

La Opéra-Comique en la Zarzuela y la zarzuela como *opéra-comique*: una temporada de Delphine Ugalde en Madrid (1859)

The Opéra-Comique in the Madrilenian Zarzuela Theatre and zarzuela as *opéra-comique*: Delphine Ugalde's Theatre Season in Madrid (1859)

ENRIQUE MEJÍAS GARCÍA*

Resumen

En 1859, el Teatro de la Zarzuela anunció un espectáculo 'nuevo en España': funciones de opéra-comique interpretada por una compañía francesa y la estrella más rutilante de la Salle Favart, entre 1848 y 1858, Delphine Ugalde. En el artículo, profundizamos en las claves de esta temporada en la que se encontraron, cara a cara, dos géneros como la opéra-comique y la zarzuela que, desde Madrid —por parte de creadores, productores y críticos—, interesaba relacionar y/o confrontar. En un momento en que se discutía qué tipo de espectáculo debía representar la zarzuela para la sociedad y la cultura isabelinas, nos interesa analizar una serie de transferencias culturales presentes sobre el escenario del Teatro de la Zarzuela que nos permiten preguntarnos hasta qué punto se comprendían entonces como géneros diferentes la opéra-comique (resemantizada como 'zarzuela francesa') y la zarzuela (defendida como ópera cómica española).

Palabras clave

Transferencia cultural, Zarzuela, Opéra-comique, Star-system, Soprano coloratura, Delphine Ugalde.

Abstract

In 1859 the Teatro de la Zarzuela announced a show 'new in Spain': opéra-comique performances by a French company and the most glittering star of the Salle Favart between 1848 and 1858, Delphine Ugalde. In this article, we investigate the keys of this season in which two genres, opéra-comique and zarzuela, met face to face: two genres that creators, producers, and critics in Madrid were interested in relating and/or confronting. At a time when the main debate was about what kind of spectacle zarzuela should be for its society and culture, we propose to explore to what extent opéra-comique (resemantized as 'French zarzuela') and zarzuela (defended as 'Spanish Comic Opera') were understood as different genres.

Keywords

Cultural transfer, Zarzuela, Opéra-comique, Star-system, Soprano coloratura, Delphine Ugalde.

* * * * *

* Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Dirección de correo electrónico: emejiasg@sgae.es. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6851-9245>.

El 11 de febrero de 1856, apenas un mes antes de la colocación de la primera piedra del Teatro de la Zarzuela, Francisco Asenjo Barbieri publicaba su personal definición del género que daba nombre al coliseo: *Las llamadas zarzuelas (...) son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española con que se las engalana.*¹ Para el compositor de *Jugar con fuego* la sincronización de repertorios entre las escenas de París y Madrid era más que evidente; un planteamiento que, sin embargo, no carecía de contradicciones. Como ha observado Fernando Delgado:

*La explosiva irrupción de la zarzuela en el panorama musical isabelino fue interpretada de dos maneras aparentemente antagónicas: por sus evidentes vínculos con la ópera-comique, algunos defendían que constituía un género 'completamente nuevo', inédito en la escena española; por su parte, otros —reconociendo la novedad de la propuesta— propugnaban una genealogía soñada para la zarzuela isabelina que enlazaba directamente con el Siglo de Oro.*²

Más allá de la filiación soñada con el pasado musical —apenas argumentada en aquel momento por Barbieri o el musicógrafo Juan de Castro—, los agentes promotores (creativos e intelectuales) de la zarzuela isabelina no dudaban en definir lo que esta *tenía que ser*³ y lo que, como práctica cultural, terminó resultando: *una auténtica ópera cómica nacional*,⁴ en palabras de Celsa Alonso. En este sentido, para Barbieri el método a seguir era evidente, pues se trataba de:

*Resucitar el espectáculo lírico-dramático llamado zarzuela (...) asimilándole en la forma, en cuanto fuera posible, a la ópera cómica francesa, e introduciendo al par, no solamente el espíritu de nuestros cantos nacionales, sino todos los adelantos literarios y musicales consignados por los grandes maestros y la juiciosa crítica.*⁵

Juan José Carreras ha sido quien, más recientemente, ha aportado una revisión semántica de esta definición de “zarzuela”: *El debate en torno al género comenzó por el propio uso y significado del término. Una ausencia (la del recitativo operístico) y una presencia (la lengua castellana) parecían definir*

¹ ASENJO BARBIERI, F., “La zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculo (conclusión)”, *La Zarzuela*, (Madrid, 11-II-1856), p. 1.

² DELGADO GARCÍA, F., “Una genealogía soñada para la zarzuela isabelina”, *Scherzo*, 374, 2021, pp. 76-78, espec. p. 76.

³ MEJÍAS GARCÍA, E., “La pionera historia de la zarzuela de Martín Sánchez Allú en la encrucijada estética e ideológica de la zarzuela isabelina”, *Revista de Musicología*, 38/2, 2015, pp. 529-560, espec. p. 539.

⁴ ALONSO, C., “La construcción de España en el siglo XIX”, en Alonso, C. *et alii*, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010, p. 66.

⁵ ASENJO BARBIERI, F., “La zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculo”, *La Zarzuela*, (Madrid, 4-II-1856), p. 3.

perfectamente el género.⁶ La misma ausencia de recitativos y la presencia de otro idioma, el francés, que terminaron resultando determinantes, justamente, en la definición de la *opéra-comique* en Francia.⁷

Pero ¿cuál era el concepto de ópera cómica francesa que manejaban los creadores e ideólogos de la zarzuela isabelina? Como ha estudiado Isabelle Porto San Martín desde la perspectiva de las transferencias culturales, la práctica totalidad de los libretos de zarzuela se adaptaban, con mayor o menor libertad, a partir de fuentes francesas de *vaudeville* y *opéra-comique*.⁸ El resultado final, en casi todos los casos, quedaba lejos de la mera traducción. En cuanto a las nuevas partituras, según demuestra la mencionada musicóloga, podían lucir tantas similitudes como diferencias—casi siempre conscientes— hacia las referencias de partida.⁹

En su reciente monografía sobre la ópera en París durante el *primo ottocento*, Mark Everist ha profundizado en la investigación de las adaptaciones de esas mismas fuentes francesas como libretos y partituras de óperas italianas.¹⁰ Interesado en las relaciones entre los textos de partida y su mayor o menor sometimiento a las convenciones operísticas del país transalpino, Everist plantea su análisis también a partir del concepto de transferencia cultural y de la necesaria prevención hacia el comparatismo más superficial. Su punto de partida, reconocido por él, guarda relación con las premisas en la materia de Michel Espagne,¹¹ seguro de que *a grasp of the transfer of culture can assist in reconfiguring the ways in which national traditions and their interactions are understood*.¹²

No es casualidad que Francia, la gran exportadora de modelos dramáticos durante el siglo de las naciones, cuente con una pujante línea de estudios musicológicos en torno a las transferencias culturales en la

⁶ CARRERAS, J. J. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en España en el siglo XIX*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 444.

⁷ LEGRAND, R. y WILD, N., *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*, París, CNRS Éditions, 2002.

⁸ PORTO SAN MARTÍN, I., *De l'opéra-comique à la zarzuela: modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène (1849-1856)*, Tesis doctoral dirigida por los Dres. Emilio Casares y Guy Gosselin, Universidad Complutense de Madrid, Université François-Rabelais de Tours, 2013, disponible en línea en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24621/>, (fecha de consulta: 16-II-2022).

⁹ PORTO SAN MARTÍN, I., “De Jeanette a Juanita: zarzuela y ópera cómica, una unión bajo condición”, *Revista de Musicología*, 38/2, 2015, pp. 561-593, y PORTO SAN MARTÍN, I., “Aux frontières de la zarzuela (1849-1856): Perspectives pour l'étude d'un genre et de ses liens avec l'opéra-comique au milieu du XIX^e siècle”, *Revue de Musicologie*, 95, 2009, pp. 335-357.

¹⁰ EVERIST, M., *Opera in Paris from the Empire to the Commune*, Londres-Nueva York, Routledge, 2019, pp. 287-309, específicamente el capítulo 8, “A transalpine comedy: *L'élisir d'amore* and cultural transfer”, p. 291.

¹¹ ESPAGNE, M., “Más allá del comparatismo. El método de las transferencias culturales”, *Revista de Historiografía*, 6, 2007, pp. 4-13.

¹² EVERIST, M., *Opera in Paris...*, *op. cit.*, p. 291.

ópera.¹³ En sus reflexiones metodológicas, Emmanuel Reibel ha propuesto renovar la historia “nacional” del arte lírico por una historia “transcultural” en la que pongamos el foco sobre los agentes de mediación de dichas transferencias: los intérpretes, los empresarios, la prensa, los editores o la legislación en materia de propiedad intelectual.¹⁴

Alineados con este enfoque, en las siguientes páginas nos preguntaremos por los límites del socorrido parangón entre la zarzuela y la *opéra-comique* a finales de la década de 1850. Nos interesa profundizar en estos planteamientos genéricos tomando como estudio de caso relevante una temporada inaudita de *opéra-comique* celebrada en el Teatro de la Zarzuela en 1859. Diez años después de los primeros éxitos de la zarzuela isabelina, el propio género, sus autores, productores, intérpretes y público pudieron “verse las caras” con lo que se anunció como un espectáculo *nuevo en España*.¹⁵ El atractivo no podía ser mayor, contando con el protagonismo de Delphine Ugalde, primera soprano en la *Salle Favart* de París.

Si la *opéra-comique* era percibida históricamente en Francia como un género nacional,¹⁶ por medio de su recepción en España se convertía en un objeto cultural importado a través de adaptaciones zarzuelísticas, no pocas traducciones y finalmente esta temporada en la que nos centraremos, mediante la cual pudo ser conocida en “versión original”. Nos proponemos, por tanto, observar la transformación que una importación cultural (la *opéra-comique* en este caso) pudo aportar al ámbito de su recepción (la escena zarzuelística); y a la inversa: el efecto de este contexto de recepción sobre el significado del propio objeto.

‘Una zarzuela’, *comme on dit à Madrid*

La definición de zarzuela que Barbieri enunciaba en 1856 se imponía en el cénit de la última de las tres fases propuestas por Carreras en su análisis del proceso de consolidación empresarial que *posibilitó la zarzue-*

¹³ Ciñéndonos a la cronología de este artículo debemos referenciar los trabajos de DRATWICKI, A. y TERRIER A. (dirs.), *Art lyrique et transferts culturels. 1800-1850, Actas del coloquio celebrado en la Opéra-Comique de París*, 5-6 abril 2011, disponible en línea en <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Colloques-a-l-Opera-Comique>, (fecha de consulta: 24-II-2022), y FAUSER, A. y EVERIST, M. (eds.), *Music, theatre and cultural transfer. Paris, 1830-1914*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

¹⁴ REIBEL, E., “Art lyrique et transferts culturels: réflexions méthodologiques”, en Dratwicki, A. y Terrier, A. (dirs.), *Art lyrique et transferts culturels...*, *op. cit.*, pp. 1-13.

¹⁵ “Artista”, *La España*, (Madrid, 6-VII-1859), p. 4.

¹⁶ JACOBSHAGEN, A., “A national genre in an international context: *Opéra-comique* in Nineteenth-century Europe”, en Frassà, L. (ed.), *The Opéra-comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 175-190.

la moderna.¹⁷ Aquel año quedó disuelta la Sociedad Lírico-Española del Teatro del Circo y se construyó el Teatro de la Zarzuela. La edificación corrió a expensas, exclusivamente, de sus primeros directores artísticos y empresarios: el propio Barbieri, Joaquín Gaztambide (compositor), Luis Olona (libretista) y Francisco Salas (bajo). Definitivamente, según Carreras, se imponía una *lógica comercial sobre los proclamados idealismos asociados a la instauración de una ópera nacional*.¹⁸

En este contexto, resulta significativo que, desde el final de la segunda temporada de la Zarzuela, cuando Salas se quedó definitivamente solo al frente de la dirección artística, se multiplicasen los estrenos de traducciones de *opéra-comique* y de *opera buffa* (con diálogos en lugar de recitativos). Este procedimiento constituía toda una novedad pues, desde que a finales de la década de 1840 comenzasen los estrenos de zarzuela isabelina, aunque casi todos los libretos se adaptasen de originales franceses, siempre se encargaban partituras nuevas, compuestas expreso por músicos del ecosistema musical español.

Los estrenos precursores de *Bruschino* (Rossini)¹⁹ y *Giralda* (Adam) en junio de 1858, se vieron proseguidos, durante la siguiente temporada, la 1858-1859, por los de *La embajadora*, *El dominó negro* (ambas de Auber) y *El sordo* (Adam). Este aluvión de “zarzuelas” con partituras importadas desde París, tuvo lugar a lo largo de la temporada que concluyó, precisamente, con la visita de Delphine Ugalde. Para Barbieri —enemistado profundamente entonces con Salas y Gaztambide—, la explicación de este interés por las traducciones en el coliseo de la calle Jovellanos respondía a *la manía de Salas de introducir la música francesa e italiana para ver de prescindir el pago del tanto por ciento de autores*.²⁰

Cuesta creer que este interés por el estreno de traducciones de *opéra-comique* en la Zarzuela —que continuó incrementándose a lo largo de los años— se debiese exclusivamente al rédito comercial. En ese momento, probablemente, Barbieri se preocupaba más por defender su propio repertorio que, durante meses, dejó de representarse en la calle Jovellanos.²¹ De hecho, Carreras ha afirmado que *la idea de reintroducir la ópera cómica*

¹⁷ CARRERAS, J. J. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en España...*, *op. cit.*, p. 458.

¹⁸ *Ibidem*, p. 462.

¹⁹ Olona y Pina adaptaron el libreto a partir de la versión francesa, con diálogos y en dos actos, preparada por Auguste Pittaud de Forges en 1857 para los Bouffes-Parisiens.

²⁰ ASEÑO BARBIERI, F., *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela, 1839-1863*, Madrid, ICCMU, 2006, p. 214. El manuscrito en que se basa esta edición puede fecharse a finales de 1859.

²¹ CASARES RODICIO, E., *Francisco Asenjo Barbieri, 1. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 225-230 (“La ruptura con la sociedad de la Zarzuela. Abandono de Barbieri”).

francesa en los escenarios españoles había surgido ya a finales de los años treinta²² en torno, precisamente, a un joven Salas. En 1839, el Ayuntamiento adjudicó a este artista la empresa del Teatro de la Cruz para la organización de una temporada de ópera,²³ un espectáculo definido entonces por la lengua italiana y la composición cantada de principio a fin (*through-sung*). Aunque Salas adquirió entonces los derechos de representación de cuatro éxitos del repertorio de la Opéra-Comique como *La Dame blanche* (Boieldieu), *Zampa* (Hérold) y los mencionados títulos de Auber, *L'Ambassadrice* y *Le Domino noir*, tan solo llegó a producir el estreno de la versión italiana, con recitativos en lugar de los diálogos, de la última. Ya por entonces se explicó en prensa que *Il domino nero* era un *drama ligero y popular conocido en Francia bajo la denominación de ópera cómica, y que si bien peculiar de aquella nación, tiene bastante analogía con la zarzuela española*.²⁴

La *opéra-comique*, por tanto, no era ese espectáculo nuevo en España con que se publicitó la llegada de Ugalde. En 1853, por ejemplo, una *compañía francesa de ópera cómica o zarzuela*²⁵ había representado en el Teatro Francés de Madrid la propia *Dame blanche* y *Les Mousquetaires de la reine* (Halévy).²⁶ La equivalencia entre repertorios se llevaba planteando de manera práctica desde la promulgación del Real Decreto que, entre 1800 y 1821 —con la excepción de los años de ocupación francesa—, prohibió la representación en idiomas distintos al castellano. Por entonces, la adaptación española de una ópera no se asumía sin los prescriptivos hablados en lugar de recitativos, lo que propició un extraordinario interés por la traducción de *opéra-comique*.²⁷ En síntesis, como ha afirmado Porto San Martín, durante las primeras décadas del XIX, *quelle que soit la forme sous laquelle il apparait, l'opéra-comique fait partie du paysage lyrique madrilène*.²⁸

Anunciadas como “óperas”, formalmente hablando se dieron a conocer como zarzuelas —en castellano y con diálogos— de *Adolfo* y *Clara* de Dalayrac (1801) a *El engaño feliz* de Rossini (1820). Durante esas primeras décadas del XIX, la palabra zarzuela, prácticamente, se había perdido

²² CARRERAS, J. J. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en España...*, *op. cit.*, p. 455.

²³ CASARES RODICIO, E., *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, II. *Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración alfoncina (1833-1874)*, Madrid, ICCMU, 2018, p. 52.

²⁴ “Teatro de la Cruz”, *Diario de Madrid*, (Madrid, 21-II-1840), p. 4.

²⁵ “Revista de teatros”, *El Enano*, (Madrid, 18-X-1853), p. 3.

²⁶ MEJÍAS GARCÍA, E., “Teatro lírico en el Teatro Francés de Madrid (1852-1868): de la ópera cómica a la opereta”, en Nagore, M. y Sánchez, V. (eds.), *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, ICCMU, 2015, pp. 169-175.

²⁷ CASARES RODICIO, E., *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, I. *Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)*, Madrid, ICCMU, 2018, pp. 180-229.

²⁸ PORTO SAN MARTÍN, I., “L’opéra-comique en Espagne: une présence sous condition”, en Dratwicki, A. y Terrier, A. (dirs.), *Art lyrique et transferts culturels...*, *op. cit.*, p. 7.

del lenguaje común.²⁹ A partir de 1840 empezó a reutilizarse a medida que se iba cargando *de ideología nacionalista*, en palabras de Carreras.³⁰ Un año antes de la temporada que estudiamos, en 1858, Francisco de Paula Madrazo escribía sobre la zarzuela como *este género nacional*,³¹ la misma conceptualización que se utilizaba en Francia para referirse a la *opéra-comique*.³² Por tanto, no debe extrañarnos que hacia mediados de siglo se afirmase la percepción de una escuela lírica española distinta de la francesa o desde luego de la alemana.³³

Podemos tomar como ejemplo *Giralda* de Adam, una *opéra-comique* ampliamente recibida en España durante las décadas de 1850 y 1860 en distintas adaptaciones. El estreno de una versión en Barcelona se publicó como el de una *ópera cómica (zarzuela)* con el atractivo de *estimular la emulación de los artistas nacionales*.³⁴ En Valencia, sobre la misma obra, se afirmó que su *música francesa, como la alemana, tienen poca armonía con el gusto y el carácter español*.³⁵ Al llegar finalmente a Madrid, en 1858, Juan de la Rosa opinó que su música pertenecía *a la escuela francesa*.³⁶ Esta clase de comparaciones —fundamentadas habitualmente en criterios estrictamente subjetivos— abundan en la crítica de la zarzuela isabelina; no debe extrañarnos, por tanto, que Julio Nombela mostrase interés por la temporada de Ugalde en tanto que permitiría al público de Madrid *perfeccionar su educación musical, al mismo tiempo que poner más en relieve el mérito de algunos compositores españoles*.³⁷

El atractivo comparatista entre “repertorios nacionales”, como vemos, estaba servido a la altura de 1859. Sin embargo, más allá de las opiniones vertidas en la prensa —nunca inocentes, insistimos—, nos parece más sugerente y ayuda a entender el interés de Salas por traer a Ugalde a Madrid, el proceso de resemantización del concepto que se tenía en España del

²⁹ COTARELO Y MORI, E., *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 180.

³⁰ CARRERAS, J. J. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en España...*, *op. cit.*, p. 446.

³¹ MADRAZO, F. DE P., “La zarzuela en el año próximo”, *La España Artística*, (Madrid, 28-VI-1858), pp. 273-274, espec. p. 273.

³² CAILLIEZ, M., “Adolphe Adam, porte-parole de ‘l’école française’ de l’opéra-comique. Inventaire et étude synthétique de ses critiques musicales (1833-1856)”, *Journal of Music Criticism*, 3, 2019, pp. 35-108.

³³ CAILLIEZ, M., “Gli *opéras-comiques* di Scribe e Auber, simboli dello ‘spirito francese’: la fortuna di un pregiudizio nell’Europa dell’Ottocento”, en Landi, M. (ed.), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire. La musica sulla scena teatrale e letteraria*, Florencia, Firenze University Press, 2017, pp. 171-190, espec. pp. 176-179 (“Il ‘genere eminentemente francese’ e ‘la scuola francese’”).

³⁴ “Teatro del Circo Barcelonés”, *El Ancora*, (Barcelona, 18-IV-1854), p. 260.

³⁵ “Valencia”, *La Zarzuela*, (Madrid, 9-III-1857), p. 463.

³⁶ ROSA, (J. DE LA), “Teatros”, *La Iberia*, (Madrid, 20-VI-1858), p. 3.

³⁷ FIDELIO, [NOMBELA, J.], “Delfina Ugalde”, *El Mundo Pintoresco*, (Madrid, 3-VII-1859), p. 2 del “Suplemento”.

repertorio de la Opéra-Comique. A partir del éxito fulgurante de *Jugar con fuego* en 1851, empezamos a encontrar referencias a una “zarzuela francesa” entendida como sinónimo de *opéra-comique*. La equivalencia entre géneros, lo hemos visto, venía de lejos; pero, por primera vez, se empezaba a normalizar la utilización del gentilicio (“francesa”) junto a un sustantivo, *a priori*, contradictorio.³⁸

Este concepto de la “zarzuela francesa” puede trazarse a lo largo de las siguientes décadas en textos de tres de importantes ideólogos del nacionalismo musical hispano. En 1855, el crítico Eduardo Velaz de Medrano afirmaba sobre *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer que *fue en su origen una ‘zarzuela francesa’, añadiendo que Meyerbeer, Donizetti y otros muchos compositores de gran valía no han desdeñado nunca la zarzuela; género especial, muy en boga en toda Europa, y conocido desde hace muchos años con diferentes nombres.*³⁹ Barbieri también participó de este proceso de resemantización cuando en 1877 se quejaba del desdén del Teatro Real hacia el repertorio español preguntándose: *¿Qué óperas se han ejecutado que no fuesen del repertorio más manoseado, y además mutiladas y trasportadas en mucha parte, salvo dos tomadas del repertorio de la zarzuela francesa?*⁴⁰ Finalmente, Antonio Peña y Goñi, en su polémica contra Bretón y la ópera nacional, afirmó que *Grétry, Adam, Boieldieu y Auber son glorias inmortales de la zarzuela francesa, y una sola zarzuela, Mignon, de Ambroise Thomas, ha dado al ilustre maestro más popularidad que sus dos grandes óperas.*⁴¹

Resulta significativo que estas “zarzuelas francesas” perdiesen su gentilicio al ser adaptadas al castellano. Antes de la llegada de Ugalde a Madrid, las versiones que se dieron a conocer en el Teatro de la Zarzuela de *Bruschino, Giralda, La embajadora, El dominó negro* y *El sordo* se denominaron simplemente “zarzuelas”. Como caso antitético, al otro lado de los Pirineos,⁴² puede citarse la crónica de esta temporada en *Le Ménestrel*, donde se lee que la soprano: *appris et joué un opéra-comique, ‘una zarzuela’, comme on dit à Madrid.*⁴³

Así las cosas, aunque podamos analizar otras circunstancias que expliquen la organización de esta temporada, no estamos de acuerdo con

³⁸ YOUNG, C. D., *Music theatre and popular nationalism in Spain, 1880-1930*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 2016.

³⁹ EDGARDO [VELAZ DE MEDRANO, E.], “Revista musical”, *La España*, (Madrid, 19-X-1855), p. 1.

⁴⁰ ASENJO BARBIERI, F., *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazal, 1877, p. 8.

⁴¹ PEÑA Y GOÑI, A., *Contra la ópera española*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885, p. 39.

⁴² Sobre los usos y definiciones de la voz “zarzuela” en francés, léase a PORTO SAN MARTIN, I., “Zarzuela, ¿nom commun?”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, 2018, pp. 237-257.

⁴³ “Madame Ugalde en Espagne”, *Le Ménestrel*, (París, 28-VIII-1859), p. 309.

Barbieri en que tan solo la codicia provocase la inclinación de Salas por la *opéra-comique*. Como hemos visto, su interés por este repertorio está documentado al menos desde 1839, el año en que participó en el estreno de la primera obra que reutilizaba, en mucho tiempo, el apelativo de zarzuela: *El novio y el concierto*, de Bretón de los Herreros y Basilio Basili.⁴⁴ Veinte años después, justamente, ya como director artístico único del Teatro de la Zarzuela, el empeño de este artista-empresario, siempre afanado en la búsqueda de alternativas a una soñada ópera nacional, pasaba por el prestigioso parangón entre la zarzuela española y su piedra de toque: la zarzuela francesa.

Intercambio de repertorios y *princesas*

Las representaciones de Delphine Ugalde (*née* Beaucé, 1829-1910) en el teatro de la calle Jovellanos no fueron las primeras ofrecidas por una artista extranjera en este coliseo. Casi dos años antes, al comienzo de la temporada 1857-1858, la llegada de la actriz Adelaide Ristori causó sensación durante un mes con un repertorio integrado por dramas de, entre otros, Shakespeare, Racine, Schiller y Alfieri.⁴⁵ Por encima de las presumibles barreras lingüísticas, el atractivo de estas giras de estrellas de proyección internacional resultaba todo un acicate para los empresarios teatrales. En el caso de las compañías francesas itinerantes a lo largo y ancho del planeta durante todo el XIX, esta práctica ha sido comprendida por Jean-Claude Yon como parte de la supremacía cultural ejercida por Francia desde la Edad Moderna.⁴⁶ Ya hemos mencionado, de hecho, la existencia de un Teatro Francés en Madrid, más o menos estable desde 1851,⁴⁷ que respondía a esa moda que no tardó en ser satirizada al concluir la temporada de la que se denominó como Compañía de Ópera Cómica Francesa:⁴⁸

Hoy en las casas elegantes se come a la francesa, se tienen criados franceses, coches y yeguas francesas, se antepone Ugalde a la Alboni, se viste con arreglo a los últimos figurines de París, se va al teatro francés, aunque sea para dormir, se buscan

⁴⁴ MEJÍAS GARCÍA, E., “¿Qué es zarzuela?”, *Offenbach, compositor de zarzuelas*, Madrid, Fundación Juan March, 2020, pp. 7-18, espec. p. 10-12.

⁴⁵ VALLEJO, I., “Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884)”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 86, 2010, pp. 279-313.

⁴⁶ YON, J.-C. (dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, París, Nouveau Monde, 2008.

⁴⁷ OJEDA, P. y VALLEJO, I., “El ‘Teatro Francés’ de Madrid (1851-1861)”, *Revista de Literatura*, 130, 2003, pp. 413-446.

⁴⁸ Como tal aparece en las carteleras, por ejemplo, del *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.

*para todas las cosas artistas franceses, y los vestidos, muebles, adornos y demás objetos de lujo son franceses.*⁴⁹

Si bien la temporada que analizamos se desarrolló en este clima sociocultural manifiestamente francófilo, lo cierto es que su organización pudo obedecer también a un factor meramente pragmático. En febrero de 1859 se declaró en quiebra la empresa de ópera concesionaria del Teatro Real. Se convocó entonces un concurso público que terminó ganando el propio Salas⁵⁰ y que fue resuelto por una comisión en la que se encontraban, además de Saldoni o Eslava, figuras tan vinculadas a la creación zarzuelística como López de Ayala, Arrieta y Camprodón.⁵¹ A comienzos de mayo se anunció ya que Gaztambide, socio de Salas en la Zarzuela, estaba en París contratando cantantes, *los cuales se promete sean de 'primo cartello'*.⁵²

Sin embargo, aunque la prensa no explicitó sus razones, antes de que finalizase el mes de mayo se publicó que Salas renunciaba a la empresa del regio coliseo.⁵³ La concesión, finalmente, recayó en Charles-Prosper Bagier quien, desde 1863, dirigiría simultáneamente el Théâtre-Italien de París y el Real de Madrid. Sea como fuere, Gaztambide ya se había desplazado hasta la capital francesa, de donde regresó a comienzos de julio junto a *la eminente artista Sra. Ugalde y su pequeña 'troupe', formada por esta a su elección*.⁵⁴ Por tanto, es probable que el compositor de *El juramento* se enterase ya en Francia del cambio de planes de su socio y que, para aprovechar el viaje, casi improvisase esta temporada de *opéra-comique* en la Zarzuela.

La temporada cómica anual había finalizado para entonces en los teatros de Madrid y su única competencia fueron espectáculos aislados en los circos de Price y de Paul. Junto a la noticia de la llegada de Ugalde, se anunció que la empresa de la Zarzuela enviaba al teatro del Real Sitio de San Ildefonso, donde veraneaba la corte, a veinte artistas de su compañía, incluyendo a primeras figuras como Luisa Santamaría, María Soriano, Francisco Arderíus y el director musical Cristóbal Oudrid.⁵⁵ Convenientemente, la temporada se anunció como *de verano*,⁵⁶ intentando sofocar las altas temperaturas dentro de la sala con *un sistema de ventilación riguroso*

⁴⁹ SOTOMAYOR, A. A. DE, "La moda", *El Mundo Pintoresco*, (Madrid, 11-IX-1859), p. 295.

⁵⁰ "Gacetilla", *La España*, (Madrid, 4-V-1859), p. 4. La noticia fue recogida en otros periódicos como *La Corona*, *La Época*, *La Esperanza*, *La Iberia* o el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.

⁵¹ TURINA GÓMEZ, J., *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 100.

⁵² "Revista de la quincena", *La América*, (Madrid, 8-V-1859), p. 16.

⁵³ ROSA GONZÁLEZ, J. DE LA, "Álbum de 'La Iberia'", *La Iberia*, (Madrid, 15-V-1859), p. 2.

⁵⁴ "Noticias generales", *La Época*, (Madrid, 4-VII-1859), p. 4.

⁵⁵ "Boletín de teatros", *Gaceta de Madrid*, (Madrid, 6-VII-1859), p. 4.

⁵⁶ GRANDA, J., "Crónica de teatros", *El Clamor Público*, (Madrid, 25-VI-1859), p. 4.

[sic] y bien calculado.⁵⁷ Se confirmaron quince únicas funciones de abono que se pusieron a la venta a unos precios, según Nemesio Fernández Cuesta, considerablemente caros: *se han subido las localidades algo más de lo que nosotros hubiéramos deseado. Dicen que a buen bocado buen grito; veremos si los gritos artísticos y metódicos de Ugalde compensan el bocado de que se trata.*⁵⁸

La llegada a Madrid de una celebridad parisina fue acompañada de la publicación en la prensa de numerosas biografías y noticias sobre su persona. Es probable que la empresa de la Zarzuela financiase esta campaña publicitaria que hoy comprendemos en sintonía con las estrategias mediáticas que el *star-system* francés había desarrollado hasta la fecha. En palabras de Catherine Authier:

L'étude de la construction du phénomène de la star nécessite d'évoquer toute la 'machine' qui existe derrière le décor de la scène, le réseau de ces stars et le rôle des relais, de la presse, de la publicité dans l'édification de leur réputation. Déjà la fin de la Restauration signait en France l'entrée dans une ère pré-médiatique, avec l'apparition de nouveaux professionnels, de critiques, d'éditeurs spécialisés mais aussi des directeurs de théâtre que affrontent un public devenu de plus en plus 'consommateur'.⁵⁹

Esta temporada de Ugalde, como iremos viendo, representa un buen ejemplo del incipiente establecimiento en Madrid de ese sistema de mediación en el que la escena teatral y el mayor o menor éxito de una temporada entablan relación constante con la prensa, los editores, la publicidad e incluso la imagen. De hecho, una de las noticias que interesó más recordar fue la de que no era la primera vez que la soprano cantaba en Madrid. Doce años atrás, en 1847, pocos meses antes de su debut como protagonista en la Opéra-Comique, ya había ofrecido junto a su primer marido, el músico donostiarra Casto Ugalde, un concierto ante la corte en el Palacio Real.⁶⁰ Acompañada al piano por su esposo y por Guelbenzu, aquella Ugalde de 19 años debió fascinar a Isabel II cantando piezas del repertorio italiano de moda y fue obsequiada con un aderezo de brillantes y un alfiler de piedras preciosas para su marido.⁶¹ El éxito en Palacio hizo que fueran invitados a cantar en el Teatro del Instituto Español, donde fueron igualmente aplaudidos.

Al regresar a Francia, Ugalde compaginó desde 1848 su flamante carrera en la *Salle Favart* con la composición de piezas para piano e incluso

⁵⁷ ARNAO, A., "Teatros", *El Correo de la Moda*, (Madrid, 16-VII-1859), p. 207.

⁵⁸ FERNÁNDEZ Y CUESTA, N., "Revista de la quincena", *La América*, (Madrid, 24-VI-1859), p. 16.

⁵⁹ AUTHIER, C., "La naissance de la star féminine sous le Second Empire", en Yon, J.-C. (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, París, Armand Colin, 2010, pp. 270-281, espec. p. 277.

⁶⁰ GARCÍA FERNÁNDEZ, E., "La actividad concertística en el Palacio Real durante el periodo isabelino", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 22, 2011, pp. 7-50.

⁶¹ "Gacetilla de la corte", *El Español*, (Madrid, 11-XI-1847), p. 4.

algunas operetas para el Théâtre des Bouffes-Parisiens que ella misma dirigió a partir de 1866.⁶² Recuerdo de su primer viaje a Madrid fue la publicación en 1851 de dos polcas para piano agrupadas como *Hommage à S. M. Isabelle II, Reine d'Espagne*. La edición fue acompañada del grabado de un retrato de la propia artista, participando en su personal fabricación mediática como “reina” de la escena [fig. 1].

Junto a noticias personales y artísticas, la prensa madrileña coincidió en señalar en 1859 la fama y los éxitos de Ugalde en París. También se llamó la atención sobre el hecho de que fuera ella misma la que seleccionara para representar *las piezas más escogidas de su repertorio*.⁶³ Sin embargo, no fueron muchos los periodistas que subrayaron que toda la Compañía de Ópera Cómica Francesa procedía en realidad del Théâtre-Lyrique y no de la Opéra-Comique, tanto era el peso que se había puesto en la idea de la *opéra-comique* como género vinculado a una única institución. Sospechamos que pocas personas en Madrid tenían una idea cabal de lo que representaba este tercer teatro lírico francés que, desde 1851, competía con la Opéra-Comique en el estreno, precisamente, de óperas cómicas.⁶⁴ Lo cierto es que, cuando Ugalde llegó a la Zarzuela acompañada por un grupo de partes secundarias y de su director musical, Adolphe Deloffre, la cantante apenas llevaba trabajando una temporada en esta compañía, donde además contaba con la competencia de la primera soprano, Caroline Miolan-Carvalho. De hecho, Ugalde no llegó a representar en la calle Jovellanos ningún título de su repertorio más reciente.

La temporada comenzó el 8 de julio de 1859 y hasta el 15 de agosto se ofrecieron un total de quince funciones de abono más cuatro extraordinarias. Antes de comenzar, la prensa divulgó el repertorio seleccionado por Ugalde, que hubo de pasar sin objeción el filtro de la censura teatral.⁶⁵

⁶² En los últimos años han profundizado en el conocimiento de esta intérprete, compositora y empresaria PARR, S. M., *Vocal virtuosity. The origins of the coloratura soprano in the nineteenth-century opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021; BROWN, M. T., *Delphine Ugalde: defying gender norms both on and off the stage in 19th century Paris*, Tesis doctoral, University of South California, 2018, <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4694> (fecha de consulta: 16-II-2022), y WHITE, K., *Female singers on the French stage (1830-1848)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

⁶³ GRANDA, J., “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, (Madrid, 24-VI-189), p. 4.

⁶⁴ PROFIO, A. DI, “Le Théâtre-Lyrique. Le périmètre des salles d’opéra à Paris sous le Second Empire”, en Chaoche, S., Herlin, D. y Serre, S. (dirs.), *L’Opéra de Paris, la Comédie-Française et l’Opéra-Comique: approches comparées (1669-2010)*, París, Publications de l’École nationale des Chartes, 2012, pp. 82-93.

⁶⁵ Oficios del Ministerio de la Gobernación al Censor de los Teatros del Reino, remitiendo de Real Orden, obras dramáticas para su examen y censura: año 1859 (Biblioteca Nacional de España, Sign. MSS/14503/1-12). Los expedientes de la temporada se localizan a partir de la p. 312 de la digitalización: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000210996>, (fecha de consulta: 20-II-2022). No pasaron censura ni *Le Domino noir* ni *Le Sourd* porque, probablemente, se entendiese que ya habían sido revisadas y aprobadas pocos meses atrás, cuando se estrenaron sus adaptaciones al castellano.

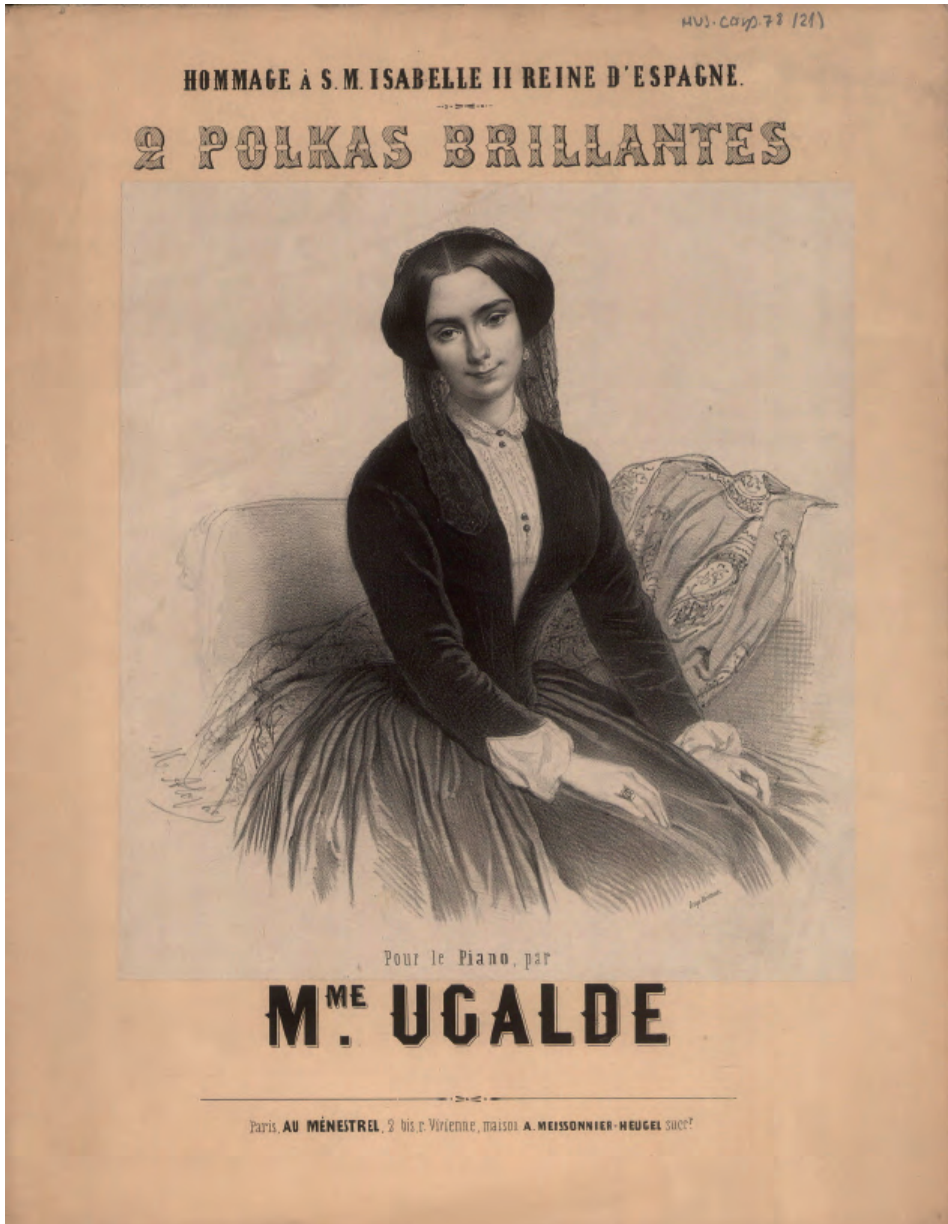


Fig. 1. Cubierta de la edición de 2 Polkas brillantes. Hommage à S. M. Isabelle II, Reine d'Espagne. Marie-Alexandre Alophe (dib.) y Bertauts (imp.). Paris, au Ménestrel, 1851. Real Biblioteca de Palacio, Madrid, Patrimonio Nacional, MUS/CARP/78.

Más de quince títulos,⁶⁶ todos ellos del repertorio de la Opéra-Comique con la excepción de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, que se acababa de estrenar en el Lyrique. Desde *Le Tableau parlant*, de 1769 (Grétry), a *Le Chien du jardinier*, de 1855 (Grisar), la soprano propuso un muestrario de casi un siglo de teatro musical de creación francesa del que terminaron representándose siete obras⁶⁷ [tabla 1]. Entre los títulos se encontraban, como era de esperar, sus grandes éxitos en la *Salle Favart* durante su década al frente de la compañía: *Galathée* (de Massé), *Le Caïd* (de Thomas) y *Le Toréador* (de Adam).

Nº de funciones	Título	Compositor	Año de estreno
5 + 2 (acto II)	<i>Galathée</i>	Massé	1852
3	<i>La Fille du régiment</i>	Donizetti	1840
2 + 1 (acto II)	<i>Le Caïd</i>	Thomas	1849
3	<i>L'Ambassadrice</i>	Auber	1836
3	<i>Le Maître de chapelle</i>	Paër	1821
2	<i>Le Chalet</i>	Adam	1834
1	<i>Le Toréador</i>	Adam	1849

Tabla 1. Repertorio representado por la Compañía de Ópera Cómica Francesa en el Teatro de la Zarzuela.

A este corpus debemos sumar tres zarzuelas en un acto, dos de Oudrid (*El último mono* y *¡Un disparate!*) y una de Gaztambide (*El estreno de una artista*), representadas en las funciones extraordinarias por artistas de la Compañía Lírico-Española de la Zarzuela, incluyendo al propio Salas. Ugalde, excepcionalmente, protagonizó *El estreno de una artista*, una zarzuela que desde su estreno se había convertido en obra emblemática para debut de sopranos. Casualmente, había sido dada a conocer en 1852 por Luisa Santamaría, quien en 1859 ocupaba el puesto de primera tiple en la Zarzuela. Ver a Ugalde representar en castellano esta obra junto a artistas españoles constituyó uno de los “platos fuertes” de la temporada y de ella se dieron hasta tres representaciones. En este sentido, podemos considerar estas funciones como uno de los primeros ejemplos de actrices extranjeras que, al llegar a los teatros españoles, además de representar su

⁶⁶ GRANDA, J., “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, (Madrid, 24-VI-189), p. 4. Algunas obras incluidas en este repertorio finalmente no constan entre los oficios de censura y viceversa, se censuraron títulos no anunciados en prensa.

⁶⁷ Como era habitual, las carteleras podían no coincidir con las obras finalmente representadas. Como criterio hemos optado por seguir el listado de los siete títulos propuesto por COTARELO Y MORI, E., *Historia de la zarzuela...*, *op. cit.*, pp. 680-681.

repertorio foráneo, se esforzaban por buscar la complicidad del auditorio en un ejercicio de conveniencia y de cortesía.⁶⁸

En la elección de los títulos finalmente representados entraron en juego criterios disímiles que nos informan de las expectativas que cada uno pudo despertar en Salas como empresario. Como se ha dicho, la temporada 1858-1859 había comenzado en la Zarzuela con el estreno de la adaptación castellana de *La embajadora*, cuya referencia original cumplía en Francia la misma función de “obra de debut” para sopranos. En ese caso, la traducción libre (*libérrima* según el autor)⁶⁹ obtuvo un resonante éxito gracias, principalmente, al desempeño de Santamaría en el rol principal. Alentado por el aplauso del público, Salas eligió *L'Ambassadrice* entre el repertorio propuesto por Ugalde y la propia Santamaría —que hubo de regresar del Real Sitio de San Ildefonso— se prestó para aprender en francés el papel de la segunda tiple y cantar como contralto. Por tanto, la representación de *El estreno de una artista* por Ugalde puede entenderse también como un cumplido de agradecimiento en este juego de intercambios simbólicos o transferencias sobre la escena de dos géneros que, por ambas partes, se interpretaron como variantes del mismo.

A diferencia de *La embajadora*, la tibia acogida de la traducción de *Le Domino noir* esa misma temporada debió desalentar a Salas cuando advirtió este título entre el repertorio de Ugalde. En este caso, el descarte puede interpretarse como un error de cálculo del empresario, ya que *Le Domino noir* había sido una de las obras en las que siempre destacó la soprano desde que debutase en 1848 con este título en la Opéra-Comique. Todo lo contrario sucedió con *Galathée* y *Le Caïd*, dos de las obras más significativas de cuantas estrenase Ugalde y que terminaron constituyendo grandes éxitos durante la temporada de esta Compañía de Ópera Cómica Francesa. El interés hacia sus partituras se verificó en días sucesivos con la interpretación de algunos de sus actos sueltos completando funciones.

Un caso singular fue el de *La Fille du régiment*, cuya versión original como *opéra-comique* era desconocida en Madrid. La compañía del Teatro Real solo había representado en 1851 y 1852 la versión italiana (*La figlia del reggimento*), con recitativos secos en lugar de los diálogos. La misma traducción, de Callisto Bassi, había sido interpretada por Salas en 1842 en el Teatro de la Cruz, pero nunca había terminado de entusiasmar al

⁶⁸ BONZI, L. y BUSQUETS, L., *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 245.

⁶⁹ SEGOVIA, A. M., *La embajadora*, Madrid, Imp. de Luis García, 1859, p. 3.

público. Así, las tres representaciones que ofreció Ugalde en la Zarzuela, además de suponer el estreno en Madrid de su versión como *opéra-comique*, pueden interpretarse como una suerte de segunda oportunidad de la obra. Esta fue el único título del repertorio seleccionado por Ugalde con participación coral y para ello hubo de contarse con el conjunto del propio teatro. Sin embargo, dado que el coro del Teatro de la Zarzuela solo conocía la versión en italiano a través de la que se había divulgado internacionalmente el título, se anunció que cantarían en ese idioma.⁷⁰

Esta excepcional experiencia “bilingüe” se repitió durante las funciones de *Le Chalet*, una *opéra-comique* que en 1836 fue adaptada como *opera buffa*, con nuevo *spartito*, por Donizetti: *Betty o La capanna svizzera*. Desde su estreno en Nápoles, esta ópera gozó de cierto éxito internacional, sobre todo por una brillante cavatina-tirolesa que Ugalde no dudó en insertar en la partitura de Adam, reemplazando el número francés de partida (“Dans ce modeste et simple asile”) por el italiano.

La pieza tirolesa, bien conocida por el público de Madrid desde el estreno de la *opera buffa* en el Teatro del Circo, en 1842, constituyó uno de los éxitos de Ugalde, quien no dudó en cantarla en más ocasiones, como fragmento independiente, completando así algunos de los programas de la temporada. Esta costumbre de interpretar arias sueltas al final de las funciones era una práctica bien asentada que la soprano aprovechó para dar a conocer en Madrid dos primicias del Théâtre-Lyrique. En primer lugar, las variaciones sobre el *Carnaval de Venecia* procedentes de la *opéra-comique* de Massé *La Reine Topaze*, estrenada por Miolan-Carvalho en 1856. En segundo lugar, el vals “Ah! Valse légère!” arreglado por Gounod para la misma soprano a partir del coro de *Faust*, recién estrenada como *opéra-comique* en marzo de 1859. Ambos números, como vemos, formaban parte del repertorio de la primera soprano del Théâtre-Lyrique y han sido analizados por Sean M. Parr como modelos de posteriores *arias con variaciones y valse-ariettes* que durante la segunda mitad del XIX contribuyeron a la construcción del estatus de *superdiva* para las sopranos *coloratura*.⁷¹ El hecho de que Ugalde tomase prestadas estas dos arias en un momento en que algunos críticos señalaban cierto declive de su virtuosismo vocal,⁷² puede ser interpretado casi como un reto personal; una singular vindicación de su autoridad canora que no tardó en ser recogida en *Le Ménestral*:

⁷⁰ “Diversiones públicas”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, (Madrid, 3-VIII-1859), p. 4.

⁷¹ PARR, S. M., “Caroline Carvalho and the nineteenth-century coloratura”, *Cambridge Opera Journal*, 23, 1/2, 2011, pp. 83-117.

⁷² BELL, G., “Madame Ugalde”, *La Sylphide*, (París, 30-IV-1859), pp. 183-184.

*Ugalde s'est fait aussi entendre dans quelques morceaux détachés qui lui ont également valu un brillant succès; tels que la Tyrolienne de Betly, le grand air de la Fée Carabosse, la valse de Faust, et par dessus tout le Carnaval de Venise, dans lequel elle a obtenu Un de ces triomphes qu'aucune parole ne saurait rendre. Ce n'était plus deux fois qu'on voulait l'entendre, c'était trois, c'était quatre fois, et l'artiste était forcée de demander grâce au public.*⁷³

En cuanto a *Le Toréador*, la *opéra-comique* que Ugalde había estrenado diez años atrás y en la que tanto se lucía con unas variaciones sobre el “Ah! Vous dirai-je, maman”, sabemos que causó un efecto de desconcierto entre el público de la Zarzuela. Antonio Arnao ironizó sobre esta mala acogida denunciando un libreto plagado de *espagnolades*: *¿no se puede formar un juicio en virtud del cual digamos que Le Toréador es uno de esos engendros que los franceses llaman deliciosos cuadros de costumbres llenos de colorido local?*⁷⁴

Algunos kilómetros de distancia

El examen de la temporada de Delphine Ugalde en la Zarzuela nos permite concluir retomando algunas reflexiones apuntadas más arriba sobre la cuestión de los géneros. La intercambiabilidad de repertorios en base a sus etiquetas se patentiza en ese uso de gentilicios que hoy podemos asumir, sencillamente, como marchamos a la manera del *made in*. Si en 1859 llegaba a Madrid una Compañía de Ópera Cómica *Francesa* se daba a entender la existencia de otra *Española*, esto es, la del propio Teatro de la Zarzuela. El concepto, sin embargo, es desmentido por la evidencia hemerográfica: desde 1847 abundan las referencias a un proyecto de “ópera cómica española” que termina desplazado por la etiqueta aurea y castiza de “zarzuela” a partir del estreno de *Jugar con fuego* en 1851.

Del mismo modo, podemos insistir en esa idea de resemantización de la *opéra-comique* como “zarzuela francesa” tomando como ejemplo la edición que comercializó Casimiro Martín de un número de *Galathée* de Massé a rebufo de su éxito.⁷⁵ Publicitado en la prensa como el brindis cantado por *Mad. Ugalde en la zarzuela ‘Galatea’*,⁷⁶ la traducción del título y del género nos lleva a pensar, precisamente, en el camino opuesto: a los diversos agentes de la zarzuela isabelina como empresarios (Salas) y editores (Martín) les interesaba presentarla como una ópera cómica española paragonable a la francesa.

⁷³ “Madame Ugalde en Espagne”, *Le Ménestrel*, (París, 28-VIII-1859), p. 309.

⁷⁴ ARNAO, A., “Teatros”, *El Correo de la Moda*, (Madrid, 24-VII-1859), p. 215.

⁷⁵ MASSÉ, V., *Brindis cantado por la S.^a Ugalde en ‘Galatea’*, Madrid, Casimiro Martín, 1859.

⁷⁶ “Música”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, (Madrid, 17-VIII-1859), p. 4.

En este sentido, debemos apuntar que Salas terminó estrenando en su teatro adaptaciones castellanas —presentadas como zarzuelas— de las dos obras más aplaudidas del repertorio de Ugalde. A comienzos de la temporada 1860-1861, cuando se unió a la compañía la soprano Trinidad Ramos después de cantar en Italia, Londres, Nueva York o La Habana, se presentó con *La hija del regimiento*, zarzuela *arreglada a la escena española de la ópera cómica francesa del mismo título*.⁷⁷ Del mismo modo, durante el carnaval de 1868, se estrenó la zarzuela *en dos actos Galatea, arreglada a la escena española*.⁷⁸

Esta comparativa entre “repertorios nacionales” de un mismo género, sin embargo, contó con la acritud de varios periodistas que optaron por la trinchera del chauvinismo más evidente. Ya hemos mencionado a Nombela, futuro libretista de zarzuelas, a quien, antes del comienzo de la temporada, le interesaba *poner más en relieve el mérito de algunos compositores españoles*.⁷⁹ En un sentido similar terminó pronunciándose Evaristo Escalera: *Hasta que hemos visto el repertorio que se ha dignado regalarnos la señora Ugalde, no sabíamos lo que valían nuestros zarzuelistas españoles. Del repertorio francés al español, sin vanidad sea dicho, hay algunos kilómetros de diferencia*.⁸⁰

Lo cierto es que el público no pareció responder con interés al comienzo de la temporada y que, solo a partir del éxito popular de *Galathée* en la cuarta función, se empezó a mostrar sugestionado.⁸¹ Del resto de la compañía solo se publicaron penosas opiniones,⁸² como la de Juan de la Rosa, un crítico bien informado entonces que se preguntó: *Al formar Mme. Ugalde la mala compañía (...), ¿ha elegido los mejores o los peores artistas franceses? Si ha elegido los mejores, ¿qué idea deberemos formarnos de la Francia? Si ha elegido los peores, ¿qué idea tenía Mme. Ugalde de España?*⁸³

Antes de que el 3 de agosto finalizasen las funciones contratadas, se programó una función extraordinaria a beneficio de la soprano, en la que se estrenó *La Fille du régiment*. Este dato nos permite suponer una acogida crecientemente favorable de Ugalde a medida que avanzase la temporada. De hecho, todavía se celebraron tres funciones más, que incorporaron a los artistas españoles, con el fin de interpretar las zarzuelas de Oudrid y junto a la estrella invitada *El estreno de una artista*. Si aceptamos la afirmación de Cotarelo y Mori de que el negocio fue ruinoso para la empresa

⁷⁷ ÁLVAREZ, E., *La hija del regimiento*, Madrid, Imp. de Cristóbal González, 1860.

⁷⁸ CAMPRODÓN, F. y ÁLVAREZ, E., *Galatea*, Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1868.

⁷⁹ FIDELIO [NOMBELA, J.], “Delfina Ugalde...”, *op. cit.*

⁸⁰ ESCALERA, E., “Álbum de ‘La Iberia’”, *La Iberia*, (Madrid, 14-VIII-1859), p. 3.

⁸¹ ARNAO, A., “Teatros”, *El Correo de la Moda*, (Madrid, 24-VII-1859), p. 215.

⁸² Hemos podido verificar la participación de Henri Antoine Beaucé (hermano de Delphine), Adèle y Caroline Vadé, Armand Potel y a unos ignotos *messieurs* Vincent y Rolland.

⁸³ ROSA GONZÁLEZ, J. DE LA, “Álbum de ‘La Iberia’”, *La Iberia*, (Madrid, 31-VII-1859), p. 3.

porque Ugalde se hacía pagar muy cara,⁸⁴ entonces podríamos concluir que esta programación intencionada de zarzuelas confrontadas directamente con *opéras-comiques* también pudo obedecer a un intento de Salas por atraer a más público a sus representaciones.

Con el “Madrid elegante” fuera de la ciudad disfrutando de la temporada estival, los ecos del éxito en la Zarzuela debieron resonar tanto que la soprano recibió dos invitaciones a las que —suponemos— no pudo negarse. En primer lugar, al teatro del Real Sitio de San Ildefonso, donde se reencontró con Isabel II ofreciendo un concierto con fines caritativos.⁸⁵ Finalmente, la cantante fue agasajada por la condesa viuda de Montijo e invitada a su quinta de Miranda, en Carabanchel, donde cantó *varias piezas de las óperas que se han dado últimamente en el teatro de la Zarzuela y de otras no conocidas en Madrid*.⁸⁶

Ugalde partió finalmente con rumbo a París a finales de agosto, no sin que antes se divulgaran las instrucciones de confección del vestido que lució en la representación a su beneficio, *porque la Sra. Ugalde, que canta con maestría y ejecuta con inteligencia, sabe también vestir con gusto y elegancia*.⁸⁷ Vinculado a este incipiente *star-system*, no tardó en publicarse el rumor de que podría ser contratada durante la siguiente temporada como parte de la compañía de la Zarzuela.⁸⁸ Verdad o no, lo cierto es que este viaje pudo tener para Ugalde cierto sentido de exploración del terreno. Recién casada en segundas nupcias con el empresario teatral François Varcollier, quizás tantease nuevos espacios donde reclamar su posición de primera soprano, como había hecho al seleccionar las arias de *Faust* y *La Reine Topaze*.

Durante su estancia en Madrid, su discípula Marie Sasse (futura intérprete de los estrenos de *L'Africaine* o *Dom Carlos*) escribió en una carta a su maestra: *Espero veros regresar con el aspecto de una verdadera andaluza*.⁸⁹ Como vemos, esos *kilómetros de distancia* señalados por Evaristo Escalera entre repertorios, tenían más que ver, a un lado y otro de los Pirineos, con prejuicios risueños y falsas expectativas que hoy siguen condicionando nuestra percepción de dos géneros anquilosados en el nacionalismo publicitario del siglo XIX.

Si, como ha afirmado Michel Espagne, *la investigación sobre las transferencias aspira a una reescritura de la historia del XIX y, en gran medida, del*

⁸⁴ COTARELO Y MORI, E., *Historia de la zarzuela...*, *op. cit.*, p. 681.

⁸⁵ “Boletín de teatros”, *Gaceta de Madrid*, (Madrid, 14-VIII-1859), p. 4.

⁸⁶ BROCAS, V., “Variedades”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, (Madrid, 20-VIII-1859), p. 4.

⁸⁷ BROCAS, V., “Variedades”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, (Madrid, 17-VIII-1859), p. 4.

⁸⁸ “Madame Ugalde en Espagne”, *Le Ménestrel*, (París, 28-VIII-1859), p. 309.

⁸⁹ BROWN, M. T., *Delphine Ugalde: defying gender norms...*, *op. cit.*, p. 76.

XX, *a favor de formaciones transnacionales*,⁹⁰ con el análisis de esta temporada de la Opéra-Comique en la Zarzuela pretendemos llamar la atención sobre las definiciones prospectivas de “zarzuela” que dieron sus propios protagonistas, nunca inocentes, desde luego; mucho menos cuando se trataba de enfatizar la novedad (o no) del género. *Identity and difference are not contradictory but complementary*,⁹¹ recuerdan Fauser y Everist, así que el paso de Ugalde y sus compañeros por la calle Jovellanos nos permite calibrar hasta qué punto, más allá de la *diferencia* de los trajes nacionales con que se *engalanaban* la zarzuela y la *opéra-comique*, la definición de Barbieri en 1856 escondía una afirmación radical y cosmopolita: eran (son) *esencialmente la misma cosa*.

Anexo 1. Repertorio de la Compañía de Ópera Cómica Francesa ofrecido a la empresa del Teatro de la Zarzuela

- *Le Tableau parlant*. Comédie-parade mêlée d'ariettes en 1 acto (ópera-comique en fuentes del XIX). Libreto de Louise Anseaume; música de André Grétry. Estrenada por la Opéra-Comique el 20-IX-1769.
- *L'Épreuve villageoise*. Opéra-bouffon en 2 actos. Libreto de Pierre Desforges; música de André Grétry. Estrenada por la Opéra-Comique el 24-VI-1784. Reestrenada el 26-V-1853.
- *Les Rendez-vous bourgeois*. Opéra-bouffon en 1 acto. Libreto de François Benoît Hoffmann; música de Nicolas Isouard. Estrenada por la Opéra-Comique el 9-V-1807.
- *Le Maître de chapelle, ou le Souper imprévu*. Opéra-comique en 2 actos. Libreto de Sophie Gay; música de Ferdinando Paër. Estrenada por la Opéra-Comique el 29-III-1821.
- *Le Chalet*. Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Eugène Scribe y Mélesville; música de Adolph Adam. Estrenada por la Opéra-Comique el 25-IX-1834.
- *L'Ambassadrice*. Opéra-comique en 3 actos. Libreto de Eugène Scribe y Vernoy de Saint-Georges; música de Daniel Auber. Estrenada por la Opéra-Comique el 21-XII-1836.
- *Le Domino noir*. Opéra-comique en 3 actos. Libreto de Eugène Scribe; música de Daniel Auber. Estrenada por la Opéra-Comique el 2-XII-1837.
- *La Fille du régiment*. Opéra-comique en 2 actos. Libreto de Jean-François Bayard y Vernoy de Saint-Georges; música de Gaetano Donizetti. Estrenada por la Opéra-Comique el 14-II-1840.
- *Les Deux voleurs*. Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Adolph de Leuven y Léon Lévy Brunswick; música de Narcisse Girard. Estrenada por la Opéra-Comique el 26-VI-1841.

⁹⁰ ESPAGNE, M., “Más allá del comparativismo...”, *op. cit.*, p. 9.

⁹¹ FAUSER, A. y EVERIST, M., “Introduction”, en Fauser, A. y Everist, M. (eds.), *Music, theatre and cultural transfer...*, *op. cit.*, pp. 1-8, espec. p. 6.

- *Gille ravisseur*. Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Thomas Sauvage; música de Albert Grisar. Estrenada por la Opéra-Comique el 21-II-1848.
- *Le Caïd*. Opéra-bouffe en 2 actos. Libreto de Thomas Sauvage; música de Ambroise Thomas. Estrenada por la Opéra-Comique el 3-I-1849.
- *Le Toréador, ou L'Accord parfait*. Opéra-comique en 2 actos. Libreto de Thomas Sauvage; música de Adolph Adam. Estrenada por la Opéra-Comique el 18-V-1849.
- *Bonsoir, Monsieur Pantalon*. Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Joseph Lockroy y De Morvan; música de Albert Grisar. Estrenada por la Opéra-Comique el 19-II-1851.
- *Galathée*. Opéra-comique en 2 actos. Libreto de Jules Barbier y Michel Carré; música de Victor Massé. Estrenada por la Opéra-Comique el 14-IV-1852.
- *Le Sourd, ou L'Auberge pleine*. Opéra-comique en 3 actos a partir de la obra de Jean-Baptiste Desforges. Libreto de Adolphe de Leuven y Ferdinand Langlé; música de Adolph Adam. Estrenada por la Opéra-Comique el 2-II-1853.
- *Les Noces de Jeanette*. Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Jules Barbier y Michel Carré; música de Victor Massé. Estrenada por la Opéra-Comique el 4-II-1853.
- *Un notaire à marier*. Comédie-vaudeville en 3 actos. Libreto de Marc-Michel, Eugène Labiche y Arthur de Beauplan. Estrenada en el Théâtre-des-Variétés el 19-III-1853.
- *Bonsoir voisin!* Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Léon Brunswick y Arthur de Beauplan; música de Ferdinand Poise. Estrenada en el Théâtre-Lyrique el 18-IX-1853.
- *Le Chien du jardinier*. Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Joseph Lockroy y Eugène Cormon; música de Albert Grisar. Estrenada por la Opéra-Comique el 16-I-1855.
- *Les Charmeurs*. Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Adolphe de Leuven; música de Ferdinand Poise. Estrenada en el Théâtre-Lyrique el 7-III-1855.
- *Les Deux Gilles*. Opérette-bouffe en 1 acto. Libreto y música de Mélesville. Estrenada en el Théâtres des Folies-Nouvelles el 29-VIII-1855.
- *Monsieur Griffard*. Opéra-comique en 1 acto. Libreto de Eugène Mestépès y Adolphe Jaime; música de Léo Delibes. Estrenada en el Théâtre-Lyrique el 3-X-1857.
- *L'Enlèvement au sérail*. Opéra-comique en 2 actos. Libreto y arreglo musical de Prosper Pascal. Estrenada en el Théâtre-Lyrique el 11-V-1859.

Anexo 2. Relación de piezas sueltas cantadas para completar funciones

- Tirolesa (cavatina, “In questo semplice modesto asilo”) de *Betty o La capanna svizzera*. Opera buffa en 1 acto. Libreto y música de Gaetano Donizetti. Estrenada en el Teatro Nuovo de Nápoles el 24-VIII-1836. La versión en dos actos, con recitativos en lugar de diálogos, se estrenó en el Teatro del Fondo de Nápoles el 29-IX-1837. El libreto es una adaptación del de *Le Chalet*, de Scribe y Mélesville.
- Vals de *Faust* (“Ah! La valse légère!”). Opéra en 5 actos. Libreto de Jules Barbier y Michel Carré; música de Charles Gounod. Estrenada en el Théâtre Lyrique de París el 19-III-1859.
- Carnaval de Venise *varié* (Nº 10) de *La Reine Topaze*. Opéra-comique en 3 actos. Libreto de Joseph Lockroy y Léon Battu; música de Victor Massé. Estrenada en el Théâtre-Lyrique el 27-XII-1856.

- Aria de *La Fée Carabosse* (“Ah! Fuyez larmes et peines!”). Opéra-comique en 3 actos precedidos de un prólogo. Libreto de Lockroy y Hippolyte Cogniard y música de Victor Massé. Estrenada en el Théâtre Lyrique el 28-II-1859.
- Aria (¿Air de Inès?) de *La Favorite*. Opéra en 4 actos. Libreto de Eugène Scribe, Alphonse Royer y Gustave Vaëz; música de Gaetano Donizetti. Estrenada en la Académie Royale de Musique el 2-XII-1840.

Zarzuelas y piezas sueltas interpretadas por la Compañía Lírico-Española del Teatro de la Zarzuela:

- *El estreno de una artista*. Zarzuela en 1 acto. Libreto de Ventura de la Vega; música de Joaquín Gaztambide. Estrenada en el Teatro del Circo el 5-VI-1852.
- *¡Un disparate!* Farsa cómico-lírica en 1 acto. Libreto de Ricardo Velasco Ayllón; música de Cristóbal Oudrid. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 14-V-1859.
- *El último mono*. Pasillo filosófico-práctico, escrito en verso sobre un pensamiento de Alfonso Karr. Libreto de Narciso Serra; música de Cristóbal Oudrid. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 20-V-1859.
- Introducción al acto segundo y coro del “chu, chu, chu” de la zarzuela *El juramento* por el Sr. Caltañazor y coro (Nº 5). Libreto de Luis Olona; música de Joaquín Gaztambide. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 20-XII-1858.
- Introducción del acto tercero por el coro y dúo denominado “de los borrachos” de la zarzuela *El juramento* (Nº 10 y 11), por los sres. Salas y Caltañazor.

Anexo 3. Temporada de la Compañía de Ópera Cómica Francesa en el Teatro de la Zarzuela (15 funciones) - todas las funciones, a las 21:00

[1] viernes, 8-VII-1859

— *Le Caïd*

[2] sábado, 9-VII-1859

— *Le Caïd*

[3] domingo, 10-VII-859

— *Les Deux Voleurs* (no existen referencias en reseñas; ponemos en duda que llegase a representarse)

— *Le Chalet* (con la tirolesa de *Betty*)

— 2º acto de *Le Caïd*

[4] miércoles, 13-VII-1859

— *Galathée*

[5] jueves, 14-VII-1859

— *Galathée*

[6] domingo, 17-VII-1859

— Sinfonía de *Guillaume Tell*

— *Galathée*

— Tirolesa de *Betty*

[7] martes, 19-VII-1859

— *Le Toréador*

[8] jueves, 21-VII-1859

— *Galathée*

[9] sábado, 23-VII-1859

— *L'Ambassadrice*

[10] domingo, 24-VII-1859

— *L'Ambassadrice*

[11] lunes, 25 de julio de 1859

— *L'Ambassadrice*

[12] miércoles, 27-VII-1859

— Gran sinfonía

— *Le Chalet* (con la tirolesa de *Betty*)

— *Vals de Faust*

— *Le Maître de chapelle*

[**Extraordinaria, a beneficio de Ugalde**] viernes, 29-VII-1859

— *La Fille du régiment*

— 2º acto de *Galathée*

[13] domingo, 31-VII-1859

— *La Fille du régiment*

— 2º acto de *Galathée*

[14] lunes, 1-VIII-1859

— *Galathée*

— *Le Maître de chapelle*

[15] miércoles, 3-VIII-1859

— *La Fille du régiment*

— *Le Maître de chapelle*

[**Extraordinaria**] domingo, 7-VIII-1859

— Sinfonía de *La gazza ladra*

— *El último mono* por la Compañía Lírico-Española

— *El estreno de una artista* por la Compañía Lírico-Española y D. Ugalde

— Aria de *La Favorite*

— Carnaval de Venise *varié* de *La Reine Topaze*

[**Teatro del Real Sitio de san Ildelfonso, a beneficio de los pobres**] miércoles, 10-VIII-1859

— *Fe, esperanza y osadía* (comedia en 1 acto de José M.^a Nieva), por la compañía del Teatro del Príncipe (F. Ossorio)

— Tirolesa de *Betty*, por D. Ugalde

— Poesía de F. Ossorio dedicada a SS. MM.

— *Una noche de novios* (humorada cómica en 1 acto traducida libremente del francés), por la compañía del Teatro del Príncipe (F. Ossorio)

— *El carnaval de Venecia*, por D. Ugalde

— *El maestro de baile* (pieza cómica en 1 acto de Enrique Pérez Escrich), por la compañía del Teatro del Príncipe (F. Ossorio)

— Cavatina (Nº 3) de *El estreno de una artista*, por D. Ugalde

[Extraordinaria] domingo, 14-VIII-1859

- Sinfonía de *La gazza ladra*
- *El estreno de una artista* por la Compañía Lírico-Española y D. Ugalde
- *El último mono* por la Compañía Lírico-Española
- Aria de *La Favorite*
- Carnaval de Venise *varié* de *La Reine Topaze*

[Extraordinaria] lunes, 15-VIII-1859

- *El estreno de una artista* por la Compañía Lírico-Española y D. Ugalde
- *¡Un disparate!* por la Compañía Lírico-Española
- Introducción del acto segundo y coro del “chu, chu, chu” de *El juramento*
- Carnaval de Venise *varié* de *La Reine Topaze*
- Introducción del acto tercero y dúo “de los borrachos” de *El juramento*

[Quinta de Miranda, de la condesa vda. de Montijo] martes, 16-VIII-1859

- “Varias piezas de las óperas que se han dado últimamente en el teatro de la Zarzuela y de otras no conocidas en Madrid” [*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, (20-VIII-1859)].