las partes concertantes fue apropiada, y quizás todo podría haber ganado un poco más con una obertura de la orquesta en el cuarto acto⁵⁹⁶. [...] La misma pieza se ha repetido con frecuencia en los escenarios de Leipzig entre actos breves con unánime acogida. Es solo un anuncio de otros disfrutes parecidos, ¡y ojalá tenga a bien el valiente West darnos aún más de Moreto!

⁵⁹⁴ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 218-222.

⁵⁹⁵ Oliver Huck, «Werkgenese und Werküberlieferung», en *Schauspielmusiken II* de Carl Maria von Weber, editado por Gerhard Allroggen y Oliver Huck (Mainz: Schott Verlag, 2003), 166.

⁵⁹⁶ Texto original: «Für die Gartenscene hatte der, als scenischer Landschaftsmaler unübertroffene, Hoftheatermaler Jentsch uns einen Lustgarten gegeben in südlicher Vegetation und Blumenfülle, mit Statuen in der Mitte, mit Springbrunnen und Cascatellen im Hintergrunde, mit Rosenlauben im fantasiereichen Style geschmückt, die uns wirklich in jenes Zauberland versetzten, wo einst aus der dort eingeborenen Novelle Calderon's und Moreto's warme Dichtungen hervorblüheten. Passende Musik für die Concerte und Canzonetten war eingelegt und hätte vielleicht durch eine noch besser einleitende Symphonie vom Orchester aus beim vierten Act noch gewinnen können [...]. Dasselbe Stück ist auf der neuen Leipziger Bühne in kurzen Zwischenräumen mit ungetheiltem Beifall öfter wiederholt worden. Es ist nur Vorläufer anderer ähnlicher Genüsse (und möchte es dem wackern West gefallen, uns noch mehr aus Moreto zu geben!)». *Abend-Zeitung*, 14 de octubre de 1817.



Fig. 52 Primeros compases de la romanza para dos guitarras de Donna Diana, tomados de la edición de Gerhard Allroggen y Oliver Huck (Mainz: Schott Verlag, 2003), 91.

Pocos meses después, en los primeros días de 1818, volvería a realizar una breve incursión en la música incidental, esta vez para la pieza de F. Kind *Das Nachtlager in Granada*, una obra de ambientación califal para la que Weber compondría otra breve romanza para guitarra, «Leise weht es» (J. 223). Se trata del mismo libreto que inspiraría la obra de Conradin Kreutzer (1780-1849), estrenada en Viena en 1834 y celebrada hoy por lo colorido del empleo de temas españoles. La pieza pasaría a la posteridad, en buena medida, debido a una polémica suscitada como consecuencia de una ácida crítica del *Zeitung für die elegante Welt* que ponía en entredicho no solo el texto de Kind –a quien parecía recomendar dedicarse más a la prosa que a la poesía–, sino también la «elegante cancioncilla de la pastora a la que no le faltan pesados trinos»⁵⁹⁷.

En un artículo de triple autoría, publicado en el mismo periódico algunas semanas después, Kind, Weber y Böttinger contestaban a estos comentarios críticos del anónimo «K.». Resulta sumamente interesante para nuestro estudio la respuesta del propio Weber, firmada el 19 de marzo, y que aquí proporcionamos íntegramente al lector:

⁵⁹⁷ Texto original: «Ein feines Liedchen, worin die kunstgewandte Hirtin es selbst an dem schwereren Triller nicht ermangeln läßt, warnet den Jäger; [...]». *Zeitung für die elegante Welt*, 5 de marzo 1818.

En el número 46 del *Zeitung für die elegante Welt*, en una crónica desde Dresde, un tal «señor K.» intentaba deformar desacreditando –con aparente serenidad e imparcialidad aunque con pérfido ánimo– la obra, la poesía y la puesta en escena del *Nachtlager in Granada* de Kind, y con pluma nada torpe supo ocultar, eludir o destacar lo que, de por sí, era bueno, poniéndolo todo junto para que pareciera lo contrario.

Mi tarea no es otra que mencionar, como prueba de lo anterior, la ‘elegante cancioncilla de la pastora a la que no le faltan pesados trinos’.

Es una lástima para el Sr. K que los pastores españoles o, en general, los españoles, no canten de la manera en la que él se la ha metido en la cabeza. Esta melodía es una verdadera canción nacional española. Al igual que la balada misma (véase Ursinus). Las gargantas de los italianos y de los españoles, gracias a su flexibilidad innata, son capaces de ejecutar giros vocales de una forma distinta a la nuestra; y lo que para su órgano ganan los alemanes a través del arte, es allí don natural. Por esta razón en las canciones españolas e italianas se cantan a menudo pasajes enteros de notas por cada sílaba; de hecho, casi todas las seguidillas comienzan y acaban con un trino.

¿Pero a qué tanta reprimenda del señor K.? ¿Es por ignorancia o por premeditada y mala voluntad? Desgraciadamente, uno se ve obligado a pensar esto último⁵⁹⁸.

Sin duda, Weber había leído las reflexiones de Sievers en el *AmZ* sobre el sur y, conscientemente o no, había asumido varios de los postulados de la generación anterior –ya estudiados– sobre la innata y natural capacidad hacia la música de los españoles. Además, sus reflexiones concretas sobre el empleo de los trinos en la música española certificaban este rasgo técnico como ejemplo de color nacional, tal y como también comprobamos en los distintos boleros de la década anterior.

⁵⁹⁸ Texto original: «In No. 46 der Zeitung f. d. eleg. Welt hat ein Herr K. in einem Bericht aus Dresden mit fast heimtückischer Lust das Kunststück versucht, mit anscheinender Ruhe und Unbefangenheit Dichtung und Aufführung des Nachtlagers in Granada, von Kind, herabwürdigend zu entstellen, und dabei mit nicht ungewandter Feder recht zweckmäßig zu verschweigen – zu umgehen – oder herauszuheben gewußt, was an und für sich gut, aber so zusammengestellt als das Entgegengesetzte erscheinen muß. Meines Amtes ist es hier nur, als Beleg zu dem oben gesagten, des "feinen Liedchens, worin die kunstgewandte Hirtin es selbst an dem schweren Triller nicht ermangeln läßt," zu erwähnen. Ich bedaure zu Gunsten des Hrn. K. recht sehr, daß die spanischen Hirten, oder Spanier überhaupt, anders singen, als Er sich in den Kopf gesetzt hat. Diese Melodie ist ein echt spanischer Nationalgesang. So wie auch die Ballade selbst. (Siehe Ursinus*.) Die Kehlen der Italiener und Spanier geben vermöge ihrer angeborenen Geschmeidigkeit, ihren Gesangswendungen andre Formen, als die unsrigen; und was der Deutsche oft erst durch Kunst seinem Organ abgewinnen muß, ist dort natürliche Gabe. Daher in spanischen und italienischen Liedern oft ganze passagenartige Figuren auf einzelnen Sylben gesungen werden; ja fast jedes Seguidillas mit einem Triller anfängt und endigt. Welchen Ursprunges sind also Hrn. K's Rügen? Der Unwissenheit oder des vorsetzlich bösen Willens? Leider wird man genöthigt, das letztere zu glauben». *Zeitung für die elegante Welt*, 5 de marzo 1818.

A. N. = 223.
 No 3.
ALKANZOR und ZAIDE, ROMANZE von KIND,
 zu dem Schauspiel:
Das Nachtlager in Granada
 componirt Anfangs des Jahres 1818 (admirallich)
 von dem H. Hofrath
v. C. M. v. WEBER,
 und zu dem (flam. Texte in Dresden gegeben
 wurde.
 für Singstimme mit Begleitung der Guitarre [Original] oder des Pianoforte.
 2^{te} Aufg. 3^{te} Aufg.
 [Letzteres arrangirt v. J. Ott]
 Auf immer nach Franzosen Reaktionsaufzug. (Nicht ein Original-Auffzug in
 demselben Jahre. v. März. 1818.)

Voce. *Andante*
 Pianoforte.
 Guitarre.
 weht es, lei se wolle rund der Thau umher, der Thau umher, als sich

Fig. 53 Primeros compases del Romanze «Leise weht es, leise», compuesto por Carla Maria von Weber para la pieza teatral *Das Nachtlager von Granada* de Friedrich Kint. La imagen corresponde a la publicación de la obra en *3 Gesänge aus Webers musikalischem Nachlaß* (Dresde: Fries, s/d).

Pero lo más interesante de todo –y algo que nadie, hasta ahora, había notado– es que Weber no mentía: la canción, en efecto, era de origen español y la encontramos en la colección Kestner bajo el título «Canzon Español» (Íncipit: *Estaba Fabio un día lleno de antojos...*) aunque en la tonalidad de fa menor:

3

3

5

Es - ta - ba Fa - bioun dia _____ lle - no de an -

9

to - jos, lle - no de an - to - jos lle - no de an - to - - -

12

jos, lle - no de an - to - jos des - per - di - cian - do per - las sus be - llos

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Cançon Español'. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and describe a scene from the past. The first system shows the beginning of the piece with a vocal rest and piano accompaniment. The second system starts at measure 5 with the lyrics 'Es - ta - ba Fa - bioun dia _____ lle - no de an -'. The third system starts at measure 9 with 'to - jos, lle - no de an - to - jos lle - no de an - to - - -'. The fourth system starts at measure 12 with 'jos, lle - no de an - to - jos des - per - di - cian - do per - las sus be - llos'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some changes in texture and dynamics throughout the piece.

Fig. 54 Primeros compases de la pieza «Cançon Español» cuyo incipit es: «Estaba Fabio un día», correspondiente a la colección de August y Heinrich Staatsbibliothek de Hannover, Sig. Kestner, Kestner No. 101 II (Nr. 6), págs.26 y 27.

Parece evidente que Weber manejó materiales originales. Es más, el empleo de esta melodía en Dresde en 1818 demuestra que, a la sazón, cualquiera de las canciones de Kestner II (unas casi 300 páginas de música, entre aires portugueses y españoles) podrían circular ya por la Alemania de ca. 1820. Esto da cierta credibilidad, además, a las narraciones de Max Maria en su *Lebensbild* al contar, a propósito de *Preciosa*, que su padre obtuvo copias de música folclórica española de manos de un bibliotecario real de Dresde, Friedrich Adolf Ebert (1791-1834)⁵⁹⁹. Al respecto, conservamos también una fuente localizada por F. Ziegler en el *Freischütz-Buch* de Friedrich Kind:

Mi amigo, el profesor Hasse ahora en Leipzig, con motivo de mi almanaque –en el cual, por aquel entonces, se publicaban partituras–, me había traído de sus viajes por España música popular de varios géneros, que enseñé a Weber y, según su deseo, le cedi⁶⁰⁰.

Con toda probabilidad, Kind se refería a Friedrich Christian August Hasse (1773-1848), historiador e intelectual, viajero ocasional en compañía de un noble, y profesor de historia y moral en la *Kadettenhaus* de Dresde entre 1803 y 1828, fecha en la que se incorporaría como profesor adjunto de historia a la Universidad de Leipzig⁶⁰¹. No parece plausible que en sus viajes anteriores a 1802 Hasse pudiera traer partituras de piezas como esta –más propias de canciones líricas españolas de años posteriores– o como las boleras que podrían haber inspirado la obertura de *Preciosa*, aunque el dato, naturalmente, no deja de ser significativo para demostrar el interés de Weber y los miembros de su generación por lo español.

En febrero del año siguiente, una crónica de Böttinger daba cuenta de las representaciones conjuntas en el Hoftheater de Dresde de *Das Leben ein Traum* de Calderón y la ópera de Méhul de tema español *Die beiden Blinden von Toledo* o *Les Deux aveugles de Tolède*⁶⁰², célebre por el uso de del *tempo di bolero*. Y en agosto de ese mismo año de 1819, en ese mismo escenario, se representaba *El médico de su honra* de Calderón en versión alemana de Schreyvogel (*Don Gutierre, der Arzt seiner Ehre*), con gran acogida por parte de la crítica⁶⁰³.

⁵⁹⁹ Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 238.

⁶⁰⁰ Texto original: «Mein Freund, Professor Hasse, jetzt in Leipzig. Hatte mir zum Behuf meines Almanachs, in welchem damals Musikalien mitgetheilt warden, von seiner Reisen nach Spanien Volksmusik mancher Gattung mitgebracht, die ich Webern zeigte und nach seinem Wunsche überließ». Tomado de Frank Ziegler, «Werkgenese und Werküberlieferung», 226.

⁶⁰¹ *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, 2ª ed., s.v. «Hasse, Friedrich Christian August», 482.

⁶⁰² *Abend-Zeitung*, 24 de febrero de 1819.

⁶⁰³ *Ibid.* 25 de junio 1819.

Considerado todo esto, no nos debería resultar extraño ya que Weber emprendiese, pocos meses después, un ambicioso proyecto de música incidental para un texto de reminiscencias cervantinas; nos referimos, naturalmente, a la comedia *Preciosa*, una versión de Pius Alexander Wolff (1782-1828) de *La gitanilla* de Cervantes, novela ejemplar de la que Tieck decía que «es quizás la corona de entre todas las novelas del autor español»⁶⁰⁴. La primera versión alemana para teatro de la novela cervantina aparecía en 1777 de la pluma de Heinrich Ferdinand Möller (1745-1798) bajo el título *Die Ziguener*. La obra habría de esperar algunas décadas para ser recuperada por Wolff (ca. 1810) en el seno, qué duda cabe, de esta fascinación alemana por los temas españoles; pero poco hay que decir ya con respecto a las fuentes o la música que no hayan desgranado con rigor F. Ziegler y C. Allroggen en su edición crítica de *Preciosa* preparada para Schott en 2001. Wolff realizó dos versiones de la novela cervantina: una en prosa en cinco actos hacia 1810 –con algunos añadidos en verso⁶⁰⁵– y otra totalmente lírica cuyas fechas no han podido ser determinadas aún con exactitud, al igual que la traducción alemana empleada por Wolff, que aún hoy es objeto de discusión⁶⁰⁶. En cualquier caso, la obra tuvo que estar lista hacia 1820, fecha en la que el superintendente de los teatros reales de Berlín Carl von Brühl (1772–1837) proponía a Weber la composición de la música incidental para esta obra⁶⁰⁷. En marzo del mismo año Weber ya se encontraba trabajando sobre la obra que, según información de su diario, terminaría el 15 de julio de 1820 con la anotación: «*Preciosa* gänzlich vollendet» [Preciosa terminada totalmente]⁶⁰⁸.

La música compuesta para el *romantisches Schauspiel* de Wolff constaba de un total de once números, incluida una obertura. Sobre la voluntad de Weber de emplear temas nacionales no hay mejor prueba que una carta del 13 de julio del mismo año donde hacía una breve descripción de los números:

⁶⁰⁴ Texto original: «[...] vielleicht die Krone unter den Erzählungen des spanischen Dichters». Citado a partir de Frank Ziegler, «Werkgenese und Werküberlieferung», en *Schauspielmusiken I: Preciosa / Musik zu dem Schauspiel von Pius Alexander Wolff*, editado por Gerhard Allroggen y Frank Ziegler (Mainz: Schott Verlag, 2001), 203.

⁶⁰⁵ Además de en Alemania, existió una producción vienesa de de la obra, estrenada en 1812 con música de Ignaz Xavier von Seyfried conservada en la Biblioteca Nacional de Austria bajo la signatura Mus.Hs.3281 MUS MAG.

⁶⁰⁶ Max Martersteig, en su biografía de Wolff de 1879, sostenía que la pieza debió estar lista entre 1819 y 1820, tal y como señala Ziegler en su edición.

⁶⁰⁷ Frank Ziegler, «Werkgenese und Werküberlieferung», 207.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, 226.

Nº 1: La obertura empieza con una frase de caracterización nacional española. La marcha de los gitanos, construida a partir de una melodía auténtica, se une a aquella, desarrollándose desde aquí un encendido y fluido Allegro que marca el alegre final, y aúna en su mayor parte la singularidad de *Preciosa* y España.

[...]

Nº 9: según melodías auténticas españolas. Naturalmente, todo bajo criterio del maestro de ballet⁶⁰⁹.

En efecto, dichos números presentaban, en el primero de los casos, un ‘tempo di bolero’ clásico en la forma de otros que ya hemos visto y, en el segundo, una suerte de tirana en compás de 6/8, así como un aire de seguidilla en compás de 9/8:

Allegro moderato. C. M. v. Weber.

⁶⁰⁹ Texto original: «No 1: Die Ouverture beginnt mit einen die Spanische Nationalität bezeichnenden Sazze. Der Zigeuner Marsch nach einer ächten Melodie geformt, schließt sich ihm an, woraus sich ein feurig strömendes Allegro entwickelt, den frohlichen Schluß bezeichnend, und gröstentheils Preziosens und Spaniens Eigenthümlichkeit vereinend.[...] [No. 9] lauter ächt spanische Melodien. Natürlich alle der Anortung des Balletmeisters anheim gestellt». Tomado de la transcripción de Eveline Bartlitz y Joachim Veit a partir de D-B, Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 6, (Mappe X), Bl. 72a/v - 72b/r.

Dritter Akt.

Nº 1. Nº 9. Spanische Nationaltänze.

Allegro.

30

Nº 3.

Molto vivace.

Fig. 55 Primeros compases de la obertura del Nº 9 «Spanische Tänze, tomados de la edición de Gustav Friedrich Kogel de Carl Maria von Weber, Preciosa (Leipzig: C.F. Peters, s/d), págs. 3, 28 y 30.

En el caso del bolero de la obertura –tempo que se repetirá en otras secciones musicales de la obra–, Weber sustituye las dos semicorcheas del tiempo débil, tan prototípicas del ritmo, por tresillos de semicorcheas, algo similar a lo que ya había hecho en la IV variación de su fantasía, rehuendo los modelos clásicos que conocía del *Carlo Fioras* de Fränzl o de *Les deux aveugles de Tolède* de Méhul y acercándose a un bolero con fuerza más parecido al que, por ejemplo, desarrolla Nikolaus Kraft (1778-

1853) en su *Bolero para violonchelo y orquesta op. 6*, una pieza que Weber conoció unos meses antes de iniciar sus trabajos en *Preciosa* al haberla escuchado en interpretación al chelo del propio autor en marzo de 1819 en la Morettisches Opernhaus⁶¹⁰.

The image shows a musical score for the piece "Bolero para violonchelo y orquesta op. 6" by Carl Maria von Weber. The score is in 3/4 time and key of B-flat major. It features a Cello Solo part at the top, followed by Violin I, Violin II, Viola, and Basses. The Cello Solo part is marked with a fermata and a dynamic of *fp*. The Violin I and II parts are marked with a dynamic of *fp*. The Viola and Basses parts are also marked with a dynamic of *fp*. The score is divided into three measures.

⁶¹⁰ Weber dejaba anotado en su diario: Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1; También se leía una reseña sobre este concierto y la actuación de Kraft en el *Abend-Zeitung*, 19 marzo de 1819.

Fig. 56 Partes del violonchelo solo y sección de cuerdas del Allegretto del bolero op. 6 de N. Kraft, editadas a partir de Nikolaus Kraft, Boleros pour violoncelle / avec Accompagnement de 2 violons, viola Flute, 2 cors, violoncelle et base (Leipzig: Peters, s/d).

Y, naturalmente, no era el primer bolero que Weber veía —o, quizás, incluso dirigía— en entreactos de óperas y comedias, pues era práctica habitual entre los virtuosos de entonces interpretar fantasías o variaciones virtuosísticas concertantes en estos *Zwischenakte* en las ciudades que les acogían durante sus giras⁶¹¹. Fue también este el caso de Thurner, que intercaló su ya citado bolero de 1816 (*Rondo espagnol* en fa) en una representación de *Adelina* de Generali en abril de 1817, con muy buena acogida por parte del público sajón:

Al tener el comienzo reminiscencias de danzas suizas, se conectaban tanto más bellamente con la escena de la ópera; solo después, cuando los *pizzicati* de los violines y los contrabajos se transformaban en un acompañamiento de guitarra y resonaba la forma característica del fantástico bolero, entonces se sentía uno transportado de los Alpes a los Pirineos. El hábil artista superó ampliamente con seguridad y destreza las grandes dificultades; su toque tenía una picante originalidad, y al igual que su composición, su tono era puro y fuerte, aunque, a veces, también algo duro y cortante; solo en el tiempo intermedio y menor del bolero soplaban el hálito del más cálido sentimiento, el resto era más fantástico y artificial que sensible⁶¹².

El bolero de la obertura resulta un compendio de todos los elementos prototípicos de lo español, desde el propio *tempo di bolero* hasta los tresillos que dominan toda la línea melódica; también se intentó imprimir un sabor español en el empleo de ciertos giros armónicos en torno a las últimas notas de la cadencia frigia, que se repite durante toda la obertura.

A pesar de que Weber tenía frescos estos boleros de su época, no debemos olvidar que, en algún momento, hubo de caer en sus manos material procedente de España, tal y como demostrábamos a propósito del romance «Leise weht es» de *Donna Diana*. Por ejemplo, es significativa la abundancia del mordente para decorar determinados giros,

⁶¹¹ Wolfgang Becker, *Die Deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber* (Berlín: erlin Colloquium, 1962).

⁶¹² Texto original: «Da die Einleitung desselben Anklänge aus dem Schweizerreigen hatte, so schloß es sich um so schöner an die Scene der Oper, nur später als die pizzicato's der Violinen und Bässe sich in Guitarrenbegleitung zu verwandeln schienen, und die eigenthümliche Weise des phantastischen Bolero erklang, da fühlte man sich aus den Alpen in die Pyrenäen versetzt. Der geschickte Tonkünstler überwand mit Sicherheit und Gewandtheit sehr große Schwierigkeiten; sein Spiel hatte pikante Originalität, so wie seine Composition, sein Ton war rein und stark, aber wohl oft etwas hart und schneidend, nur bei dem sanftern Zwischensatz und Minore des Bolero wehte der Hauch des wärmern Gefühls, das Uebrige war mehr phantastisch und künstlich als seelenvoll». *Abend-Zeitung*, 30 de abril de 1817.

tanto en la obertura como en el N° 9, con la segura intención de dar un cierto aire español a la melodía, algo quizás inspirado en canciones originales como las piezas españolas de la colección Kestner; sirva de ejemplo la canción andaluza «Madre yo quiero casarme» (c)⁶¹³, con adornos parecidos a los de *Preciosa* (a,b).



En el caso del N° 3, por ejemplo, el acompañamiento recuerda al de algunas tiranas de la colección Kestner como la «Tirana de los marineros» o la cachucha «Todos cantan la cachucha», cedida a Kestner por Pedro de Gabe entre 1808 y 1810, tal y como indica el manuscrito, junto con el resto de canciones portuguesas:



Fig. 57 Comienzo de la «Tirana de los marineros», reproducido de la Staatsbibliothek de Hannover, Sig. Kestner, Kestner No. 101 I, pág. 92



Fig. 58 Primeros compases de la cachucha tomada de la Staatsbibliothek de Hannover, Sig. Kestner, Kestner No. 101 II, pág. 14

⁶¹³ Staatsbibliothek de Hannover, Sig. Kestner, Kestner No. 101 II, pág. 212..

En cualquier caso, estimamos que existen suficientes indicios para creer que Weber se inspiró en manuscritos españoles que ya circulaban por Alemania en esos años, quizás de una manera más intensa de la que podríamos en un principio sospechar, y que estos, sumados a los usos que con los aires españoles se venían produciendo en la música concertante de la época (Kraft, Thurner, Romberg,...), podrían haber sido la base de toda la música de aire español que se escucha en *Preciosa*, quizás el mejor compendio hasta la fecha de sabor español llevado a la escena europea.

No conforme, Weber había iniciado en ese mismo año de 1820, a la vez que realizaba sus trabajos de *Preciosa* y ultimaba su *Freischütz*, un nuevo proyecto dramático inspirado en una novela de Seidel (*Der Brautkampf*) publicada en el popular *Abendzeitung* en diciembre del año anterior: la comedia comenzaba con Clarissa, la hija del hidalgo sevillano Don Pantaleón Roiz de Pacheco cuya mano había sido dada al hijo de su mejor amigo, Don Pinto de Fonseca, que emprenderá un desafortunado viaje hacia Sevilla para conocer a su futura esposa, siendo su identidad suplantada por un pícaro estudiante de Salamanca, Don Gastón y, posteriormente, por Don Gómez, el amante de Clarissa, dando estos “tres Pintos” título a la obra⁶¹⁴. Theodor Hell –seudónimo de Carl Gottfried Theodor Winkler (1775-1856)– compuso el libreto en tres actos para el cual Weber comenzaría a esquematizar música, interrumpiendo dichos bocetos en noviembre de 1821 habiendo escrito los siete primeros números que incluían una introducción con coro, dos duetos y dos tercetos para el primer acto, y el terceto inicial del segundo acto⁶¹⁵. Weber había concebido un total de dieciséis números, tal y como se deduce de las anotaciones del manuscrito conservado en la Staatsbibliothek zu Berlin, con una obertura en 2/4 seguida de una introducción instrumental al coro «Wisst ihr nicht, was wir hier sollen» y al aria de Clarissa «Woning süßes Hoffnungsträumen», los números vocales ya indicados y un N° 15 *Romanze* del tercer acto, antes del Finale⁶¹⁶. Como era de esperar, Weber pensó en temas españoles para dar vida a su obra y para el N° 4 del acto primero, el dueto de Inez y Gastón («Wir die den Musen dienen») no dudó en emplear la bolera a dos «Como la mariposa» que Beethoven había musicalizado en sus *Lieder verschiedener Völker* y que en la copia de la colección Kestner se atribuía a Moreno, todas ellas en la misma tonalidad, algo que demuestra la presencia y circulación de esta canción en Alemania entre 1815 y 1820,

⁶¹⁴ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 306-327.

⁶¹⁵ *Ibid.*, 309.

⁶¹⁶ Información recogida en D-B, WeV C.8; J Anh.I.B.5, fol. III.

algo que Susanne Cox y Bernahrd R Appel no consideraron a la hora de estudiar los orígenes de las canciones españolas de Beethoven entendiendo que la copia de Kestner debía ser posterior⁶¹⁷.



Fig. 59 Primeros compases del No. 4 Seguidilla à dos «Wir die den Musen dienen» de los esquemas realizados por Weber para el primer acto de Die drei Pintos entre 1820 y 1824, tomado del manuscrito D-B, WeV C.8; J Anb.I.B.5, pág. 10



Fig. 60 Compases 8-9 del Bolero Espagnolo a duo «Como la mariposa» tomado de la colección Kestner, conservada en D-HV, Kestner No. 101 I, pág 78.

⁶¹⁷ Esto se debe a la errónea atribución a Hermann Kestner de los manuscritos y no a su padre, el verdadero recopilador y acreedor de los volúmenes Kestner I y Kestner II. Véase Ludwig van Beethoven, *Lieder verschiedener Völker*, 102-103.

Weber copió la bolera nota a nota adaptando la nueva letra alemana, sin apenas cambios, aunque no tituló el número como bolero o bolera sino como «Seguidillas», diferencia cada vez más difusa para los extranjeros en términos no poéticos sino puramente musicales, como demuestran otros manuscritos de la colección Kestner en los que seguidillas y boleras tienen elementos rítmicos muy similares en sus acompañamientos.

Dresde / Como es sabido, C.M. von Weber había comenzado a componer una ópera cómica, *Die drei Pintos* con texto de Theodor Hell cuando le sorprendió la muerte. Había compuesto en torno a un tercio y el conjunto será rematado ahora por Meyerbeer⁶¹⁸.

A Meyerbeer llegaron los papeles de mano de la viuda de Weber pocos meses después de su deceso, encontrándose Meyerbeer trabajando ya en la música a finales de 1826, tal y como manifestaba al propio Hell en carta del 29 de diciembre:

Y para rematar, algunas palabras sobre un asunto que me tiene ocupado con amor y celo, esto es, *Die drei Pintos*. Antes de nada, me gustaría saber cuánto tiempo exactamente me llevaría terminar las dos óperas a las que estoy obligado por contrato para los teatros de aquí –prioritario a cualquier otro trabajo–, antes de manifestarme definitivamente sobre este asunto.

Después de pensarlo detenidamente, espero ahora estar listo para mitad del verano y así emprender la ansiada tarea para unirme, hasta lo más profundo, a mi amado amigo, el inolvidable y más apreciado compañero en el arte⁶¹⁹.

Los múltiples compromisos de Weber, sus encargos de *Euryanthe* (1823) y *Oberon* (1824-1826), así como la temprana muerte del compositor en junio de 1826 dejaron la obra en un cajón; y aunque Meyerbeer acometió la idea con entusiasmo, su propósito tampoco se vio realizado hasta muchas décadas después, cuando un joven Mahler lo retomaría para completar y terminar la obra, hecho estudiado en profundidad por Birgit Heusgen en un interesante trabajo⁶²⁰.

⁶¹⁸ Texto original: «Dresden. C. M. v. Weber hatte bekanntlich noch eine komische Oper, die drey „Pintos,“ Text von Theodor Hell, zu componiren begonnen, als ihn der Tod überraschte. Er hatte schon über ein Drittel komponirt, das Ganze wird nun Meyerbeer vollenden». *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, 17 de febrero de 1827, 87.

⁶¹⁹ Texto original: «[...] Schließlich nun noch ein Wort über einen Gegenstand, der mich seit Monaten, mit Liebe u Eifer beschäftigt, die drei Pinto's, nämlich. Ich habe natürlich erst genau wissen wollen, wie viel Zeit, mir die beiden Opern, die ich contractmäßig verbunden bin, vor jeder andern Arbeit, für die hiesige Bühne zu vollenden, kosten würde, ehe ich mich bestimmt darüber äußerte. Ich hoffe jetzt nach reiflichem Ueberlegen, Mitte des Sommers damit fertig zu sein um die ersehnte Beschäftigung beginnen zu können, u mich so aufs Innigste, dem innig geliebten Freunde, dem unvergeßlichen über Alles hoch geschätzten Kunstgenossen, anzuschließen». Transcripción de Eveline Bartlitz y Joachim Veit a partir de D-B, Weberiana Cl. V [Mappe IA], Abt. 3, Nr. 15.

⁶²⁰ Birgit Heusgen, *Studien zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Ergänzung von Carl Maria von Webers Opernfragment "Die drei Pintos"* (Regensburg: Bosse 1983).

Si, de ser veraz el relato de Max Maria, estimábamos como curioso aquel temprano acercamiento de Weber a la música española a través de unos soldados acuartelados en Gotha hacia 1812, quizás resulten aún más sorprendentes sobre la materia de nuestro estudio las anotaciones que Louis Spohr (1784-1859) hacía en su autobiografía (*Selbstbiographie*, Kassel, 1860):

En esta ocasión, actué también como violinista para un concierto programado por Hermstedt y toqué por vez primera mi *Concierto en sol menor* (op. 28) que acababa de terminar algunos días antes, igual que un nuevo *Potpourri* op. 24. [...]

El tercer movimiento de este concierto es un rondó español, cuyas melodías no son mías, sino que son auténticamente españolas. Las escuché cantadas a la guitarra por un soldado español de los que aquí se acuartelaban. Anoté lo que me gustó y lo engarcé con mi rondó. Para darle aún más carácter español, copié también en la parte de orquesta el acompañamiento de la guitarra tal y como lo había escuchado del español⁶²¹.

⁶²¹ Texto original: «Bei dieser Gelegenheit trat ich in einem von Hermstedt veranstalteten Concert auch als Geiger auf und spielte zum erstenmal mein Concert in G-moll (Op. 28), welches erst einige Tage vorher fertig geworden war, und einen ebenfalls neuen Potpourri (Op. 24). [...] Der dritte Satz dieses Concertes ist ein spanisches Rondo, dessen Melodien nicht von mir erfunden, sondern ächt spanische sind. Ich erhochte sie von einem bei mir einquartierten spanischen Soldaten, der zur Guitarre sang. Ich notierte, was mir gefiel, und verwebte es in mein Rondo. Um diesem dann noch mehr den spanischen Charakter zu geben, copierte ich auch in der Orchesterpartie die Guitarrebegleitung, wie ich sie von dem Spaniner gehört hatte». Louis Spohr, *Louis Spohr's Selbstbiographie, I Band* (Kassel, Göttingen: Georg H. Wigand, 1860): 133-134.

ALLA SPAGNOLA.
Tempo di Polacca.

The image shows a musical score for the first three measures of the third movement 'Alla Spagnola' from Louis Spohr's Concerto No. 6. The score is in 3/4 time and G major. It features a solo violin part with 'dolce' and 'Solo.' markings, and a piano accompaniment with 'p.' and 'Tutti piaz.' markings. The piano part includes trills and a 'Solo.' section in the third measure.

Fig. 61 Primeros compases del tercer movimiento «Alla Spagnola» del Concerto n° 6 para violín y orquesta Op. 28 de Louis Spohr, tomado de la reducción para piano de H. Petri (Viena: Universal, 1901), p. 29

El rondó de este concierto, fechada en torno al año 1808-1809⁶²², presenta los elementos más característicos del *tempo di bolero* que ya hemos visto en otros ejemplos, con un compás de 3/4, el ritmo base prototípico del bolero con frases musicales cortas de no más de 4 compases y algunos elementos ornamentales como los tresillos, tan identificados con el aire español, como el propio Weber escribía. Spohr volvería a emplear un «Rondo all' Espagnola» en sus cuartetos op. 58, concretamente, para el tercer movimiento del cuarteto N° 2 en la (1820-1822):

⁶²² Clive Brown, *Louis Spohr: A Critical Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 51-52.

10

VIOLINO PRIMO

Rondo

All. Española

Fig. 62 Primeros compases de la parte del Violín I del cuarteto Op. 58 No.2 de Louis Spohr (ca. 1821-22), tomados de la primera edición de la obra (Leipzig: C.F. Peters, ca. 1822), p. 10.

Hacia 1808, Spohr acababa de despegar como concertista gracias a sus continuas giras y las buenas críticas de Rochlitz en su *Allgemeine Musikalische Zeitung*, lo que le valió una plaza de Konzertmeister en Gotha, ciudad en la que permanecería hasta 1812⁶²³. En el ambiente intelectual de la ciudad turingia no faltaban las referencias a España, como ya vimos a propósito de las canciones, pues se encontraba en el epicentro de un rosario de ciudades como Weimar o Jena, donde el interés por lo español se dejó notar entre 1770 y 1830⁶²⁴. Quizás algo de este españolismo que se respiraba en muchos círculos intelectuales y que se manifestaba en temas de ópera –como ya hemos estudiado– se llevó Spohr en 1817 a Frankfurt, ciudad a la que se había trasladado para ocupar el puesto de Director Musical del teatro de la ciudad (Stadttheater), magisterio que ocuparía hasta 1819. Allí entró en contacto con las dos tendencias predominantes en el teatro musical alemán, a saber, la *opéra comique* francesa y la música de Rossini – algo que él mismo reconocía⁶²⁵. Y ya en 1817 emprendería un interesante encargo para poner música a un libreto marmonteliano ya conocido en el mundo escénico por haber

⁶²³ Ibid., 35-58.

⁶²⁴ Margit Raders, «Zur Spanien-Rezeption in Deutschland und Weimar-Jena (1770-1830)», en *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethe Zeit*, editado por Dietrich Briesmeister y Harald Wentzlaff-Eggebert (Heidelberg: Winter Verlag, 2003), 81.

⁶²⁵ Michael Calella, «Musiktheatralische Texttraditionen in Spohr *Zemire und Azor*», en *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, 290-291.

sido puesto en música por Grétry en 1771; nos referimos a *Zemire und Azor*, la versión dramática y orientalizante del tradicional cuento de *La Belle et la Bête*, con un texto revisado por Johann Jakob Ihlée (1762-1827) para la «Romantische Oper» en dos actos a la que Spohr pondría música para ser estrenada en Frankfurt en abril de 1819. En la obra, ambientada en un mágico jardín oriental, conviven felizmente elementos clásicos de la *opéra comique*, algunos préstamos rossinianos –habida cuenta del triunfo comercial del italiano en el Frankfurt de entonces, muy a pesar de Spohr– pero también cierta deuda de la tradición del *singspiel* vienés, con personajes buffos tan mozartianos como Ali, con un tratamiento dramático similar a un Papageno o un Pedrillo⁶²⁶. De hecho, Spohr dispone de una serie de romances muy cercanos a este género, tal y como estudiamos en el capítulo anterior, que incluyen el romance del criado Ali «Unter Palmen schlief ich ein» (acto II, n° 13) que él mismo interpreta a la mandolina, un gesto que ya pudimos ver en el Sandrino de *Pietro und Elmira* de Eberwein.

Moderato. $\text{♩} 27^{\circ}$ M: 72.

5. Ali.
Z.K.
Unter Palmen schlief ich ein,
mf sempre staccato.
f
p
Er hat's berührt, als ein Mann das Knäbchen wird.
cres.
f
p

Fig. 63. Compases 1-5 y 19-22 del Romance de Ali «N° 13, acto II, tomados de la reducción para piano de Johann Friedrich Schwencke (Hamburgo: A. Cranz, s/d).

⁶²⁶ Ibid., 296-300.

De A pesar de traer aquí una reducción para piano de la época como ejemplo, cabe decir que las cuerdas tocan en *pizzicato* con el fin de imitar el sonido de la mandolina, tal y como ya habíamos visto en otras ocasiones. Además, y para acentuar el carácter popular del romance, Spohr decide emplear un aire español, quizás por antojársele lo más próximo al trasfondo moruno de la trama. Para ello hace uso evidente del tiempo de bolero al que añade, además, un diseño melódico muy similar o casi idéntico a aquel que había dispuesto para su «Tempo di polacca / alla Spagnola» del tercer movimiento del sexto concierto Op. 28:

Primera frase del violín en el tercer movimiento del concierto Op. 28



Primera frase del romance de Ali del Nr. 13, acto II de *Zemire und Azor*



Fig. 64

Este aire característico del romance de Ali fue detectado hábilmente por el compositor Wilhelm Speyer (1790-1878), quien en carta del 16 de abril de 1824 escribía a Spohr sobre las reminiscencias de *Zemire und Azor* en su otra gran obra dramática, *Jessonda* (Kassel, 1823), una pieza con protagonistas portugueses –o hispano-portugueses–, refundición del tema de *Cora* marmonteliano:

Le pongo como ejemplo el aria de Tristán en sol menor, que se iguala en forma y carácter al aria de Ali en *Zemire* y que, con toda seguridad, tenía usted en mente, como da fe la *appogiatura* que, entre otras, aparece en ambas piezas⁶²⁷.

⁶²⁷ Texto original: «Ich führe Ihnen zum Beispiel Tristans Arie in G moll an, welche in Form und Charakter der Arie Alis in *Zemire* gleicht und die Ihnen bestimmt dabei vorgeschwebt hat, welches unter andern durch den Vorschlag, der in beiden Stücken vorkömmt, beurkundet wird». Transcripción ofrecida por el Spohr-Museum (Proyecto «Spohr Briefe») a partir de Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohnarchiv, Sign. 55 Nachl. 76, 221.



Fig. 65 Compases 11-15 del N°12 (Acto II) de la ópera en tres actos *Jessonda* de Louis Spohr, en reducción para piano y voces de Gustav F. Kogel (Leipzig: C.F. Peters, ca. 1881), p. 78.

Le explicación de esto la daba Spohr en la posdata de la contestación a dicha carta el 19 de abril de 1824:

P.D. Lo que dice en su carta sobre el parecido entre el aria de Tristán y la canción de Ali, se basa realmente solo en la *appogiatura*. Pero es que esta es un elemento vocal que aparece con mucha frecuencia en las melodías nacionales españolas, con el cuál yo quise, con buen tino, imprimir en ambas piezas musicales un carácter nacional. Con el mismo propósito fue escogido el modelo del acompañamiento⁶²⁸.

Spohr había escogido un *tempo di bolero*⁶²⁹ para imprimir este carácter nacional al aria «Der Kriegeslust ergeben» de Tristán de Acuña, el general portugués que, en el acto II, llora a su amada Jessonda, la viuda del *rajah*, un lamento amoroso muy susceptible de ser impulsado por un trasfondo musical popular –en este caso, claramente hispánico– en la línea de los romances de *Singspiel* de herencia vienesa. Las apreciaciones de Speyer, así como las reflexiones de Spohr, resultan interesantes para comprobar cómo, ya en la Alemania de estas primeras generaciones románticas, se habían fijado una serie de elementos prototípicos de los español y, más concretamente, del tiempo de bolero, que no consistían únicamente en un modelo rítmico de acompañamiento sino que también se definía a través de ciertos adornos en la melodía como las apoyaturas o la abundancia de tresillos –que señalaba Weber–, así como la

⁶²⁸ Texto original: «NS. Was Sie in Ihrem Briefe von der Ähnlichkeit zwischen Tristan's Arie und dem Liede Ali's sagen, beruht wirklich nur auf dem Vorschlag. Dieß ist aber eine häufig in Spanischen National-Melodien vorkommende Gesangfigur, mit der ich in guter Absicht beyden benannten Musikstücken einen National-Karakter aufdrücken wollte. Zu gleichem Behuf ist die Figur des Accompagnements gewählt.» Transcripción ofrecida por el Spohr-Museum (Proyecto «Spohr Briefe») a partir de Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohnarchiv, Sign. 55 Nachl. 76,61.

⁶²⁹ Ni Clive Brown ni Wolfram Boder en sus completos estudios reconocen la presencia del color español a través del bolero tanto en el aria de Ali como en la de Tristán, y se limitan a caracterizar el ritmo subyacente a las arias como polonesa o ritmo de polacca, con un componente de militarismo intencionado para el caso de Tristán, según Boder. Véase Clive Brown, *Louis Spohr: A Critical Biography*, 160 y Wolfram Boder, *Die Kassler Opern Louis Spohrs* (Kassel: Bärenreiter, 2007), 142 y 154.

propia concepción de la frase, tal y como reparábamos a propósito el aria de Ali, elementos todos ellos asumidos por la práctica compositiva de entonces como auténticamente españoles:

Modelo base 

Seguidilla à dos a partir de «Como la mariposa» en versión de *Die drei Pintos* de Weber (1820-24) 

Sonata Trio nº1 Op. 16 de Himmel (1803) 

Six Sonates progressives (J. 100), «Carattere Espagnuolo» (ca. 1808) 

Tercer movimiento del concierto Op. 28 para violín y orquesta de Spohr (ca. 1808) 

Duetto «Es war einmal ein Mädchen» del *Carlo Fioras* de Fränzl (1812) 

Romance de Ali del Nr. 13, acto II de *Zemire und Azor* (1819) 

Fig. 65

En enero de 1822, Spohr asumía su más relevante magisterio como *Kapellmeister* al frente del Hoftheater de Kassel, empleo que le impulsaría en su carrera y ascenso social como prohombre en Hessen, y que inauguró dirigiendo *Das unterbrochene Opferfest* de Winter. A esta representación seguirían otras como *Fidelio* de Beethoven o *Preciosa* de

Weber, desde 1821 en la cartelera del teatro⁶³⁰. Quizás aquí más que en Gotha o en sus distintas giras fue Spohr consciente del potencial que los temas españoles –exprimidos por la generación anterior con eficacia– podrían tener para la definición de un nuevo paradigma dramático nacional, y quizás así se entienda mejor la elección del tema de *Jessonda* (estrenada en junio de 1823) o de *Der Alchymist*, escogido éste último en 1825 a partir de la novela de Washington Irving *The student of Salamanca* y que no sería estrenada hasta julio de 1830. Volvemos a encontrar elementos weberianos de *Preciosa* y *Die drei Pintos* como la ambientación histórica y andaluza (Granada en el siglo XVI, en este caso), los gitanos o el estudiante de Salamanca.

En la trama, unos gitanos se asientan en un complejo palaciego ruinoso, habitado por el alquimista Félix de Vasques y su hija Ines, cortejada por Don Ramiro de Lora con una serenata mientras el discípulo de Félix, Don Alonzo de Castros, enamorado de ella, intenta también ganársela; la intervención de Paola, una noble morisca antigua amante de Ramiro, resulta decisiva para el enredo, pues cuenta los planes de Ramiro a Don Alonzo, que interviene a tiempo durante la serenata no solo para salvar a Ines de un intento de rapto por parte de Ramiro, sino también para salvar a su padre de una explosión en su laboratorio de alquimia. En el segundo acto, Ramiro traza los planes de otro rapto de Inés, para lo cual le es menester deshacerse no solo de Alonzo –cuyos amoríos serán puestos en conocimiento de su padre–, sino del propio Félix, que será denunciado ante el Santo Oficio; con ayuda de los gitanos, lleva a cabo su malvado plan y el alquimista es encerrado en las celdas de la Inquisición. Desde allí, viendo de cerca su condena a muerte, ruega a Dios por su hija (acto III, nº 16 y 17), que se encuentra en el palacio de Ramiro, rodeada de lujos y joyas, aunque atribulada por el devenir de su suerte y de la de su padre; Ramiro concierta un baile para animarla en el que se bailarían un fandango (número 19), enterándose por Paola del destino de su padre. Inés, con la ayuda de la despechada Paola, consigue huir para dirigirse a las cárceles de la Inquisición, donde Alonzo ya había intervenido para salvar a su padre. Finalmente, Alonzo lucha con Ramiro que, herido, se retira a los cuidados de Paola, mientras que un liberado Félix, abjurando de su ciencia, se une a su hija Inés y a su discípulo y futuro yerno, en una suerte de *lieto fine* para ambos amantes.

Por la ambientación española y las intenciones mostradas por Spohr en *Zemire* y *Jessonda*, no se podía esperar otra cosa que un empleo más o menos profuso de temas

⁶³⁰ Wolfran Boder, *Die Kassler Opern Louis Spohrs*, 69.

españoles, y así lo dejaba Spohr claro desde la obertura, mostrando ciertas similitudes con *Preciosa* de Weber, tal y como Anke Schmitt ya ha estudiado⁶³¹. Si Weber comenzaba su obertura con los enérgicos acordes del *tempo di bolero*, debemos esperar, en el caso de Spohr, algunos compases⁶³² para ver insinuado dicho ritmo que, de manera progresiva, va incorporando los elementos españoles característicos desde el compás 16 –donde se pasa del *Adagio* inicial a un *Allegro Moderato*–, que sugiere los primeros términos del ritmo característico en el acompañamiento con veloces tresillos de semicorcheas en violines y vientos. Como muy bien señala Boder, estos tresillos, así como el diseño de toda la frase, están íntimamente relacionados con el Fandango del acto III, como se puede ver en la parte de las cuerdas que se contraponen al coro⁶³³:

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt, numbered 1651, is a piano accompaniment in G major, featuring a treble and bass clef. It includes a triplet of eighth notes and a 'cresc. Tem.' marking. The bottom excerpt, numbered 1652, shows a vocal line with German lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Thränen All-ge-walt. Flie-be nicht! Um so ge-schwinder ist dein - nen All-ge-walt. Flie-be nicht! Um so ge-schwinder ist dein'. The piano accompaniment includes a 'cresc. s' marking.

⁶³¹ Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, 498-499.

⁶³² El comienzo de la obertura, en *Adagio*, presenta un motivo personal o *Personalmotiv* asociado al alquimista Don Félix, primera vez que Spohr emplea un recurso dramático-musical de estas características, de acuerdo a las conclusiones de Dietrich Greiner. Vid. Wolfran Boder, *Die Kassler Opern Louis Spohrs*, 202.

⁶³³ *Ibid.* 222-223.

Fig. 66 Compases 20-26 de la obertura y cc. 47-50 del N°19 «Ballo», tomados de la reducción para piano y voces de Ferdinand Spohr (Berlín: Schlesinger, ca. 1851), pág. 5 y 140.

Tras unos fragmentos que inciden especialmente en estos motivos identificados con España –incluyendo varias inflexiones en la cadencia andaluza– y a partir del compás 67 de la obertura, con otro ritmo de bolero se expone claramente el tema que volveremos a encontrar en el aria de Don Ramiro «Ich folg' umsonst der Freude Spuren» (acto I), con un desarrollo que sigue de cerca los modelos que acabamos de estudiar:

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a grand staff. The second system also has a treble and bass staff with a grand staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system includes the instruction 'a tempo p' and the number '1651' is centered below the second system.

The image shows a musical score for voice and piano. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower grand staff. The vocal line includes the text: 'Ramiro. (bringt, von den Zigeunern begleitet, Inez ein Ständchen.)' and 'Ich folg' umsonst der Freude Spuren, von Blüten sind die Auen leer, p^k'. The piano accompaniment includes the instruction 'cresc.' and the number '1651' is centered below the piano part.

Fig. 67 Compases 66-73 de la obertura y cc. 6-9 del N°6 «Scena con coro», tomados de la reducción para piano y voces de Ferdinand Spohr (Berlín: Schlesinger, ca. 1851), pág. 11 y 44.

Además del extendido uso de tresillos, de giros y adornos consignados como auténticamente españoles, de la cadencia frigia así como del ritmo de bolero, la herencia de *Preciosa* también se deja ver en otras parte de la obra, como en la curiosísima progresión cromática que se establece como motivo para el comienzo de la Romanza con coro «Abuhamet» de Paola, expuesto por las maderas y acompañado por cuerdas en pizzicato, de acuerdo con el carácter típico de estas romanzas que ya vimos; las

reminiscencias con el «Allegro con anima» del Melodrama N° 3 de *Preciosa* son evidentes, por no mencionar la notoria filiación con el célebre «Acorde de Tristán» wagneriano, relación ya advertida y estudiada por Ernst Kurth en 1920⁶³⁴.



Fig. 68 Fragmentos de *Der Aclbymist* tomados del trabajo de Wolfran Boder, *Die Kassler Opern Louis Spohrs*, 267.



Fig. 69. Fragmentos de *Preciosa*, tomados de la edición de Heinrich Wilhelm Stolze (*Wolfenbüttel: L. Holle, s/d*), 13.

Sin incidir demasiado en los aspectos característicos y españoles de la obra, ya ampliamente estudiados por Schmitt y, sobre todo, por el citado trabajo de Boder, cabe por último hacer mención al citado Fandango, una pieza de baile en cuya escena algunos han querido ver claras reminiscencias de la célebre escena de baile de *Le nozze*⁶³⁵. En la orquestación conservada en la copia de la Staatsbibliothek zu Berlin y datada en 1835, existe una parte de castañuelas que se interpretarían en la parte de este baile⁶³⁶, algo que ya habíamos visto en otras ocasiones. El tema principal de este curioso fandango, que Spohr concibió con un ritmo de bolero, lo toma el compositor

⁶³⁴ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (Berlin: Max Hesse, 1920). Hermann Danuser también lo observa en *Musik in der Geschichte und Gegenwart*, v.s. «Tristankord».

⁶³⁵ Wolfran Boder, *Die Kassler Opern Louis Spohrs*, 22

⁶³⁶ D-B, Mus.ms. 21010.

directamente del rondó de su quinteto ya mencionado, como bien reparó el propio Boder en su estudio:



Fig. 70 Compases 16- 29 del N°19 «Ballo», tomados de la reducción para piano y voces de Ferdinand Spohr (Berlín: Schlesinger, ca. 1851), pág. 139

Está construido en modo menor, con alternancia armónica entre tónica y dominante, varias apoyaturas y un empleo abundante del esquema de troqueo con semicorchea y fusa, motivo también habitual en los aires españoles, especialmente en el aire de bolero, como ya hemos visto en varios casos.

Además de estos evidentes guiños, la ópera está llena de elementos del repertorio español de la época, perfectamente imbricados en el drama musical, como la extrema abundancia de compases ternarios de aire popular o ritmos característicos como los de la escena con coro N° 12, donde los gitanos al servicio de Don Ramiro, disfrazados de campesinos, se dirigen al castillo de don Félix para raptar a su hija:

106 SCENA con CORO.
Allegretto ♩=92.

Nº 12.

Fig. 71 Compases 1- 15 del Nº12 «Scena con coro», tomados de la reducción para piano y voces de Ferdinand Spohr (Berlín: Schlesinger, ca. 1851), pág. 106.

El motivo rítmico compuesto de corchea y dos semicorcheas que caracteriza el baile es calificado desafortunadamente por Boder como *Bolero-Rhythmus*⁶³⁷, si bien su repetición en compás de 2/4 así como el carácter general de la pieza nada tiene que ver con los tiempos de bolero más extendidos en la práctica musical centroeuropea de entonces y que ya hemos repasado. Más bien pareciera un guiño de Spohr a algunos pasajes de la marcha de gitanos de *Preciosa*, que Weber dispuso para la obertura en un compás de 4/4 y en un compás de 2/4 para el Nº12 de la obra «Zigeunermarsch».

Fig. 72 Compases 101- 105 de la obertura de *Preciosa* de C.M. von Weber, tomados de la reducción para piano y voces de Heinrich Wilhelm Stolze (Wolfenbüttel: L. Holle, ca. 1869), pág. 5.

Encontramos un ritmo parecido en un conjunto de tres piezas para flauta y guitarra compuesto por Albert Methfessel (1785-1869) cuyo anexo presume de llevar «el verdadero Fandango español» [*mit Anhang des ächten spanischen Fandango*]:

⁶³⁷ Wolfran Boder, *Die Kassler Opern Louis Spohrs*, 241.



Fig. 75 Primeros compases del anexo a las canciones de Albert Methfessel, Drei Lieder mit Begleitung der Guitarre und Flöte mit Anhang des ächten Spanischen Fandango (Leipzig: bei Friedrich Hofmeister, ca. 1803), pág. 7.

Spohr no tuvo un acercamiento tan intenso como Weber a lo español y, quizás, su interés por estos asuntos no fue más allá de la mera intuición estética y comercial, pero no deja de resultar significativo, sin embargo, que España continuara ubicándose de manera privilegiada en los cimientos de las nuevas edificaciones estéticas que el romanticismo alemán iba construyendo –en este caso, de la ópera–, a las que servía de estímulo constante, de inspiración perenne.

5.2. España en otras personalidades de la segunda generación romántica alemana (1815-1830)

Spohr y Weber fueron, sin duda alguna, dos de los más influyentes autores operísticos de su época: sus giras constantes en la década de 1810, así como sus puestos al frente de los teatros de Dresde y Kassel, les permitieron un gran conocimiento de las tendencias operísticas contemporáneas, y allí se toparon más que nunca con lo español como tema musical y literario a través de la generación anterior –con Beethoven, Spontini, Isouard o Mehul a la cabeza–, tal y como demostraban *Preciosa*, *Die drei Pintos*, *Zemire und Azor*, *Jessonda* o *Der Alchymist*. Pero, naturalmente, no fueron los únicos en saborear estos éxitos que los temas españoles parecían asegurar, tal y como ya vimos también a propósito de la prensa con autores como Carl Blum (1786-1844).

ESPAÑA A TRAVÉS DE ZORAIDE DE CARL BLUM

Poco o nada, más bien, se ha escrito en los últimos años sobre Carl Blum o su obra, y puede que lo que aquí presentemos a propósito de nuestro tema de disertación sea lo más completo que se haya publicado hasta ahora sobre Blum. Todo lo que sabemos de

la vida de este compositor de la generación de Weber y Spohr –con los que tuvo contacto– se lo debemos, fundamentalmente, al extenso artículo que el historiador Karl Freiherr von Ledebur le dedica en su *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* de de 1861. Carl Ludwig Blum nació en Berlín en el seno de una familia cercana a la corte y tanto él como su hermano Heinrich gozaron de una esmerada educación musical de la mano de un músico de la corte prusiana, H. Grosse, ámbito en el que Blum no tardaría en destacar; el joven se interesó pronto por el teatro como actor y cantante⁶³⁸, lo que le llevaría a actuar en Königsberg in Preußen bajo la dirección de Friedrich Hiller, lugar en el que también profundizaría en sus conocimientos de música, especialmente en la guitarra⁶³⁹. De hecho, en septiembre de 1810 Karl Friedrich von Klöden (1786-1856) escribía en el *Freimüthigen* a propósito de sus *Lieder mit Begleitung der Gitarre*:

El conocimiento de nuestro compositor de las fronteras y el alcance de su instrumento es de un alto grado de ejemplaridad. No hay rastro de rasgueo superfluo, [...] Cada nota reafirma su lugar y se entiende el porqué [...]⁶⁴⁰

Para este instrumento escribiría también mucha música con vocación nacional, como las siete variaciones sobre un «Romance espagnole» incluidas en el tercer cuaderno *Exercises pour la Guitare*, publicados por Breitkopf & Härtel a principios de la década de 1810⁶⁴¹, o la balada española «Das schiffende Brautpaar» que incorporaba a su colección *Balladen, Romanzen und Lieder mit Begleitung der Gitarre* Op. 23, mencionada en el capítulo anterior, editada por Breitkopf & Härtel en 1814⁶⁴², culminando su aportación al instrumento en la *Guitarren-Schule* que publicaría en la editorial de Schlessinger en Berlín en 1818.

Sus inclinaciones por el teatro le llevaron a comenzar en 1810 su primera producción lírico-dramática, *Karl der Zweite oder Die Flucht nach Frankreich* (1810-1812), ópera en un acto de temática histórica, estrenada en Königsberg en 1812 y en la que

⁶³⁸ Una crítica del *Zeitung für die elegante Welt* de 1810, por ejemplo, le situaba en Königsberg interpretando el papel de Rudenz en una versión de la obra *Wilhelm Tell* de Schiller. Véase *Zeitung für die elegante Welt*, 5 de marzo de 1810.

⁶³⁹ Karl Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* (Berlín: Rauh, 1861), 59.

⁶⁴⁰ Texto original: «Im höchsten Grade musterhaft ist die Kenntniss, welche unserer Componist über die Grenzen, wie über den Umfang seines Instrumentes verräth. Das ist keine Spur von müßiger Klimperei [...] Jede Note behauptet streng ihren Platz, und weiß, warum. sie ihn hält». *Freimüthiger*, 22 de septiembre de 1810.

⁶⁴¹ Puede que se trata de la misma versión del tercer cuaderno (*3r Heft*) que se reeditaría en alemán bajo el título *Lieder mit Begleitung der Gitarre*, publicada por la conocida editorial de Leipzig a principios de siglo, tal y como se recoge en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* del 1 de octubre de 1812 o en el *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* del 16 de diciembre de 1812.

⁶⁴² Anunciada en el *Morgenblatt für gebildete Stände* del 8 de enero de 1814.

participaría como libretista, compositor, decorador y actor⁶⁴³, según el *AmZ* de julio de 1812, con una música muy cercana al estilo de Cherubini⁶⁴⁴.

Un año después de comenzar con *Karl der Zweite*, continuaría sus incursiones en los géneros franceses llevando a escena un «Liederspiel» o vaudeville intitulado *Der Becher*, para el cual, nuevamente, pondría música y texto, con muy buena acogida por parte del público y la crítica⁶⁴⁵. Ledebur sitúa a Blum en Viena durante los primeros años de la Restauración (h. 1814) donde, según él, permanecería cinco años en contacto continuo con Salieri, algo fundamental para su postrer desarrollo musical; de igual suerte, sería decisivo para Blum el contacto con la obra de Cherubini, Boieldieu y Auber en París, capital en la que residiría durante otros dos años, regresando finalmente a Berlín para ocupar una plaza de *Hof-Komponist* en 1820⁶⁴⁶; estos años de peregrinaje fueron fundamentales para su formación, especialmente por la influencia que la *opéra comique* francesa y, sobre todo, el vaudeville ejercerían en su concepción de una ópera nacional alemana y que le llevarían a ser considerado como uno de los máximos impulsores de este último género en el Berlín de los años 20' y 30', desbancando, incluso, al singspiel⁶⁴⁷.

Toda la información biográfica de Blum parece estar más o menos clara a partir de 1819, fecha del estreno de su obra *Das Rosenhütchen* –ópera en tres actos perteneciente al mismo género de las «Zauberopern», como *Die Zauberflöte* de Mozart o *Das Labyrinth* de Winter–, estrenada con gran éxito en Viena⁶⁴⁸, repuesta durante cada año hasta bien entrada la década y que tendría también una muy buena acogida entre el público del *Königstädter Theater* de Berlín en los años siguientes, aunque con alguna particularidad por parte de la crítica más ilustrada:

⁶⁴³ Karl Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlín's* (Berlín: Rauh, 1861), 59.

⁶⁴⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 8 de julio de 1812.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, 5 de junio de 1811.

⁶⁴⁶ Karl Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlín's*, 59.

⁶⁴⁷ *Neue Deutsche Biographie*, segunda edición (1955), s.v. «Blum, Carl», 325.

⁶⁴⁸ Basta leer la muy positiva crítica del *AmZ* vienes en julio de 1819, que calificaba la música como muy «apropiada», con un «desarrollo elevado de nuevas y dulces ideas». Véase *Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, 3 de julio de 1819.

De nuevo nos ha dado a conocer el teatro real una nueva ópera y una nueva cantante. Se trata de *Das Rosenhütchen*, compuesta por Carl Blum, una *Zauberoper* que tuvo gran éxito en Viena. Pero el crítico no pudo sino estar en total desacuerdo con este juicio tan favorable. El asunto, casi igual que el de *Rotkäppchen* de Boieldieu, adolece de todos los defectos de una *Zauberoper* francesa, si bien la música permitió al crítico apreciar algunas melodía e instrumentación agradables; pero aquella –como, en general, la composición– no parecía suficientemente grandiosa y fantástica para un mundo de caballeros y hechiceros, incluso a menudo y sin razón alguna, esta era exageradamente fuerte, algo que llamaba aún más la atención en una ligera y pequeña cantinela⁶⁴⁹.

Blum ofrecía un producto funcional y de entretenimiento, sin mayores pretensiones que las comerciales, con una escena dinámica y melodías bellas que rápidamente pasarían a formar parte de colecciones de canciones y baladas, reducciones para piano y voz o arreglos para guitarra, como demuestra la inmediata edición para piano de algunas piezas de la ópera («Favorit-Gesänge aus der Oper: Das Rosenhütchen») en la editorial Steiner und Com. in Wien⁶⁵⁰ o para guitarra⁶⁵¹, práctica común en la ópera comercial de entonces y de lo que intelectuales o compositores como Weber gustaban en hacer burla, tal y como recordaba Wolfgang M. Wagner en su estudio. Aunque más volcado hacia Francia y con una mayor voluntad de agradar al gran público, Blum persiguió, en última instancia, el mismo objetivo que la mayor parte de los compositores e intelectuales alemanes de su generación, el de llevar a escena un producto en alemán, entendido por todos, entretenido a la vez que elevado, con una música y una escena a la altura del verso al que siempre debían servir⁶⁵².

Pero *Das Rosenhütchen* no sería la única propuesta dramática de Blum durante sus años de peregrinaje. Había reservado un plan algo más ambicioso para una nueva obra, hasta hoy prácticamente ignorada por las reseñas biográficas del compositor: nos referimos a *Zoraïde oder Die Mauren in Granada* [Zoraïde o los moros en Granada] – posteriormente retitulada como *Zoraïde oder Die Friede von Granada* [Zoraïde o la paz de

⁶⁴⁹ Texto original: «Schon wieder hat das königstädter Theater un seine neue Oper und eine neue Sängerin bekannt gemacht. Jene ist das Rosenhütchen, komponiert von Karl Blum, eine Zauberoper, die in Wien grossen Beifall gefunden hat. Ref. kann dem günstigen Urtheile von dort her nicht ganz beistimmen. Das Süjet, fast ganz dem des Rothkäppchens von Boieldieu gleich, hat alle Gebrechen einer französischen Zauberoper und die Musik liess den Ref. manche angenehme Melodie und Instrumentation gewahr werden; jene aber, wie überhaupt die Komposition, schien für Ritter– und Zauberwelt nicht gross und phantastisch genug und die Instrumentation war sehr oft ohne allen Grund übermässig stark, was bei einer leichten und kleinen Kantilene um so mehr auffällt». *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 21 de septiembre de 1825.

⁶⁵⁰ Anunciadas en el *Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* del 28 de julio de 1819.

⁶⁵¹ Anunciadas en el *Allgemeine musikalische Zeitung: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* del 13 de noviembre de 1819.

⁶⁵² Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, 42-43.

Granada]–, un drama lírico en tres actos ambientado en la Andalucía de los últimos años de la Reconquista. La orientación de Blum hacia los géneros ligeros y serios franceses aunado con la moda de los temas españoles de la década de 1810 que aquí estudiamos propiciaron, en buena medida, la elección del tema, cuyas principales referencias debieron ser los textos elaborados por Victor-Joseph Étienne de Jouy para *Fernand Cortez* y *Les Abencérages ou L'étendard de Grenade*, eternizados en música por Spontini (1809) y L. Cherubini (1813), respectivamente, algo que corroboraría el «nach dem Französichen bearbeitet» que conservamos en la edición de la partitura y algunas cartas de las que posteriormente hablaremos. La obra se estrenó en Berlín el 7 de mayo de 1817, con una tímida acogida tanto por parte del público como de la crítica, tal y como certifican las diferentes reseñas aparecidas en las semanas posteriores al estreno:

La trama carece por completo de momentos poco convencionales y, de haberse elegido con prudencia, no se habría reconocido su idoneidad ni para un acto, tanto menos para tres, cuando un importante talento poético con el espíritu de la invención no ha querido alimentarlo. El autor no es ni aquello ni ha dado muestras de esto último y si no podía proporcionar al compositor algo mejor debiera haber dicho con sinceridad: no tengo idea de lo que exige una opera ni un drama⁶⁵³.

Algo más amable fue el crítico con respecto a la música –opinión compartida por otros⁶⁵⁴– haciendo algunas apreciaciones que ya se le habían hecho a propósito de *Das Rosenbüttchen* sobre la adecuación de la orquestación a los momentos de más intimidad del drama:

En la música hay mucho de excelente y de efectivo; con placer han escuchado muchos, entre los que se incluye el crítico, varias piezas cantadas. Que en la pugna por el efecto no siempre gana la sencillez, aún cuando es insoslayable –como en el romance

⁶⁵³ Texto original: «Dem Stoff fehlt es durchaus an nichtgewöhnlichen Momenten, er würde, bei umsichtiger Wahl, nicht für einen, vielweniger also für drei Akte als zureichend in der Handlung erkannt werden seyn, wenn nicht ein bedeutendes Dichtertalent mit dem Geiste der Erfindung ihn nähren wollte. Der Verfasser ist weder jenes, noch hat er von dem letzteren hier Beweise gegeben und wenn er dem Componisten nichts Besseres liefern konnte, hätte er ehrlich sagen sollen: Ich habe keinen Begriff weder von dem, was eine Oper noch ein Drama fordert». *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz: ein Volksblatt*, 12 de mayo de 1817. Una opinión similar sobre la pobre calidad del verso y la trama se vertía en el *Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater* del 16 de junio de 1817.

⁶⁵⁴ Nos referimos, por ejemplo, a la crítica aparecida en el *Ernst und Scherz oder Der alte Freimüthige*, en el cual se habla de «música sorprendente» o de «riqueza armónica y melódica». *Ernst und Scherz oder Der alte Freimüthige*, 27 de mayo de 1818.

de Zoraïde—, es algo a lo que nos tiene acostumbrados la música más reciente, aunque no se debe dejar de reconocer como injusto⁶⁵⁵.

Parecía que esta tensión entre la delicadeza y honda sencillez del *singspiel* hilleriano —que aún dominaba la escena prusiana— y el efectismo potente de las orquestaciones francesas de Spontini o Cherubini estaba llamadas a resolverse, de alguna forma, en la obra de los compositores de la generación posterior, entre ellos Carl Blum, marcando alguno de los senderos por los que transitarían las propuestas hacia una nueva ópera nacional alemana: y allí, como en *Don Giovanni*, *Fidelio* o *Preciosa*, se encontraba de nuevo España como *lingua franca* entre dos estéticas, como materia auténtica del romanticismo entendido este como variedad vital, por encima de escuelas o estilos.

Los diferentes compromisos de Blum durante sus viajes, los estrenos de nuevas obras como *Das Rosenhütchen*, la ópera *Fortunata* (1818) y los vaudevilles *Der Schiffcapitain* (1817), *Canonikus Ignaz Schuster* (1818)⁶⁵⁶, sumándose a todo ello las no muy positivas críticas cosechadas en el estreno berlinés de *Zoraïde*, quizás fueran la razón por la cual la obra quedaría en un segundo plano. Pero no cesó en su empeño de sacar adelante la obra y, como podemos comprobar en la intensa correspondencia que desde 1820 mantenía con la editorial Schott's Söhne—conservada en la Staatsbibliothek zu Berlin y, hasta ahora, en absoluto abordada—, se estuvo intentando vender la obra a través de una reducción para piano⁶⁵⁷, en tanto se ultimaban los detalles de una futura publicación en la editorial de Mainz. Sobre estos planes editoriales y con el fin de buscar un favor real para un reestreno en fecha próxima, informaba Carl Blum al Gran Duque de Hessen-Darmstadt Ludwig I (1753-1830) en carta del 18 de julio de 1820, conservada en el Hessisches Staatsarchiv Darmstadt:

⁶⁵⁵ Texto original: «Die Musik hat manches Vortreffliche und Wirksame; mit Vergnügen haben Viele, wie der Referent, mehrer Gesangstücke gehört. Dass im Ringen nach Effekt nicht immer da Einfachheit herrscht, wo sie unerlässlich ist, (so namentlich in Zoraïdens Romanze) sind wir bei der neueren Musik gewohnt, dennoch darf man nicht aufhören, es unrecht zu finden». *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz: ein Volksblatt*, 12 de mayo de 1817.

⁶⁵⁶ Fechas tomadas de Karl Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, 60.

⁶⁵⁷ En carta del 5 de noviembre de 1820, Blum aceptaba las sugerencias de Schott sobre las voces de la obertura («porque así es muy bonito y en Viena ya fue escuchado con gran aplauso») y comentaba que estaba difundiendo la obra a través de una reducción para piano. Texto original: «[...] daß Sie mein Ouverture zu *Zoraïde* wollen mit Stimmen stechen lassen, find ich sehr recht, denn sie ist sehr lieblich und in Wien bereits mit großem Beifall gehört worden. Den Klavieraufzug ließ ich länger ansehen, damit wir wie in Frankreich mehr Partitur-Exemplare verkaufen. Ich denke Tag und Nacht wie wir nicht vill anbringen und hoffe es wird gehen und wir beide einen Vortheil haben [...]. Transcripción propia a partir de D-B, 55 Nachl 100/B,1215, [fol. 1r].

Después de escuchar un ensayo de la ópera *Fernand Cortez*, surgió en mi el deseo de poder gozar, algún día, de la dicha de ver una ópera mía puesta en escena en el Hofoperetheater de esta ciudad. Sin embargo, una estancia de casi cuatro años en Viena y Berlín me mantuvieron tan ocupado en la composición de otras óperas y ballets para las embajadas de Viena y Berlín que, por desgracia, tuve que ver reprimido mi tan anhelado deseo. Así pues, someto a la consideración de Su Alteza Real la ópera sería [ernste Oper] *Zoraïde* que le adjunto para que se digne a aceptarla para ser puesta en escena aquí⁶⁵⁸.

Aún más interesantes son los comentarios que Blum realiza al Gran Duque, aficionado a la música, sobre su ópera, a la que define como «ópera en estilo declamatorio»:

Mi ópera *Zoraïde* está escrita en estilo declamatorio, se habla poco en ella, en el segundo y tercer acto, casi nada, e incluso en el primer acto suprimí el recitativo de partes irrelevantes, como demuestran el Finale del primer acto, el número anterior a ese Finale y la gran introducción del segundo acto. Los cantantes tienen la oportunidad de mostrar su correcta y sensible interpretación, aunque no en las arias, pues solo hay dos en esta ópera, sino en las grandes piezas de conjunto, que conforman la parte esencial de mi ópera: he introducido el efecto del conjunto en la masa imponente del coro y la orquesta, algo que no había oído con tan excelsa precisión ni en Viena ni en Berlín como aquí. Permítaseme, Su Alteza, tan solo anotar que la presente partitura es mi partitura original, tal y como brotó de mi cabeza, copiándola de inmediato. Los cantantes tienen la oportunidad de mostrar su correcta y sensible actuación, si bien no en las arias, de las que sólo hay dos en esta ópera, sí en las grandes piezas de conjunto, que constituyen la parte esencial de mi ópera: He situado el efecto del conjunto en las impresionantes dimensiones del coro y la orquesta, ninguno de los cuales he escuchado en Viena o Berlín con tan excelente precisión como aquí. Permita Su Alteza Real sólo la observación de que la presente partitura es mi partitura original, ya que se originó en mi cabeza y la escribí inmediatamente. El texto es una reelaboración propia del francés, de Lesage, y la decoración ha salido también de mi pluma para mayor y más cuidadosa licencia⁶⁵⁹.

Para su nuevo tema español, Blum se había decantado por los modelos de la *grand opéra* que Spontini había inaugurado con gran éxito en su *Fernand Cortez* y cuya huella

⁶⁵⁸ Texto original: «[...] hatte eine Probe der Oper Fernand Cortez zu hören[,] entstand bei mir der Wunsch, dereinst des Glückes mich erfreuen zu dürfen, eine Oper von mir auf dem hiesigen Hofoperetheater in Scene zu sehen. Ein beinahe Vierjähriger Aufenthalt in Wien beschäftigte mich indeß mit Composition mehrerer Oper und Ballette für die Botschaftler zu Wien und Berlin so sehr, daß ich leider meinen einmal gefaßten Lieblingswunsch, bis diesen Augenblick unbefriedigt laßen mußte. Die beigefügte ernste Oper Zoraïde unterwerfe ich hiermit der Prüfung von Eg. Königlichen Hoheit, ob ie geruhen werden dieselbe zur Annahme für die hiesige Bühnen zu würdigen. [...]». Transcripción propia a partir de HStAD Bestand D 12 Nr. 4/25, fol. 3v.

⁶⁵⁹ Texto original: «Meine Oper Zoraïde ist im declamatorischen Styl geschrieben, gesprochen wird wenig darin, im zweiten [fol. 4r] und dritten Aufzuge beinahe gar nicht, und selbst im ersten Akte habe ich auch bei unwichtigen Stellen das Recitatio vorgezogen, wie das Finale des ersten Aktes, die Nummer vor diesem Finale und die große Introduction des zweiten Aufzuges beweist. Die Sänger haben

profunda vemos con claridad en la supresión de los diálogos, de las arias, la importancia de los coros, la potencia de los conjuntos –lo que Blum define como «die imponierende Maße des Chores und Orchesters»– y el efecto de los cambios bruscos en el drama, la armonía, las escenas, el decorado y la acción, algo especialmente favorecido por la elección de un tema español. De hecho, y al contrario que en *Les Abencérages*, el elemento español aparece con más fuerza tanto en la trama como en la música: sirva de ejemplo que mientras en la obra de Cherubini tan solo había un español –Gonzalve de Cordoue–, en la obra de Blum nos encontramos con la mitad de los papeles principales representados por españoles, algo que favorecerá la aparición de aires nacionales en la música pensada por Blum.

La petición a Ludwig I parece que surtió efecto y en junio de 1821 ya se estaban llevando a cabo los ensayos de *Zoraïde* en Darmstadt, bajo la estricta supervisión del Kapellmeister local Karl Jacob Wagner (1772-1822), como acredita una carta suya del 7 de junio⁶⁶⁰, autor que acaba de estrenar una revisión operística de la historia del Cid bajo el título *Chimène* (1821)⁶⁶¹. Finalmente, en septiembre de ese mismo año se reestrenaba en Darmstadt *Zoraïde*, con buena acogida por parte de la crítica que le auguraba un buen futuro en la escena alemana⁶⁶². Agradecido por el éxito, Blum volvía a escribir al Gran Duque comentándole sus planes editoriales:

Gelegenheit ihren richtigen und gefühlvollen Vortrag, wenn auch nicht in Arien deren nur zwei in dieser Oper sich befinden, doch in den großen Ensemblestücken zu zeigen, welche den wesentlichen Theil meiner Oper ausmachen: Den Effekt das Ganzen hab ich in die imponi[e]rende Maße des Chores und Orchesters gelegt, welche beide ich weder in Wien noch Berlin mit so vortrefflicher Präcision gehört habe, wie hier. Erlauben Ihr königliche Hoheit nur die Bemerkung, daß die vorliegende Partitur meine Originalpartitur ist, so wie sie in meinem Kopfe entstanden und ich sie gleich niedergeschrieben habe. Den Text habe ich selbst nach dem Französischen des le Sage bearbeitet und [fol. 4v] die Decorationen zur höchsten nachsichtsvollen Genehmigung selbst mit der Feder entworfen. Vor einigen Jahren ward im Lustspiel von mir: die Brüder Prilibert hier in Darmstadt beifällig vom Publikum aufgenommen». Transcripción propia a partir de HStAD Bestand D 12 Nr. 4/25, fol. 4r-4v.

⁶⁶⁰ HStAD Bestand D 12 Nr. 26/4, fol. 31r-31v.

⁶⁶¹ La documentación de pagos y otros papeles relativos al estreno se encuentran en la misma carpeta HStAD Bestand D 12 Nr. 26/4.

⁶⁶² Véase la breve reseña aparecida en el *Allgemeine musikalische Zeitung* el 15 de septiembre de 1821.

Sus Altezas Reales, como sabréis, tuvieron a bien aceptar la partitura de mi ópera *Zoraïde* durante mi estancia en Darmstadt, con una gracia y favor tales que me sentí empujado a mostrar mi creación al público de una estimada editorial musical, no solo por la social utilidad de mi obra para otros teatros alemanes, sino para gozar del honor inestimable que me supone el que sea la primera partitura de ópera alemana publicada, hasta la presente, en vida de un compositor [...].

Las decoraciones aquí anexas a la partitura han sido copiadas por mi mismo en la Biblioteca Real de París y hechas imprimir por un amigo de la imprenta del Sr. Langlumé. Sería grato que Su Excelencia me concediera mi más humilde petición y me enviara el escudo de Granada, si es que esto no supone interrupción de sus importantes asuntos⁶⁶³.

A finales del mismo año, Blum dirigiría la obertura en Berlín solicitando a su editor partituras para el concierto⁶⁶⁴ y, a comienzos del año siguiente, aparecería ya por fin la edición de Schott⁶⁶⁵, publicada y anunciada en la «Intelligenz-Blatt» del *Allgemeine Musikalische Zeitung* de mayo bajo el título *Zoraïde oder die Friede von Granada / Oper in drey Aufzüge*⁶⁶⁶.

⁶⁶³ Texto original: «Ihr[o] königlichen Hoheit haben wie Eu[e]r Wohlgeboren wissen bei meiner Anwesenheit in Darmstadt mit so viel Huld und Gnade die Partitur meiner Oper Zoraide anzunehmen geruhet, daß ich mich umso mehr bewogen fühlte, mein Werk dem öffentlichen Stüfe [fol. 6v] einer geschätzten Musikhandlung zu übergeben, nicht allein um mein Werk für andre deutsche Bühnen gemeinnütziger zu machen, sondern um die Ehre, welche mir unschätzbar ist zu genießen, daß die erste deutsche Operepartitur welche bei Lebzeiten eines Componisten bis jetzt erschienen ist. [...] Die hier in der Partitur beigefügten Decorationen habe ich selbst auf der Königlichen Bibliothek in Paris, auf Stein gezeichnet und in der Druckerey des Herrn Langlumè eines Freundes von mir abziehen lassen. Sehr angenehm wurde es nur seyn, wenn Hr Wohlgeboren meine ergebenste Bitte mir gewährten, und mir das Wappen von Granada übersendeten, wenn es Ihren bedeutenden Geschäften keinen Zeitabbruch verursacht. [...]». Transcripción propia a partir de HStAD Bestand D 12 Nr. 4/25, fol. 6r.7r.

⁶⁶⁴ D-B, 55 Nachl 100/B,12169, [fol. 1v].

⁶⁶⁵ Se conserva en el fondo Schott de la Bayerische Staatsbibliothek bajo la signatura Mus.Schott.Ha 1515 el manuscrito original de la ópera que Blum debió enviar a la empresa para su edición.

⁶⁶⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, mayo de 1822.

Sollte eine Probe des Opern-Fernand Cortez zu führen,
weshalb bei mir der Wunsch, dem Glückseligsten
aufzuführen zu dürfen, eine Oper von mir auf dem
großen Hofopernhaus in Scene zu setzen.

Die bereits erwähnten Ereignisse in Wien
bestimmten mich indessen mit Composition neuer Opern
und Ballette für die Hofoper in Wien und Berlin zu
setzen, trotz der letzten mirerl. geordneten Leitung
wünscht, bei dieser Gelegenheit unbefriedigt lassen mußte.

Die beigefügten neuen Opern Loraide unterwarf ich
sämmtlich der Prüfung von Sr. Königl. Hofrat, ob
die genauen werden dieselben zur Annahme für die
künftige Zeit zu würdigen. So glücklich wir mich in
günstigstem Falle für Königl. Hofrat Befehl erwarten
würden, mit eben so hoher Aufmerksamkeit wird ich den
Erdel meine Kunst vorsetzen den mirerl. so weisen
Blick, in die neuen dramatischen Musik setzen las.

Meine Oper Loraide ist im declamatorischen Styl
geschrieben, gesprochen wird wenig davon, im Gesangs-

Fig. 74 Copia de una de las cartas de Carl Blum al Gran Duque de Hesse-Darmstadt, con fecha 18 de julio de 1820, conservada en el Hessisches Staatsarchiv Darmstadt bajo la signatura HStAD Bestand D 12 Nr. 4/25, fol. 3v.

GRANADA
oder
Der Friede von Granada

OPERA

in drei Aufzügen

nach dem Französischen bearbeitet

in

Musik gesetzt

von

CARL BLUM

OPUS 63.

Nr. 600.

Eigentum des Verlegers.

114/ri.

Mainz

in der Buchh. Hans Neumann's Handlung v. B. Schott & Sohn.

VORBERICHT

Die Unruhen welche Spanien während den Kriegen mit den Mauren bewegten, bewogen den Feldherrn Montesinos welcher von Ferdinand dem Zweiten den Oberbefehl des spanischen Heeres erhielt, seine Schwester Leonore ein Kind von 4 Jahren nie von seiner Seite zu lassen. Eine unglückliche Schlacht welche den Mauren das ganze spanische Lager zur Beute werden lies, lieferte auch die kleine Leonore in ihre Hände. Sie ward in maurischen Gebräuchen erzogen, erhielt den Namen Zoraide und ward in der Folge die Gemahlinn des Königs Ismael. Fünf, zehn Jahre darauf, brach der Krieg mit neuer Wuth aus. Hier beginnt die Handlung der Oper. Montesinos selbst befand sich unter den Gefangnen welche der neue Sieg den Mauren übergab; Ismael ihr König ward in der Schlacht indessen von den Spaniern umringt, kehrte nicht mit den siegreichen Truppen heim, und das erhitzte Volk begehrte ungestüm den Tod der Christen. Montesinos im Begriff mit seinen Freunden dem Untergange entgegen zu gehen, übergiebt der Sultaninn Zoraide das Bildniß seiner Mutter, als Angedenken. Zoraide ein gleiches Bildniß an ihrem Halse tragend, das einzige Zeichen der Erinnerung an ihre frühe Kindheit, erkennt die Züge ihrer Mutter, und in dem unglücklichen Gefangnen ihren geliebten Bruder Montesinos. Das Volk besteht dennoch auf seinen Tod, und sie beschliesst ihn zu retten. Sie dringt Nachts in das Gefängniß, betäubt durch einen Schlaftrunk die Wachen, entflieht mit ihrem Bruder, und erreicht glücklich die spanische Grenze. Ermattet entschlummern beide in einer Höhle deren Lage sie spähenden Augen entzieht. In diesem Augenblick landet der todtgeglaubte Ismael von einem Knaben geleitet ans Ufer. In der nächtlichen Stille hört er die träumende Zoraide seinen Namen rufen; unsicheren Trittes wankt er der Gegend zu und erblickt seine Gemahlinn in den Armen eines Spaniers. Er zieht den Dolch sie zu durchbohren, Montesinos hält seinen Arm zurück, die Waffe entsinkt seiner Hand, indem er in dem Spanier den Retter seines Lebens erblickt, denn Montesinos war es der durch sein Ansehen den tapfern König den spanischen Soldaten entriß. Zoraide's Liebe vereinigte die Hände des Gemahls und des Bruders, und in dieser glücklichen Nacht ward der merkwürdige Friede von Grañada geschlossen.

Der Klavier-Auszug zu dieser Oper wird unverzüglich der Partitur im Stich nachfolgen.

1563.



Lech de Longjumeau de l'Orléans N. 4



*Décoration des
ersten Aufzugs*

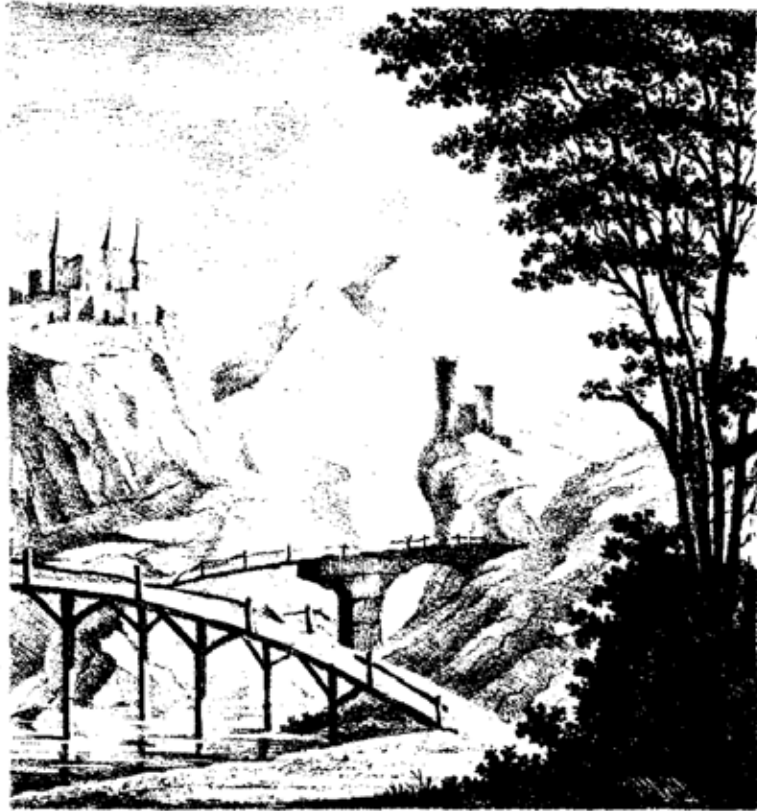


Arch. de l'empire, d. Allier, N. 4

Décoration des



deuxième étage



Cost. de Kupferst. d. Allg. N. 1.

Décoration des



Stellen. Aufzuges.

Fig. 75 Filminas extraídas de la edición de Schott de 1821 de la ópera en tres actos de Carl Blum, Zoraide oder Der Friede von Granada, compuesta ca. 1817 y reestrenada en 1822 (Mainz: Schott, 1822).

Qué mejor resumen del argumento que el dispuesto por el propio Blum en el «Vorbericht» de su cuidada edición:

Los disturbios que sacudieron España durante la guerra contra los moros llevaron al capitán Montesinos, nombrado por Fernando II como general de las tropas españolas, a no separarse nunca de su hermana Leonore, una niña de cuatro años. Una desgraciada batalla convirtió a todo el campamento español en botín de los moros, poniendo también en sus manos a la pequeña Leonora. Fue criada en las costumbres moras, recibió el nombre de Zoraide y se convirtió en la esposa del rey Ismael. Quince años después, la guerra se desató con más furia. Aquí comienza el argumento de la ópera. El mismo Montesinos se encontraba entre los prisioneros que habían dado la nueva victoria a los moros; en la batalla, Ismael, su rey, fue rodeado por los españoles sin poder regresar a casa con las tropas vencedoras, pidiendo el pueblo furioso la muerte de los cristianos. Montesinos y sus amigos, en vísperas de la perdición, entregan a la sultana Zoraide un retratito de su madre, como recuerdo. Zoraide, que llevaba uno idéntico al cuello como único recuerdo de su infancia temprana, reconoció los rasgos de su madre y en el desafortunado cautivo, a su querido hermano Montesinos.

Pero el pueblo insiste en darle muerte y ella decide salvarle. Durante la noche, entra en la prisión, con un somnífero duerme a los guardias y escapa con su hermano, llegando felizmente a la frontera española. Exhaustos, se duermen ambos en una cueva cuyo emplazamiento ni los curiosos conseguirían ver. Al punto desembarca en la orilla Ismael, al que se creía muerto, guiado por un niño. En el silencio consiguiente, escucha la voz de Zoraide gritar su nombre. Tambaleándose, se acerca a la zona y ve a su mujer en brazos de un español. Toma su daga para atravesarla y Montesinos le detiene, cayéndosele de las manos y viendo en el español a su salvador, pues Montesinos fue quien por su estima arrancó al valeroso rey de los soldados españoles. El amor de Zoraide une las manos de su marido y su hermano, y en esa noche feliz se cerró la paz de Granada⁶⁶⁷.

La trama era una compilación de todos los ingredientes que una gran ópera seria al estilo grandilocuente de la *grand opéra* spontiniana precisaba: un trasfondo histórico medieval, escenas de batalla que favorecían la presencia de épicos conjuntos (prisioneros, soldados españoles, moros), pero también cierta dulzura lírica que una trama española, con sus romanzas y bailes, bien podía favorecer, dándose el encuentro entre dos tradiciones compositivas preponderantes en el Berlín de entonces –como ya hemos mencionado– a saber, la ópera francesa y el singspiel alemán. Se prescinde ya de elementos anticuados como el enredo –tan de raigambre española– o el *ex machina* que solía resolver el *lieto fine* en las tramas serias como *Das unterbrochene Opferfest* de Winter, entre otras. Esta idea de hibridación de géneros es secundada por un crítico

⁶⁶⁷ Ver texto original en «Vorbericht», Fig. 75.

del *Allgemeine Musikalische Zeitung* que, en un extenso artículo, analiza pormenorizadamente los dieciocho números de la obra:

No propondría clasificar como ópera a la siguiente obra sino como Singspiel, pues en ella el lenguaje de la música no es lo único dominante, intercambiándose el canto con el diálogo hablado y no con el recitativo; pudiéndose apreciar mejor si la acción se explicara con brevedad y la música –como cualquier música dramática debería hacer– se ciñera a ella con exactitud, brillando más al mismo tiempo⁶⁶⁸.

Una de las críticas originales de la primera versión de 1817 se refería en estos términos al segundo de los actos: «[...] en el segundo destaca el canto a tres voces de los oficiales cautivos [...] en su singularidad y su minuciosa ejecución...»⁶⁶⁹. No hay duda de que, con *singularidad* [Eigentümlichkeit] el crítico quiso expresar color local o aire nacional, algo que Blum insinuaría, a nuestro juicio, aunque muy tímidamente, quizás por la severidad que el propio tema –recuérdese el tratamiento, en este sentido, de las óperas cidianas–.

En la segunda parte de la obertura, y tras un marcial *Allegro vivace*, el compositor deja entrever un *tempo di bolero* que volveremos a encontrar en el resto de la ópera, cuya melodía enuncia el oboe, subrayando el carácter militar del trasfondo, algo similar a lo que Winter hacía en la obertura de *Das unterbrochene Opferfest* –no se olvide, a la sazón, la ópera alemana de referencia, como recordaba M. Wagner–.

⁶⁶⁸ Texto original: «Das vorliegende Werk, welches nach der von mir vorgeschlagene Classification nicht zu den Opern, sondern zu den Singspielen gehört, weil darin die musikalische Sprache nicht die allein herrschende ist, und der Gesang mit dem gesprochenen Dialog, nicht mit dem Recitative wechselt, wird am besten gewürdigt werden können, wenn die Handlung in Kürze erzählt, und die Musik, die – wie jede dramatische Musik thun sollte – sich ihr genau anschliesst, zugleich näher beleuchtet wird».

⁶⁶⁹ Texto original: «Im zweiten zeichnet sich ein dreistimmiger Gesang der gefangenen Officiere [...] in seiner Eigenthümlichkeit und gründlichen Durchführung aus». *Ernst und Scherz oder Der alte Freimüthige*, 27 de mayo de 1817.



Fig. 78 Fragmentos tomados de Carl Blum, *Zoraïde oder Der Friede von Granada* (Mainz: Schott, 1822), 58.

El cuidado que puso Blum en el reestreno de su obra, el precioso y único plan de edición en Schott, reconoce en *Zoraïde* un hito importante en la obra del compositor. En una fecha tan temprana como 1817, Blum había apostado por una vía alternativa a los caminos que Weber o Spohr iban abriendo, y aquí quisimos darla a conocer, habida cuenta del inmenso vacío que al respecto existe. Como sus contemporáneos, también supo ver en España una fuente importante de inspiración y, de hecho, además de su obra guitarrística con piezas españolas y de *Zoraïde*, Blum trabajó sobre algún otro *sujet* español como *Friedrich August in Madrid*, un Schauspiel en cinco actos estrenado en 1832.

Epílogo

Hasta aquí, hemos intentado arrojar cierta luz sobre el fenómeno de lo español en la música alemana a través de una selección de obras y compositores pertenecientes lo que hemos definido como primeras generaciones románticas. Naturalmente, nos hemos dejado numerosas obras atrás, incluso muchas de ellas que habían sido mencionadas en nuestra Tabla 1 o que aparecen referidas en otros estudios relevantes sobre nuestro tema. Sirvan de ejemplo los casos de Ignaz Ritter von Seyfried (1776-1841)⁶⁷⁰ o Conradin Kreutzer (1780-1849), compositores que, por haberse desarrollado su actividad principal en Viena han quedado algo relegados de este estudio. En el caso de Kreutzer, su obra más relevante y la que más atención ha merecido por parte de los estudiosos⁶⁷¹ es una refundición, ni más ni menos, del libreto de Kind que tanta polémica había suscitado en la prensa en 1818: *Das Nachtlager in Granada*, ópera en dos actos con libreto revisado por Johann Braun Ritter von Braunthal (1802–1866) y estrenada en enero de 1834 en el Theater in der Josefstadt de Viena. Kreutzer emplea ampliamente el ‘Tempo di bolero’ de acuerdo a los principios de verosimilitud en la localización del drama que Weber había enunciado y que parecían haberse ya asentado en los libretos de ambientación española. En el caso de Kreutzer, si atendemos al dueto de Gomez y Gabriele del Acto I («Liebes Mädchen, laß das Weinen») –primera aparición evidente del bolero en la obra–, se ve que emplea todos los recursos del género, como la conocida célula rítmica de corchea y dos semicorcheas, pero también los tres ‘golpes’ de corchea que recuerdan a las tres notas rasgadas en las introducciones de cuatro compases de boleras originales como «Una paloma blanca» o la bolera del *Allgemeine Musikalische Zeitung* «Ya no quiero embarcarme»:

⁶⁷⁰ De la cuestión nacional en Seyfried se ocupó ya A. Schmitt en en Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, 166-168.

⁶⁷¹ En relación al tema de nuestra tesis, Pietschmann la menciona en Klaus Pietschmann, «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Oper um 1800»: 151, así como A. Schmitt en Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, 191-194. Un estudio completo de la obra se encuentra en Richard Roßmayer, *Konradin Kreutzer als dramatischer Komponist* (Tesis doctoral, Universidad de Viena, 1928), 66-73

32 **Tempo di Bolero.** G. Orch

Blech

p

cresc.

f

Gomez.

Lie - bes Mä - dchen, laß das Wei - nen, fas - se -

Baser

p

Fig. 79 *Tempo di Bolero* del dueto «*Liebes Mädchen, laß das Weinen*» del act I de *Das Nachtlager in Granada* de Conradin Kreuzter, tomado de la reducción para piano y voz de Gustav Friedrich Kogel (Leipzig: C.F. Peters, s/d), pág. 52.

Como indica Roßmayer en su completo estudio sobre la obra, Kreuzter hace un uso amplio y variado del ritmo de bolero, combinando las dos corcheas con el diseño, también típico –como hemos visto– de tresillos de semicorchea, incluso llegando a introducir reminiscencias al ritmo de bolero en un compás de 4/4⁶⁷², algo inusual pero que ya habíamos detectado en alguna otra obra.

Das Nachtlager in Granada tuvo un éxito moderado atribuido por Roßmayer a la «superficialidad» y el «falso sentimentalismo» en comparación con otras obras de su tiempo⁶⁷³, siendo repuesta muy ocasionalmente tras la muerte del compositor⁶⁷⁴. Pero

⁶⁷² Richard Roßmayer, *Konradin Kreuzter als dramatischer Komponist* (Tesis doctoral, Universidad de Viena, 1927/28), 196.

⁶⁷³ Richard Roßmayer, *Konradin Kreuzter als dramatischer Komponist*,

⁶⁷⁴ Nos consta que se repuso en Frankfurt el 17 de febrero de 1858. *Neue Berliner Musikzeitung*, 10 de marzo de 1858.

no se olvide que Kreuzter es mayor que Weber, que su horizonte estético –el de «su tiempo»–, estaba adaptado a un público de 1810 –fecha en la que cumple treinta años–, un público acostumbrado a los finales felices de las *Rettungsopern*, a las tramas sencillas de *Das unterbrochene Opferfest* o de una *Maria von Montalbán* donde el amor triunfa sin reparos, el bien sobre el mal, caracterizaciones simples y claras de los personajes y gran zozobra sentimental en las escenas.

Durante estas décadas de 1820 y 1840, volveremos a encontrar el ritmo de bolero en diversas obras y el color local quedará consignado para aquellas tramas cuyo elemento popular es fuerte, sobre todo si su ambientación es cervantina –finales del siglo XVI– como sucedía en *Zoraïde* de Blum, en *Die drei Pintos* de Weber o en la ópera de Kreuzter que acabamos de ver. Un buen ejemplo de ello es *Das verborgene Fenster oder Ein Abend in Madrid* de Johann Philipp Samuel Schmidt (1779-1853), ópera en tres actos estrenada en el Königliches Theater de Berlín y en la que volvemos a encontrar, ya desde la obertura, reminiscencias «a lo local» («glücklich an das Lokal»), tal como refería una crítica citada por K. Pietschmann⁶⁷⁵. Estrenada en Berlín en 1824 con un libreto de Tenelli a partir del original francés *La fenêtre secrète* (1818), la obra de Schmidt presentaba, ya desde la segunda parte de su obertura, un clásico tiempo de bolero que introducen las cuerdas y los clarinetes, con células también muy empleadas como la corchea con puntillo y dos semicorcheas –casi siempre, en una conducción melódica descendente– en sustitución de la corchea y dos semicorcheas más convencionales:



⁶⁷⁵ Klaus Pietschmann, «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Oper um 1800»: 151.

Fig. 80 Parte de clarinetes en si, VI I,II y Vla del tema principal del «Allegro con spirito» de la obertura de Das verborgene Fenster oder Ein Abend in Madrid de J.P.S. Schmidt, editado a partir de D-DI, Mus.4540-F-4, pág. 9.

A pesar de estas evidentes referencias, al crítico del *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* no le parecieron suficientemente «nacionales», o eso se puede deducir de su dura reseña al estreno de la obra:

El tema del allegro recuerda un poco a Rossini. Habría sido deseable que el compositor diera a la música un carácter más definido, quizás el carácter de la música española, como es costumbre, por analogía, en las oberturas turcas. La palabra Madrid podría haberse intercambiado fácilmente por Viena, Londres, etc., pues no es relevante para la obra en qué país o ciudad se desarrolla. Y por eso, quizás, el compositor tampoco se sintió obligado a marcar lo español en la música⁶⁷⁶.

El bolero seguirá triunfando cuando de representar a España se tratase, y así lo entenderá también Mendelssohn en sus *Die Hochzeit des Camacho*, op. 10 (1825), una obra de juventud no muy conocida en la que Mendelssohn no dudó en introducir la misma seguidilla bolera que aparecía con el N° 1 en el anexo del *Allgemeine Musikalische Zeitung* del que ya hemos hablado en el capítulo III, incluso en la misma tonalidad en la que aparecía en el «Beilage» del periódico, filiación esta que, hasta donde creemos, no se había establecido aún.

⁶⁷⁶ Texto original: « Das Thema des Allegro erinnert sich ein wenig an Rossini. Es wäre zu wünschen, der Komponist hätte ihr einen bestimmteren, vielleicht den Charakter spanischer Musik gegeben, nach Analogie der ziemlich gewöhnlichen türkischen Ouvertüren, Allein das Wort Madrid könnte sehr leicht in Wien, London u.s.w. verwandelt werden, weil es dem Stücke sehr unwesentlich ist, in welchem Lande oder welcher Stadt es spielt. Und deshalb hat sich der Komponist auch wohl nicht gedrungen gefühlt, den spanischen Charakter in der Musik hervortreten zu lassen». *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 19 de febrero de 1824.

BOLERO
Allegro vivace

Fluti
Violin I
Violin II
Viola

Fig. 81 Primeros compases del «Bolero» del Acto II de *Die Hochzeit des Camacho* op. 10 de Mendelssohn, copiado a partir de la edición de Julius Rietz (Leipzig: Breitkopf & Härtel, s/d), pág. 260.

Seguidillas Boleras.
Tutti.

No. 1.

Fig. 82 Primera de las seguidillas boleras reproducidas en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* del 27 de marzo de 1799

Como decíamos, las tramas de ambientación cervantina o moruna, así como las tramas con un alto componente de personajes populares hacían más propicia la aparición de estos aires nacionales en comparación, por ejemplo, con obras con un tono histórico más grave, como las de tema cidiano de un *Rodrigo und Zimene* de Aiblinger (1820/21) o con materiales medievales como los explotados por Schubert en *Alfonso und Estrella* o *Fierrabrás*; en estos casos, más importante que la localización era el tono y gravedad de los argumentos, en los que los alegres y vivos ritmos del bolero o la seguidilla no parecían tener cabida.

No desearíamos concluir este trabajo sin mencionar una de las obras con más colorido que nos hemos topado en el curso de nuestra investigación –por no decir la más colorida–, aunque su tardía cronología se nos escapase de los marcos que nos habíamos propuesto: se trata de la hoy totalmente desconocida *Der Gallego*, ópera en

cuatro actos de Johann Nikolaus Götze (1791-1861), estrenada en Weimar en 1836 con un libreto de Anton von Fischer (1792-1877) y una trama muy curiosa desarrollada en Lisboa con personajes gallegos y portugueses: los gallegos que aquí se representan son un grupo de pobres mendigos encabezados por el personaje de Pedro, representación de aquellos gallegos que, también en Madrid, se habían visto abocados a toda suerte de oficios como el de aguador, tal y como explicaba Karl Friedrich Vollrath Hoffmann en su glosario antropológico *Die Völker der Erde* de 1840 para el caso de «Los galegos» [Die Galegos] que habitaban Lisboa:

Puesto que las casas carecen de fuentes, se debe enviar –como en la mayor parte de los sitios– a un aguador a las fuentes públicas para que traiga agua desde allí. Puesto que los lisboetas son muy perezosos y no están dispuestos a realizar tan pesada tarea, vienen cientos de pobres y laboriosos habitantes de Galicia que, por un escaso estipendio, llevan agua a las casas en pequeños barriles. El número de estos *galegos* [sic] en Lisboa se cuenta en torno a los 40.000, dedicados bien a la venta del agua, bien a la colaboración con cualquier tipo de servicio, situándose, también, en las calles a disposición de los encargos de los que por allí pasen⁶⁷⁷.

Fischer nos traía personajes como Pedrazo, Pablo Testa, Diego Pérez, José Brandas –los gallegos en Lisboa (*Die Gallegos* o *Galizier*, en el libreto)– o el ciego Gil Queluz y el criado Gormas, extremeños al servicio de los señores portugueses, conjuntamente con corregidores, magistrados, monjas y frailes, sirvientes, esclavos negros, en definitiva, una verdadera pintura de costumbres en la que no podían faltar temas nacionales. En el Nr. 9 del Acto II, por ejemplo, Götze dispone una seguidilla [Seguidilla / Allegro Brillante] con guitarra y castañuelas para el dueto de Tereza y Juanna, cuya inspiración española resulta evidente tanto en las células empleadas para el acompañamiento de las cuerdas como en el diseño melódico, todo ello reforzado con rasgueos de la guitarra sobre amplios acordes de I grado, de II –con la séptima menor, dando gran color– y de V grado:

⁶⁷⁷ Texto original: «In den Häusern sind keine Brunnen, man würde also, wie an den meisten andern Orten, die Dienstboten an die öffentlichen Brunnen schicken müssen, um daher Wasser holen zu lassen. Da aber die Lissaboner sehr träge sind, können sie sich zu solcher beschwerlichen Arbeit nicht entschließen, und es kommen daher die armen, arbeitsamen Bewohner aus Galizien, zu Hunderten, um für geringen Lohn das Wasser in kleinen Fässern in die Häuser zu tragen. Die Zahl dieser Galegos [sic] in Lissabon, welche sich theils vom Verkaufe des Wasser nähren, oder bei allen möglichen Dienstverrichtungen aushelfen, oder auf den Straßen stehen, die Aufträge der Vorübergehenden erwarten, soll sich in Lissabon auf ungefähr 40.000 belaufe». Karl Friedrich Vollrath Hoffmann, *Die Völker der Erde, ihr Leben ihre Sitten und Gebräuche. Zweiter Theil* (Stuttgart: Hoffmann'sch Verlagsbuchhandlung, 1840), 234.

Fig. 83 Primeros compases del Nr. 9 «Seguidilla» de la ópera *Der Gallego* de J.N. Götze, edición propia a partir de D-WRba, DNT 248, fols. 256v-257r.

Fig. 84 Introducción de la guitarra a la bolera «Favores y desprecios no los archivo» atribuida a Castro y recogida en la colección Kestner, Staatsbibliothek de Hannover, Kestner, Kestner No. 101 II, pág. 122

a)

b)

Fig. 85 Comparación de las frases de «Es blühen Lieb' und Leben beisammen» (a), tomadas del dueto de Treza y Juanna (D-WRba, DNT 248, fol. 257r) y del bolero atribuido a Castro «Ya que no puedo darte mil almas juntas» (b) de la colección Kestner (Kestner 101 II, pág. 126)

Y no sería la única participación de la guitarra –que ya habíamos visto en *Piédro und Elmira* de Eberwein–, sino que Götze decide usarla durante el Nr 8 con la indicación «en el escenario» y en el baile final del tercer acto, donde ejecutará un aire español similar al de la bolera «Favores y desprecios» y al de la seguidilla que acabamos de referir en los ejemplos anteriores.



Fig. 86 Fragmentos de la parte de guitarra para el baile final del Acto III de *Der Gallego* de Götze, editado a partir de la particella de guitarra consignada en DNT 248 (Gitarre-Stimme), *sf*.

Hasta la llegada de *Carmen* cuatro décadas después, dudamos que haya existido una explosión tal de color local como la que Götze mostraba a lo largo de toda la ópera. De hecho, hasta el fenómeno que constituirá *Carmen* en términos de recepción europea de España, no creemos que haya existido algo equiparable al movimiento que aquí hemos estudiado a través de algunos ejemplos: lo español había llegado a la música europea del siglo XIX mucho antes, de la mano del romanticismo alemán que supo darle ese «aire europeo que le faltaba aún», recuperando las palabras de Paul Hazard que reproducíamos en la introducción de este estudio.

Gitarrre.

No. 1. 2. 3. 4. 5. Facet.

Atto 2^{do}

No. 6. 7. Facet.

No. 8. Allegretto scherzando.

Suf dem Theater

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is a treble clef with a 5/4 time signature, starting with a forte (f) dynamic and a fermata. The second staff continues the melody with a piano (p) dynamic. The third and fourth staves show a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. The fifth and sixth staves feature a piano (p) dynamic with a 'smorz.' (ritardando) marking. The seventh staff has a 'crescendo e smorz.' marking. The eighth staff is marked 'in Orchester' and starts with a piano (p) dynamic. The ninth and tenth staves continue the piece with a piano (p) dynamic and a fermata at the end.

Sequedilla No. 9. Guitarre.

p. 4

Alto brillante. *And.*

alla parte: *a tempo* *ff*

poco rit: *a tempo* *p*

2 *1* *ff*

A handwritten musical score consisting of 11 staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte) are present. There are also first and second endings marked with '1' and '2' respectively. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections. The page number '299' is written at the bottom center.

3

Gitarre

Alto 3^{te}

N^o. 11. 12. 13. *lacet*

N^o. 14. *Finale*

Allo: risoluto *Allo: molto*

Ballo
Allegro maestoso

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar. It consists of ten staves. The first staff is labeled 'Gitarre'. The second staff is labeled 'Alto 3^{te}'. The third staff is labeled 'N^o. 11. 12. 13. lacet'. The fourth staff is labeled 'N^o. 14. Finale'. The fifth staff has the tempo marking 'Allo: risoluto' and 'Allo: molto'. The sixth staff has the tempo marking 'Ballo' and 'Allegro maestoso'. The seventh staff has a first ending bracket labeled '1.'. The eighth staff has a second ending bracket labeled '3.'. The ninth staff has a first ending bracket labeled '1.'. The tenth staff has a first ending bracket labeled '3.'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings throughout the score.

Fig. 87 Algunos fragmentos de la partitura de guitarra, Nr. 8, 9 y 14 de Der Gallego de Götze, reproducidos de DNT 248 (Gitarre-Stimme), *sf*.

Conclusiones

Nos habíamos propuesto como principal objeto de este trabajo el arrojar alguna luz y proporcionar ciertas claves sobre la imagen de España en la música del primer romanticismo alemán, especialmente en la ópera alemana de este período. Partíamos de la hipótesis de que, aquella «apoteosis romántica» de lo español en el romanticismo alemán –término empleado por el hispanista Henry W. Sullivan para definir el fenómeno de la recepción de Calderón en territorio alemán⁶⁷⁸- podría haber tenido también algún tipo de manifestación en la música, especialmente en la música escénica. El recuento y primer acercamiento a las óperas alemanas de tema español nos demostró que, en efecto, existía una cierta predisposición del romanticismo musical alemán a escoger temas españoles y no solo eso, sino que estas obras se correspondían con los períodos de máxima actividad de los hombres y mujeres nacidos en torno a 1770 y en trono a 1785 –lo que hemos venido llamando las dos primeras generaciones románticas–, justificando nuestra metodología basada en la teoría de las generaciones, desarrollada por la Escuela de Madrid en los años 30', que nos aportaba, de este modo, la organización del trabajo y la cronología.

Así pues, nos dispusimos a ocuparnos de este patrimonio de la cultura intelectual alemana de 1800 en relación a la aportación de España en todo ello, especialmente en música. Esto nos llevó a indagar en los libros de viajes, la prensa alemana y las canciones españolas difundidas por Alemania: ¿Qué podrían saber un Eberwein, un E.T.A Hoffmann o un Carl Maria von Weber de España y su música? ¿Qué influencia pudo tener todo ello en sus obras inspiradas en España?

Los primeros síntomas del interés por la vida española lo pudimos comprobar en el cada vez mayor número de publicaciones de libros de viajes como los de Baretti, Ponz, Twiss, Peyron o Bourgoing. Con diferentes ejemplos, mostramos cómo podrían haber sido percibidos el fandango y las seguidillas por el lector alemán, cómo los autores se habían dejado seducir por la *ligereza y gracia*⁶⁷⁹ del fandango: «La nación española tiene

⁶⁷⁸ Henry W. Sullivan, *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, 169.

⁶⁷⁹ Johann Jacob Volkmann, *Neuete Reise durch Spanien*, 85.

un gusto increíble y una gran destreza para el baile»⁶⁸⁰, escribía Bourgoing, uno de los más conocidos viajeros de su tiempo. A través de las narraciones de Püer, Twiss, Volkmann o Hager pudimos demostrar que se construyó una imagen de España hecha de música, guitarras, castañuelas y baile, algo que seguro estaba detrás de aquel famoso verso de Mephisto, que describía a España como «el bello país del vino y de las canciones»⁶⁸¹. «Sentimientos, miradas, gestos y posturas...»⁶⁸² habrían de marcar la imagen musical de España durante décadas. Las descripciones daban también una imagen de la mujer española hecha de música y danza: creemos que estas caracterizaciones han estado detrás del verso y la música que Beethoven imprimió a la *Marcelline* de su *Fidelio* o Weber a su gitana Preciosa.

Y si un país era conocido precisamente por sus canciones, era de rigor seguir la estela de las mismas. De esta suerte, emprendimos la búsqueda de canciones españolas que, aquí y allá, a aparecían en los círculos privados de una aristócrata alemana o en el teatro y pudimos acercar al lector distintas colecciones de canciones como la colección de canciones portuguesas y españolas del Goethe und Schiller Archiv o la importantísima colección Kestner, que en sus varios volúmenes cuenta con más de doscientos cantos nacionales entre modinhas, boleras, tiranas, seguidillas, etc., colección que podría considerarse como la mayor de Europa en reunir canciones españolas y portuguesas manuscritas. Pudimos demostrar, además, cómo algunas de estas canciones acabaron en la escena teatral junto con otras de procedencia netamente alemana –como *Nach, Sevilla!* de Louise Reichardt– que fueron durante años tenidas por españolas debido a su origen literario. Con esto dábamos, en parte, respuesta a aquella hipótesis que Ortega planteaba sobre la genialidad española, de la que decía que había sido no solo percibida y admirada, sino también «absorbida e imitada por los demás pueblos de Europa desde que empezó a existir»⁶⁸³; España era algo más que una imagen o un estereotipo, era una forma de hacer arte en la que inspirarse.

En esta búsqueda de la influencia de España en sentido musical que un Weber o un Spohr hubieron de sentir, no podía faltar la prensa que, ya desde comienzo de siglo,

⁶⁸⁰ Texto original: «Die spanische Nation hat ungläubar viel Geschmack am tanze und Geschicklichkeit dazu». Jean-François de Bourgoing, *Des Herrrn Ritters von Bourgoing Neue Reise durch Sappien*, 43

⁶⁸¹ Texto original: «das schöne Land des Weins und der Gesänge». Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, editado por Ernst Merian-Genast (Zürich: Diogenes, 1982), 60.

⁶⁸² Jean-François de Bourgoing, *Des Herrrn Ritters von Bourgoing Neue Reise durch Sappien*, 42.

⁶⁸³ José Ortega y Gasset, «La pedagogización de *Hamlet*», en *Obras completas. Tomo IX (1953/1948)* (Madrid: Taurus, 2020).

había tenido un papel fundamental en la difusión de piezas musicales, ideas estéticas y críticas diversas. Que este interés por España en los círculos intelectuales y diletantes era cada vez mayor, lo demuestra uno de los primeros artículos sobre temas nacionales aparecidos en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* que, ya en su primer número, disertaba sobre el estado actual de la música en España, con un anexo de cuatro piezas que usarían posteriormente Beethoven para sus *29 Lieder verschiedener Völker* o Mendelssohn para su *Hochzeit des Camacho*. Además, pudimos descubrir al lector la identidad del anónimo escritor –hasta ahora, nunca revelada– de ese artículo: pertenecía al compositor Johann Georg Heinrich Backofen, quien además había hecho empleo profuso de aires nacionales como el del bolero en los movimientos finales de algunas de sus piezas instrumentales. Backofen no era una excepción, y la prensa como fuente nos permitió comprobar cómo en estos años aparecieron toda una suerte de piezas de concierto, rondós y variaciones virtuosísticas sobre temas españoles como el bolero, popularizado en su forma estereotipada ‘a la europea’ que ya en Alemania triunfaba desde muy comienzos de siglo, como pudimos ver. A través de las distintas reseñas de conciertos y anuncios de editoriales musicales –que aparecían a diario tanto en la prensa especializada como en la convencional– pudimos comprobar cómo el interés por lo español se concentraba, fundamentalmente, de 1800 a 1806 y de 1816 a 1821: «Ahora todo es español, y esta es la verdadera fiebre amarilla que predomina aquí», decía un reporte aparecido en el *Zeitung für die elegante Welt* en el año 1805 que citábamos en el capítulo III de nuestro trabajo. No debe sorprendernos que, precisamente, estos períodos se correspondiesen con los años de máxima actividad de las dos generaciones románticas que hemos trabajado aquí; lo español aparecía, de nuevo, como *leitmotiv* del romanticismo musical, como lo había sido en el literario.

A continuación, a través del estudio de una selección de óperas alemanas de estas dos generaciones románticas –el objeto principal de nuestro estudio– pudimos demostrar cómo la recepción de España en la Alemania del romanticismo nada tenía que ver con aquel término comodín de «exótico». Tomando como ejemplo algunas obras de esta generación –Beethoven, Eberwein, Hoffmann o Romberg– pudimos comprobar cómo España había irrumpido en los temas de óperas bien conocidas –como lo había hecho en el teatro, fenómeno estudiado por varios hispanistas– en un momento en el que, más que el empleo de música nacional, interesaban las formas de expresión dramáticas que los temas españoles podían sugerir: enredos, pasiones, honor, deber,

amor, lealtad. Algo distinto aconteció con la siguiente generación de Weber, Spohr o Carl Blum, que ya se dejaron seducir por los aires nacionales más característicos, bien de origen netamente español, bien de invención alemana e inspiración española, algo quizás un tanto irrelevante en este punto. Carl Maria von Weber, por ejemplo, trabajó con profusión temas españoles, como aquí mostramos y, al respecto, pudimos encontrar el origen de la romanza del *Nachtlager in Granada*, algo que hasta ahora no se había podido localizar. Y mientras trabajaba en su *Freischütz*, la piedra fundacional de la ópera nacional alemana, Weber emprendió otros proyectos dramáticos como *Preciosa* o *Die drei Pintos*. También arrojamos cierta luz sobre un compositor hoy desconocido, Carl Blum, que pretendió encontrar nuevos caminos hacia una gran ópera nacional alemana a través de su ópera *Zoradie oder die Mauren in Granada*, también con trasfondo español; sacamos a la luz aquí fuentes y documentos que, hasta ahora, no se habían trabajado, haciendo una nueva aportación al conocimiento de este heterogéneo período de la ópera alemana que fueron los años 10 y 20 del siglo XIX: lo español iba más allá de una mera moda y se fijaba indeleble a los cimientos de esta forma de entender la vida y el arte que fue el romanticismo alemán.

De todas estas obras se pudo sacar en claro que, como decíamos, no hay trazas de ningún proceso de «exotización» —o, al menos, no en los términos que Anke Schmitt o la Nueva Musicología defienden—. En nuestro caso, se trata de un fenómeno único que tan solo se puede entender en el seno de esta «cultura intelectual» del romanticismo alemán —y no en otro lugar o tiempo—, bajo estas condiciones especiales que habían predisposto la vida romántica hacia lo español en diversos órdenes.

El romanticismo alemán descubrió una nueva forma de vida, que se revolvía contra la anterior: la razón, que había sido trivializada por la ilustración durante todo el siglo XVIII, dio paso a aquella —en palabras de Ortega— 'liberación de la fauna emotiva viviente en nosotros' que fue el romanticismo; dio también paso al Yo como materia poética, así como a la imaginación. El sentido de trascendencia romántico, la importancia del sentimiento, son elementos apenas entendibles si obviamos sus modelos: la Edad Media y sus formas de amor caballerescas, las costumbres y orígenes de los pueblos, las grandes sagas, Shakespeare, pero también Calderón, Lope y Moreto; con razón Schlegel consideraba a estos últimos como “románticos”, los primeros románticos. La música también supo poner a disposición del romántico muchas de estas claves: los bailes nacionales y populares —en los que lo nacional, lo

folclórico, se volvía a redescubrir por un público burgués—; los sentimientos y las pasiones que despertaba el fandango o el bolero y que nos transmitieron tan candorosamente las crónicas de viajes; los cantos nacionales, cada vez más demandados, diseminados por toda Alemania con distintos usos. Todo ello se escribió en las mejores páginas del romanticismo musical alemán. *Das unterbrochene Opferfest* de Winter, *Fidelio* de Beethoven, *Preciosa* de Weber o *Der Alchymist* de Spohr fueron solo algunos de los ejemplos más destacados de esta realidad. Si el romanticismo alemán no se podía comprender en su totalidad sin la aportación de la literatura española, nosotros hemos intentado demostrar que el romanticismo musical tampoco pudo prescindir de este elemento hispánico, como a lo largo de todo este trabajo hemos intentado demostrar.

Abschließende Bemerkungen

Zum Hauptziel unserer Arbeit hatten wir uns gesetzt, einen Überblick über das Bild Spaniens in der deutschen Musik der Frühromantik, und zwar unter besonderer Berücksichtigung [weniger akademisch-technisch: und zwar insbesondere d. O.] der Oper. zu schaffen. Zwei Faktoren spielten bei diesem anspruchsvollen Unternehmen die entscheidende Rolle: zum einen das von der „Escuela de Madrid“ in den 30er Jahren entwickelte Generationskonzept, das unser methodologisches Vorgehen bestimmte, zum anderen die „*Romantic Apotheosis*“ Spaniens in der deutschen Romantik – als welche der Hispanist Henry W. Sullivan das Phänomen der Calderón-Rezeption definiert hat.⁶⁸⁴ Die Literaturhistoriker sind zu dem Schluss gekommen, dass von ca. 1780 bis 1830 in deutschen Bildungszirkeln eine echte spanische Mode zur Entfaltung kam, die nicht nur die wissenschaftlichen Interessen einiger neugieriger Gelehrter wie etwa Tieck oder der Gebrüder Schlegel spiegelte, sondern in gewissem Maße die deutsche Literatur allgemein und insbesondere die Schauspielkunst prägte. Diese Auseinandersetzung mit dem Spanischen war vor allem für die um 1770 geborenen Menschen charakteristisch – die erste Generation der Romantik überhaupt, wie es Wilhelm Dilthey um 1865 nach dem Vorbild der Generation Novalis' definierte⁶⁸⁵.

Wenn Spuren der von M. Farinelli so genannten spanischen „Krankheit“ der deutschen Romantik in ihrer Produktion für das Theater zu treffen sind, dann wäre es sicher nicht sinnlos, eine gewisse Spiegelung dieses Phänomens auch auf der deutschen Opernbühne anzunehmen. Und wirklich bestätigt schon ein rascher Überblick der Spielpläne verschiedener Theater seit *Don Giovanni* oder *Le nozze die Figaro* den Punkt, dass nahezu kein Jahr zwischen 1800 und 1825 verging, in dem nicht eine Oper mit spanischem Stoff zur Aufführung gekommen wäre: nicht zufällig sind dies genau die

⁶⁸⁴ Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, 169.

⁶⁸⁵ «Welche Methode folgt nun hieraus für das Studium der intellektuellen Kultur einer Epoche? Wir dürfen hier nur andeuten. Ein höchst fruchtbarer Begriff, über den freilich eingehender zu reden wäre, ist hier der der Generation. Der glücklichste Fall ist, wo eine solche Generation in so deutlicher Abgrenzung auftritt, daß es sich geradezu um ihr Studium handelt. In diesem Falle sind wir hier. A.W. Schlegel, Schleiermacher, Alexander von Humboldt, Hegel, Novalis, Friedrich Schlegel, Hölderlin, Wackenroder, Tieck, Fries, Schelling: sie alle zeigen im ersten Jahrzehnt ihres Auftretens in ihrem intellektuellen Charakter aufs schärfste die Wirksamkeit der Bedingungen, unter welchen sie gemeinsam erwachsen waren». Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung, Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin* (Leipzig und Berlin: Teubner, 1922), 271.

zentralen Schaffensjahre der romantischen Generation schlechthin – also der von 1770.

Noch wichtiger als die bloßen Geburtsjahre einer Generation ist allerdings der intellektuelle Hintergrund, in dem diese Generation aufwächst, und zwar ungefähr die ersten dreißig Jahre – die danach folgenden Jahre gehören bereits zu den Wirkungs- oder Reizjahren der nächsten Generation.⁶⁸⁶

Entsprechend wollten wir uns mit diesem „Besitzstand“ der deutschen Kultur um 1800 in Hinsicht auf das Bild Spaniens auseinandersetzen und ihn genauer bestimmen. Dies führte zu Untersuchungen anhand von Reiseberichten, deutscher Presse sowie den in Deutschland verbreiteten spanischen Volksgesängen: was konnten ein Beethoven, ein Eberwein, ein E.T.A Hoffmann oder ein Carl Maria von Weber von Spanien und seiner Musik wissen? Welchen Einfluss konnte das alles auf ihre spanisch inspirierten Werke haben?

Erste Symptome für ein intensiviertes Interesse an spanischem Leben und Sitten ließen sich besonders deutlich an der steigenden Zahl der Übersetzungen von Reisberichten, etwa von Baretti, Ponz, Twiss, Peyron oder Bourgoing, erkennen. An verschiedenen Beispielen haben wir zeigen können, wie man aus solchen Berichten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfuhr, wie Fandango oder Seguidillas aussehen sollten und wie sich die deutschen Leser und Autoren von den *Leichtigkeit und Grazie*⁶⁸⁷ des Fandangos beeindrucken ließen: *Die spanische Nation hat ungläugbar viel Geschmack am Tanze und Geschicklichkeit dazu*,⁶⁸⁸ schrieb Bourgoing, einer der bekanntesten Reisenden seiner Zeit. Durch die Berichte von Plüer, Twiss, Volkmann oder Hager bildete sich ein Bild Spaniens aus Musik, Gitarren, Kastagnetten und Tanz, das bestimmt im Hintergrund der berühmten Verse des Mephisto steht, die

⁶⁸⁶ «Ganz unzählig und grenzenlos sind die Bedingungen, welche auf die intellektuelle Kultur einer Generation einwirken. Es sei gestattet dieselben in zwei Faktoren zu zerlegen. Zunächst tritt gewissermaßen der Besitzstand der intellektuellen Kultur hervor, wie er sich zu der Zeit vorfindet, in welcher diese Generation sich ernsthaft zu bilden beginnt. Indem sich das heranwachsende Geschlecht des angesammelten geistigen Gehalts bemächtigt und von ihm aus fortzuschreiten sucht, befindet es sich dabei unter den Einflüssen des zweiten der Faktoren, in welche wir die Bedingungen zerlegen: des umgebenden Lebens, tatsächlicher Verhältnisse, gesellschaftlicher, politischer, unendlich vielartiger Zustände. Damit werden nun den Möglichkeiten weiterer Fortschritte, die von jeder früheren Generation aus sich darbieten, bestimmte Grenzen gezogen». Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin, 269-271.

⁶⁸⁷ Johann Jacob Volkmann, *Neueste Reisen durch Spanien*, 85.

⁶⁸⁸ Jean-François de Bourgoing, *Des herrn ritters von Bourgoing Neue reise durch Spanien*, 43.

Spanien als *das schöne Land des Weins und der Gesänge*⁶⁸⁹ bezeichnen. *Empfindungen, Blicke, Geberden und Stellungen*⁶⁹⁰ haben das musikalische Bild Spaniens erweitert. Die Beschreibungen gaben auch ein Bild der Spanierin als reizvolles Geschöpf von Musik und Tanz: ohne solche Vorprägungen wären Figuren wie Marcelline aus Beethovens *Fidelio* oder die *Preciosa* von Weber nicht vorzustellen.

Wenn das Land für seine Gesänge berühmt war, mussten auch von diesen selbst Spuren zu finden sein: entsprechend haben wir uns auf die Suche nach den spanischen Liedern gemacht, die mal hier mal dort, an den verschiedensten Stellen, in dem privaten Kreis eines deutschen Adligen wie auch im Theater auftauchten; und so konnten wir dem Leser verschiedene Liedersammlungen vom Anfang des Jahrhunderts präsentieren wie etwa die gedruckten spanischen und portugiesischen Lieder aus dem Goethe- und Schiller-Archiv oder die noch bedeutendere und reichere Sammlung von Kestner, die mehrere Bände umfasst und mit ihren mehr als 200 Volksgesängen wahrscheinlich als die größte Sammlung spanischer und portugiesischer Lieder im ganzen damaligen Europa gelten kann. Es ließ sich zeigen, wie diese Lieder noch später verwendet wurden und sogar in der Oper gelandet sind – wie etwa *Nach Sevilla, nach Sevilla* von L. Reichardt –, und dabei in dem Ruf standen, wahre Volkslieder zu sein. Immer mehr konnten wir uns überzeugen, wie groß und wichtig das Interesse an Spanien war, das sich gleichsam in den Keim der romantischen Generation eingepflanzt hatte und dann mit dem romantischen Baum emporwuchs.

Bei unserer Suche nach dem Bild Spaniens in musikalischem Sinne, das ein Weber oder ein Spohr aus der vorangegangenen Generationen erbten, durften wir die Presse, die eine entscheidende Rolle in der Verbreitung von Musikalien, ästhetischen Ideen und Rezensionen spielte, keineswegs vernachlässigen. Dass das Spanische unter den Dilettanten und Gebildeten immer wichtiger wurde, berichtete die bereits damals als wichtigste Musikzeitung angesehene *Allgemeine Musikalische Zeitung* schon in den Nummern ihres ersten Jahrganges, wo dem aktuellen Zustand der spanischen Musik ein gründlicher Aufsatz mit Notenbeilagen gewidmet wurde: dieser Beilagen bediente sich beispielsweise Beethoven für seine *29 Lieder verschiedener Völker* oder Mendelssohn für *Die Hochzeit des Camacho*. Darüber hinaus ist es uns gelungen, die Urheberschaft des bisher anonymen Aufsatzes zu enthüllen: Er stammt von Johann Georg Heinrich

⁶⁸⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, herausgegeben von Ernst Merian-Genast (Zürich: Diogenes, 1982), 69.

⁶⁹⁰ Jean-François de Bourgoing, *Des herrn ritters von Bourgoing Neue reise durch Spanien*, 42

Backofen, der sich auch in seiner eigenen Konzertmusik mit Motiven spanischer Inspiration beschäftigte. Und Backofen war keine Ausnahme. Die hier durchgeführte Quellenforschung in der musikalischen Presse offenbarte, wie einer ganzen Reihe von Konzertstücken, Rondos oder virtuosen Variationen spanische musikalische Themen wie etwa der Bolero zugrunde lagen. Folgt man den verschiedenen Konzertrezensionen und Anzeigen von Musikverlegern, die täglich in der Presse – und nicht nur der Fachpresse – erschienen, so kann man davon ausgehen, dass sich das Interesse am Spanischen vor allem in den Jahren von 1800 bis 1806 und 1816 bis 1821 konzentrierte. „Jetzt ist alles Spanisch, und dies ist das wahre nordische gelbe Fieber, das hier herrscht“ wurde aus Berlin in der *Zeitung für die elegante Welt* im Jahre 1805 berichtet. Kein Wunder, dass diese Perioden genau mit den goldenen Jahren der ersten bzw. zweiten romantischen Generation zusammenfallen; mit gutem Recht lässt sich das Spanische als Leitmotiv der Romantik bezeichnen.

Dann widmeten wir uns der deutschen Oper der ersten zwei romantischen Generationen, um, wie schon im Vorwort als eine wichtige Mission der Arbeit deutlich geworden war, zu sehen, wie die Rezeption Spaniens im Deutschland der Romantik keineswegs mit dem Allerweltsbegriff des „Exotismus“ zu fassen ist. Am Beispiel einiger Werke aus der ersten Generation – Beethoven, Eberwein, Hoffmann oder Romberg – ließ sich zeigen, wie Spanien vor allem durch seine Literatur und deren von Hispanisten und Germanisten schon gründlich erforschte Rezeption in der deutschen Theaterdichtung in die Themen bedeutender Opern eindrang, zu einem Zeitpunkt, als daran noch weniger die Nationalmusik als vielmehr die Vorstellung von spanischer Geschichte [Spaniens? oder: die Handlung?] interessierte. Anders entwickelte es sich mit der nächsten romantischen Generation um Weber, Spohr oder Carl Blum, die sich ganz von den Lieblingsnationaltänzen und Liedern spanischer Herkunft – oder nach spanischer Inspiration, was in diesem Falle allerdings nicht entscheidend ist – verführen ließen. Carl Maria von Weber etwa bearbeitete sehr oft spanische Stoffe: So konnte hier die Vorlage für seine Romanze aus dem *Nachtlager in Granada* entdeckt werden. Aber auch darüber hinaus entstand neben dem *Freischütz*, dem Gründungswerk der deutschen Nationaloper, die *Preciosa* nach Cervantes' *Gitanilla* und gleich danach das unvollendete Projekt der *Drei Pintos*. Auch ein bisher unbekannter Komponist, Carl Blum, konnte hier vorgestellt werden, der mit seinem *Zoraiße oder die Mauren in Granada* neue Wege für eine deutsche Nationaloper zu

eröffnen anstrebte; Dokumente und Quellen waren bisher noch mit keinem Wort erwähnt worden.

Bei allen diesen Werken ließ sich feststellen, dass es überhaupt keine Spur des sogenannten Prozesses der Exotisierung gibt – oder zumindest nicht so, wie ihn sich die Ansätze von Anke Schmitt oder der Neuen Musikologie vorstellen. Bei unserem Phänomen handelte es sich hingegen um ein einzigartigen Prozess, der nur in der *intellektuellen Kultur* der deutschen Romantik und nur unter ihrer speziellen *Bedingungen* verstanden werden kann.

Die deutsche Romantik entdeckte eine bestimmte Lebensart, die sich gegen die vorherigen Weltanschauungen absetzte. Die Vernunft, die von der Aufklärung im 18. Jahrhundert bis zur Trivialisierung getrieben worden war, wich dieser – um Ortegas Formel für die Romantik zu übernehmen – „Befreiung der emotionalen Fauna, die in uns lebt“; sie wich ebenso dem *Ich* und der Imagination als den zentralen poetischen Stoffen“: das Mittelalter und seine ritterlichen Liebesformen, die Sitten der Völker, die alten Sagen, Shakespeare, aber auch Calderón, Lope und Moreto; zu Recht wurden die vier letzteren von Schlegel als *Romantiker* bezeichnet. Was die Musik anbelangt, so stellte die spanische alle diese Grundsteine zur Verfügung: die eigentümlichen Tänze, an denen sich das Nationale wiederentdecken ließ; die Phantasie der Autos Sacramentales oder des Quichote, wie sie die sogenannten Zauberopern prägten; die aus den genannten Reiseberichten entspringenden Gefühle und Reize des Fandangos oder des Boleros; die Nationalgesänge, die immer wieder in unterschiedlichen Sammlungen und Musikdrucken anzutreffen sind. Das alles trieb Spanien an und das alles wurde auf die besten Seiten der deutschen musikalischen Romantik geschrieben. Winters *Das unterbrochene Opferfest*, Beethovens *Fidelio*, Webers *Preciosa* oder Spohrs *Der Alchimist* waren nur einige bedeutende Beispiele. Wenn, nach Dilthey, das Wesentliche der Romantik die Generation war, lässt sich ohne Übertreibung sagen, das Wesentliche dieser ersten Generation der deutschen Romantik sei das Spanische gewesen: die deutsche Romantik und auch nicht die romantische Musik überhaupt wäre kaum zu verstehen ohne diesen „spanischen Zwang“, der hier das Ziel unserer Untersuchung war.

Fuentes y bibliografía

1. Fuentes impresas

1.1. Crónicas de viajes

Baretti, Joseph. *Reisen von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien und Frankreich*. Leipzig: bey Kaspar Fritsch 1772.

Bayer, Johann Wolfgang. *Reise nach Peru: von ihm selbst beschreiben*. Nürnberg: bey Johann Eberhard, 1776.

Bilderbeck, Ludwig Franz von. *Spanien nach Langle*. Leipzig y Mannheim: Götz, 1805.

Bourgoing, Jean-François de. *Neue Reise durch Spanien im Jahr 1782 bis 1788, oder vollständige Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieser Monarchie in allen ihren verschiedenen Zweigen. Erster Theil*.

Jena: Johann Michael Mauke, 1789. Bratring, Friedrich Wilhelm August. *Spanien und die Spanier. Ein Gemälde des Landes und der Nation*. Berlín: Friedrich Braunes, 1811.

Dillon, John Talbot. *Reise durch Spanien*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1782.

Engelbronner D'Aubigny, Jana Wynandina Gertraud von. *Tagebuch einer Reise durch die Portugiesische Provinz Alentejo im Januar*. Hildesheim: Gersenberg, 1799.

Fischer, Christian August. *Gemälde von Madrid* (Berlín: bei Johann Friedrich Unger, 1802), 456-458. Fischer, Christian August. *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua*. Berlín: Johann Friedrich Unger, 1799.

Fischer, Christian August. *Viaje de Amsterdam a Génova pasando por Madrid*, traducido y editado de Hiltrud Friedrich-Stegmann. Alicante: Universidad de Alicante, 2008.

Hager, Joseph. *Reise von Wien nach Madrid im Jahre 1790*. Berlín: Friedrich Vieweg dem älteren, 1792.

Kaufhold, Anton. *Spanien wie es gegenwärtig ist*. Gotha: bei Carl Wilhelm Esttinger, 1797.

Löffling, Peter. *Reise nach den spanischen Länder in europa und America, von 1751 bis 1756*. Berlín: Stralsund, 1766.

Peyron, Jean François. *Ueber Sitten, Temperament, Althertümer, Ackerbau, Handel, Theater, Finanzen und die Gerichtshöfe Spaniens*. Leipzig: inder Weygandchen Buchhandlung, 1781.

Plüer, Carl Christoph, *Reisen durch Spanien, aus dessen Handschriften*, editado por C.D. Ebeling. Leipzig: in der Weigendschen Buchhandlung, 1777.

Townsend, Joseph. *Reise durch Spanien in den Jahren 1786-1787. Erster Band* (Leipzig: Weydmannschen Buchhandlung, 1792).

Volkmann, Johann Jakob. *Neueste Reisen durch Spanien. Erster Theil*. Leipzig: bey Caspar Fritsch, 1785.

1.2. Dictionarios, enciclopedias y tratados históricos

Anemüller, Ernst. «Karoline Luise» en *Allgemeine Deutsche Biographie*, 15 (1882).

Asenjo Barbieri, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri. Volumen 2)*, editado de Emilio Casares (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988) 1139-1141.

Bernstein, Caroline. *Franz Horn: ein biographisches Denkmal*. Leipzig: Brockhaus, 1839.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.

Der tägliche Gesellschaftler. Ein Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen. Hamburgo: bey A Campe, 1801.

Fallersleben, Hoffmann von. *Unsere volkstümlichen Lieder*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Englemann, 1859. Fallersleben, Hoffmann von. *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst*. Sechster Band. Hannover: Carl Rümpler, 1857.

Freystätter, Wilhelm. *Die Musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart*. Múnich: Literarisch- artistische Anstalt Theodor Riedel, 1884. Hoffmann, Karl Friedrich Vollrath. *Die Völker der Erde, ihr Leben ihre Sitten und Gebräuche*. Zweiter Theil. Stuttgart: Hoffmann'sch Verlagsbuchhandlung, 1840.

- Goedeke, Karl y Goetze, Edmund. *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Band 5: Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege*. Dresde: Ehlermann, 1893
- Iza Zamácola, Juan Antonio de. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar á la guitarra*, tomo 1, Madrid: Imprenta de Villalpando, 1799.
- Jogann Georg Meusel. *Neuste Litteratur der Geschichtkunde. Erster Band* (Erfurt: Verlag der Kayserischen Buchhandlung, 1778), 159. Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: bei August Hermann dem Jüngern, 1802.
- Ledebur, Karl *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*. Berlín: Rauh, 1861. Lichtenthal, Pietro. *Dizionario e bibliografia della música*. Milán: Antonio Fontana, 1826.
- Schlegel, August Wilhelm. *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Zweyter Theil*. Zweyte Abtheilung. Heidelberg: Mohr, 1811.
- Schlegel, Friedrich von. *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Berlín: M. Simion, 1841. Schneider, Louis. *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*. Berlín: Verlag von Duncker und Humblot, 1852.
- Seidel, Carl. *Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*. Magdeburg: bei Ferdinand Rubach, 1825.
- Spohr, Louis. *Louis Spohr's Selbstbiographie, I Band*. Kassel, Göttingen: Georg H. Wigand, 1860
- Sprengel Matthias Christian y Johann Reinhold Forstem. *Beiträge zur Völker- und Länderkunde, Sechster Theil*. Leipzig: in der Weygandchen, 1786.
- Tieck, Ludwig. *Gesammelte Novellen. Zweiter Band*. Berlín: Georg Reimer, 1853.
- Walther, Gottfried. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
- Weber, Max Maria von. *Carl Maria von Weber: ein Lebensbild. Zweiter Band*. Leipzig: Ernst Keil, 1864.

1.3 Fuentes literarias históricas: libretos de ópera, teatro y novela

- Becker, Carl Ferdinand. *Systematisch-Chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, vol. 2. Leipzig: Verlag von Roberth Friese, 1836.
- Beethoven, Ludwig van. *Leonore / Oper in drei Akten*, reducción para piano de Erich Prieger. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905.
- Bilderbeck, Ludwig Franz von. *Die Liebe in Spanien: Ein Lustspiel in drey Aufzügen*. Leipzig, bei Georg Voß, 1806.
- Bürde, Samuel Gottlieb. *Don Sylvio von Rosalva oder der Sieg der Natur über die Schwärmerey / Eine komische Oper in fünf Aufzügen*. Königsberg: bei Friedrich Nicolovius, 1795.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedia famosa / La vanda y la flor*. Valencia: en la imprenta de Joseph y Tomas de Orga, 1782.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Das Leben ein Traum*, traducido por Joseph Schreyvogel. Viena: Joh. Bapt. Wallishausser, 1816.
- Gozzi, Carlo. *Bianca contessa di Melfi ossia Il maritaggio per vendetta. Dramma Tragico* (Venecia: Gio. Antonio Quarti, 1791).
- Kotzebue, August von. *Die Spanier in Peru oder Rollas Tod*. Leipzig: bey Paul Gotthelf Kummer, 1826.
- Marie von Montalban / eine große Oper in vier Aufzügen / Als zweyter Theil des Trauerspiels Lanassa (Viena: bey Joh. Bapt. Wallishaussen, 1803).
- Ouverture à grand Orchestre de l'opera: Piedro et Elvira* (Bonn y Colonia: chez N. Simrock, 1819).
- Rehfus, Philipp Joseph von. *Die Brautfahrt in Spanien: Erster Theil*. Berlín: bei Julius Eduard Hitzig, 1811.
- Schlegel, Friedrich. *Alarcos*. Berlín: Johann Friedrich Unger, 1802.
- Schlegel, Friedrich. *Lucinde. Ein Roman*, editado por Karl-Maria Guth. Berlín: Hofenberg Sonderausgabe, 2016.
- Tieck, Ludwig. *Gesammelte Novellen. Zweiter Band*. Berlín: Georg Reimer, 1853.

Goethe, Johann Wolfgang. *Faust, herausgegeben von Ernst Merian-Genast*. Zürich: Diogenes, 1982.

Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Briefe. Band 2: 1786-1805*. Editado por Karl Robert Mandelkow. Wegner: Hamburgo, 1964.

Goethe, Johann Wolfgang. *Tagebücher. Band I. 1770-1810*, editado por Gerhart Baumann. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1956.

Goethe, W.J. «Preisauflage fürs Jahre 1800», *Propyläen: eine periodische Schrift* 3, Erstes Stück. 1800

Goethe, Wolfgang von. *Clavijo*, traducido por Javier García Albero. Madrid: Cátedra, 2018.

1.4. Música impresa y ediciones críticas

Backofen, Johann Georg Heinrich. *Concerto pour la clarinete avec accompagnement de grand Orchestre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s/d.

Backofen, Johann Georg Heinrich. *Concerto pour la Clarinette Ouvre 3*. Bonn: N.Simrock, s/d.

Beethoven, Ludwig van. *Leonore. Oper in drei Aufzügen*, reducción para piano y voces de Erich Prieger. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905.

Beethoven, Ludwig van. *Lieder verschiedener Völker für eine oder mehrere Singstimmen, Klavier, Violine, Violoncello WoO 158*, edición crítica de Georg Schünemann. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1941.

Blum, Carl. *Zoraïde oder Der Friede von Granada*. Mainz: Schott, 1822.

Cox, Susanne. «Quellen IV – Beethovens Vorlagen», en *Lieder Verschiedener Völker, de Ludwig van Beethoven*, editado por Susanne Cox y Bernhard Appel. Múnich: Henle Verlag, 2016.

Gaveaux, Pierre. *Léonore; ou, L'amour conjugal, fait historique espagnol en deux actes*. París: chez les Freres Gaveaux, 1798.

Gómez, Juan de. «Canción de Cervantes». *Journal des Luxus und der Moden*. Enero de 1809.

Grétry, André-Ernest-Modeste. *L'amant jaloux: opéra-comique*, reducción para piano de F.A. Gaever. París: E. Girod, ca. 1857.

- Himmel, Friedrich Heinrich. *Trois sonates pour le pianoforte avec accompagnement de violon et violoncelle*. Leipzig: Breitkopf & Härtel ca. 1812.
- Kestner, Hermann. *Auswahl Spanischer und Portugiesischer Lieder für eine oder zwei Stimmen*. Hannover: s/d, 1846.
- Kreutzer, Conradin. *Das Nachtlager in Granada*, reducción para piano y voz de Gustav Friedrich Kogel. Leipzig: C.F. Peters, s/d.
- Kunzen, Friedrich Ludwig Æmilius. *Gesänge am Klavier zur Bildung des Gesanges*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1872.
- Mendelssohn, Felix Bartholdy. *Die Hochzeit des Camacho*, editado por Julius Rietz-Leipzig: Breitkopf & Härtel, s/d.
- Methfessel, Albert. *Drei Lieder mit Begleitung der Guitarre und Flöte mit Anhang des ächten Spanischen Fandango*. Leipzig: bei Friedrich Hofmeister, ca. 1803.
- Reichardt, Louise. *Sieben romantische Gesänge / von Ludwig Tieck*. Hamburgo: bey Johann August Böhme, 1840.
- Reichardt, Louise. *Zwölf Gesänge mit Begleitung des Forte-Piano*. Hamburgo: J.A. Böhme, ca. 1811.
- Romberg, Bernhard. *Capricho y rondo en el gusto español con una miscelania de Bolero, Gitano, Cachirulo y Zorongo; para violoncelo obligado, con acompañamiento de 2 violines, viola y violoncelo ; obra 15ª*. Leipzig C. F. Peters, ca. 1808.
- Schubert, Franz. *Die Freunde von Salamanka*. editado por Johann Nepomuk Fuchs-Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893.
- Schubert, Franz. *Freunde von Salamanka, D. 326*, editado por Marco Beghelli. Kassel: Bärenreiter, 2003.
- Spohr, Louis. *Concerto VI / G moll / Violin e³ piano*, reducción para piano de Hentri Petri. Viena: Universal, 1901.
- Spohr, Louis. *Der Alchymist. Romantische Oper in drei Aufzügen*, reducción para piano y voces de Ferdinand Spohr. Berlín: Schlesinger, ca. 1831.
- Spohr, Louis. *Jessonda. Oper in drei Akten*, reducción para piano y voces de Gustav F. Kogel. Leipzig: C.F. Peters, ca. 1881.
- Spohr, Louis. *Trois quatuors pour deux violons, viola et violoncelle*. Leipzig: C.F. Peters, ca. 1822.

- Weber, Carl Maria von. *3 Gesänge aus Webers musikalischem Nachlaß*. Dresde: Friese, s/d.
- Weber, Carl Maria von. *7 Variations sur un thème original*, editadas por Louis Köhler y Richard Schmidt. Leipzig: C.F. Peters, s/d.
- Weber, Carl Maria von. *Preciosa*, reducción para piano y voces de Heinrich Wilhelm Stolze. Wolfenbüttel: L. Holle, ca. 1869.
- Weber, Carl Maria von. *Schauspielmusiken II*, editado por Oliver Huck (Mainz: Schott Verlag, 2003).
- Weber, Carl Maria von. *Sonaten für Pianoforte und Violine*, editado por Ferdinand David. Leipzig: C.F. Peters, n/d.
- Winter, Peter von. *Marie von Montalban*, reducción para piano y voz de Carl Zulehner. Mainz: Bey C. Zulehner, ca. 1800.

1.5. Fuentes hemerográficas

Abend-Zeitung

Allgemeine Musikalische Zeitung

Berliner allgemeine musikalische Zeitung

Berlinische musikalische Zeitung: Historischen und kritischen Inhalts

Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz: ein Volksblatt

Die Gartenlaube

Dresdner Abend-Zeitung

Ernst und Scherz oder Der alte Freimüthige

Freimüthiger

Mercure de France

Morgenblatt für gebildete Stände

National-Zeitung der Deutschen

Neue Berliner Musikzeitung

Neue Leipziger Literaturzeitung

Speier in der Expedition dieser Zeitung

Zeitung für die elegante Welt

2. Fuentes manuscritas

2.1 Música manuscrita

Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.ms. 2765.

Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus.Schott.Ha 1515

Biblioteca Nacional de España (E-Bn) Mc/4199/18.

Hannover, Stadtbibliothek, Musikabteilung (D-HVs), Kestner No. 101 I

Hannover, Stadtbibliothek, Musikabteilung (D-HVs), Kestner No. 101 II

Hochschule für Musik Franz Liszt, Hochschularchiv (D-WRha), DNT 248.

Lobkowiczské knihovny a archivu (CZ-Nlob), X C e 35.

Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn) Mus.Hs.4463 MUS MAG.

Rudolstadt Staatsarchiv (D-RUI), 723 / 5-97-2560, s/f.

Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI), Mus. 2-F-55.

Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI), Mus.4055-F-1.

Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI), Mus.4540-F-4.

Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), WeV C.8; J Anh.I.B.5.

Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), Mus.ms. 21010.

Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (D-BNu), PGB 2° 1660/6.

Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (D-F), Mus Hs 1976.

Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (D-F), Mus. Hs. Opern 182 (1).

2.2. Manuscritos

Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Real Audiencia, Consulado y Tribunal de Comercio, C 8137.

Archivo Histórico Nacional (AHN), ESTADO, 638, Exp.18.

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD), Bestand D 12 Nr. 26/4

Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD), Bestand D 12 Nr. 4/25.

Staatsarchiv Hamburg, 622-1/25_10

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Alexander von Humboldt (Tagebücher) I

Staatsbibliothek zu Berlin, 55 Nachl 100/B,1215

Staatsbibliothek zu Berlin, 55 Nachl 100/B,12169

Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 1-1810/11

Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 1-1812/13

Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 1-1814/15

Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.autogr.theor. C. M. v. Weber WFN 6, (Mappe X)

Staatsbibliothek zu Berlin, Weberiana Cl. V [Mappe IA], Abt. 3, Nr. 15

3. Referencias bibliográficas

- Abert, Hermann. *W.A. Mozart*, traducido por Stewart Spencer. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Abraham, Gerald. *The Age of Beethoven 1790-1850. New Oxford History of Music, volume 8*. Londres: Oxford University Press, 1982.
- Aguilar, Cristina. «Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Manuel de Falla». Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2016.
- Alonso, Celsa. *Cien años de canción lírica española, I*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.
- Alonso, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- Alonso, Dámaso. *Ensayos sobre poesía española*. Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- Avant Masson, Jaucourt. «L'Espagne dans l'"Encyclopédie" de Diderot et d'Alembert », *Bulletin Hispanique* 104.1 (2002): 161-180.
- Barbour, James Murray. «*Allgemeine Musikalische Zeitung*: Prototype of Contemporary Musical Journalism», *Notes* 5, 3 (1948): 325-337.
- Bartlitz, Eveline. *Mein vielgeliebter Muks. 100 Briefe Carl Maria von Webers an Caroline: Brandt aus den Jahren 1814-1817*. Berlín: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1986.
- Baumann, Thomas. *North German Opera in the Age of Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Becker, Wolfgang. *Die Deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber*. Berlín: erlin Colloquium, 1962.
- Beer, Axel. *'Empfehlenswerthe Musikalien'. Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen außerhalb der Fachpresse*. Londres-Göttingen: Hainholz, 2000.
- Beer, Axel. "Der Opern-Klavierauszug in Verlagsprogrammen des deutschsprachigen Raums", en *Musiktheatralische Textualität: Opernbezogene Musikdrucke im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, ed. por Andrea Horz. Wien: Hollitzer Verlag, 2020.

- Beer, Axel. *Das Leipziger Bureau de Musique (Hoffmeister & Kühnel, A. Kühnel). Geschichte und Verlagsproduktion (1800-1814)*. Göttingen: Hainholz 2019.
- Bellaigue, Camille. «Le Fidelio, de Beethoven, à propos d'un libre récent» *Revue des Deux Mondes (1829-1971)* 17, 2 (1913): 445-456.
- Betzwieser, Thomas. «Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music», reseña de *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, de Matthew Head. *Journal of the American Musicological Society* 57, 3 (2004): 659
- Betzwieser, Thomas. *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime*. Laaber: Laaber Verlag, 1993.
- Blindow, Martin. *Bernhard Romberg (1767 - 1841): Leben und Wirken des großen Violoncello-Virtuosen*. München, Salzburg: Musikverl. Katzbichler, 2013.
- Boder, Wolfran. *Die Kassler Opern Louis Spohrs*. Kassel: Bärenreiter, 2007.
- Boer, Bertil Van. «The Greatest Opera Never Written: Bengt Lidner's Medea (1784)», *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 27 (2006): 60.
- Briesemeister, Dietrich. *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*. Tübinga: Max Niemeyer, 2004.
- Brown, Bruce Alan. «Beaumarchais, Mozart and the Vaudeville: Two Examples from 'The Marriage of Figaro'» *The Musical Times* 127, 1718 (1986): 214-233
- Brown, Clive. *Louis Spohr: A Critical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Brüggemann, Werner. *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster Westfalen: Aschendorff, 1958.
- Calella, Michael. «Musiktheatralische Texttraditionen in Spohr Zemire und Azor». En *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, editado por Marcus Christoph Lippe, 289–309. Kassel: Bosse 2007.
- Carrión Martín, Elvira. «La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: El Bolero». Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2017.
- Casas Calvo, Nicolás Javier. «Fiestas, músicos y una compañía de comediantes españoles en Italia durante la jornada de la emperatriz Margarita a Viena (1666)», *Hispanic Research Journal* 20, 4 (2019): 334-350.

- Cases Martínez, Víctor. «La polémica España de Masson de Morvilliers», en *La España de la Encyclopédie méthodique de 1782. La versión española de 1792 del polémico artículo de Masson de Morvilliers*, editado por Víctor Cases Martínez. Murcia: Biblioteca Saavedra Fajardo, 2019.
- Chávarri Alonso, Eduardo. «La recepción de Chopin en España en el siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Cole, Malcom. «Peter Winter's Das unterbrochene Opferfest: Fact, Fantasy and Performance Practice in Post-Josephinian Vienna», en *Music and Performance in Society: Essays in Honour of Roland Jackson*, editado por Malcom Cole and John Koegel, 291-324. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.
- Cunningham, George Roman. *Franz Schubert als Theaterkomponist*. Friburgo: Freiburg Dissertationsdruck, 1974.
- D' Aubigny von Engelbrunner, Nina. *Briefe an Natalie über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens: ein Handbuch für Freunde des Gesangs*, Vol. 1 de MPZ-Quellen-Schriften, edición y estudio de R. Schmitt-Thomas. Frankfurt: Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation, 1982.
- Dahlhaus, Carl. *Europäische Romantik in der Musik. Opern und sinfonischer Stil. 1770-1820*, editado por Norbert Miller. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 199.
- Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*. Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2014.
- Degenhardt, Brigitte. «Seguidilla und Mantilla – Das Spanienbild im Libretto von opéra-comique und opéra-bouffe». Tesis doctoral, Westfälischen Wilhelms-Universität, 2016.
- Dent, Edward J. *The Rise of Romantic Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Diego, Gerardo. *Prosa Musical: Historia y crítica musical*, editado por Ramón Sánchez Ochoa. Valencia: Biblioteca de Clásicos Contemporáneos, 2014.
- Dilthey Wilhelm. *La gran música alemana. De Bach a Beethoven*, editado por Blas Matamoro. Madrid: Fórcola Ediciones, 2018.
- Dilthey, Wilhelm. *Vida y poesía*, traducido por Wenceslao Roces. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016.

- Dorer, Edmund. *Die Calderon-Literatur in Deutschland. Bibliographische Übersicht*. Zürich: Druck von Orell Füssli & Co, 1877.
- Downs, Philip. *La música clásica*, traducción de Celsa Alonso. Madrid: Akal, 1998.
- Esteve Montenegro, María Luisa. «Don Sylvio de Wieland. Los avatares germánicos del Quijote hasta Weimar», en *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena*, editado por Dietrich Briesemeister y Harald Wentzlaff-Eggebert, 217-230. Heidelberg: Winter Verlag, 2003.
- Esteve Montenegro, María Luisa. «Leopold Anton Kaufhold: visión antitética de España», *Revista de Filología Románica* 4 (extra) (2006), 235.
- Etzion, Judith. «The Spanish Fandango. From Eighteenth-century Lasciviousness to nineteenth-century exoticism», *Anuario Musical* 48 (1993): 229-250.
- Farinelli, Arturo. «Apuntes sobre Calderón y la música en Alemania», *Cultura española* 5 (1907): 119-160
- Fernández González, Juan Pablo. «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española. Tomo I». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2005.
- Franzbach, Martin. *El teatro de Calderón en Europa*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982.
- Frey, Axel. *Bibliothek der Deutschen Literatur, Bibliographie und Register*. Berlin, Boston: K. G. Saur, 2011.
- Friedrich-Stegmann, Hiltrud. «Más textos alemanes sobre la guerra de la Independencia: el Dos de Mayo de Madrid y el primer sitio de Zaragoza en las memorias de Johan Konrad Friedrich, llamado el Casanova alemán», *Espacio, Tiempo y Forma* 21 (2008): 167-207.
- Friedrich-Stegmann, Hiltrud. *La imagen de España en los libros de los viajeros alemanes del siglo XVIII*. Alicante: Publicacions Universitat Alacant, 2014.
- Fröschle, Hartmut. *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2002.
- García Bravo, Paloma. «La traducción de J.G. Herder al alemán del romance Abenámar o Die Herrlichkeit Granada's», *Estudios de Traducción* 1 (2011): 85-98.

- Griffel, Margaret Ross. *Operas in German: a dictionary*. New York: Greenwood Press, 1990.
- Grützmacher, Lisel. *Franz Horn: ein Nachfabre der Romantik*. Münster: Münster Universitas-Verlag, 1928.
- Hänggi, Christoph. *G.L.P. Sievers (1775-1830) und seine Schriften: eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*. Berna: Peter Lang, 1993.
- Hazard, Paul. *La crisis de la conciencia europea*, traducido por Julián Marías. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Head, Matthew. *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*. Londres: Royal Musical Association, 2000.
- Henderson, Donald G. «The 'Magic Flute' of Peter Winter», *Music & Letters* 64, 3/4 (1983): 193-205
- Hermann Schmid, Manfred. «Die Romanze des Pedrillo aus Mozart 'Entführung'», en *De editione musices Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, editado por Wolfgang Gratzer y Andrea Lindmayr-Brandl, 305-314. Bremen: Laaber-Verlag, 1992.
- Heusgen, Birgit. *Studien zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Ergänzung von Carl Maria von Webers Opernfragment "Die drei Pintos"*. Regensburg: Bosse 1983.
- Hoffmann, E.T.A. *Schriften zur Musik. Singspiele*. Berlín: Aufbau-Verlag, 1988.
- Holzmann, Michael. *Deutsche Pseudonymen-Lexikon*. Viena y Leipzig: Akademischer Verlag, 1906.
- Huck, Oliver. «Werkgenese und Werküberlieferung», en *Schauspielmusiken II* de Carl Maria von Weber, editado por Gerhard Allroggen y Oliver Huck. Mainz: Schott Verlag, 2003.
- Huerkamp, Josef y Meyer-Thurow Georg. *Die Einsamkeit, die Natur und meine Feder, dies ist mein einziger Genuss: Christian August Fischer: 1771-1829*. Bielefeld: Aisthesis, 2001.
- Jakubcová, Alena. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*. Praga: Academia, 2007

- Jorns, Marie. *August Kestner und seine Zeit 1777–1853: Das glückliche Leben des Diplomaten, Kunstsammlers und Mäzen in Hannover und Rom aus Briefen und Tagebüchern zusammengestellt*. Hannover: Verlag A Madsack, 1964.
- Jurčáková, Edita. «Volksmärchen versus Kunstmärchen: Adaptation der Märchenmotive in Ludwig Tiecks 'Der blonde Eckbert'», *Slowakische Zeitschrift für Germanistik* 5, 1 (2019): 109.
- Juretschke, Hans. «El hispanismo de August Wilhelm y Friedrich Schlegel coincidencias y diferencias», en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez. Vol. 3*, 373-379. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.
- Juretschke, Hans. «La sistematización de la nueva imagen de España en la obra de Ludwig Timotheus Spittler (1752-1810)», *Actas del Simposio sobre "La imagen de España en la Ilustración Alemana"*, 333-359. Madrid: Görres-Gesellschaft.
- Juretschke, Hans. *España y Europa. Estudios de crítica cultural: obra completa de Hans Juretschke*, editado por Miguel Ángel Vega Cernuda. Madrid: Editorial Complutense, 2001.
- Kagan, Richard L. *El embrujo de España. La cultura norteamericana y el mundo hispánico, 1779-1959*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2021.
- Krome, F. *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland*. Leipzig: Druck von Pöschel & Trepte, 1897.
- Kunze, Stefan. *Don Giovanni vor Mozart: die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffo-Theater des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1972.
- Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berlin: Max Hesse, 1920.
- Labrador López de Azcona, Germán. «Música, poder e institución: la Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)» *Revista de Musicología* 26, 1 (2003): 233-263, 253
- Lange, Wolf-Dieter. «Zaubermärchen und Geschichtszauber im romantischen Opernlibretto», en *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, editado por Marcus Christian Lippe. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
- Larsen, Peter. «Traugott Maximilian Eberwein – Komponist und Rudolstädter Hofkapelldirektor der Goethezeit», en *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, editado por

- Ute Omonsky, 179-181. Rudolstadt: Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, 1997.
- Le Guin, Elisabeth. «The Barber of Madrid: Spanish Music in Beaumarchais' Figaro Plays», *Acta Musicologica* 79, 1 (2007): 151-193.
- Lefevre Martínez del Fresno, Beatriz. «El Quijote en la danza europea», en *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, editado por Emilio Martínez Mata (Madrid: Arco Libros, 2007), 294
- Leinhos, Beate Martina. *Carl Zulehner (1770-1841). Ein Musiker in Mainz*. Tutzing: Schneider, 2009.
- Levarie, Siegmund. *Mozart's Le nozze di Figaro: a Critical Analysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1952.
- Link, Dorothea. «The Fandango Scene in Mozart's Le nozze di Figaro», *Journal of the Royal Musical Association* 133, 1 (2008): 69-92.
- Link, Dorothea. «The Fandango Scene in Mozart's Le nozze di Figaro», *Journal of the Royal Musical Association*, 133, 1 (2008): 69-92.
- Livermore, Ann Lapraik. «'The Magic Flute' and Calderón», *Music & Letters* 36, 1, (1955): 7-16.
- Lolo Herranz, Begoña y Gallego Gallego, Antonio. *El Quijote como fuente de inspiración en la creación musical*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016.
- López Rueda, José. *González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.
- Marías, Julián. *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Marías, Julián. *Ensayos de convivencia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- Marías, Julián. *Historia de la Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Martín Gaite, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1972.
- Martin, Christine. «Pioneering German Musical Drama: Sung and Spoken Word in Schubert's Fierabras», en *Drama in the music of Franz Schubert*, editado por

- Joseph Davies y James Sobaskie, 35-50. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2019.
- Martínez Reinoso, Josep. «El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)». Tesis Doctoral, Universidad de la Rioja, 2007.
- Maschka, Robert. *Beethoven. Fidelio*. Kassel: Bärenreiter, 2012.
- Mitjana, Rafael. *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa: estudio crítico biográfico*. Málaga: Imprenta de El Cronista, 1909.
- Moos, Paul. *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik*. Berlín: Schuster & Loeffler, 1920.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die neugeborne Ros' entzückt : Arie für Sopran, Streicher und zwei Hörner, KV Anh. 11a (KV 365a)*, editado por Christoph Wolff y Faye Ferguson. Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum, 1996.
- Mühlschlegel, Ulrich. «De paisajes y palabras: Joseph Baretti, viajero y lexicógrafo», en *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, editado por Ricarda Musser, 99-108. Madrid: Iberoamericana Frankfurt am Main, 2011.
- Myers Brown, Sandra. «La presencia del Romancero español en la música europea del primer Romanticismo». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- Myers Brown, Sandra. «La presencia del Romancero español en la música europea del primer Romanticismo». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- Nagore Ferrer, María. «Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX», *Revista de Musicología*, XXXIV, nº 1, 2011, 135-165.
- Oellers, Norbert. «*Die Anfänge des deutschen Nationaltheaters*», *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, editado por von Marcus Chr. Lippe. Gustav Bosse Verlag: 2007.
- Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo*. Madrid: Revista de Occidente, 1979.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas. Tomo III*. Madrid: Revista de Occidente, 1957
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas. Tomo V*. Madrid: Revista de Occidente, 1957

- Ortiz de Urbina y Sobrino, Paloma. «La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Parakilas, James. «How Spain got a soul». En *Exoticism in Western music*, editado por Jonathan Bellman. Boston: Northeastern University Press, 1998.
- Perriaux, Jaime. *Las generaciones argentinas*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.
- Pietschmann, Klaus. «Die musikalische Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Oper um 1800». En *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, editado por Dietrich Briesemeister y Harald Wentzlaff-Eggebert, 135-159. Heidelberg: Winter, 2003.
- Pirker, Michael. «Die türkische Musik und Mozarts Entführung aus dem Serail», in *Die Klangwelt Mozarts: Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums*, 133-148. Viena: Kunsthistorisches Museum, 1991.
- Pochat, Götz. *Historia de la estética y de la teoría del arte*. Madrid: Akal, 2008.
- Raders, Margarit. «Impresiones de España recogidas por un alemán entre la Ilustración y el Romanticismo: Christian August Fischer y sus libros de viajes». *Revista de Filología Románica* 8,4 (2006): 315-327.
- Raders, Margit. «Impresiones de España recogidas por un alemán entre la Ilustración y el Romanticismo: Christian August Fischer y sus libros de viajes», *Revista de filología románica*, 4 (extra) (2006): 315-327.
- Raders, Margit. «Zur Spanien-Rezeption in Deutschland und Weimar-Jena (1770-1830)», en *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethe Zeit*, editado por Dietrich Briesmeister y Harald Wentzlaff-Eggebert. Heidelberg: Winter Verlag, 2003.
- Radomski, James. *Manuel García (1775-1852): Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- Raposo, Berta. «Entre el cortejo y la sacristía: la mujer española vista por viajeros alemanes de la época de Goethe», en *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, editado por Eicarda Musser, 202-203. Madrid: Iberoamericana Frankfurt am Main, 2011.
- Raposo, Berta. «La española ardiente: Un estereotipo de los viajeros alemanes por España en los siglos XVIII y XIX», en *Prejuicios y estereotipos, encuentros y*

- desencuentros: un balance*, coordinado por Miguel Ángel Vega Cernuda, *et al.*, 124-134. Alicante: Universidad de Alicante, 2008.
- Raposo, Berta. «Reise, Gelehrsamkeit und Kulturvermittlung im 18. Jahrhundert. Carl Christoph Plüer und andere Deutsche zu Besuch in spanischen Bibliotheken» *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 46.2 (2014): 55-67.
- Raposo, Berta. «Un viajero alemán en Valencia hacia 1800: Christian August Fischer» en *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania-España*, editado por Berta Raposo e Ingrid García Wistädt, 61-69. Valencia: Universitat de Valencia, 2009.
- Reiber, Kurt. *Volk und Oper. Das Volkstümliche in der deutschen romantischen Oper*. Würzburg: Konrad Triltsch-Verlag, 1942.
- Richter, Jean Paul. *Introducción a la Estética*, trad. Julián de Vargas y ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid: Editorial Verbun, 1991.
- Richter, Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik*, Vol. V. Múnich: Carl Hanser, 1963
- Rico Osés, Clara. *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVII^e siècle*. Ginebra, Papillon, 2012.
- Rico-Osés, Clara. «L'image de l'Espagne en France au XVII^e siècle: les sources musicales éclairées par les témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux» Tesis doctoral, París IV París Sorbonne, 2005
- Robinson, Paul. *Ludwig Van Beethoven: Fidelio*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Rodolfo Hazen, Ignacio. «El aire español: los usos musicales de la aristocracia española en la vida italiana durante el Siglo de Oro (1580-1640)». Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2021.
- Romero Peña, María Mercedes. «Proyectos empresariales en los Caños del Peral a principios del siglo XIX», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 25 (2007): 211-221
- Ross Griffel, Margaret. *Operas in German* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2018), 62.
- Roßmayer, Richard. «Konradin Kreutzer als dramatischer Komponist» (Tesis doctoral, Universidad de Viena, 1927/28.
- Russell, Alexander. *The Natural History of Aleppo*. Londres: A. Millar, 1856.

- Saby, Pierre. «Cataclysmes et exotisme dans l'opéra français: Les Incas du Pérou (Rameau, 1735) et Cora (Méhul, 1791)», en Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas (coord.). *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du bâtiment divin au désastre naturel*, 419-431. Ginebra: Droz, 2008. Saldaña Sagredo, Alfredo. «Crítica y estética en el primer romanticismo alemán», *Revista de Filología* 12 (1996): 553-555.
- Salmen, Walter. «Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa», en *Bence Szabolcsi, Septuagenario*, editado por Dénes Bartha. Kassel: Bärenreiter, 1969.
- Salmen, Walter. «Gedichte, Novellen und Märchen Tiecks in Musik gesetzt», en *Ludwig Tieck: Leben - Werk - Wirkung*, editado por Claudia Stockinger y Stefan Scherer. Berlín: De Gruyter, 2011.
- Sánchez Sánchez, Víctor. *Verdi y España*. Madrid: Akal, 2014
- Schick, Hartmut. «Vorwort», en *Liebe und Eifersucht: Singspiel in 5 Akten nach Schlegels Übersetzung*, de E.T.A. Hoffmann, editado por Hartmut Schick. Mainz: Schott, 1999.
- Schmidt, Beate Agnes. «Musikalische Experimentier- und Schauspielpraxis auf der Weimarer und der Berliner Bühne», en *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, editado por Hellmut Th. Seemann y Torsten Valk. Göttingen: Wallstein, 2011.
- Schmitt, Anke. *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K.D. Wagner, 1988.
- Schultz, Hartwig. *Clemens Brentano*. Stuttgart: Reclam, 2015.
- Schwab, Heinrich W. *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit*. Regensburg, Bosse, 1965.
- Sedwick, Frank. «Mozart's Sources for Don Giovanni», *Hispania* 37, 3 (1954): 269-273
- Sonnerat, Pierre. *Reise nach Ostindien und China auf Befehl des Königs unternommen vom Jahr 1774 bis 1781. Erster Band* (Zürich: bey Orell, Geßner, Füssli und Kompagnie, 1783
- Steig, Reinhold. *Achim von Arnim und Clemens Brentano*. Stuttgart: Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1894.

- Stieger, Franz. *Opernlexikon*. Tutzing: Schneider, 1983.
- Stockum, Theodorus Cornelis van. *Herders 'Journal meiner Reise im Jahre 1769'*. Amsterdam: N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1960.
- Strosetzki, Christoph. «Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik», en *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, editado por Walter Schmitz. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Suárez García, José Ignacio. «La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.
- Suárez-Pajares, Javier. *La canción con acompañamiento de guitarra*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales: Madrid, 1995.
- Sullivan, Henry W. *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge University Press: Nueva York, 1983.
- Sullivan, Henry. *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1854-1980)*, traducción de Milena Grass. Frankfurt, Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Swanson, Alan. «Kellgren's Libretto for "Aeneas i Carthago"», *Scandinavian Studies* 72, 4 (2000): 392-393.
- Szabolcsi, Bence. «Exoticisms in Mozart», *Music & Letters* 37, 4 (1956): 323-332.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando. «August e Herrmann Kestner cultori della musa popolare: le vicende avventurose d'una raccolta manoscritta», *Analecta musicologica* 45 (2011): 370-451.
- Taylor, Timothy D. «Peopling the Stage: Opera, Otherness, and New Musical Representations in the Eighteenth Century», *Cultural Critique* 36, Spring (1997): 55-88
- Taylor, Timothy D. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Torrente, Álvaro. «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, 189. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Tully, Carlo. *Johann Nikolaus Böhl (1770-1836): a German romantic in Spain*. Cardiff: University of Cardiff Press, 2007.
- Tunbridge, Laura. *El ciclo de canciones*. Madrid: Akal, 2016

- Tyson, Alan. *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Urchueguía Schölzel, Cristina. «La ópera en Alemania ¿una "quijotada"? la figura de Don Quijote en la crítica operística alemana de la ilustración», *Anales cervantinos* 39 (2007): 263-288.
- Urchueguía Schölzel, Cristina. *Allerliebste Ungebeuer: das deutsche komische Singspiel 1760-1790*. Frankfurt am Main : Stroemfeld, 2015.
- Vega Cernuda, Daniel Santos. «La imagen española en la música», en *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, editado por Miguel Ángel Vega Cernuda y Henning Wegener. Madrid: Editorial Complutense, 2002.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel et al., eds. *Relaciones hispano-alemanas: prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance; estudios de miscelánea cultural hispano-alemana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2008.
- Veit, Joachim. *Der junge Carl Maria von Weber: Untersuchungen zum Einfluss Franz Danzís und Abbé Georg Joseph Voglers*. Mainz: Schott, 1990.
- Volek, Tomislav y Macek, Jaroslav. «Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's», *The Musical Times* 127, 1716 (1986): 75-80.
- Vossler, Karl. *Algunos caracteres de la cultura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- Wagner, Wolfgang Michael. *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*. Mainz: Schott Verlag, 1994.
- Waidelich, Till Gerrit. *Franz Schubert: Alfonso und Estrella. Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper: Geschichte und Analyse*. Tutzing: Schneider, 1991.
- Walker, Thomas. «Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History», *Journal of the American Musicological Society* 21, 3 (1968): 300-320.
- Walter, Salmen. «Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung», en *Bence Szabolcsi Septuagenario*. Editado por Dénes Bartha Kassel: Bärenreiter, 1969.
- Warrack, John. *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, traducido por Horst Leuchtmann. Hamburgo: Classen Verlag, 1972.
- Wellesz, Egon. «Don Giovanni and the dramma giocoso», *Music Review* 4 (1943): 121-126.

- Whaples, Miriam Karpilow. *Exoticism in dramatic music 1600-1800*. Ann Arbor: UMI, stampa 2004.
- Wiedenmann, Ursula. «Die musikalische Brentano-Rezeption», *Die Brentano: Eine europäische Familie*, editado por Konrad Feilchenfeldt y Luciano Zagari. Tübingen: De Gruyter, 1992.
- Wischusen, Mary. «Franz Schubert and Viennese popular comedy», en *The Unknown Schubert*. Editado por Barbara Reul y Lorraine Byrne Bodley. Londres, Nueva York: Routledge, 2008.
- Youens, Susan. *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song-Cycles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Ziegler, Frank. «Originaler Volkston versus volkstümliche Neuschöpfung. Bemerkungen zum Volkslied im musikalischen Œuvre Webers», *Weberiana* 28 (2018): 153-161.
- Ziegler, Frank. «Werkgenese und Werküberlieferung», en *Schauspielmusiken I: Preciosa / Musik zu dem Schauspiel von Pius Alexander Wolff*, editado por Gerhard Allroggen y Frank Ziegler. Mainz: Schott Verlag, 2001.
- Zimmerman, Christian von. *Reiseberichte und Romanzen: Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im Deutschen Sprachraum Des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.
- Zuth, Josef. *Handbuch der Laute und Gitarre*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003.

Anexos

Apéndice I

Tabla de los principales estrenos de obras de diverso género lírico-dramático con temas españoles entre 1800 y 1830, con referencias puntuales a otras obras francesas o italianas del mismo tipo.

	Alemania/Austria			Francia		Italia		
	Título	Música	Libreto	Lugar	Título	Música/Libreto	Música	Música/Libreto
1800	<i>Pedro und Elmira</i>	Karl Albrecht Weber, Bernhard Anselm		Berlin	Le Calife de Bagdad	Boieldieu, François Adrien		
	<i>Madarra</i>		C., Herklots	Berlin				
	<i>Maria von Montalban</i>	Winter, P.	K. Reger	Múnich/Berlín				
1801	<i>Cora und Alonzo</i>	Lasser, J.B.		Múnich				
1802	<i>Der Ritter von Quixotte</i> <i>Die Spanier auf der Insel</i> <i>Christina (Ballett)</i>	W. Müller Weigl Andreas y Berhard Romberg	K.F. Hensler Salv. Viganò	Viena Viena				
	Dom Mendoza, ou Le tuteur portugais			París				
1803	<i>Alonso e Cora</i>	Simon Mayr Ignaz von Seyfried		Viena			Alonso e Cora	Simon Mayr
1804	<i>Montezuma</i>			Viena				

	<i>Die Ehemänner nach der Mode</i>	Ignaz von Seyfried	Joseph von Seyfried Sonnleithner, von Breuning, Treitschke	Vienna			
1805	<i>Fidelio</i>	L.v. Beethoven		Vienna	Les deux aveugles de Tolède	Mehul	Don Chisciotte della Mancia Generali/Rossi
1806	<i>Pedro und Elmira</i>	Karl Eberwein		Rudolstadt			
1807	<i>Allamar der Maure Ida, die Büßende [Fernando]</i>	Ignaz von Seyfried	Ignaz Franz Castelli	Vienna			
	<i>Liebe und Eifersucht Ulysses und Circe (nach Calderon)</i>	Gyrowetz ETA Hoffmann Bernhard Romberg	Hoffmann/Holbein ETA Hoffmann	Vienna			
1808				Berlin			
1809	<i>Der Citronen-Wald</i>	Sievers			Ferdinand Cortez	Spontini	
1810					Cendrillion	N. Isouard	Adelina Generali/Rossi
1811	<i>Preziosa</i>	Karl Eberwein	P.A. Wolf	Weimar			
1812	<i>Preziosa</i>	Ignaz von Seyfried	P.A. Wolf	Vienna			
	<i>Der spanische Abend</i>			Vienna			
1813	<i>Cora, die Sonnenjungfrau</i>	Ignaz Schuster			Jean de Paris	Boieldieu	
1814	<i>Zemire und Azor</i>	Ignaz von Seyfried		Vienna			
1815	<i>Fernando</i> <i>Die Freunde von Salamanka</i>	F. Schubert F. Schubert	Albert Stadler Mayrhofer	Vienna Vienna			
1816							Il barbiere di Siviglia G.Rossini/C.Sterbini

1817	<i>Zoráide oder die Mauren in Granada</i>	Carl Blum ETA Hoffmann (perdida) Johann Michael Maurer	Carl Blum	Berlin	
1818	<i>Der Liebhaber nach dem Tode</i>				
1819	<i>Fernando und Cecilie</i>	Spohr, Louis G.B. Bierey	Adam Johann Jakob Ihlée (nach Marmontel)	Augsburg Frankfurt am Main Breslau	Pavesi
1820	<i>Zemire und Azor</i> <i>Don Gulliere = Der Arzt seiner Ehre</i>	C.M. von Weber F. Morlacchi Barnewitz, Carl Franz Volkert	P.A. Wolf Joseph von Seyfried Louis Schneider	Dresde München Wien	Don Gusmano Alfonso, re di Castiglia (verschollen) G. Rossini/C. Sterbini
1821	<i>Preciosa</i> <i>Die Prinzessin von Navarra</i> <i>Der spanische Contrabänder</i> <i>Don Juan = Der steirische Gast</i>	J.C. Aiblinger F. Schubert Wagner, K.J.	Johann Jakob Sendtner Franz von Schober Baur, Karl Christian	München Wien Darmstadt	
1822	<i>Rodrigo und Ximene</i> <i>Alfonso und Estrella</i> <i>Chimene</i>	F. Schubert	Kupelwieser, J.	Wien	
1823	<i>Fierabras</i> <i>Zoráide, oder der Friede von Granada</i> [1820-1824] <i>Die drei Pintos</i>	Carl Blum C.M. von Weber	Carl Blum Theodor Hell	Berlin Leipzig	L'Alcalde de la Vega Onslow
1824	<i>Das verborgene Fenster oder Ein Abend in Madrid</i>	Schmidt	F. von Tenelli	Berlin	

1825	<i>Das Abenteuer im Guadarramagesbirge</i>	Röth	Heige, Cäsar Max	Alhamar in Granata	G. Donizetti
1826					
1827	<i>Die Hochzeit von Camacho</i>	Mendelssohn	Kingermann, Karl	Berlin	
1828					
1829	<i>Don Juan und Faust</i>	Lortzing	C.D. Grabbe	Detmold	
1830					
1831	<i>Abu Kara</i>	Dorn, H.	L. Bechstein K. Pfeiffer, F.G	Aben-Humeya Le diable à Seville	Gomis Gomis
	<i>Der Alchymist</i>	Spohr, Louis	Schmid		
1832					
1833	<i>Der standhafte Prinz</i>	Mendelssohn	Schlegel		
1834	<i>Der Gallego</i>	Götze, J.	Fischer	Weimar	

Apéndice II

Tabla de las canciones españolas manuscritas que se encuentran en la colección Kestner de la Biblioteca Estatal de Hannover con la signatura Kestner 101 I y II, con algunas concordancias encontradas con piezas editadas o manuscritas de otras colecciones y procedencias.

Íncipit normalizado	Kestner No. 101 I	Kestner No. 101 II	Comentarios / Otras fuentes
<i>Yo que soy contrabandista</i>	[Aria del contrabandista] v, pf; págs. 28-31 [E] contrabandista] v, pf; págs. 110-113		Polo procedente de <i>El Peeta calculeta</i> (1805) de Manuel García y arreglado por numerosos compositores a lo largo del siglo, convirtiéndose en una de las más conocidas canciones españolas en toda Europa. Véase Celsa Alonso, <i>La canción lírica española</i> , 114, 163.
<i>Tengo yo una cachuchita</i>	[La cachucha] v, guit; págs. 48-50 Sol mayor		Se trata de una versión más de la popularísima canción, arreglada por varios autores como Carnicer o Iradier ⁶⁹¹ . Melodía distinta a la versión de Narciso Paz en <i>Deuvième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare</i> , pero concordante con E-Mn, MC/4198/31, fol. 18r.
<i>Hay gatos que calando comen pichones</i>	[Bolero espagnolo] v, pf; págs. 51-53 La mayor		En el manuscrito I-PAc, Borb.11 18.60, titulado «Dos seguidillas voleras», donde también aparece la bolera <i>Es el amor un ciego</i> .

⁶⁹¹ Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 103.

<i>A orillas del mar tendido</i>	[E] Pescador] v.guit: fols 54-55 Re mayor	Se trata de una versión distinta a <i>El Pescador</i> de Ledesma publicado en el <i>AmZ</i> de 1814 aunque sobre el mismo texto de Juan B. de Arriaza. La procedencia de esta melodía alternativa a la de Ledesma de 1814 no ha sido aclarada por T. Garrido en su tesis doctoral. Se ha localizado esta versión entre otras colecciones como US-BEm, MS 1075, fol. 62r. Una tercera versión del poema de Arriaza, también en re mayor y con acompañamiento de piano pero distinta a las demás se encuentra en I-PAC, Borb. 1168.r.
<i>En lo frondoso de un verde prado</i>	v, pf: págs. 60-62 Sol mayor	Copia idéntica de RUI, fol. 723 Bestandssignatur: 5-97-2560.
<i>En el mundo no hay ojos</i>	[Bolero espagnolo] v, pf: págs. 64-67	En la colección de 13 canciones populares de la U. de Heidelberg D-HEms, Th Kl 27, arregalada para piano guitarra y voz en do. También como <i>Spanischer Boleros</i> en el manuscrito «Alte Nationalgesänge» de la Biblioteca Estatal de Baviera, D-Mbs, Mus.ms. 1154, fol. 55r-55v.
<i>De qué sirve a los uelías</i>	[Spanisches Ziegeunerlied] v.guit: págs. 72-75 Do mayor	Canción gitana o agitanada, como se indica en el título de una publicación impresa que la incluye <i>Arza pílliti: canción garitana agitanada con acompañamiento de piano forte y guitarra cantada en el Teatro del Príncipe en la ópera Marc' Antonio y la modista por la S^a Benita Moreno, primera cantatriz en dicho teatro</i> , conservada en E-Mn, Mp/4602/22. También aparece en otras colecciones alemanas como D-F, Mus Hs 1976, pág. 93-94 o D-Mbs, Mus.ms. 4957, fols. 156v-157r.
<i>Una paloma blanca</i>	[Bolero Espagnolo / Moreno] 2v, pf: 76-77 Do mayor	Atribuida a Moreno, se trata de la bolera que Beethoven arregló para su célebre colección WoO 158, manuscrito conservado en D-B, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v., 29 II (12e). La bolera aparece en otras fuentes como B-Bc, 8334/3, pág. 237-240; US-Bu, H. C. Robbins Landon Collection, Scores x781A Box 6, fols. 21v-22r; D-Kll, Ws 877.
<i>Como la mariposa</i>	[Bolero Espagnolo à dúo / Moreno] 2v, pf: 78-79 Do mayor	Atribuida a Moreno, se trata de la misma bolera que Beethoven arregló para WoO 158, conservada en D-B, Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v. 29 I (24).
<i>En amantes dolencias</i>	[Seguidilla espagnola] v.guit: 80-81 Re mayor	Misma letra de Tomás de Iriarte que la bolera segunda de José Rodríguez de León publicada por Vicente Garviso en 1801 (<i>Séis seguidillas voleras para cantar con acompañamiento de guitarra</i>) aunque con distinta música. Tampoco concuerda con la bolera del mismo texto copiada en un manuscrito de 6 seguidillas de la Biblioteca Nacional de Austria, A-Wn. Mus. Hs. 10883.

<i>Amarilis y Silvio que de envidosas</i>	[Seguidilla española] v.guit: fols 82-83 La mayor	Letra de Tomás de Iriarte sin correspondencia conocida.
<i>Cuando está un pecho esquivo</i>	[Seguidilla española] v.guit: fols 84-85 La menor	Letra de Tomás de Iriarte sin correspondencia conocida.
<i>Las hermosuras graves</i>	[Seguidilla española] v.guit: págs. 86-87 La menor	Letra de Tomás de Iriarte sin correspondencia conocida.
<i>También Cupido tiene su calendario</i>	[Seguidilla española] v.guit: págs. 88-89 Re mayor	
<i>Si dices que no quieres</i>	[Seguidilla española] v.guit: págs. 90-91 Do mayor	
<i>Siempre que mi fragatilla</i>	[Tirana de los marineros] v.guit: págs. 92-95 Re mayor	Misma letra y música casi idéntica a la tirana publicada en una miscelánea de la Imprenta Nueva de Música ca. 1802 bajo el título <i>Tres Canciones y una cavatina de la ópera del Precio, con dos tiranas y una bolera, todo para guitarra</i> , rescatada por Javier Suárez-Pajares ⁶⁹² y cuya copia puede localizarse en E-Mn, M/2463.
<i>Cuando mi Paco me toca</i>	[Tirana sevillana / Despacio] v.guit: págs. 96-99 Re mayor	Misma letra y música casi idéntica a la tirana publicada en una miscelánea de la Imprenta Nueva de Música ca. 1802 bajo el título <i>Tres Canciones y una cavatina de la ópera del Precio, con dos tiranas y una bolera, todo para guitarra</i> , rescatada por Javier Suárez-Pajares ⁶⁹³ y cuya copia puede localizarse en E-Mn, M/2463.
<i>Ay, María, si fueres al río</i>	[Canción del Lelillo] v.guit: págs. 100-103 Sol mayor	Una copia similar se encuentra en <i>The Spanish Lyre. A new publication, exhibiting the most easy and expeditious method for learning the guitar</i> de Francesco Molina, publicada en Londres por Metzler & Son ca. 1827 en las páginas 18 y 19. Una copia se conserva en GB-Lbl, Music Collections h.259.uu.(5.).
<i>Libertad, libertad sacrosanta</i>	[Cancion de Barcelona] v: págs.. 4-5 Mi mayor	La música al célebre himno revolucionario de Buenaventura Carlos Aribau aparece en otras fuentes como D-HEms, Th K1 15, GB-Lbl, R.M.23.g.7.(13.), fols. 3-4.

⁶⁹² Javier Suárez-Pajares, *La canción con acompañamiento de guitarra*, XI y 33-35.

⁶⁹³ Javier Suárez-Pajares, *La canción con acompañamiento de guitarra*, XI y 31-33.

<i>El amor que tengo en Cádiz</i>	[Tirana española] v, pf: págs. 8-13 La mayor	Aparece también en la colección de 86 canciones de Robbins Landon US-Bu, H. C. Robbins Landon Collection, scores x781A Box 7, fols. 85v-86r.
<i>Todo cantan la cachucha</i>	[Canzon español] ⁶⁹⁴ v, pf: págs. 14-21 Do mayor	También llamada «El serení de Cádiz», se atribuye a Manuel García y aparece en diversas fuentes impresas y manuscritas como E-Mn, MP/3175/4, con ligeras variaciones en la melodía en E-Mn, M.REINA/22; US-Bu, H. C. Robbins Landon Collection, Scores x781A Box 6, fol. 21v.
<i>Estaba Fabio un día</i>	[Canzon español] v, pf: págs. 26-29 Fa menor	Concordancia ya citada en este trabajo con el Romance de Alkanzor de C. Maria von Weber para <i>Die Nachtlager von Granada</i> de Kind.
<i>No quiero casarme</i>	[Modinha española] v, pf: págs. 30-31 Sol mayor	Una versión de la misma melodía pero ligeramente adornada se encuentra en la colección manuscrita de Joseph Panny en el fondo Schott de la Biblioteca Estatal de Múnich, D-Mbs, Mus.Schott.As 4042, fols. 32v-33r. Ferdinand Rebay realizó una variaciones para guitarra sobre la melodía conservadas en A-HE, FRWV VI 1/31 / VII.
<i>La tirana se embarcó de Cádiz</i>	[La Tyranita, a dos voces] 2v, pf: págs. 32-37 Do mayor	Se trata de la misma pieza que Beethoven arreglaría para su colección WoO 158. La fuente más antigua localizada por Susanne Cox se encuentra en el <i>Troubadour du Nord</i> , Cahier 3 del 26 de enero de 1811 bajo el título «Tiranita Spagnuola» (págs.. 12-14).
<i>Una mujer me dijo</i>	[Seguidilla española/ Castro] v, guit: págs. 118-121 Sol mayor	Aunque atribuida Salvador de Castro en el manuscrito Kestner, la bolera aparece compuesta por Federico Moretti en la primera de las cuatro boleras del Archivo de la Diputación de Vizcaya (h. 1808), Sig. Ms. M. 119/01 editadas por Javier Suárez-Pajares ⁶⁹⁵ . La concordancia con esta fuente manuscrita es absoluta, tratándose de una copia exacta de la misma. Aparece una copia exacta titulada «Chanson Espagnole / Seguidilla» en el <i>Journal de Musique Estrangère</i> de Castro (nº17), de ahí su atribución a Salvador de Castro.

⁶⁹⁴ En el manuscrito: «*Mitgetheilt von don Pedro de Gabe 1808-1810*» [«Reportado por Don Pedro de Gabe / 1808-1810»]

⁶⁹⁵ Javier Suárez-Pajares, *La canción con acompañamiento de guitarra*, XII y 38-39.

*Favores y desprecios no los
archivo*

[Bolero español / Castro]
v, guit: págs. 122-125
Re mayor

Como en el caso anterior, el manuscrito Kestner atribuye a Castro la bolera si bien aparece compuesta por Federico Moretti en la segunda de las cuatro boleras del Archivo de la Diputación de Vizcaya (h. 1808), Sig. Ms. M. 119/01 editadas por Javier Suárez-Pajares⁶⁹⁶. Como en el caso de «Una mujer me dijo», se trata de una copia exacta de la bolera del Archivo de la Diputación de Vizcaya. Aparece una copia exacta titulada «Chanson Espagnole / Bolero» en el *Journal de Musique Étrangère* de Castro (nº8), de ahí su atribución a Salvador de Castro.

Ya que no puedo darte

[Bolero español / Castro]
v, guit: págs. 126-129
Mi mayor

En este caso, sucede lo mismo que para las boleras «Una mujer me dijo» y «Favores y desprecios». También se trata de una copia exacta de la tercera bolera atribuida a Moretti en la colección Ms. M. 119/01 del Archivo de la Diputación de Vizcaya. Aparece una copia exacta titulada «Chanson Espagnole / Bolero» en el *Journal de Musique Étrangère* de Castro (nº5), de ahí su atribución a Salvador de Castro.

Tan raro es como el fénix

[Seguidilla española / Castro]
v, guit: págs. 130-133
Re mayor

Habrá cosa más tyrana

[Tirana de la Banca / P.P.H /
Castro]
v, guit: págs. 134-137
Re mayor

Las iniciales del compositor se corresponden, indudablemente, con las de Pablo Huertos y esta tirana aparece atribuida al mismo autor en el *Journal de Pièces du chant Espagnol* (ca. 1820) de Salvador de Castro del que, presumiblemente, se copia, pues mantiene la introducción de tres compases del *Journal* de Castro, algo que difiere ligeramente con la versión editada por Javier Suárez-Pajares a partir de las *Six «équidilles ou chansons nationales espagnoles avec la traduction française* op. 3 del mismo Castro (ca. 1830).

Viver en cadenas

[Canción Español]
v, pf: págs. 140-142
Sib mayor

Música para la poesía patriótica de Juan Bautista de Arriaza de música cuya música puede atribuirse a Sor. Aparece en diversas fuentes manuscritas como la colección *Chants et danses folkloriques et chants patriotiques espagnols* (F-Pn, VM7-4284)⁶⁹⁷ o la colección de *6 Portugueses airs* de la British Library en GB-Lbl, R.M.23.g.7.(17.), fols. 6v-8r.

Cuando las madamitas

[El churrupample / aus
Mexico]
v, pf: págs. 148-149
La mayor

Se trata de alguna de las tantas versiones del sonecito veracruzano popularizado en México y España a principios del siglo XIX⁶⁹⁸, de fuente desconocida para el caso del manuscrito Kestner.

⁶⁹⁶ Javier Suárez-Pajares, *La canción con acompañamiento de guitarra*, XII y 40-41.

⁶⁹⁷ Mencionada también en Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 188.

⁶⁹⁸ José Miguel Hernán y Lénica Reyes Zúñiga, «El sonecito del churrupample. Un acercamiento a las prácticas musicales de las clases subalternas del periodo colonial», en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambios curvamericanos*, editado por Javier Marín López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 329-354.

Cuando un pobre se emborracha

[La jarana / aus Mexico]⁶⁹⁹
v, pf: págs. 150-152
La mayor

Quién te metió a farolero

[La torta / aus Mexico]
v, pf: págs. 153-155
La mayor

Muy apurado me veo

[E] me enojé / aus Mexico]
v, pf: págs. 156-157
Re mayor

Ayer me saltó a paware

[El Ay sí por vida de Vmd / aus Mexico]
v, pf: págs. 158-159
La mayor

Me aparto, mi bien

[La Bendición / aus Mexico]
v, pf: págs. 160-161
La mayor

Mi corazón volando

[E] Tenemé / aus Mexico]
v, pf: págs. 169
Mi mayor

Claros soltes son tus ojuelos bellós

[Seguidilla española]
v, gnt: págs. 170-171
Sol mayor

Madalena toma el niño

[Canzon español]
v: págs. 172-175
Do mayor

La seguidilla aparece recogida en el cancionero danés de A. P. Berggreen *Italienske, Spanske og Portugisiske Folke-Sange og Melodier* (Köbenhavn: C. A. Reitzel, 1866), pág. 198-199. La edición en fa del cancionero se recoge en Kestner No. 144. 1 (Nr. 1). No se han podido localizar fuentes previas a Kestner 101 II.

⁶⁹⁹ Lo que sigue se anota en una hoja de periódico anexa entre el fol. 150 y 151:

Span. american. Volks- Lieder] v. J. 1850 aus Mexico sagt:
"Quando un pobre se emborracha y un rico es compañía para el pobre es borrachera y para el rico es alegría"
Wenn ein Armer sich betrunkt und ein Reicher in seiner Gesellschaft so heißt es für den Armen Schwärzerei für den Reichen Erbeiterung

Dicen que no nos queremos

[Abas verdes / Chanson des
paysans de Salamanque]
v, pf; págs. 176-179
Do mayor

Aire asociado al género de las boleras intermedias, especialmente populares desde 1823; en el caso de las *Habas verdes*, las boleras que intercaban esta melodía fueron publicadas por Wirmbs, Lodre o Carratá durante estos años⁷⁰⁰. La fuente más directa parece ser el n.º 18 de la colección de Narciso Paz, *Deuxième Collection d'airs Espagnols avec accompagnement de Piano et Guitare* (París: s/n, ca. 1813), págs. 42-43.

*Le canto a mí gitana este
jopéo*

[Bolerros / del Jopéo]
v; págs. 182-183
La mayor

Aparece solo la melodía con el pentagrama de la guitarra vacío. Se trata de otro ejemplo de bolera intermedias, en este caso, por el «El Jopeo», un aire procedente, probablemente, del estribillo de alguna tirana⁷⁰¹. Una melodía y estructura casi idénticas las encontramos en el «Bolerro del Ole» de Narciso Paz, *Deuxième Collection d'airs Espagnols avec accompagnement de Piano et Guitare* (París: s/n, ca. 1813), págs. 19-20.

Al mirar esa sandunga

[Canzon español / Andalucía]
v, pf; págs. 184-187
La menor

Tirana popular a principios del siglo XIX, arreglada por Narciso Paz ca. 1813 para su *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleros et tiranas* (A Paris: chez Mme. Benoist, 1813), págs. 6-7. También aparecería en colecciones posteriores publicadas como *El Lili's*⁷⁰². La versión Kestner conserva la tonalidad del arreglo de Narciso Paz pero simplifica el acompañamiento pianístico. Si bien atribuida a Pablo Huertos, fuentes como A-Wn, Mus. Hs. 10884 refieren una melodía similar bajo el título «Sandunga nueva» atribuida a Blas de Laserna; también se encuentra en una colección de 13 canciones nacionales de la U. de Heidelberg (D-HEms, Th Kl 27) así como en otra colección de principios de siglo de la Biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas (B-Bc, 38652/2, págs. 3-4).

Porque sabes que te quiero

[Canzon español / Andalucía]
v; págs. 188-190
Re mayor

Aparece solo la melodía con el pentagrama de la guitarra vacío. La canción fue publicada y popularizada por Wirmbs en su colección *Colección general de canciones españolas y americanas* bajo el título «El Lelé».

Si piensas engañarme

[Bolerros de la bola / de
Moretti]
v; págs. 191-193
Re mayor

De nuevo, tan solo se copia la voz. Las «Bolerros de la bola» responden al mismo esquema de las boleras intermedias, en este caso, por la seguidilla «Si piensas engañarme». La fuente más cercana a Kestner es la publicada en Madrid por B. Wirmbs h. 1824, cuya copia se conserva en E-Mn, M/1525(29).

Qué quiero que te diga

[Canción gitana]
v; págs. 194-196
Do mayor

Aparece en publicado en la *Colección general de canciones españolas y americanas* de Wirmbs bajo el título «El Requebro / canción gitana» (n.º4); la versión de Kestner, como en las anteriores, tan solo recoge la melodía vocal, prescindiendo del acompañamiento y de la introducción que sí aparece en la *Colección* de Wirmbs.

⁷⁰⁰ Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 103.

⁷⁰¹ Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 104-106.

⁷⁰² Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 65.

Dame los brazos mi bien

[Canción americana]
v: págs. 197
Re menor

Como en el caso anterior, aparece en publicado en la *Colección general de canciones españolas y americanas* de Wirrmb bajo el título «Los tristes / canción americana» (nº6); la versión de Kestner, como en las anteriores, tan solo recoge la melodía vocal, prescindiendo del acompañamiento y de la introducción que sí aparece en la *Colección* de Wirrmb. Probablemente se trate del mismo tipo de son de origen peruano que Narciso Paz copiaba para sus Yaravies o Tristes del Perú en su *Deuxième collection d'airs espagnols* ya citada.

Este sonetito nuevo de Veracruz

[Canción americana]
v: págs. 198-201
Re mayor

Como en el caso anterior, aparece en publicado en la *Colección general de canciones españolas y americanas* de Wirrmb bajo el título «El Vejuquito / canción americana» (nº18); la versión de Kestner, como en las anteriores, tan solo recoge la melodía vocal, prescindiendo del acompañamiento y de la introducción que sí aparece en la *Colección* de Wirrmb.

Una niña sorprendida

[Canción española / Andalucía / P. Bonrostro]
v: págs. 206-207
Fa mayor

También parece copiada de la *Colección general de canciones españolas y americanas* de Wirrmb bajo el título «El barco de vapor / canción andaluza» (nº4) atribuida a Pablo Bonrostro. Aparece copiada en otras fuentes alemanas como D-B Mus.ms.autogr. Zuccalmaglio, A. W. F. v. 1,2 (38) o en la copia manuscrita parcial de la *Colección* de Wirrmb en D-Mbs, Mus.ms. 1152, págs. 14-17.

Yo fui tu primer amor

[Tanz und Gesang der Costa Firme]
v: págs. 208-209
Mi mayor

Como en el caso anterior, aparece en publicado en la *Colección general de canciones españolas y americanas* de Wirrmb bajo el título «El Pan de jarabe / canción y baile de Nueva [sic] Espanaña» (nº8); la versión de Kestner, como en las anteriores, tan solo recoge la melodía vocal, prescindiendo del acompañamiento y de la introducción que sí aparece en la *Colección* de Wirrmb. Aparece copiada también en D-B, Mus.ms.autogr. Zuccalmaglio, A. W. F. v. 1,2 (36).

Mal haya la hora, ay

[Canción de Andalucía]
v: págs. 210-211
La menor

Como en el caso anterior, aparece en publicado en la *Colección general de canciones españolas y americanas* de Wirrmb bajo el título «El caramba / canción andaluza» (nº3) atribuida a Ramón Carnicer; la versión de Kestner, como en las anteriores, tan solo recoge la melodía vocal, prescindiendo del acompañamiento y de la introducción que sí aparece en la *Colección* de Wirrmb. Aparece copiada también en B-Bc, 9467, págs. 188-195. La canción pasará a formar parte de las intermedias *Boletras del Caramba* de Sor, publicadas por Lodre⁷⁰⁵.

Madre yo quiero casarme

[Canción de Andalucía / Bonrostro]
v: págs. 212-213
Sol mayor

Como en el caso anterior, aparece en publicado en la *Colección general de canciones españolas y americanas* de Wirrmb bajo el título «La moda / canción andaluza» (nº25), atribuida a P. Bonrostro; la versión de Kestner, como en las anteriores, tan solo recoge la melodía vocal, prescindiendo del acompañamiento y de la introducción que sí aparece en la *Colección* de Wirrmb.

⁷⁰⁵ Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 110.

<i>Devde que te vi</i>		[Canción español] v: págs. 214-215 La mayor	Concordancia con la canción «Kriegers Abschied / Spanisch» de la colección ya citada D-B, Mus.ms.autogr. Zuccalmaglio, A. W. F. v. 1,6 (56), versión traducida al alemán del mismo aire.
<i>El que quisiere amando</i>	[distinto a la versión anterior de <i>Las habas verdes</i>]	[Boleros de las Habas verdes] v: págs. 218-221 Re mayor	También parece copiada de la <i>Colección general de canciones españolas y americanas</i> de Wirnbs bajo el título «Bolerar de las habas verdes» (nº31) atribuida a Federico Moretti. Nuevamente, el manuscrito Kestner copia la melodía de la voz y la letra pero no el acompañamiento ni el compás de introducción que sí aparece en la versión de Wirnbs.
<i>Yo fui tu primer amor</i>		[Tanz und Gesang de Nueva España] v: págs. 222-223 Mi mayor	[repetición de la anterior]
<i>Acuérdate bien mío,</i>		[La ausencia] v, guit: págs. 236-237 Do mayor	Se trata de una bolera atribuida a Sor en las <i>Seis boleras con acompañamiento de guitarra</i> del manuscrito Egerton 3289 de la British Library, anterior a 1813 ⁷⁰⁴ . También aparece, en la misma tonalidad que en Kestner pero con distinto acompañamiento, en la colección manuscrita firmada por Narciso Paz <i>Canciones con acompañamiento de guitarra</i> , conservada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, E-Mc, M/13, págs. 10-12.
<i>Al ir a despedirme</i>		[Canzon española] v, pf: fols 242-243 Sib mayor	Versión de una letra ligeramente variada de Meléndez Valdés («De un cupido, medrosa de mi olvido») cuya fuente musical no se ha podido determinar.
<i>Va un jilguerillo alegre</i>		[Seguidilla] ⁷⁰⁵ v, guit: págs. 267-269 Do mayor	Atribuida a José de León, aparece en idéntica tonalidad, pero arreglada para piano por Castro en sus <i>Six Seguidilles ou Chansons Nationales espagnoles</i> op. 2 (Paris: chez l'auteur, s/d, 1815), pág. 3. La indicación manuscrita en francés corrobora el origen de la seguidilla.

⁷⁰⁴ Celsa Alonso, *La canción lírica española*, 44-45.

⁷⁰⁵ Al final del último sistema del fol. 269, se puede leer en francés: «*Après avoir deux fois chanté 2me reprise on chante le refrain: O quantas veces / busca un hombre / su vida / y halla su muerte!*»

Apéndice III

Transcripciones completas de las cartas de Carl Blum al Gran Duque Ludwig I de Hesse-Darmstadt, conservadas en el Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD). Signaturas Bestand D 12 Nr. 26/4 y Nr. 4/25.

Carta I

Darmstadt den 18 Juli 1820.

[fol. 3v]

hatte eine Probe der Oper Fernand Cortez zu hören entstand bei mir der Wunsch, dereinst des Glückes mich erfreuen zu dürfen, eine Oper von nur auf dem hiesigen Hofoperetheater in Scene zu sehen. Ein beinahe Vierjähriger Aufenthalt in Wien beschäftigte mich indeßen mit Composition mehrerer Oper und Ballette für die Botschaftler zu Wien und Berlin so sehr, daß ich leider meinen einmal gefaßten Lieblingswunsch, bis diesen Augenblick unbefriedigt laßen müße. Die beigefügte ernste Oper *Zoraïde* unterwerfe ich hiermit der Prüfung von Eg. Königlichen Hoheit, ob ie geruhen werden dieselbe zur Annahme für die hiesige Bühnen zu würdigen. So glücklich wie mich im günstigsten Falle Ihr königlichen Hoheit Beifall machen würde, mit eben so tiefer Achtung ward ich der Tadel eines Fürsten verehren, der einen so wahren Blick, in die ernste dramatische Musik gethan hat. Meine Oper *Zoraïde* ist im declamatorischen Styl geschrieben, gesprochen wird wenig darin, im zweiten [fol. 4r] und dritten Aufzuge beinahe gar nicht, und selbst im ersten Akte habe ich auch bei unwichtigen Stellen das Recitatio vorgezogen, wie das Finale des ersten Aktes, die Nummer vor diesem Finale und die große Introduction des zweiten Aufzuges beweist. Die Sänger haben Gelegenheit ihren richtigen und gefühlvollen Vortrag, wenn auch nicht in Arren deren nur zwei in dieser Oper sich befinden, doch in den großen Ensemblestücken zu zeigen, welche den wesentlichen Theil meiner Oper ausmachen: Den Effekt das Ganzen hab ich in die imponi[e]rende Maße des Chores und Orchesters gelegt, welche beide ich weder in Wien noch Berlin mit so vortrefflicher Präcision gehört habe, wie hier. Erlauben Ihr königliche Hoheit nur die Bemerkung, daß die vorliegende Partitur meine Originalpartitur ist, so wie sie in meinem Kopfe

entstanden und ich sie gleich niedergeschrieben habe. Den Text habe ich selbst nach dem Französischen des le Sage bearbeitet und [fol. 4v] die Decorationen zur höchsten nachsichtsvollen Genehmigung selbst mit der Feder entworfen Vor einigen Jahren ward em Lustspiel von mir: die Brüder Prilibert hier in Darmstadt beifällig vom Publikum aufgenommen. Der Gedanke daß Ew. Königliche Hoheit auch diesmal meinem Fleiße Ihre gütige Nachsicht, wenn auch nicht Ihren hohen Beifall schenken wurden mag die Drestigkeit rechtfertigen, die ich bei der unterthänigen Bitle wage, Sie um die geneigte Durchsicht meiner Oper zu bitten.

Carta II

Berlin den 23 Debr. 1821.

[fol. 6r]

Wohlgeboner Herrn,

[...]

Ihr[o] königlichen Hoheit haben wie Eu[e]r Wohlgeboren wissen bei meiner Anwesenheit in Darmstadt mit so viel Huld und Gnade die Partitur meiner Oper *Zoraïde* anzunehmen geruhet, daß ich mich umso mehr bewogen fühlte, mein Werk dem öffentlichen Stüfe [fol. 6v] einer geschätzten Musikhandlung zu übergeben, nicht allein um mein Werk für andre deutsche Bühnen gemeinnütziger zu machen, sondern um die Ehre, welche mir unschätzbar ist zu genießen, daß die erste deutsche Operepartitur welche bei Lebzeiten eines Componisten bis jetzt erschienen ist, auch zugleich dem vortrefflichen Fürsten gewidmet sey, welcher an Kenntniß und Erfahrung jeden Künstler uebrwieg, und deßen hohe Sachkunde mir zum Leitfaden bei allen meinen musikalischen Arbeiten dienen würde. Eu[e]r Wohlgeboren Güte, welcher ich mich wie jeder Andre zu erfreuen gehabt, das Glück wie Sie, einem Edlen Fürsten so nahe zu stehen, wird sich für mich in dem Augenblicke, wo Sie diese Partitur dem erlauchten Fürsten überreichen, gewiß dahin aussprechen, daß Sie die dringende und ergebene Bitte nur gewähren, jeden Schein von Interesse aus den Augen eines erhabenen Herrn zu entfernen, mögten Sie die Güte haben und den aufrichtigen Worten meines Herzens Glauben beimessen, daß die Erinnerung an die hilfreiche Aufnahme welche ich erfahren ein Lohn für mich bleiben wird, welchen weder Zeit noch Entfernung in [fol. 7r] meine [?] wird.

Die hier in der Partitur beigefügten Decorationen habe ich selbst auf der Königlichen Bibliothek in Paris, auf Stein gezeichnet und in der Druckerey des Herrn Langlumè eines Freundes von mir abziehen lassen.

Sehr angenehm wurde es nur seyn, wenn Hr Wohlgeboren meine ergebenste Bitte mir gewährten, und mir das Wappen von Granada übersendeten, wenn es Ihren bedeutenden Geschäften keinen Zeitabbruch verursacht.

Ich habe mit dem Drucke der andern Exemplare Einhalt thun lassen, und wünschte gerne den übrigen Ausgaben eine Beschreibung dieses Wappens hinter dem Vorberichte wie Er Wohlgeboren ersehen würden beizufügen, und den Irrthum mit dem Halbmond welchen ich indessen von den Pariser Abbildungen übertragen dadurch zu berichtigen.

Dies war der Grund, warum ich es gewagt hätte, durch mehrere meiner Freunde an welche ich nach Darmstadt schrieb, Sie schon vor einigen Monaten mit dieser Bitte zu belästigen. Das meine Zeichnungen auf Kein betrifft, so werden diese bei einem Kenner wie Ei Wohlgeboren um Nachsicht zu bieten haben, und der redliche gute Wille die erste deutsche Operpartitur so glanzvoll und [fol. 7v] würdig wie möglich zu machen für die zurückgebliebene That in dieser Hinsicht für mich sprechen müssen. Wenn der gelungene Erfolg meiner Oper nur dem Eifer der darin beschäftigten Künstler zuzuschreiben war, und ich so dreist bin E[u]re Wohlgeboren ergebenst zu ersuchen, mich der talentvollen Darstellerin der Kauptrolle Dankbar zu empfehlen, so ist das nur eine Schuldigkeit welche ich hiermit beobachte.

Erlauben mir E[ue]r Wohlgeboren die Ehre, mich mit der liebsten hochachtung und Ergebenheit Ihrem geneigten Andenken empfehlen zu dürfen.

