

LARRA Y LA OPERA

María Soledad Catalán Marín

Universidad de Zaragoza

RESUMEN. Larra no pudo sustraerse, ni como crítico ni como creador, al influjo que la ópera tuvo en su época. Como crítico, defendió la supremacía del teatro nacional sobre la ópera, y dio cuenta de los estrenos más importantes. Como creador, se unió a aquéllos que consideraban necesario crear una ópera nacional y por ello se atrevió a escribir el libreto de *El Rapto*.

RÉSUMÉ. Larra ne put se soustraire, ni comme critique ni comme créateur, à l'influence que l'opéra exerça de son temps. Comme critique, il défendit la suprématie du théâtre national sur l'opéra et il rendit compte des premières les plus importantes. Comme créateur, il se rapprocha de ceux qui considéraient comme nécessaire la création d'un opéra national et c'est pour cela qu'il se risqua à écrire le livret de *El Rapto*.

Larra trató de la ópera desde sus dos facetas profesionales, la de crítico y la de creador. Desde la primera, se erigió en defensor del teatro nacional sobre la ópera y ofreció testimonios interesantísimos de las consecuencias del denominado “furor filarmónico”. También analizó en sus artículos las representaciones de óperas. Como creador, no pudo sustraerse a la necesidad de unirse al movimiento de escritores españoles que pretendían crear una ópera nacional, atento como siempre a todas las buenas innovaciones, y escribió un libreto.

Defensa del teatro nacional

El conflicto que produjo la inclusión de la ópera en el teatro viene de lejos¹. En el momento en que Larra desarrollaba su labor periodística, el problema fue tratado por la Comisión del Ayuntamiento encargada de los teatros. En un informe, fechado en

1. D. T. Gies estudia este problema en la década de los veinte en *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as Impresario and Government agent*, Cambridge, 1988, págs. 83-88. Y del mismo autor, “Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”, *B.Hi.*, T. 91, 1989, nº 1, págs. 37-60.

Leonardo Romero hace un breve estado de la cuestión de la ópera durante el periodo romántico en *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, págs. 276-279.

marzo de 1832, ésta ponía de manifiesto el “furor filarmónico”², al señalar que los espectadores sentían “frenesí por los espectáculos líricos”. Sin embargo, a causa de las deficiencias materiales de los teatros, sobre todo “su pequeñez”, “las inmensas cargas que sobre ellos gravitan”, así como “los cuantiosos desembolsos que originan aquellos [los espectáculos líricos]”, las ganancias que se podrían obtener de la ópera son nulas “dejando un vacío considerable que es forzoso satisfacer”. La única solución que la Comisión encuentra para poder continuar con este tipo de espectáculos es “facultar a Madrid algunos medios y eximirla de ciertas cargas, (...) so pena de ponerle algún día en la absoluta imposibilidad de continuar este servicio, o de que sus más sagradas obligaciones queden desatendidas con una trascendencia incalculable.”³

Larra intentó dar soluciones al problema planteado por la introducción de la ópera en el teatro español. Para él éstas comenzaban por separar los dos espectáculos, de naturaleza tan dispar. La base teórica del crítico eran las propias preceptivas de la época que, en general, y sobre todo, desde Francisco Sánchez consideraban la ópera como un género que no debía someterse a las mismas reglas que las obras de teatro porque perdería dos de sus elementos intrínsecos “el prestigio del canto “ y “las decoraciones vistosas”⁴. Larra, en su defensa del teatro sobre la ópera, destacaba que ésta no tenía el prestigio que los años habían dado al teatro, y que su mantenimiento, a causa de la escenografía, era muy caro⁵ convirtiéndola en “la víbora de la fábula, y

2. Luis Carmena y Millán destaca que la llegada de las compañías italianas de ópera con repertorio de Rossini produjo en el público “un verdadero delirio, una fiebre, un fanatismo”, L. Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878, pág. 51.

D. T. Gies señala que “la moda de la ópera italiana alcanzó proporciones “maniacas” (palabra con que se solía describir la prensa las representaciones y la respuesta del público) en los años inmediatamente anteriores a la eclosión del drama romántico”, D. T. Gies, *El Teatro español en el siglo XIX*, Cambridge, 1996, pág. 133.

3. Archivo de la Villa de Madrid. Corregimiento. 1-135-24.

4. F. Sánchez, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, 1805, pág. 244. Opiniones similares se pueden encontrar en J. Gómez Hermosilla, aunque no defiende la ópera con la vehemencia del preceptista anterior. J. Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, 1826, pág. 217. Contrarios a esta opinión fueron Luzán y Norberto Pérez del Camino, entre otros, que daban mayor importancia “al recitado” de la ópera que a sus otros dos componentes “la música y el aparato escénico”, Luzán, *Memorias Literarias de París*, Madrid, 1751, pág. 105. N. Pérez del Camino, *Poética y Sátiras*, Burdeos, 1829, pág. 91. El propio Alberto Lista destacaba que a lo largo del tiempo “se ha introducido la costumbre de sacrificar la poesía a la música”. Lista, *Lecciones de literatura española*, Madrid, 1836, pág. 55.

5. Larra, *Obras Completas*, Madrid, BAE, 1960. Vol. II, págs. 172-176 (de ahora y en adelante solo consignaré la página y el volumen). Larra señaló que Rossini era el creador de la ópera moderna, así lo afirma también Claudio Casini, “El siglo XIX”, en *Historia de la música*, vol 9, Madrid, Turner, 1987, págs. 5-8.

Antes que Larra, M. Bretón de los Herreros se había manifestado en contra de la supremacía del espectáculo operístico:

Mas mi cólera, Anfriso, no consiente
que ensalzando de Italia a los cantores
al teatro español así se afrente.

una verdadera yedra que se abrazaba al teatro nacional para ahogarle”⁶. Sin embargo, el público prefería la ópera y de ahí que, cuando una obra de teatro obtenía una mayor recaudación que una ópera cantada, los críticos dramáticos lo destacaban en sus artículos como una excepción⁷.

Para solucionar estas desigualdades entre teatro nacional y ópera, Larra propuso que cada uno de ellos tuviera su propio local⁸, y que se arrendasen a empresas particulares especializadas en cada uno de ellos. Por eso se muestra disconforme con la última contrata de arrendamiento que el Ayuntamiento había llevado a cabo en 1835 y que dejó en manos de los actores ambos teatros, que a su vez subarrendaron el de la Cruz a una compañía de ópera⁹. También pide Larra que se descargue al teatro de dar parte de sus ganancias a la beneficencia y que las jubilaciones de los actores corran a cargo del gobierno¹⁰.

“El furor filarmónico”

Otro aspecto que marcó el auge de la ópera fue el denominado “furor filarmónico” que provocó desórdenes, tanto por la masiva afluencia de espectadores a los estrenos como por la práctica de la reventa de localidades. En cuanto al primer aspecto muchos son los documentos del Archivo de la Villa de Madrid que lo constatan, ya que cuando se iba a representar una ópera se solicitaba la presencia de Voluntarios Realistas para mantener el orden:”Estando dispuesta a ejecutarse en el teatro de la Cruz mañana 2 del corriente [enero de 1828] la ópera *Otelo*, y pudiendo las primeras representaciones traer alguna concurrencia,(...), se sirva pasar el aviso correspondiente al excelentísimo señor Inspector General de Realistas para que tenga a bien disponer

Tribútese en buen hora mil loores
a una voz peregrina; y no olvidemos
que en Madrid hay comedias, hay actores.

Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español. Sátira, Madrid, 1828, vv. 124-129.

6. Larra, II, págs. 172 y 173.

7. Este hecho se produjo en la representación de *Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor*, refundición de la comedia de Moreto, *La venganza sin castigo*. Larra, I, pág. 258. Sin embargo, lo que era una excepción en tiempos de Larra era lo habitual en los de Luzán:”Por eso se han visto a veces, (...), quedarse sin auditorio los teatros de los más excelentes cantores por acudir a la representación de alguna tragedia”. Luzán, *La Poética*, Barcelona, Lábor, 1977, pág. 515.

8. Larra, II, pág. 174. Sin embargo, la solución no parece ser tan sencilla. En una exposición dirigida al Rey en la que se proponen varios arbitrios para mejorar el teatro, se niega dicha posibilidad porque el teatro que se quedase sin la ópera haría esfuerzos inútiles “para atraer espectadores a las funciones en verso, por más escogidas y engalanadas que se las presentase”. Archivo de la Villa de Madrid. Corregimiento. 1-135-24.

9. Larra, II, pág. 174.

10. Larra, II, pág. 175.

acuda un piquete a los despachos de billetes con el objeto de evitar desórdenes”.¹¹ Estos Voluntarios Realistas se sumaban en las taquillas de los teatros a los habituales “8 soldados de caballería con su sargento, y la ronda, ...”¹². Sin embargo, esas fuerzas resultaron ineficaces en algunas ocasiones, como el 12 de junio de 1828, y no lograron contener a cierta parte del público, sobre todo, “militares que concurren quieren ser preferidos y arrollan al público”¹³.

Con respecto a la reventa de localidades, también son numerosos los legajos del Archivo de la Villa de Madrid que tratan de este problema, en uno se señala que la misma se llevaba a cabo “en los cafés, en medio de la plazuela de Santa Ana, en tabernas, en portales y otras partes”¹⁴. El propio Larra da testimonio de ello en el artículo titulado “El Café”: “suele traerme los días que hay apretura para ver la ópera algunos billetes, que le vendo por una friolera: al duplo o al triplo según es aquélla”. Así como M. Bretón de los Herreros: “No falta en tales días un tunante/que revenda lunetas y sillones /burlando al alguacil más vigilante”¹⁵. Ante la imposibilidad de acabar con esta costumbre, en el *Boletín del Comercio* se propone su “reglamentación.”¹⁶ Sin embargo, el Ayuntamiento optó por multar al revendedor con “cien reales”, amén de “perder los billetes”.¹⁷

11. Archivo de la Villa de Madrid. Corregimiento. 1-99-21.

12. Archivo de la Villa de Madrid. Corregimiento. 1-99-21.

13. Archivo de la Villa de Madrid. Corregimiento. 1-99-21.

Manuel Bretón de los Herreros también explica muy ilustrativamente el revuelo que provocaba la asistencia a la ópera:

¿No es risa ver al pueblo como brega
para alcanzar billete del *Crociato*?
¡A tanto, Anfriso, la locura llega!

Uno pierde la capa, otro zapato;
otro desde la víspera bosteza
sobre la dura losa ¡Mentecato!

Las diez. Entonces el motín empieza-
¡Orden! ¡Orden!- ¡Soldados, en batalla!
La plebe a un lado, al otro la nobleza.

¡Atrás! -¡Buen culetazo a la canalla!
¡Nada! ¿Quién la contiene? Aunque a sus ojos
diez cañones cargasen metralla. VV. 142-153.

14. Archivo de la Villa de Madrid. Corregimiento. 1-24-25.

15. Larra, I, pág. 15. En este mismo artículo explica que la entrada a una función de ópera costaba unos doce reales y dos cuartos y de reventa veinte, cuarenta o sesenta en luneta. Manuel Bretón de los Herreros, *op. cit.*, vv 163-165.

16. *El Boletín del Comercio*, 12 de marzo de 1833.

17. Archivo de la Villa de Madrid. Secretaría 2-476-6 y 2-178-101.

Larra crítico de ópera

Los aspectos que más destacan a la hora de analizar los artículos que Larra dedicó a las representaciones de ópera son, de un lado, el conflicto con la Grissi, suficientemente estudiado¹⁸; de otro, el que en todos hace una identificación más o menos extensa de ópera y política y, por último, los aspectos técnicos de la representación.

La identificación de ópera y política que Larra introduce en estos artículos se debió, fundamentalmente, a la coincidencia en las fechas de sus representaciones con el periodo en que descargó todas sus críticas contra el gobierno de Francisco Martínez de la Rosa. Esta situación se refleja en otros artículos como “Los tres no son más que dos, y el que no es nada vale por tres” (18-2-1834), “El Siglo en blanco” (9-3-1834), “Ventajas de las cosas a medio hacer” (16-3-1834), “Carta de Fígaro a un bachiller, su corresponsal” (31-7-1834), “Segunda y última carta de Fígaro, al bachiller, su corresponsal desconocido” (13-8-1834).

Las causas de esta actitud crítica de Larra frente al gobierno de Martínez de la Rosa son la lentitud en la redacción de una nueva Constitución, la incapacidad para acabar con la Guerra Carlista y la falta de información sobre la epidemia de cólera que se había iniciado en Madrid. En la crítica a *I Capuletti ed I Monteschi* ya utiliza las comparaciones y metáforas entre la ópera y el gobierno para criticar a este último. Así, denuncia la falta de efectividad del gobierno a la hora de redactar leyes:“(…). Pocas cosas habrán ejercitado tanto nuestra paciencia como el Estatuto y la señora Grissi” y la de acabar con la Guerra Carlista “el final de esa lucha, según se hace desgraciadamente esperar, debe de ser mejor todavía que el mismo final del primer acto de la ópera de Bellini”. La crítica directa a Martínez de la Rosa también se vale de los mismos recursos:”Si a una se ha de cantar, se ha de gobernar a una. Un tenor débil deslucen una pieza concertante, un ministro blando desconcierta la máquina” y aún se hace más evidente la alusión al político cuando Larra considera inaceptable para el país “todo justo medio”.¹⁹ En el artículo dedicado a la ópera *Ana Bolena*, aunque la crítica no es tan acibarada, sí es más extensa en el tiempo, ya que llega hasta Calomarde, en un intento de Larra por desmarcarse de sus orígenes absolutistas y de su pertenencia a los Voluntarios Realistas:”[El público] estaba tan frío y descontentadizo como si le estuvieran gobernando y haciendo feliz, y tan callado y tan de mal humor como en tiempo de Calomarde.”²⁰

18. J. L. Escobar, “Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral, en la temporada de 1834”, *NRFH*, XXV, 1976, pp. 45-72.

19. Larra, I, págs. 389-390.

20. Larra, I, pág. 398. Véase con respecto a los inicios políticos de Larra J. L. Varela, *Larra y España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, págs. 27-32. Larra, en el artículo dedicado a *Norma*, también hace referencia a la Decada Ominosa pero subrayando la idea de libertad, la ópera le pareció “una aurora de libertad después de diez años de despotismo”. I, pág. 414.

Conforme se iban produciendo acontecimientos políticos, Larra los iba integrando en sus artículos, así en el dedicado a *Il furioso nell'isola di S. Domingo* de Donizetti se refiere a la amnistía política concedida por F. Martínez de la Rosa en marzo y mayo de 1834 a todos los exiliados²¹. En el dedicado a *Norma*, el cólera es el asunto en el que centra su interés Larra: "Dos cosas había ocultas en Madrid: la ópera y el cólera"²². Interesante es el contenido del artículo dedicado al estreno de la *Sonámbula* de Bellini, porque la crítica al gobierno se hace a partir del valor puramente de divertimento de la ópera: "el público cansado de padecer, parecía que buscaba un desahogo y un placer en el aplauso. Esta noche no había prevención, no había partidos; no había mas que un ansia justísima de distracción."²³ Esta postura de Larra preanuncia artículos posteriores en los que justificará la importancia del teatro no por su poder educador, sino por su valor lúdico.²⁴

Larra, en todos estos artículos dedicados al estreno de óperas, critica al gobierno por no practicar una política más eficaz de cambios so pretexto de unos miedos, para Larra imaginarios, "a los revolucionarios", "a las sociedades secretas", "al cólera" y que han sido utilizados para no acabar con la censura²⁵. La situación se tornó tan grave que, en la crítica a *La Straniera* de Bellini, Larra pidió la dimisión de F. Martínez de la Rosa: "Creerá acaso el lector, acostumbrado a vernos dirigir nuestros tiros al Poder, que queremos hacer aplicación de estas reflexiones a algún ministro, que pudiera haber dejado con gloria antes el teatro hoy de su derrota."²⁶

Esta mezcla de ópera y política no embargaba, sin embargo, el juicio de Larra como crítico dramático. En esa faceta refleja algunos aspectos comunes a los artículos de crítica operística de la época, como la indefinición genérica. Si bien utilizó en más ocasiones el término ópera, no tuvo ningún recelo en denominar *melodramas* a *Il furioso nell'isola di S. Domingo* de Donizetti y la *Sonámbula* de Bellini (aunque a lo largo del artículo las llama siempre óperas).²⁷ De la misma forma, a la obra *I Capuletti ed I Monteschi* en el título de su artículo la denomina ópera y en un momento del mismo "melodrama".²⁸ También utilizó la denominación *tragedia lírica* para *La*

21. Larra, I, pág. 406. Véase R. Marrast, *José Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme*, Paris, Klincksieck, pág. 310.

22. Larra, I, pág. 414. La práctica de unir crítica operística y literaria no era exclusiva de Larra, ya que en el comentario a la misma ópera en *La Abeja* también aprovecha el crítico para tratar del cólera: "(...). A buen seguro que tengan ópera italiana por esas sierras de Dios las gentes que se han apresurado a alejarse de esta capital donde, gracias a Dios, todavía se disfruta de perfecta salud para salir al encuentro del mismo caprichoso cólera, cuyos ataques se proponen evitar". *La Abeja*, 4 de julio de 1834.

23. Larra, I, pág. 419.

24. Larra desarrolla esta idea, sobre todo, en el artículo dedicado al estreno de *Margarita de Borgoña* (5-10-1836).

25. Larra, I, pág. 415.

26. Larra, I, pág. 440.

27. Larra, I, págs. 407 y 419.

28. Larra, I, pág. 390.

Parisina de Donizetti, aunque, como en los casos anteriores, a lo largo del artículo la denomine ópera²⁹. En *La Cartelera Teatral madrileña* todas estas obras estaban anunciadas como óperas.

En estos artículos, Larra divide el análisis de las óperas en tres aspectos, el libreto-argumento, el canto y la música. El unir libreto a argumento se debe a que en la mayor parte de los artículos Larra los hace sinónimos, y muestra su preocupación por los mismos aspectos que en los argumentos de las obras dramáticas, que sean verosímiles y que sean interesantes. El primer rasgo lo alaba en de *I Capuletti ed i Monteschi*³⁰ y critica su falta en de *Il Furioso nell Isola de S. Domingo*³¹. Considera poco interesante el de *La sonámbula*.³² Larra diferencia *argumento de libreto* en *La parisina* pues su argumento “es interesante por demás; así no fuera tan disparatado el *libretto*”, del que critica, sobre todo, que algunas situaciones estén poco preparadas dramáticamente³³.

La música y el canto fueron los aspectos a los que menos espacio dedicó Larra en sus artículos, posiblemente debido a su deficiente formación musical que él mismo quiso esconder en su ironía: “Hemos oído a muchos inteligentes tildar de triviales algunos motivos, (...); en materia de Bellas Artes, y sin perjuicio del respeto que en todos ramos tenemos a los señores inteligentes, sería bueno que se consintiese algun voto a los sentidos de los espectadores de buena fe”.³⁴ Sin embargo, en sus artículos de crítica teatral Larra no se mostró tan benevolente como en los de ópera, y adoptó la postura que en estos censura la de “una crítica rigorista”.³⁵

En el artículo dedicado a *I Capuletti ed i Monteschi*, Larra destaca que su música contiene todas las características de la de su autor Bellini: “es ligera, pero tierna; los cantos son siempre graciosos y van siempre derechos a herir el corazón”.³⁶ Al igual que la de *La Sonámbula*³⁷. La música de *Il Furioso nell'isola di S. Domingo* de Donizetti tiene “un mérito no común, sobre todo en el instrumental y acompañamiento; que suele tener cantábiles muy gracioso y oportunos”.³⁸ Aunque señala que algunos fragmentos estaban tomados de otras óperas del mismo autor³⁹. Lo mismo sucede con *la Parisina*⁴⁰.

29. Larra, I, pág. 433.

30. Larra, I, pág. 390

31. Larra, I, pág. 406

32. Larra, I, pág. 419.

33. Larra, I, pág. 433.

34. Larra, I, pág. 390.

35. Larra, I, pág. 390.

36. Larra, I, pág. 390.

37. Larra, I, pág. 419.

38. Larra, I, pág. 407.

39. Larra, I, pág. 408.

40. Larra, I, pág. 434.

Con respecto al canto, Larra destaca algunos fragmentos de las óperas como El dúo de bajos del primer acto y del segundo el dúo del bajo y tiple y el de bajos de *Il Furioso nell'isola di s. domingo*⁴¹. De *La parisina* el dúo de tiple y bajo, el cuarteto del segundo acto, el cuarteto final del segundo acto y su *stretta*⁴².

La creación de una ópera nacional.

En la época que nos ocupa nació el deseo de crear una *ópera nacional*⁴³. Larra no se sustrajo a dicha influencia y probó fortuna como libretista con *El rapto*, ópera que fue estrenada el 16 de julio de 1832⁴⁴ y que resultó un fracaso, debido, sobre todo, al libreto⁴⁵. Pero no sólo fue esa necesidad general de crear una ópera española la que movió a Larra a escribir un libreto. No hay que olvidar que, por las mismas fechas, los trabajos más numerosos de Larra para el teatro eran traducciones y adaptaciones de originales franceses⁴⁶ y los libretos de la ópera no son otra cosa. Una muestra de ello es el propio Eugène Scribe del que Larra tradujo numerosas obras. Este autor francés escribió varios libretos a partir de obras de teatro y novelas originales que adaptaba y junto al compositor Auber rompieron con la ópera rossiniana e introdujeron el romanticismo en este género⁴⁷. Pero es que además, también C. Delavigne o De Jouy escribieron libretos y obras de ambos autores fueron traducidas por Larra⁴⁸.

41. Larra, I, pág. 403.

42. Larra, I, pág. 434.

43. L. Romero señala que el primer intento de crear esa *ópera nacional* fue en 1831 con *Los enredos de un curioso*, música de Carnicer, Albéniz y Saldoni y libreto de Félix Enciso Castrillón. L. Romero, *Mariano José de Larra. Textos teatrales inéditos*, Madrid, CSIC, 1994, pág. 40.

44. L. Romero reproduce la noticia previa al estreno que se publicó en el *Diario de Avisos* (15-6-1832). En ella se destaca, sobre todo, que el público celebrará “ver nacer la ópera nacional, abriéndose una nueva carrera a los ingenios españoles”. L. Romero, *ibid.*, pág. 39.

45. *Ibid.*, pág. 41.

46. Como destaca L. Romero, Larra se inició como dramaturgo en 1831, con obras originales como *El Conde Fernán González*, y con traducciones como *No más mostrador*. Así “sólomente le faltaba ensayar en el terreno del teatro musical”. L. Romero, *op. cit.*, pág. 16. Creo además, que hay que tener en cuenta la influencia que sobre Larra tuvo Grimaldi que “fomentó en el público el gusto por la ópera (...), así como la constante producción de nuevas versiones, o “refundiciones”, de obras del Siglo de Oro español, o traducciones de melodramas recién estrenado en París”. D. T. Gies, *El teatro español en el XIX*, Cambridge, 1996, pág. 15.

47. Así lo destaca C. Casini: “La ruptura de esquema rossiniano se produjo de forma imprevista, en 1828, con *La muette de Portici* de Daniel-François Auber (1782-1871). El libreto en uso hasta aquel momento en la ópera sufrió una repentina transformación gracias al comediógrafo Eugène Scribe (1791-1861), que dominaría el teatro musical, y no sólo musical, en los siguientes quince años. *La muette de Portici* obtuvo un gran éxito, proporcional a la novedad de la estructura teatral y musical que se correspondía con el nuevo clima político del romanticismo, que adoptaba posturas libertarias tras algunos años de reinado borbónico”. C. Casini, *op. cit.*, pág. 6.

48. *Ibid.*, págs. 6-7.

Un hecho importante, y que no se ha destacado lo suficiente, es que libretistas italianos tan importantes como Felice Romani o Salvatore Cammarano utilizaron como fuentes para los suyos libretos de E. Scribe, de De Jouy y dramas de Ducange y Soumet. Así, para el argumento de *L' Elisir d'amore*, Romani utilizó como fuente *Le philtre*, libretto de Scribe y para *La sonnambula* el *ballet-pantomime* del mismo autor y de Auber titulado *La Sonnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur*. Para el libretto de *Lucía di Lammermoor*, S. Cammarano sobre todo tuvo presente *La Fiancée de Lammermoor* de Víctor Ducange. La labor de estas libretistas era muy similar a la que acometía un traductor, adaptar la obra al género operístico, y sobre todo al gusto y a las costumbres del público que las iba a ver y escuchar⁴⁹.

Larra no se podía sustraer a esa corriente de escritores que pedían la creación de una ópera nacional, porque le empujaba su experiencia exitosa como traductor. También su labor como periodista influyó en gran medida ya que fue a través de la prensa desde la que se lanzaron más voces que pedían una ópera española. En *Cartas españolas* se alaba la futura puesta en escena de una ópera de T. Genovés,⁵⁰ o en *La Revista Española* (19 de diciembre de 1832) que, con motivo del estreno de la ópera de R. Carnicer *Eufemio de Messina, ossia i Sarraceni in Sicilia*, se hace un alegato en favor de la ópera autóctona porque: "la armonía no es fruto exclusivo de las escuelas extranjeras" y en consecuencia "En España pueden escribirse óperas con éxito favorable."⁵¹ Asimismo, en *El Boletín del Comercio* se destaca la musicalidad del verso castellano: "Tradúzcanse las mejores piezas por poetas músicos, compónganse otras originales, y yo aseguro que cuando el público vea el buen verso castellano acomodado diestramente a la música, quedará sumamente complacido."⁵²

Larra se muestra en sus artículos dedicados a la ópera como un escritor avezado y abierto a cualquier intento de renovación que supusiese una mejora de las letras españolas. Pero también se nos presenta como un adalid de las reformas políticas necesarias para llevar a España a la modernidad. La feliz coincidencia en el tiempo de estos artículos con el verdadero despertar político de Larra, ha hecho que en los mismos ejemplificase una de las máximas que caracterizarán sus escritos: la historia, la sociedad y la literatura debían ir unidas para conseguir que el país progresase realmente.

49. C. Dapino, *Il teatro italiano. Il libretto del melodrama dell'Ottocento, I.*, Torino, 1986., págs. 127-247. Con respeto a la labor del traductor, véase el artículo de Larra "De las traducciones" (11-3-1836) en el que resume magistralmente la actitud y los conocimientos que el traductor debe aplicar a la hora de realizar su trabajo con dignidad. Larra, II, págs. 179-183.

50. *Cartas Españolas*, 6 de agosto de 1831.

51. *Revista Española*, 19 de diciembre de 1832.

52. *El Boletín del Comercio*, 20 de abril de 1833.

E. Cotarelo explica que el deseo de estos autores españoles era crear una ópera en su idioma: "que aparte de la demostración del amor patrio, tenía la ventaja de suprimir uno de los inconvenientes de la ópera italiana, que era el de entender la letra y poder seguir el curso del argumento de la obra. Así nació la idea de la ópera española". E. Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela*, Madrid, 1934, pág. 171.