

**Una ópera de Ramos
Carrión: «Circe»**

**Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad Complutense**



os intentos por crear y consolidar la ópera nacional en España durante el siglo XIX se sucedieron sin éxito¹ y apenas se inició el XX surgió uno nuevo, tal vez con la conciencia de que los fracasos anteriores podían haberse debido a la ausencia de las mismas condiciones —y las económicas como base importaban mucho— de que disfrutaba el género lírico en otros países y el extranjero en el nuestro².

Según *El Correo* (5 de mayo 1902: 1) la propuesta partió de Chapí³, del empresario Luciano Berriatúa⁴ y del escenógrafo Amalio Fernández, aparte

¹ Fernández-Cid, por ejemplo, cuenta que en la primavera de 1885 se habían celebrado reuniones por iniciativa de la Sociedad Artístico Musical de Socorro en busca de remedios para el problema de la ópera nacional (1975: 50). Carmena y Millán recoge que sólo *Los amantes de Teruel* había triunfado como ópera (1904: 114), aunque algunos creyeron dado un paso importante en la constitución de la ópera española (Chispero, s. a.: 95) con la aparición de *Guzmán el Bueno* y con el estreno de *La tempestad* el público había gritado que ya la había (Corbera Fradera, 1960: 61). Por su parte, Subirá aporta una lista de las óperas españolas cantadas en el Teatro Real desde 1850 a 1900 (1945: 188).

² El estado de la cuestión se puso de manifiesto a raíz de una petición presentada por la Sociedad de Autores al Ministro de Instrucción Pública, al conocerse la pretensión de subvencionar las funciones de gala de óperas extranjeras en el Teatro Real. La Sociedad solicita una subvención, pero para las españolas, prontas a representarse en el Lírico (*La Época*, 18 de marzo 1902: 2). Dicha Sociedad descubrió, con datos económicos, la competencia de una ópera española sin apoyo estatal con las extranjeras, que producían, por las condiciones y el lugar donde se cantaban, mucho más dinero (*La Época*, 25 de abril 1902: 1). Las respuestas por parte de la prensa a las cartas publicadas no se hicieron esperar. Vicente Sanchís y Guillén (*Misa-Teriosa*, 19 de marzo 1902: 1-2) estimaba la ópera española carente de calidad para presentarse ante los extranjeros y respecto a las nuevas anunciadas suspendía la opinión hasta que el público, con sus aplausos, les concediera el certificado de calidad.

³ Quizás por eso con *Circe*, cuya música había compuesto él, se abrió la temporada. Por Ruiz (1953: 158) refiere la coincidencia del estreno con la muerte de su hija mayor. Sobre Chapí, junto a la biografía de Ángel Sagardía (1979), pueden verse los estudios de Prats Esquerme (1984) y Ángel S. Salcedo.

⁴ Su nombre se halla con frecuencia en los periódicos del momento. Según *La Publicidad* (13 de agosto 1901: 1) aquel año

de contar con el apoyo de la infanta Isabel, el conde de Morphi, Romero Robledo y el conde de Romanones, añade Ruiz Albéniz (1944: 193).

El estreno de *Circe* —la contribución de Ramos Carrión a la iniciativa— e incluso su composición, formaba parte de aquel plan y coincidió con la apertura del Teatro Lírico, edificado en un lujo y magnificencia inusuales para acoger y presentar las nuevas obras españolas tan dignamente como en otros coliseos europeos las suyas. Se trataba de la primera ópera del repertorio en aquella temporada inicial y esta circunstancia, unida a la polémica suscitada desde el siglo anterior acerca del término «ópera nacional» y su significado⁵, proporcionó un pedestal de suficiente altura para que los diarios madrileños

corrían por su cuenta, aparte del Lírico, el Teatro Español, el de la Zarzuela y el Moderno. Meses más tarde el *Heraldo de Madrid* saca a la luz (14 de marzo 1902: 2) los rumores sobre la cesión de la Zarzuela y *El Nacional* al día siguiente (15 de marzo 1902: 3) lo confirma, señalando a don Manuel Reyes como sucesor en la explotación de la empresa. El Teatro Lírico se construyó, precisamente, en el solar de un frontón propiedad de Berriatúa (Fernández Shaw, 1958: 12). Arriesgó todo a una sola carta, el Teatro Lírico, sin escatimar gasto alguno, liberalidad de la que cuantos publicaron sobre el acontecimiento se hicieron eco. Pagó a la compañía que preparaba las óperas durante ocho meses antes de la inauguración y, para ésta celebró dos funciones de convite, un concierto y el ensayo general de *Circe* (E. D. 6 de mayo 1902: 1). Cincuenta años más tarde, el *ABC* publicaba un artículo sobre el significado del proyecto donde se cifraba en dos millones de pesetas la construcción del teatro y en trecientas mil pesetas el coste de los ensayos antes de empezar la primera campaña (22 de junio 1952: 25). Para hacernos una idea, basta comparar los ingresos habituales por el Teatro de la Zarzuela en una temporada, alrededor de las cincuenta mil pesetas, con uno de los que pueden considerarse «gastos adicionales» del Lírico, el órgano adquirido en París por sesenta mil francos o el precio de las decoraciones, que ascendía a más de treinta mil duros (Saint-Aubin, 6 de mayo 1902: 1; Cuenca, 15 de mayo 1902: 284). Berriatúa siguió apareciendo en la prensa durante las temporadas siguientes. Ángel Sagardía le dedica un par de páginas en su libro sobre Ricardo Villa (1953: 16-17). En realidad tras el fracaso del Lírico se quedó arruinado y hubo de emigrar a París.

⁵ Un artículo de Alejandro Miquis en *El Teatro* (nº 20) representa el pensar de un sector que veía en la zarzuela la verdadera ópera española y, por otro lado, consideraba innecesario nacionalizar un arte de por sí universal.

dedicaran a este asunto y en concreto a *Circe* mayor espacio que a ningún otro acontecimiento teatral durante el tiempo que se mantuvo en cartel.

El Teatro Lírico se había levantado en la calle del Marqués de la Ensenada⁶, sobre el mismo terreno que había servido de frontón (por nombre Euskal-Jai), proyector, salón de exposiciones y hall de conciertos (Saint Aubin, 6 de mayo 1902: 1)⁷. Su apertura se anunciaba desde septiembre de 1901 (Pérez y González, 1904: 196)⁸ y algunos de sus sucesivos aplazamientos quedaron reflejados en las distintas publicaciones⁹. Por fin, el 30 de abril se celebró un banquete en la misma sede del teatro con el pretexto de probar el juego de la iluminación, conforme se decía en *La Época* (2 de mayo 1902: 3) y *El Imparcial* (3 de mayo 1902: 1); el 5 de

⁶ Ya el Teatro de la Princesa, contiguo al Lírico, se había ganado la popular frase de Vico «es el teatro de provincias más cercano de Madrid». Fernández de Villegas (Zeda) entre otros atribuyó a la distancia respecto al centro uno de los motivos de su fracaso (Junio 1902: 2).

⁷ Tras echarse a perder el propósito para el que se construyó, sirvió para la representación de zarzuelas y como sala de cine hasta 1920, cuando un incendio acabó con él (Velasco Zazo, 1948: 181). Por su suntuosidad y capacidad (su sala excedía en dos metros y medio a la del Teatro Real) desde muy pronto adquirió la denominación de «Gran Teatro». El único defecto señalado por las, en otro sentido, encomiásticas descripciones de los gacetilleros fue lo reducido del escenario (*El Correo*, 5 de mayo 1902: 1), por haber sido ideado en principio para conciertos (Salvador Canals, 14 de mayo 1902: 4) aunque Saint-Aubin atenuará lo negativo de tal mención exaltando la habilidad del escenógrafo para montar *Circe* (6 de mayo: 1).

⁸ El 13 de agosto de 1901 *La publicidad* proclamaba el comienzo de la temporada en noviembre. El 19 de septiembre ya habían comenzado los ensayos de *Circe*, según la misma publicación.

⁹ De hecho, el 17 de marzo de 1902 se anunció en *El Liberal* su inauguración para el 29 del mismo mes, así como la posibilidad de adquirir el abono tanto en el propio Teatro como en el Español. Llegada tal fecha, *Nuevo Mundo*, entre otros, dice que el Lírico «lo ha dejado para mejor ocasión» (30 de abril de 1902), por «no hallarse terminada la instalación de los aparatos de alumbrado eléctrico en el escenario» según *El Globo* (30 de marzo 1902: 3). A. d'Umás exponía que la inauguración quería celebrarse con el dos de mayo (1 de mayo 1902: 1), pero hasta el lunes día 7 no abrió sus puertas al público.

mayo los invitados al concierto sirvieron de público escogido para dar a conocer la nueva obra de arquitectura.

1. ANÁLISIS DE CIRCE. LOS COMPONENTES DEL ESPECTÁCULO

1.1. El tema. Las fuentes

Si hacemos caso a Eduardo Muñoz la concepción de *Circe* había partido de Chapí, quien hacía bastantes años había andado en tratos con Ayala a propósito de esto, si bien por entonces el asunto quedó en suspenso (8 de mayo 1902: 2). Su fuente primordial quedó consignada en la portada de la partitura que reza «Sobre un plan basado en *El mayor encanto amor* de Calderón» (1902: 1).

Pero Ramos Carrión, como ya consignó Rafael Mitjana (7 de mayo 1902: 1) no siguió el argumento tal y como se presenta en el drama calderoniano¹⁰: elimina todo lo accesorio y sólo tiene en cuenta la primera y las últimas escenas, a saber, la llegada a la isla, el combate verbal entre Circe y los griegos, compañeros de Ulises, tirando con sus razones del héroe cada uno por su lado para convencerle en su dilema de marcharse o de quedarse, resuelto en favor de ella; la posterior aparición de Aquiles a Odiseo y su decisión final de abandonar la isla, con el subsiguiente suicidio de la diosa.

Las diferencias estriban, sobre todo, en el comportamiento de los personajes y la lucha interna que sostienen y que el espectador capta. Sin intención de desarrollar este apartado debe apuntarse, y basta, el hecho de que en el libreto correspondien-

¹⁰ A. d'Umás añade que tampoco se parece a *La Circe* de Lope (1 de mayo 1902: 1).

te al texto Ramos Carrión no especifica, como Chapí, que esté basado en la obra de Calderón. Al haberse publicado la partitura con fecha anterior al estreno —no así el texto— algunos críticos pudieron admitir tal filiación sin más¹¹.

No se puede asegurar tampoco que las ideas de Calderón y Chapí supusieran las únicas fuentes de *Circe* o influyeran de modo exclusivo sobre Ramos Carrión, por lo que tal vez conviniera indicar la existencia de otras óperas y zarzuelas del repertorio nacional y de los extranjeros con el mismo o semejante tema, por lo menos para conocer la base documental sobre la que podría haber trabajado y así extraer una conclusión aceptable. Algunas de ellas fueron mencionadas por los articulistas¹², y otras muchas se encuentran en el volumen de John Towers (1967) y en la bibliografía de José Simón Díaz¹³.

¹¹ Así sucede con M. de C. y T. en *El Español* (8 de mayo 1902: 1) y *Espinós* en *El Globo* de la misma fecha.

¹² Rafael Mitjana ofreció una bien documentada reseña al respecto el 7 de mayo en *La Época*. Allí alude tanto a óperas que no habían llegado a los teatros españoles, de Heiser, de Winter, de Paër, de Marco Antonio Charpentier y Tomás Corneille, como a la tetralogía de A. Bungest, uno de cuyos episodios recoge el asunto. También se refería a las ingeniosas variantes introducidas en la historia por Juan Bautista Gelli en una novela publicada en Florencia con fecha de 1549, sin olvidar las españolas *Polifemo* y *Circe* de Pérez de Montalbán y *Mira de Amescua*, *El mayor encanto amor*, ya mencionada, y *La Circe* de Lope. Por su parte, M. de C. y T. hizo referencia, en *El Globo* (8 de mayo 1902: 2) a una fiesta de zarzuela con letra de Bancos Candamo, *Fieras de celo y amor*.

¹³ Son éstas: «El Polifemo y Circe» de 3 ingenios: Mira de Amescua, Montalbán y Pedro Calderón de la Barca, Madrid, B. N. Ms. Res. 83. Paz. I. n.º 2916. «El Polifemo y Circe» Letra del siglo XVIII, 44 hs. Paz. n.º 2916; «El Polifemo y Circe» letra del siglo XIX, 38 hs. 4.º m perteneció a Durán. Paz I, n.º 2916, Madrid, B. N. Ms. 15053; Juan de Arguijo, «A Ulises» «Aquel fuerte varón que ha tantos años». [TRABAJO (Los) de Ulises] (En Comedias nuevas... Parte 45, Madrid 1679, pp. 80-117). ESCRIBA DE MIJAR (ONOFRE VICENTE) Fábula de Ulises y Circe (s. f. s. i. s. a.). En octavas, Ximeno, II, p. 105; CUBILO DE ARAGON (Avaro) Curia Leona. Granada, Martín Fernández, 1625. 19 fols. 15 cm. Madrid, B. N., R. 4253.

1.2. El Libreto

1.2.1. *Relación de Circe con otras obras de Ramos Carrión*

Podría decirse que con cada obra Ramos Carrión destruía el molde y si acaso se hallan paralelismos entre una y otra son ocasionales, referentes a un aspecto de la estructura, del marco o del tema¹⁴. Los personajes no acusan una tipificación que impida diferenciar los de una zarzuela de los de otra, dada la facilidad de nuestro autor para pintar, sin dibujar, caracteres propios y distintos, únicos.

No merece la pena, pues, intentar clasificar estas piezas por comicidad o dramatismo, por temática o estructura. Ahora bien: lo más perenne de ellas, en general, reside en el juego verbal de unos diálogos preñados de chistosas ironías y dobles sentidos, donde los presupuestos, entrañamientos e implicaturas conversacionales orientan la atención del público hacia unas inferencias capaces de producir su hilaridad. Sus complejos mecanismos de alusiones y connotaciones se engarzan al «pensar común» para jugar con sus recovecos, mientras que un acertado cuidado, desde el texto, de la kinésica y la proxémica, como códigos de lenguaje fundamentales, enriquece su valor teatral¹⁵.

¹⁴ A veces sí se reiteran situaciones. Un ejemplo muy patente es aquella en que uno de los progenitores de la muchacha enamorada y correspondida no consiente en su matrimonio por la pobreza del pretendiente; la intervención de un extraño que aporta el dinero necesario —en *La bruja* la protagonista (1887: 36-37) y en *La tempestad* Beltrán (1882: 36-37) soluciona el problema en favor de la pareja—.

¹⁵ Ya traté de mostrar esto, brevemente, en el artículo escrito en colaboración con Raquel Díez Escribano (1991: 117-123).

Puede que por eso se perdonen maniqueísmos¹⁶ y caracteres de una psicología elemental en exceso. No obstante, atina justo cuando sus coros encarnan comportamientos típicamente colectivos¹⁷ que a veces sirven para rebajar con la nota realista y distraída el tono dramático. Ese distanciamiento favorece el plan total.

En las zarzuelas de Ramos Carrión, el texto funciona como complemento musical y teatral; lejos de buscar lo implícito, como en la poesía contemporánea, ha de explicitar todo lo que los otros elementos del espectáculo no pueden. Al libreto corresponde surtir al espectáculo del hilo que guíe al público en sus percepciones visuales y auditivas para lograr su disfrute; al texto concreto de cada cantable dar a cada inflexión musical su significado y su contenido; el texto traza la línea de relación entre la emoción musical y el afecto o el estado del personaje a que pertenece.

La incardinación de *Circe* en el género operístico frente al de la zarzuela no responde únicamente a una simple cuestión de cantidad en la frecuencia de cantables. La misma clasificación clásica de comedia / drama / tragedia podría aplicarse a las

¹⁶ Recordemos la contraposición de los dos tutores, el de Angela, Simón (malo y hasta aguafiestas, sin un detalle agradable) y Beltrán, que apadrina a Roberto, (todo generosidad, bondad, destint-rés) en *La tempestad*. No así en *Circe*: tanto la diosa como Ulises revelan, sobre todo, sentimientos propios de cualquier ser humano, con las tristezas y luchas que le pueden afligir y con sus inevitables defectos.

¹⁷ Un ejemplo típico: El comienzo del acto III en *La tempestad*. En la puerta del tribunal donde van a juzgar a Beltrán, la vacilación entre la curiosidad y el temor, rasgo distintivo de la conducta femenina, se reparte entre un grupo de mujeres que opta por entrar y anima a las otras, reticentes porque «a mí estas cosas / me impresionan mal / (...) Por ver yo curiosa / al guillotinado; / así viva un siglo / no podré olvidarlo» (1882: 72), duda que acaba resolviéndose a favor de la entrada en la Audiencia: «Mas si al fin y al cabo / nos lo han de contar / casi, casi creo / preferible entrar. (...) Ay, qué maldita / curiosidad» (1882: 73).

piezas de Ramos Carrión según su número de actos y la alternancia o no de recitados y cantados.

Las obras en un acto, generalmente, como *Coro de señoras*, *La joroba* o *El chaleco blanco*, se caracterizan por un tono cómico, un tema intrascendente y una acción sólo encaminada a plantear situaciones jocosas. Algo de su teatro lírico en dos actos podría incluirse en el grupo anterior —*De Madrid a Biarritz*, por ejemplo—, pero resulta más habitual que, como sucede en *Esperanza*, adquiera un tono dramático más cercano a la zarzuela grande representada por *La bruja*, *La tempestad*, *La marsellesa*, *El rey que rabió*, donde la trama ofrece una serie de dificultades de diverso tipo al amor de los protagonistas y su vencimiento queda premiado por un final que permite su unión.

Sólo *Circe* se aleja de las demás por su desenlace, incluso de *Marina*, zarzuela convertida en ópera por Ramos Carrión, que no obstante conserva la comicidad de las escenas, el tono burlesco y el final feliz¹⁸.

Quizás aquí resida la distancia que media entre la ópera y la zarzuela y que ha llevado, de modo idéntico al caso entre la comedia y la tragedia, a separarlas también en su valoración. Ciertamente parece difícil preparar un final no feliz pero que agrade al público por lo consecuente de la lógica que lo desencadena o, al menos, más espinoso que contentar al espectador con un «happy-end» más o

¹⁸ Un análisis comparativo entre la zarzuela tal y como fue escrita por Campredón y su conversión en ópera mostraría la intención condensadora de Ramos Carrión, que aligera escenas y desecha todos aquellos elementos no directamente musicales, en un afán por suprimir todo lo que no enaja el concurso de la música. También se comporta así en *Circe*. Pero además, arregla el texto de Campredón hasta conferirle un mayor realismo en la psicología de los personajes y dotarlos de una expresión verbal más adecuada a la condición de cada uno.

menos esperado tras la superación de esos obstaculillos que no pueden faltar.

Por otra parte, habría que analizar qué quiere decirse con «final feliz» y aclarar por qué, tan a la ligera, se ha calificado de «no feliz» el de *Circe*.

En muchas obras de Ramos Carrión, como es sumamente habitual en la zarzuela (Espín Templado, 1985, 843 y ss.), las cosas salen al gusto del público o de los protagonistas. En *Los sobrinos del capitán Grant* queda oculto, para quien conviene, el enredo trazado por Soledad, de modo que ella y Escolástico pueden disfrutar del tesoro del capitán sin ser familia suya. En *El rey que rabió* logran salvarse los impedimentos y los enamorados acaban juntos; en *La marsellesa* poco importa el sacrificio de Flora, si Rouget y su amada ven el premio de la constancia con que han defendido su amor ante los rivales; y tanto en *La bruja* como en *La tempestad*, pese a la repentina detención de un desenlace feliz, pero precipitado, éste llega en su momento. El amor virginal de Consuelo halla buen acomodo restañando la herida que la muerte de su hermana ocasionó en Pablo. Y no hablemos de las soluciones cómicas en *Pepe Botellas*, *La calandria*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El chaleco blanco*, *De Madrid a Biarritz*, *Coro de señoras* o *Pasacalle*, donde seguramente se tienen más en cuenta los deseos y el posible aplauso del público que ninguna otra cosa.

La ópera, más realista, más congruente en la lógica interna de los planteamientos, no recurre, como la zarzuela, a varitas mágicas. Así produce mayor impacto, a costa de la sonrisa que arrancan los fáciles modos de resolver las cosas en la zarzuela.

Pero lo cierto es que *Circe* no volvió a representarse, ni en el Lírico ni en ningún otro teatro después de aquella temporada, a diferencia de buen número de piezas cuyo libreto se debía a Ramos Carrión.

Agua, azucarillos y aguardiente compartió cartelera con *Circe* algunos días, como se comprueba en el programa adjunto. Zarzuelas como *La tempestad*, *El rey que rabió* o *La bruja*, que ya habían producido pingües ingresos a sus autores¹⁹, se presentaron en el Lírico la temporada siguiente²⁰.

Sin duda sobre el componente musical gravitaba gran parte de la responsabilidad, pero también en una serie de aciertos por parte de Ramos Carrión. En sus zarzuelas demuestra una peculiar facilidad para versificar sobre escenas cotidianas, costumbristas, relacionadas con el trabajo o las actividades lúdicas. Empezar una zarzuela con alguna de ellas supone un logro por cuanto permite al espectador adentrarse en el mundo creado sin necesidad de más explicaciones, mediante una sencilla exposición a la que, por su gracia, se le perdonan los ripios. Así, en *La bruja* el motivo de la escena inicial será la labor de las mujeres ante el fuego, a la caída de la tarde, mientras los hombres juegan, allí al lado, al mus (1887: 9):

Mujeres: Al amor de la lumbre
que nos presta calor
la velada pasemos
en la gracia de Dios.

¹⁹ Si nos atenemos a los datos de Manuel Soriano (30 de abril 1902), con la primera de ellas sus autores habían recaudado hasta la fecha doscientas mil pesetas, con la segunda noventa y dos mil y con *La bruja* sesenta y cinco mil.

²⁰ *El Herald de Madrid* anunciaba el 30 de septiembre de 1902: «La compañía de zarzuela grande que Cereceda tenía en el Parish pasó ya al teatro Lírico, cerrado desde los desgraciados ensayos de aclimatación de nuestra ópera nacional. Anoche debutó allí con *La tempestad* y con fortuna que ¡ojalá durara!». Hasta el mes de marzo el público pudo asistir a escuchar las siguientes obras de Ramos Carrión (por orden de aparición): *La tempestad*, *La bruja*, *El rey que rabió*, *Mamma*, *La marsellesa*, *Las dos primas*. No hacen falta cálculos excesivamente pormenorizados para cerciorarse de que era el libretista más tenido en cuenta del repertorio y las mencionadas piezas, excepto *Las dos primas*, las más representadas.

Ya la blanca guedeja
de sedoso vellón
en finísimos hilos
nuestra mano cambió.

Hombres: Teniendo el jarro lleno
jugando cuatro al mus
la noche alegre pasa
en un decir Jesús.

Esta zarzuela abunda en este tipo de escenas:

Coro: Retírase el soldado
al toque de retreta,
que dan sonoro al viento
el parche y la corneta.
Todo enamorado
menos el soldado,
logra por la noche
realizar su plan,
pues cuando él ya lista
tiene su conquista,
fuerte y despiadado
suenan el rataplán (...)
ya suenan por aquí;
llamándonos están;
tararí-tararí
rataplán-plán, rata-plán.
Pero si el soldado
no es bastante osado
y de día toma
lo que no le dan,
fácil es que luego
no aproveche el fuego
y él encienda el horno
y otro coma el pan.
(1887: 85-86)²¹.

²¹ O en otro lugar (1887: 56):
Jugadores: En la plaza ya la gente
grita y bulle y alborota,
que aguardando está impaciente
el partido de pelota.

La marselesa comienza con el coro de la ciudad
en guerra (1904: 7) mientras que en *La tempestad*
el ambiente marinero y la cultura religiosa marcan
el tema introductorio (1882: 9):

Estrella de los mares
que brillas en la altura,
potente y limpio faro
de luz celeste y pura,
del triste navegante
el rumbo incierto guía
y amparo presta al naufrago.
¡Virgen María!

para saltar a un tono más festivo (1882: 11):

Tras la penosa
ruda faena
justo es que un trago
nos fortalezca.

o, cómo no, el famoso fragmento (1887: 77-78):

Coro: (...) En lo alto, pues, las copas
que convidando están,
y el vino y los licores
alegres apurad.

¡Leonardo, fuera pena!

Leonardo: Dejarme por favor,
que tengo el alma llena
de angustia y de dolor.

Coro: Razón de más
para beber
que en el fondo del vaso
se encuentra el placer.

Leonardo: Quien no es feliz
no ha de beber
que en el fondo del vaso
no encuentra el placer.

Coro: (...) La dicha y la calma
te vuelva el licor
y arroja del alma
tan fiero dolor.

Leonardo: Por siempre aquí
el recuerdo de amor
sólo puedo guardar; (...)
mi destino es llorar.

En el caso de *Circe* la medida venía dada por *La Odisea*. Pero también por eso el argumento se pliega más a los requerimientos de una ópera que de una zarzuela dramática. El desenlace resulta de una coherencia perfecta: el protagonista cumple con su deber y en ese sentido la trama concluye bien, porque podrá llegar a Itaca y reunirse con Penélope. Eso sí: se rompe la relación con Circe, que, al fin y al cabo, es la que el espectador ha seguido con interés; además la diosa se suicida... con el agravante de que Ulises ha sufrido también el desgarró de la separación.

Y por tratarse de un asunto conocido, a Ramos Carrión concierne la originalidad en la forma más que en el desarrollo de la trama, sin olvidar la adaptación obrada por el libretista a las costumbres y exigencias de su marco histórico y cultural. Por esta razón aquí Ulises se resiste en la medida de sus fuerzas a los encantos de Circe

(...) ¡Oh sacros dioses! ¡Cuando yo propicio
no rendirme a su encanto prometí,
no conocía el duro sacrificio
que humilde os ofrecí! (1902: 18)

mientras que en *La Odisea* acepta compartir el lecho de la diosa cuando ésta se le ofrece y hasta permanece un año con ella sin el desasosiego que punza al personaje de nuestro autor. Para obtener su rendimiento Ramos Carrión recurre a hacerle experimentar, de manera ficticia, mediante un sueño, la pérdida del bien deseado, Circe, según un logrado efecto psicológico. Al despertar y encontrarla a su lado, Ulises ya conoce el sufrimiento de su privación absoluta y no puede aguantar por más tiempo la pugna contra sus propios deseos.

¡Soñé que te arrancaban de mi lado!
¡Qué dulce despertar! ¡Estoy contigo! (1902: 22).

La escena, pues, tiene una motivación ideada por el libretista aunque pudiera haberse inspirado en la trazada por Calderón —el reposo después de la caza— para ilustrar la misma historia en *El mayor encanto amor* en la escena V de la jornada III (1944: 405).

No se encuentra con facilidad en una zarzuela de Ramos Carrión la lucha de uno de los protagonistas por alcanzar el amor del oponente. Por lo común este amor es correspondido y el obstáculo, si lo hay, se halla fuera. En la pareja Leonardo-Blanca de *La bruja* consistirá en el encantamiento de ella, en *La marsellesa* en la guerra y los amores cruzados de Flora y Renard por Rouget y Magdalena respectivamente. Sólo Pablo ha de vencer la ingenuidad de Consuelo ante las inquietudes de su primer amor, con unos argumentos tan viejos como el mundo:

Pablo: ¡Pobre niña! estás loca,
si crees que a pesar de tu entereza
apagarás bajo la santa toca
ese volcán que hierve en tu cabeza. (...)
que en tan estrecho círculo encerrado
no podrá contenerse tu deseo.

Consuelo: ¡Yo lo sujetaré!

Pablo: ¡Deja que vuele!

(...) Oye. Amar es vivir; y cuando el pecho
esa pasión no abriga,
el corazón se encuentra más estrecho
y late más despacio y se fatiga. (1872: 42)

El tema amoroso en *Circe* se caracteriza por la tensión interna de los personajes. Con frecuencia en el teatro la tensión de sentimientos que en la realidad puede experimentar dentro un solo indi-

viduo, se expresa a través de su despliegue en diversos personajes a fin de exhibir una polifonía que brinde variedad y muestre con la fuerza de lo gráfico el drama interno. Pero Ramos Carrión opta por el soliloquio lírico:

Ulises: (Levantándose, aparte)
(No comprende [*Circe*] la lucha
que contra mí sostengo;
vencedor de tantos,
vencerme a mí no puedo. (...)
No sé cómo resisto
la lucha que sostengo.
Yo sé que esos brazos
me aguardan abiertos;
yo sé que esa boca
anhela mis besos...) (1902: 15-16)

Por otra parte, en todo el género lírico se buscan situaciones que susciten en el personaje un afecto y soliciten así las notas musicales, de naturaleza descriptiva, aptas para la expresión de estados más que para el desenvolvimiento de sucesos. En este sentido, ese inmovilismo de la acción de que acusaron el libreto de *Circe* quedaría justificado. En la obra de Calderón las partes recitadas alternan con las cantadas, de modo que quedan respiros para la acción. Pero *Circe* es una ópera y precisamente el fallo de que adolece este género consiste en que los intérpretes cantan también en momentos anodinos. Ramos Carrión habría sorteado, con mayor o menor acierto, este pero, excluyendo a cambio un movimiento argumental necesario en el teatro sin música, pero no en el lírico.

En efecto, en *Circe* la escasa acción se relata a través de la mirada sentimental y cargada emocionalmente de cuantos recorren la escena. Desde la manera de presentar a los prisioneros de la diosa, quejándose de su desgracia y de cómo ocurrió ésta

—Acto I, esc. I— (1902: 5-6), hasta los lamentos finales de la protagonista antes de su suicidio, sólo se suceden pasiones y sentimientos que hablan indirectamente de incidentes que han tenido o están teniendo lugar:

Circe: (Sola) (...)
brota en sus labios
una palabra
y aguardo ansiosa
para escucharla,
y en vano espero,
me mira y calla
o responde a mi voz y a mis caricias
con fría indiferencia, que me mata. (1902: 14)

Así pues, a diferencia de las zarzuelas, en las que los monólogos en verso aparecen sólo ocasionalmente en beneficio de la actuación, esta ópera se acerca a una suerte de género poético donde las expresiones se engarzan en virtud de un trama argumental que sirve como base, si bien los medios empleados no se reducen a los verbales.

1.2.2. Posición de la crítica

En general, los gacetilleros coincidieron en su descripción pero difirieron en la valoración. Si para A. d'Umás Ramos Carrión había proporcionado a Chapí situaciones hermosísimas (1 de mayo 1902; 1) Mitjana compadece al compositor por el aprieto en que él supone que ha debido de encontrarse Chapí para ajustar la partitura a aquel «boceto de ópera» como designa al libreto (7 de mayo 1902: 1). Y mientras V. Espinós habla de la «apropiadísima, discretísima adaptación» (8 de mayo 1902: 1) y en el *Correo* se escribe de modo elogioso acerca de la «gran sobriedad de su des-

rrollo, adaptado en situaciones y cantables a las exigencias del drama lírico contemporáneo» (8 de mayo 1902: 2), Mitjana juzga extremada esa sobriedad, que contrasta con el, para su gusto, interesante enredo calderoniano²².

La trama era perfectamente conocida y reconocible por todos, lo que para algunos, como Gutiérrez-Gamero (15 de mayo 1902: 290) constituía un fallo, mientras para otros, A. d'Umás entre ellos (1 de mayo 1902: 1) suponía un mérito, al señalar la necesidad de que el público tenga un conocimiento previo del argumento cuando escucha una ópera.

²² Un análisis previo y global de la postura adoptada por cada crítico y cada publicación nos permitiría conceder la oportuna importancia a sus noticias y opiniones. No debemos pasar por alto que probablemente muchas de ellas podían proceder de notas enviadas por la misma empresa. *El Noticiero Universal* da cuenta de una reunión de periodistas convocada «con el objeto de discutir y ponerse de acuerdo acerca de las relaciones que deben existir entre la crítica periodística y las empresas de teatros, acordando, entre otras cosas, recabar de los directores de los periódicos la supresión de los bombos y reclamos que las empresas suelen enviar a las redacciones» (20 de septiembre 1902: 2). *El Correo*, tradicionalista y de escasa tirada en palabras de Ruiz Albéniz (1944: 293) aúna la aparente ecuanimidad del artículo sin firma con el enaltecimiento de cada aspecto por medio de adjetivos en grado superlativo o locuciones del mismo valor. En cambio *La correspondencia de España*, por su escasa atención al comentario político dispone de gran cantidad de noticias sobre la vida teatral. Su crítico A. d'Umás se cuida de reflejar la totalidad del espectáculo. Se fija en lo que ve y oye y añade lo que él entiende en algunos casos, como cuando dice que la tempestad del primer acto es suscitada por los compañeros de Ulises (1 de mayo 1902: 1) al destapar los odres, aclaración que no aparece en el libreto, donde sólo se menciona el sonido del caracol, por el que Circe sabe que una nave ha perdido su rumbo (1902: 6). Mitjana, en *La Época*, se muestra duro con el libretista. El contraste entre sus arremetidas contra el texto y la exculpación —que no lo es— del autor en su aparente comprensión de que no se encuentran libretistas como Wagner o Boito todos los días, frente a las cálidas alabanzas a la pericia de Chapí, invitan a preguntarse si el defecto que achaca a Ramos Carrión sobre la ausencia de caracteres secundarios en *Circe* que hagan resplandecer a las figuras protagonistas, es también el defecto que él mismo pretende sortear, de manera que para dar relieve al ingenio de Chapí crítica destempladamente el trabajo de Ramos Carrión.

Pero las referencias al libreto, en comparación con las dedicadas a la parte musical, resultan imprecisas y escasas. Las palabras de C. Roda (14 de mayo 1902: 1) ajustan una descripción más concreta en su reseña al estreno de *Farinelli*, otra de las tres óperas representadas en aquella primera temporada del Lírico:

...El libro de Casvestany, está construido en el estilo de la moderna ópera, con intervención frecuente de los coros y con situaciones favorables para hacer cantar a varios personajes. Responde, por tanto, a un principio estético distinto del que inspiró la *Circe* de Ramos Carrión, libro que por la permanencia de la situación musical, por la inmovilidad de la acción, dejando establecido el sentimiento lírico, tiene grandes analogías con el poema wagneriano *Tristan e Iseo* (sic) y con el de Adelaida Wete (de bien distinto carácter) *Hänsel und Gretel*.

1.3. La partitura

La crítica exaltó la parte musical sin regateos y sólo M. de C. y T. atenúa sus previos elogios al tachar de «pequeña» para Chapí la partitura que si procediera de cualquier otro sería «grandiosa» (8 de mayo 1902: 2). Los demás ven en el trabajo del compositor una demostración de que éste «sabe hacer música grande» (A. d'Umás, 8 de mayo 1902: 1; V. Espinós, 8 de mayo 1902: 1) o «ha levantado un edificio sólido y firme lleno de bellezas y rico de instrumentación» (Gutiérrez-Gamero, 15 de mayo 1902: 291).

En cuanto a la índole de la partitura, Mitjana señala su carácter ecléctico y las influencias de autores extranjeros que en ella se perciben, si bien destaca lo castizo del tan ponderado madrigal del acto II, «cuarteto a contrapunto» o «tonadilla espa-

ñola del siglo XVIII» (M. de C. y T. 8 de mayo 1902: 2), en tanto que en los cantos de Arsidias y los griegos de este mismo acto, halló A. d'Umás semejanzas con los cantos guerreros vascos, así como en las quejas de Circe enamorada de Ulises «destellos de carácter español» (1 de mayo 1902: 1).

Evidentemente, se trata del componente del espectáculo al que se dedicó mayor espacio en las gacetiillas. Los juicios coinciden en gran medida, pero gracias a las distintas peculiaridades en que cada una se detiene obtenemos una riqueza crítica que abarca casi todos los momentos de la ópera.

Varios articulistas conceptúan *Circe* como ópera de «motivos guías» (Eduardo Muñoz, 8 de mayo 1902: 2) concretados en tres esenciales:

* Motivo de la seducción, frase en si bemol dicha por los violoncelos, que A. d'Umás juzga la principal de la ópera y que aparece por vez primera en el acto I, se desarrolla posteriormente en el II, después de la cacería organizada por Circe hasta que, en palabras de este crítico (1 de mayo 1902: 1) adquiere toda su amplitud al final del mismo acto.

* Motivo de la «invocación a Juno», de marcado carácter wagneriano, según Mitjana, V. Espinós y A. d'Umás.

* Motivo del «monólogo de la maga» o «berceuses» presentada en el acto II, después de la cacería.

Para Eduardo Muñoz, se trata de un logro el que estos motivos no precedan al estado del alma de los personajes, como si lo anunciaran, sino que acompañen a la manifestación del tal estado.

En realidad se admira la partitura entera, desde su inicio. Ya el primer cuadro, descrito prolijamente por V. Espinós (8 de mayo 1902: 1), es estimado también por A. d'Umás (1 de mayo 1902: 1) como el más brillante de la ópera, mientras que le vale en *El Globo* (31 de mayo 1902: 2) el elogio de que

con él y el número final bastaría para que Chapí se distanciara de todos los demás compositores.

Es V. Espinós quien remata los detalles del acto I, pero al II corresponde el más concienzudo examen, por convenir todos en que se trata del mejor de la partitura. En éste, aparece la escena más aplaudida cuya repetición exigía el público todas las noches, aquella que sucede a las quejas de amor de Circe, cuando Ulises entona un dúo con la diosa, interrumpido por las cantoras. Para la exaltación de tal momento, los críticos despliegan todo tipo de loores imaginables, aunque Mitjana dice preferir la que él denomina «romanza» de Circe, cantada mientras vela el sueño de Ulises, reclinado en su regazo para descansar de la cacería, romanza que otros llaman «berceuses» (A. d'Umás, M. de C. y T., V. Espinós, Saint-Aubin).

Más adelante, V. Espinós juzga admirable el momento de rivalidad entre los griegos y Circe, con la derrota de los primeros, en tanto que M. de C. y T. se fija más en el bailable y el himno con que se cierra el acto.

Del acto III, el más lánguido, A. d'Umás enfatiza la importancia de la lucha interna que mantiene Ulises, manifiesta en que todos los motivos de la ópera se introducen con fuerza tras la aparición de la sombra de Aquiles. Tal escena, encomiable para V. Espinós por su «clásico y noble corte», es rechazada por Mitjana (9 de mayo 1902: 2) al considerarla carente de todo interés.

La gran acogida que la crítica dispensó al final de *Circe* se aprecia en observaciones como la de V. Espinós, al referirse a las «líneas severas, sobre acordes perfectos y la energía con que se entona» la invocación al dios infernal.

Otras notas de interés sobre la índole general de la partitura son las expuestas por Saint-Aubin (8 de mayo 1902: 2) respecto al claro y diáfano carácter

de la música y su procedimiento «moderno» y con «riqueza de matices» y por Eduardo Muñoz sobre «la absoluta libertad de procedimientos, formas concisas y sencillez».

Una partitura en perfecta fusión con el texto, según encarece Eduardo Muñoz. Una partitura, en fin, que Hugo Heerman, violinista alemán que asistió al estreno, dijo querer llevarse a Alemania y hacer «campana en la prensa bajo mi firma para atraer la atención de mis compatriotas acerca de un compositor que es un orgullo para los latinos». (ABC, 22 de junio 1952: 25).

1.3. La escenografía. Decorados y vestuario

Gracias a la colaboración inserta en *El Correo* (7 de mayo 1902: 2) del arqueólogo José Ramón Méli-da, encargado de adecuar los elementos escénicos de la obra a la época en que se desarrolla la trama, conocemos exhaustivamente el modo de llevarse a cabo la puesta en escena. No por eso desmerece la atención que presta d'Umás (8 de mayo 1902: 1) a cuanto se representa frente a él y que va señalando de modo completo, es decir, sin detenerse sólo en los acordes musicales.

Entresaquemos los distintos cuadros:

ACTO I: Cuadro 1º: Caverna en la costa de la isla de Ea, con una abertura en el fondo por donde se divisa el mar.

ACTO II: Cuadro 1º: Atrio del palacio de Circe, limitado por pares de columnas etruscas²⁵.

Cuadro 2º: Un pintoresco bosque, jardín amenísimo, primavera exuberante (A. d'Umás, 8 de mayo 1902: 1).

²⁵ De este cuadro aparece una fotografía en *La Ilustración Española y Americana*, (15 de mayo 1902: 165).

ACTO III: Cuadro 1º: Interior del palacio de Circe, alumbrado con profusión de luminarias y adornado con guirnaldas de flores, telas orientales, jarrones y plantas.

FINAL: Playa de la isla rodeada de montañas, «en cuyas altas rocas se abre el cráter por donde la maga Circe se arroja». (E. Gutiérrez Gamero, 15 mayo 1902: 292).

José Ramón Méli-da, por su parte, se centra más en los preliminares de la ejecución, en la necesidad que había de reconstruir la Grecia del siglo XV antes de Jesucristo. Explica cómo para el palacio Amalio Fernández hizo una arquitectura «micerina», de madera, con soportes más delgados por la base que por el capitel, «entablamento que acusaba el ensamblaje y profusa ornamentación». También menciona los «tapices recamados, toldos en los pórticos, pinturas murales».

En cuanto al vestuario, elogia la belleza de los figurines de Julio Vargas y la perfecta confección del sastre Julio Ruiz. Por él sabemos que el traje que viste Ulises en la fotografía de *La Ilustración Española y Americana* no era el único con que se presentaba en escena, pues su segundo traje, así como el que lleva Arsidas, fueron copiados de estatuas, mientras que la armadura del héroe y el casco de alta cimera se corresponden con una pintura arcaica de Ulises.

Al hablar de los complementos de Circe se detiene en la diadema con cadenillas de oro, collar y pendientes que luce la diosa, copia de «las joyas llamadas de Helena», descubiertas en Troya y existentes en el Museo de Berlín. También tiene lugar en su artículo una mención al peinado de la maga, extraído de un grabado descubierto por Schliemann. La túnica recogida para la caza con que se presenta es larga, como el de una estatua de Artemisa en Pompeya.

Tampoco olvida la labor ejercida por Ribalta para reproducir las armas y mueblaje, las copas, copiadas de las del tesoro de Micenas, incluida la de oro que Circe ofrece a Ulises y que concuerda con la de Néstor descrita por Homero.

La procedencia de los adornos diseñados para los trajes se habían sacado de la decoración primitiva típica, existente en las pinturas de Tirinto.

Todo esto constituyen señales del cuidado exquisito con que se tuvieron en cuenta todos los detalles del espectáculo. La designación de Amalio Fernández²⁴ como encargado de los decorados se sumaría a esa larga lista de pruebas. A su lado trabajó también Cecilio Pla²⁵. Berriatúa buscó a los especialistas de mayor renombre para los montajes del Lírico.

²⁴ Noticias de este escenógrafo se rastrean sin dificultad en las publicaciones periódicas. En el retabullo de Diego de la Torre San José (1952: 194) se llega a afirmar que «se alzó con el ceiro de la escenografía en casi todos los escenarios de España» aunque alude también a los altos precios que exigía en sus colaboraciones. Este autor no nos suministra fechas que nos sitúen en los distintos períodos de su biografía y su carrera, donde no faltaron descabros, pero podemos deducir de sus datos que el año en que trabajó para el Lírico estaba entre los de su mayor apogeo como artista. Lo ratifica el *Blanco y Negro* (15 de junio 1901: 2) que fija en unas veinte las decoraciones que el escenógrafo pintaba al año. *El Español* en una nota sobre una visita realizada a su estudio, que aún debía de encontrarse al final del Paseo de la Castellana, expone: «Si del público y desde hace años no fuera conocida la fama y el renombre de tan eximio como laborioso artista, bastaría una ligera visita a su estudio para persuadirse de ello y poder apreciar hasta qué punto llega su talento como efectista y su inspiración, que son cualidades ciertamente no comunes, generalmente hablando, en artistas de tan relevante éxito. Muy pronto tendrá el público ilustrado ocasión de comprobar la verdad de mi aserto en el nuevo Coliseo Teatro Lírico...» (27 de abril 1902: 3).

²⁵ De él se dice en *La Época* (18 de mayo 1902: 2) «El delicado artista Cecilio Pla, a quien pudiera darse el nombre de pintor de las casas bonitas, acaba de dar las últimas pinceladas a un techo que le fue encargado para el hotel que en la calle de Quintana ha de habitar Su Alteza la Infanta doña Isabel (...) Cecilio Pla se distingue siempre por la belleza de sus modelos; pocos saben elegirlos tan acertadamente como él».

1.4. La interpretación

La dirección musical, a cargo de Ricardo Villa, fue aprobada por la perfección con que se desempeñó, si bien la crítica le dedicó muy escasas palabras²⁶. Mayor concisión todavía se observa respecto a Miguel Soler, director de escena, cuya mención aparece siempre en último lugar y en plano secundario respecto a Villa. En cambio, se despliega, como era habitual, un gran interés por los intérpretes.

Cuatro artistas se ocuparon del papel de Circe: Carlota Fereal²⁷, con quien se estrenó la ópera; María Giudice, cantante que había ganado ya cierto prestigio en el Teatro Real; Elena Fons, de talento reconocido tanto en España como en Italia; y la señora Vendrell, a la que los diarios destinaron menos atención.

La prensa en general resultó benévola con la actuación de Fereal, poniendo de relieve su juventud y el hecho de iniciarse con esta ópera nueva (E. Muñoz, 8 de mayo 1902: 2). Destacan, además, los elogios a su belleza y figura (V. Espinós, 8 de mayo 1902: 1; Saint-Aubin, 8 de mayo 1902: 2), a su elegancia (Carlos Luis de Cuenca, 15 de mayo 1902: 284), a su voz y buena escuela (V. Espinós, 8

²⁶ Ángel Sagardía (1953: 15) cuenta la historia de cómo Chapí pidió a este músico que se encargara de la dirección de la orquesta en el Teatro Lírico. Ricardo Villa compuso, además, la partitura de la ópera *Raimundo Lulio*, con texto de Joaquín Dicenta. Chiappero (1944: 30-31) reserva unas páginas para él.

²⁷ Sobre esta artista publicó *La Ilustración Española y Americana* una reseña con motivo de un galardón recibido en un premio de pintura un año antes (15 de junio 1901: 363) y el cuadro titulado «Frutas». Decía así: «La señorita Fereal, verdadero temperamento artístico, pues no ha mucho que obtuvo legítimos triunfos en la escena como artista lírica, peca en nuestro concepto de modestia al limitarse a pintar inanimados modelos, y debe, puesto que puede, acometer obras de mayor empeño donde lucan con mayor brío la firmeza de su dibujo y la varonil manera de poner el color».

de mayo 1902: 1) e intuición teatral (Eduardo Muñoz, 8 de mayo, 1902: 2).

Carlota Fereal cantó los primeros días, considerados de inauguración, para ser sustituida por Giudice el 10 de mayo. *El Imparcial* y el *Heraldo de Madrid* informan sobre la enfermedad que la impidió continuar por unos días²⁸. Así, vuelve a anunciarse su nombre en el reparto previsto para el beneficio del Centro Riojano de Madrid, en el *Heraldo de Madrid* (3 de junio 1902: 3).

El primer día de moda María Giudice²⁹ se encargó de cantar la parte de Circe y la prensa al día siguiente, el 11 de mayo, repitió un tipo de alabanza aplicable, por su carácter general, a cualquier otra intérprete. Sólo *La Correspondencia de España* puntualiza que, si bien fue aplaudida durante toda la representación, en el número final alcanzó una especial ovación (11 de mayo 1902: 1).

Por su parte, Elena Fons cantó por vez primera *Circe* el 30 de mayo y parece que también lo hizo el 31, si queremos explicar las palabras de *El Imparcial* del 1 de junio sobre las ovaciones que la ópera había proporcionado «a sus autores y a Elena Fons las últimas noches». Según *El Nacional* también se la escuchó el 8 de junio. El *Heraldo de Madrid* precisa el 31 de mayo (1902: 3), los momentos que fue más aplaudida la noche anterior, a saber: en el primer acto, en los dúos y en la berceuse. *El Globo* se

²⁸ «Las representaciones de la ópera de los señores Ramos Carrión y Chapí, *Circe*, interrumpidas por enfermedad de la señorita Fereal, no se reanudarán hasta que dicha artista se halle restablecida por completo o se prepare otra que la sustituya dignamente». En *El Imparcial* (29 de mayo 1902: 3) y el *Heraldo de Madrid* (28 de mayo 1902: 3).

²⁹ Para otras noticias basta hojear un poco los diarios. En *El Imparcial* (11 de mayo 1902: 2) y en el *Heraldo de Madrid* (11 de mayo 1902: 3) se anota su puesto de «prima donna» en el Teatro Real, el papel protagonista asignado a ella en *Raimundo Lulio* y el segundo de los periódicos «citados» pondera sus «espléndidas cualidades y su experiencia en la escena».

extendió más aún en la crítica de la soprano, al ir anotando los momentos de mayor interés y en los que el público se mostró más complaciente (31 de mayo 1902: 2). *El Correo* destacó el último acto, donde

supo expresar con arranques de verdadera trágica el inmenso dolor de la diosa al ver alejarse la nave que conduce a su adorado Ulises, siendo premiada con grandes aplausos del público, (31 de mayo 1902: 2).

A la señora Vendrell le correspondió la primera sesión celebrada por la tarde, el 1 de junio, «sin previo ensayo», dice *La Correspondencia de España* (2 de junio 1902: 1).

En cuanto al personaje Ulises, ejecutado por el tenor Dianni³⁰ en la mayoría de las representaciones, estaba por encima de las facultades del cantante en opinión de la crítica en general, llegándose a afirmar en algún caso (d'Umás, 8 de mayo 1902: 1) que su parte resultaba deslucida, todo ello debido a su escasa voz (Mitjana, 9 de mayo 1902: 2), aunque se valora su buen gusto y delicadeza, así como su maestría, talento, corazón con que entona y que supo conquistar las simpatías del público, según *El Nacional* (31 de mayo 1902: 1)³¹. Pero en conjunto, el más favorable fue V. Espinós, que atribuye a su último número la causa de su lucimiento (8 de mayo 1902: 1) aparte de ensalzar la «pureza» de su pronunciación castellana, aspecto también resaltado por Eduardo Muñoz.

³⁰ En *La Ilustración Española y Americana* (Cuenca, 15 de mayo 1902: 285) se aporta el dato de sus raíces italianas y la posición social de la familia a que pertenecía.

³¹ En *El Globo* se aprecia un tono halagüeño al manifestarse en términos parecidos.

El 11 de mayo ocupó su lugar el señor Bayo, sin noticia alguna en la prensa sobre el motivo ni sobre ninguna otra suplencia³².

Por lo que respecta al resto de los actores, merecieron una crítica positiva, así como la orquesta³³. Conforme al reparto publicado el 3 de junio en el *Heraldo de Madrid*, la compañía estaba compuesta por:

Circe: Srta. Fereal

Ulises: Sr. Dianni

Arsidas: Sr. Mardones

Juno: Srta. Bazo Barea

Aguiles: Srta. Pérez

Cantoras: Srtas. Velasco, Bazo y Barea, Pérez y Mestre.

Sirenas: Srtas. Velasco, Pérez y Mestre.

idéntico al que presenta la edición de la obra hecha ese mismo año (1902: 2).

2. LA RECEPCIÓN

2.1. El público

La acogida de una obra depende siempre de muy variadas circunstancias y en este caso es fácil comprender la importancia de todas ellas a la hora de evaluar los resultados. A la curiosidad por conocer el nuevo teatro y el primer fruto de aquella

³² «El numeroso público que acudía a la representación aplaudió al debutante con entusiasmo, prodigándole al final de la ópera una verdadera demostración de simpatía» se comenta en el *Heraldo de Madrid*, (12 de mayo 1902: 1). No he encontrado en los demás periódicos línea alguna sobre el particular.

³³ Especialmente las cantoras de *Circe*, por la escena en que entonan la «tonadilla» (*Españós*, 8 de mayo 1902: 1), pero también Mardones y la señorita Pérez en su papel de *Aguiles*.

tentativa por crear la ópera nacional se añadía la propaganda de una prensa que seguía día a día los pormenores del asunto.

Por carecer de documentación precisa y en números sobre la asistencia registrada cada día, hemos de conformarnos con un cotejo de los testimonios publicados. En el balance de libros escritos posteriormente y que quizás por eso nos resultan de una mayor fiabilidad, se emplean al respecto frases como: «Gustó *Circe*, sin entusiasmar» (Martínez Olmedilla, 1947: 76-77) o vagas referencias al «relieve particular» (Fernández-Cid, 1975: 65) de su estreno, sin aclarar ni justificar en qué orden o en qué plano alcanzó ese relieve. Los diarios del momento explicitan más el grado de aceptación dispensado a la obra. Recorreremos las menciones a este particular a lo largo de los días y los diarios, comenzando por las relacionadas con la noche del estreno.

El Correo (8 de mayo 1902: 2) y *El Imparcial*³⁴ (8 de mayo 1902: 2) reflejan el efecto causado en el público y su actitud a través de cada acto. Tras el primero, muy aplaudido, se solicitó la comparecencia en escena de los autores, sin conseguirlo. Eduardo Muñoz indica que los asistentes atendieron respetuosos, interesados, anhelantes a las escenas, sobrecogiéndose con los lamentos, impresionados y maravillados con su final³⁵.

El segundo acto se recibió mejor aún pues también, en dictamen totalitario, superaba en calidad

³⁴ En lo que concierne a la acogida de la ópera por parte del público, conviene, más que en ningún otro aspecto, leer con las debidas cautelas. Este periódico, que junto con el *Heraldo de Madrid* y *El Liberal* era el de mayor circulación, incluía con frecuencia artículos de Eduardo Muñoz y en los referidos al estreno se transparenta su relación con Chapí, pues no de otro modo podría declarar haber tenido noticias directas de *Circe* unos años antes, cuando era sólo una idea en gestación del maestro (8 de mayo 1902: 2).

³⁵ De un modo parecido se expresa M. de C. y T. en *El Club*.

al primero. *El Correo*, aparte de subrayar el himno de amor entonado por las cantoras de Circe, que el público hizo repetir, habla del entusiasmo provocado por el coro de la montería, la escena del sueño y el bailable y conclusión del acto, que provocó una infinidad de llamadas al proscenio a los autores.

Por el contrario, los periódicos se muestran más moderados en su crítica al tercer acto y así, Mario afirma que los autores «salieron cinco o seis veces, si bien los aplausos eran mucho menos calurosos que al final del segundo» (8 de mayo 1902: 3).

Pero no sólo la música y la interpretación despertaban la admiración del público. La espectacularidad del decorado y atrezzo causaban pasmo y sorpresa en cada nueva escena, y el público lo manifestaba con «murmullos siempre» y «con aplausos» (A. d'Umás, 8 de mayo 1902: 1)³⁶.

Sin embargo, las noticias sobre la respuesta del público en funciones sucesivas a veces no concuerdan entre sí. Parece que el número más exitoso fue la tonadilla del acto II, que se hacía repetir noche tras noche. Pero si unos, como *El Globo* (11 de mayo 1902: 2), hablan de una asistencia creciente según pasan los días, de lo concurridísimo del teatro otros, cuando no había una sola localidad vacía (*La Correspondencia de España*, 2 de junio 1902: 1)³⁷, y las continuas salidas de los autores después de cada acto (*El Correo*, 11 de mayo 1902: 2), el *Heraldo de Madrid* parte de una supuesta frialdad con que se acogió al principio, para irse animando poco a poco³⁸.

³⁶ Mario dice que sobresalían sobre todo las decoraciones del cuadro 2º del acto II.

³⁷ Se refiere al primer día en que hubo una sesión de tarde y los palcos estaban «llenos de niños siguiendo con verdadera afección las aventuras de Ulises».

³⁸ «... a juzgar por los aplausos, la obra va agradando cada vez más al público» (*El Liberal*, 11 de mayo 1902: 4).

Ahora bien, una vez vista malograda la temporada, Enrique López-Marín (14 de junio 1902: 186) y Salvador Canals (14 de junio 1902: 4) pretenden poner las cosas en su sitio, aclarando el primero que sólo el día «de moda» se llenaba el teatro, y descubriendo el segundo la verdad, en unas líneas de cierto interés:

...Según la prensa, cada estreno del Lírico era un éxito inmenso (...) Pues el Lírico no ha podido resistir el peso de tanta gloria y ha tenido que cerrar sus puertas prematuramente.

La explicación, según Canals, no puede buscarse en los rigores de la estación, pues apenas se había tenido una semana de primavera ni había salido todavía de Madrid persona alguna de distinción³⁹; ni en el alto precio de las localidades, pues tras el escaso auditorio de los primeros días se rebajaron sin que el problema se corrigiera.

Los motivos, a su entender, se hallan más cerca de la frialdad del público para la ópera española, el no hacerse a la idea de que Chapí hiciera una ópera que no fuera un juguete cómico prolongado en varios actos. No obstante, Canals no atribuye ninguna responsabilidad a la calidad de las óperas estrenadas.

No puede tampoco desecharse la íntima relación entre el precio de las entradas y la categoría social del auditorio⁴⁰. Así lo entendió la empresa, que

³⁹ En contraposición a este parecer, G. F. en *El Teatro* (junio 1902: n° 21: 4) escribe que: «...nuestro público, algo rutinario casi siempre, no juzga espectáculo de primavera la ópera, y cuando el calor empieza a molestar prefiere cualquier otra diversión, el circo ecuestre, como si las gracias de los payasos y los saltos furambulescos tuvieran propiedades refrigerantes». También *El Mundo Latino* dice (abril, 1902: 3) «pasado el 31 de marzo se cierran los principales coliseos y sólo quedan los del género chico».

⁴⁰ *La Época* publica una extensa lista de señoras de la buena sociedad a quienes se pudo ver sentadas en el coliseo el primer día de moda de la temporada (11 de mayo 1902: 1). *El Nacional* (31 de

...quiere que las clases populares concurren también a las funciones del Lírico, y para ello ha hecho una gran rebaja en el precio de las localidades, una vez pasada la primera semana de inauguración. (*Heraldo de Madrid*, 12 de mayo 1902: 2).

Desconocemos el importe de las primeras representaciones. Sólo sabemos, por Mario, que la noche del estreno

...los que dieron la nota discordante de la fiesta fueron los revendedores que, por lo visto, son inviolables.

Los precios que anoche pusieron a las localidades fueron verdaderamente escandalosos y esto, fuera de favorecer a las obras, las perjudica, pues el público que paga mucho es exigente y con razón. (8 de mayo 1902: 3).

Una lista de precios, reducidos después de la primera semana⁴¹, se publicó en *La Correspondencia de España* (12 de mayo 1902: 2) y otra más completa en el *Heraldo de Madrid*, según la cual el coste de las entradas fue el que sigue:

- Palcos plateas y entresuelos: 60,45 ptas.
- Butacas con entrada: 6 ptas.
- Butaca de balcón: 4 ptas.
- Delantera de anfiteatro: 3 ptas.
- Asientos de primera fila: 2,50 ptas.
- Idem de segunda fila: 1,50 ptas.
- Idem de tercera fila: 1,50 ptas.

mayo: 2) dice: «En palcos y plateas veíanse muchas damas de la aristocracia y gran número de inteligentes y aficionados al divino arte».

⁴¹ El *Heraldo de Madrid* aseguraba saber «por origen fidedigno» que en cuanto pasaran las tres primeras noches de inauguración empezarían a regir los precios ordinarios y la rebaja sería considerable. (9 de mayo 1902: 2). De todos modos, la intención estaba en designar dos días semanales «de moda», como expone A. d'Umás (6 de mayo 1902: 1) «...y se repartirá el teatro quizá bajo la dirección de muy distinguidas damas de la aristocracia».

Delantera de paraíso: 1,50 ptas.
Asientos de idem: 1 ptas.⁴²

De todos modos, también el 31 de mayo se anuncia una nueva rebaja en los precios del Lírico, designándose cuatro pesetas como importe de las butacas y veinticinco para los palcos⁴³.

2.2. Los críticos

Ya hemos aludido a la imposibilidad de dissociar el juicio que mereció *Circe* de todas las circunstan-

⁴² Por si hiciera falta algún punto de referencia en la valoración de tales precios confrontaremos lo expuesto con los que regían en el Teatro de la Zarzuela por aquellos días para ver a Sadha Yacro, «relativamente económicos, dados los enormes gastos...» () que suponía contratar a la cantante japonesa, que obtuvo en el sentir de la prensa un notable éxito.

Palcos proskenios, plateas y entresuelos: 100 ptas.

Palcos principales: 75 ptas.

Palcos segundos: 50 ptas.

Palcos plateas y entresuelos: 75 ptas.

Palcos idem principales: 50 ptas.

Palcos idem segundos: 30 ptas.

Butacas: 10 ptas.

Sillones platea, entresuelos, principales: 5 ptas.

Delanteras de anfiteatro segundo: 2 ptas.

Asientos platea, entresuelos, principales: 2 ptas.

Entrada de abono: 1,50 ptas.

A continuación, los precios de la función de la Compañía Infantil en honor a Alfonso XIII —que celebraba su mayoría de edad—, a las 4 de la tarde:

Proscenios plateas sin entrada: 25 ptas.

Idem principales, palcos plateas, palcos entresuelos: 20 ptas.

Proscenios segundos y palcos principales: 15 ptas.

Idem segundos idem: 10 ptas.

Idem de tertulia idem: 5 ptas.

Butaca con entrada: 3 ptas.

Delanteras de anfiteatro principal: 2 ptas.

Asientos de anfiteatro y delanteros segundos: 1,50 ptas.

Asientos segundos y delantera paraíso: 1,25 ptas.

Asientos paraíso y entradas de palco y abono: 1 ptas.

⁴³ Las tarifas siguieron altas la temporada siguiente, de lo que dio cuenta *El Noticiero Universal* (10 de octubre 1902: 1). Como nota comparativa con esas cuatro pesetas, coste de la butaca ya muy reducido, tengamos en cuenta que una pensión barata, pero completa, de un estudiante en una casa de huéspedes ascendía, según Albarró López a 2,50 ó 3 pesetas diarias (1979: 52).

cias que rodearon su representación. La crítica había de someter a examen no ya sólo su calidad estética, sino la oportunidad de incluirla en la catalogación de «ópera».

Así, Rafael Mitjana, que se mostraba acorde con el proyecto de crear la «ópera española», no lo estaba con cada uno de los frutos del mismo. Para él, el propósito de fundar este arte en la lengua y tradiciones populares de España no había de consistir únicamente en que el poema se cantara en castellano; los rasgos distintivos habían de reflejarse también en la música (9 de mayo 1902: 2). ¿Se había cumplido en *Circe* tal aspiración? Sus palabras no constituyen un veredicto expreso, pero se vislumbra una sentencia más o menos afirmativa cuando ejemplifica, aludiendo al madrigal del acto II, cómo el público celebra el empleo de las tradiciones musicales españolas. Eduardo Muñoz observó este carácter «esencialmente latino» aun con toques wagnerianos, como el procedimiento de los motivos-guías (8 de mayo 1902: 2).

Ciertamente, indicaba Saint-Aubin, por su asunto resultaba difícil clasificarla de española o incluso, si de verdad el asunto determina la parte musical, componer para ella una partitura con ritmos de tradiciones populares. De ahí su conclusión de que por su arquitectura dé la impresión de vaciada en el único molde de la ópera universal y por lo tanto no se preste a que las siguientes generaciones la tomen por ópera española, sino por ópera de un español (8 de mayo 1902: 2)⁴⁴.

En conjunto, Arimón considera éste un inicio satisfactorio de la tentativa (8 de mayo 1902: 4) y

⁴⁴ Con el mismo criterio parecen haberse hecho las críticas de *El Español* y de E. Gutiérrez-Camero, quien recaba en el «aire wagneriano» y en que la ópera no pertenece a ninguna escuela pero todas considerarían un honor admitirla en la suya (15 de mayo 1902: 290).

Joachims la da por lograda (13 de junio 1902: 2), si bien de una u otra forma se están ateniendo a un resultado ya augurado por Ángel Guerra:

...Yo estoy con Corominas en que de esta hornada que se prepara no saldrá la *ópera española* sino la *ópera en español*.

Será el advenimiento de esta música en preparación una vuelta a la híbrida zarzuela grande, con resabios de género chico. Tendremos filiaciones a escuelas extranjeras, plagios de los grandes maestros, pero nada más. Ópera nacional con todas las de la ley, no la tendremos, ni siquiera un esbozo de «personalidad». (15 de marzo 1902: 85).

No obstante, Salvador Canals sale al paso asegurando que no otro ha sido el propósito de Chapí:

...No diré yo, como aquellos cronistas que se equivocan, de registro, que ha nacido la ópera española: afirmo que se ha demostrado que se pueden hacer grandes óperas en español, que es lo que se proponía Chapí. Hubiera éste pretendido hacer una «ópera española» con el poema de *Circe* por asunto, y tendríamos que reírnos. Ha demostrado Chapí que tiene inspiración sobrada para traer a la escena lírica aquella fábula y que el español es un vehículo excelente para la música de escena, y hay que aplaudir el triunfo.

(...) Es unánime la alabanza y, algo mejor, es de estricta justicia. Ramos Carrión ha acreditado una vez más su soberanía de la escena. La inspiración, y la pericia de Chapí han llegado más alto que nunca. Se ha superado a sí mismo... (14 de mayo 1902: 4).

Alabanza unánime que mantuvieron posteriormente los críticos, Francos Rodríguez entre ellos. Sobre *Circe* escribe:

...Puede codearse con óperas modernas obligadas en todos los repertorios mundiales. (1908: 101).

2.3. La cartelera

El cuadro que se expone a continuación reúne el conjunto de las obras que se representaron en los teatros madrileños los mismos días que *Circe*, tal y como se anuncian en los diarios por la mañana para la misma jornada, por parecer más fiable este proceder, tras haber comprobado diferencias con aquellos otros periódicos que anuncian los actos para el día siguiente. El cotejo entre lo visto en unos y otros ha dejado claro que el orden de obras en la programación podía depender de cambios de última hora.

Circe comenzaba a las 21,00 horas todos los días excepto la tarde del primero de junio, que empezó a las 16,30. No obstante, dada la variabilidad del tiempo empleado en la representación de las obras entonces, resultaba preferible recopilar todas las de los otros teatros, cada uno de los cuales iniciaba a una hora particular el espectáculo. La habitual para cada uno se especifica al lado de su nombre en el cuadro siguiente. En caso de algún cambio en días concretos se anota en la casilla correspondiente a tal día. Si, como sucedía en ciertas festividades, había funciones por la tarde, se señala en el margen de la izquierda, al lado de la fecha.

CONCLUSIONES

Con los documentos a la vista, hemos de admitir que nos hallamos ante otra malograda intentona de instaurar la ópera española. *Circe* no ha seguido

la suerte de *La bruja*, *La tempestad*, *Marina*, *Los sobrinos del capitán Grant* o *El rey que rabió*, todas las cuales han visto su reposición muchos años después⁴⁵. Pero su libreto testimonia una muy conseguida adaptación a ópera de un tema universal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA (No se incluyen publicaciones periódicas)

- ALFARO LÓPEZ, José (1979): *Madrid, primera década del siglo XX. 1900-1910*. Madrid, Magisterio Español.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1944): *El mayor encanto amor en Obras de D. Pedro Calderón de la Barca, recogidas por J. E. Hartzenbusch*. Madrid, BAE, Tomo I, pp. 387-411.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis (1904): *Cosas del pasado*. Madrid, Imprenta Ducazcal.
- CORBERA FRADERA, Carolina (1960): *Pulso universal*. Madrid.
- CHAPÍ, Ruperto (1902): *Circe*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- DÍEZ ESCRIBANO, Raquel y BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (1991): «Descubrimiento del mundo literario de la zarzuela: Miguel Ramos Carrión» en *El descubrimiento de nuevos mundos. Actas del XXIV Congreso UNIV (Roma, 25-27 de marzo 1991)*. Madrid, Complutense, 111-123.
- ESPÍN TEMPLADO, M. del Pilar (1986): *El teatro por horas. (1870-1910)*. Madrid, Universidad Complutense.

⁴⁵ Según las noticias de que dispongo, *La bruja* se repuso en el Teatro de la Zarzuela, en noviembre de 1979, con Joaquín Reus como director. *El rey que rabió* ha tenido mayor cabida en los teatros. La última representación que conozco fue la del Teatro de la Zarzuela, dirigida por Ángel F. Montesinos, en la temporada 1967-68. *Marina* estuvo en noviembre de 1947 en el Calderón llevada por Fernando Fernán-Cruz y once años más tarde en la Zarzuela con Luis Escobar. Relativamente reciente (los días 2, 4-8 de febrero de 1992) es la reposición de *Los sobrinos del capitán Grant*, en el nuevo Teatro de Madrid.

- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1975): *Cien años de teatro musical en España. 1875-1975*, Madrid, Real Musical.
- FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo (1958): *Un poeta y una transición*. Madrid, Gredos.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, José (1908): *El teatro en España en 1908*. Madrid.
- LÓPEZ PINILLOS, José (1920): *Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad*. Madrid.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1947): *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid.
- MUÑOZ MORILLEJO (1923): *Escenografía española*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes.
- PÉREZ y GONZÁLEZ, Felipe (1904): *Teatralerías. Casos y cosas teatrales de antaño y hoy*. Madrid.
- PRATS ESQUEMBRE, Vicente (1984): *Ruperto Chapí, un hombre excepcional*. Alicante, A.P.P.S.
- PRO RUIZ, Serafín (1953): *Teatralerías. Anécdotas del teatro y de la música*. Cádiz.
- RAMOS CARRIÓN, Miguel (s.a.): *Agua, azucarillos y aguardiente*. Barcelona, Daimón. (M. de Chueca).
- (1902): *Circe*. Madrid, Imprenta R. Velasco. (M. de R. Chapí).
- (1891): *El chalco blanco*. Madrid, Imprenta R. Velasco. (M. de Chueca).
- (1872): *Esperanza*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. (M. de Cereceda).
- (1868): *El figle enamorado*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. (M. de Arrieta).
- (1871): *Marina*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. (Música de Arrieta. Refundición en ópera de la zarzuela de Camprodón).
- (1904): *La monjesca*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. (Música de Fernández Caballero).
- (1908): *Pepe Botellas*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. (M. de A. y C. Vives).
- (1880): *Los sobrinos del capitán Grant*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. (M. de Fernández Caballero).
- (1882): *La tempestad*. Madrid, M. P. Montoya y Cía. (M. de Chapí).
- y AZA, Vital (1904): *La calandria*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles (M. de R. Chapí).
- y — (1891): *El rey que robó*. Madrid, Imprenta R. Velasco (M. de R. Chapí).
- y COELLO, Carlos (1890): *El siglo que viene*. Madrid, Imprenta Velasco. (M. de Caballero).
- y — (1870): *De Madrid a Biarritz*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. (M. de Arrieta).
- y DE LUSTONO, Eduardo (1866): *Un sarao y una soirée*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. (M. de Arrieta).
- y PINA DOMÍNGUEZ, Mariano (1878): *Los Madriles*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. (Música de varios compositores).
- y — (1888): *Las dos princesas*. Madrid, M. R. Velasco (M. de Fernández Caballero).
- , — y AZA, Vital (1886): *Coro de señoras*, Madrid, R. Velasco. (M. de Nieto).
- y RAMOS MARTÍN, Antonio (1906): *La joroba*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. (M. de R. Chapí).
- y —, (1905): *Pasacalle*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. (M. de Joaquín Valverde —hijo—).
- RÍOS SARMIENTO, Juan (1965): *El libro de la ópera*. Madrid, Juventud.
- ROYERS, P. P. y F. A. LAPUENTE (1977): *Diccionario de pseudónimos literarios españoles con algunas iniciales*. Madrid, Gredos.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor (Chispero) (s.a.): *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Castellana.
- (1944) *¡Aquel Madrid! (1900-1914)*: Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- SAGARDÍA, Ángel (1955): *El músico Ricardo Villa*. Madrid, Estudios Madrileños.
- (1979): *Ruperto Chapí*. Madrid, Espasa Calpe.

SALCEDO, Ángel S. (s.a.): *Ruperto Chapí. Su vida y sus obras*, Madrid.

TORRE SAN JOSÉ, Diego de (1952): *Gente de ayer. Retablillo literario de comienzos de siglo*. Madrid, Reus.

VELASCO ZAZO, Antonio (1948): *Panorama de Madrid. Los teatros*, Madrid.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ABC

FLORIDOR / Luis Gabaldón y Blanco/. (15 de febrero 1906) «La joroba», p. 4.

— (18 de marzo 1908) «Pepe Botellas», p. 4.

(31 de octubre 1924) «El rey que rabió», p. 26.

J. C. (7 de octubre 1944) «El rey que rabió», p. 18.

FERNÁNDEZ-CID, A. (20 de junio 1959). «El rey que rabió. Reposición», p. 81.

SAGARDÍA, Ángel (22 de junio 1952). «Evocación cincuentaria madrileña. El teatro Lírico y la ópera española», pp. 23 y 25.

BLANCO Y NEGRO

BLASCO, Eusebio (10 de mayo 1902). «Teatro Lírico», p. 2.

(15 de junio 1901). «La partitura escenográfica», p. 2.

EL CORREO

(5 de mayo 1902). «Teatro Lírico», p. 1.

(6 de mayo 1902). «Teatro Lírico», p. 1.

MÉLIDA, José Ramón (7 de mayo 1902). «Circe», p. 2.

(8 de mayo 1902). «Estreno de Circe», p. 2.

(11 de mayo 1902). «Teatros. Lírico», p. 2.

(12 de mayo 1902). «Teatros. Lírico», p. 2.

(31 de mayo 1902). «Lírico», p. 2.

LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA

D'UMÁS, A. (1 de mayo 1902). «Circe. Impresiones de un ensayo», p. 1.

(4 de mayo 1902). «Los teatros. En el Lírico», p. 1.

D'UMÁS, A. (6 de mayo 1902). «Teatro Lírico. Inauguración», p. 1.

— (8 de mayo 1902). «Los teatros. Inauguración del Lírico», p. 1.

(11 de mayo 1902). «Los teatros. El Lírico», p. 1.

(12 de mayo 1902). «Noticias de espectáculos. Lírico», p. 2.

(2 de junio 1902). «Los teatros. En el Lírico», p. 1.

LA CORRESPONDENCIA MILITAR

(10 de mayo 1902). «Inauguración del Lírico. Cosas de Berriatúa», p. 2.

EL DÍA

MISS-TERIOSA, Vicente Sanchís y Guillén (19 de marzo 1902). «El Real y el Lírico», pp. 1-2.

— (20 de marzo 1902), p. 2.

— (16 de mayo 1902). «Cosas de teatros. El teatro Lírico», p. 2.

— (24 de mayo 1902). «Raimundo Lubio», p. 2.

LA ÉPOCA

(18 de marzo 1902). «Notas de arte. Un techo de Cecilio Pla» y «La ópera española», p. 2.

(25 de abril 1902). «El arriendo del teatro Real», p. 1.

(2 de mayo 1902). «Teatro Lírico», p. 3.

(6 de mayo 1902). «Teatro Lírico. El concierto inaugural», p. 1.

MITJANA, Rafael (7 de mayo 1902). «Teatro Lírico. Circe», p. 1.

— (9 de mayo 1902). «Teatro Lírico. Circe II», p. 2.

(11 de mayo 1902). «Lírico», p. 1.

RODA, C. (14 de mayo 1902). «Estreno de *Ferriñedo*», p. 1.

EL ESPAÑOL

ESPINOS, V. (8 de mayo 1902). «Teatro Lírico. Circe», p. 1.

TAVARA (Marqués de) (27 de abril 1902). «Una visita al estudio y talleres del pintor escenógrafo Amalio Fernández», p. 3.

EL GLOBO

(30 de marzo 1902). «De teatros», p. 3.
M. de C. y T. (8 de mayo 1902). «En el Lírico. *Circe*», p. 2.
(11 de mayo 1902). «En el Lírico», p. 2.
(31 de mayo 1902). «Teatro Lírico. *Circe*. Debut de Elena Fons», p. 2.
(10 de junio 1902). «Espectáculos. Lírico», p. 3.
JOACHIMS (13 de junio 1902). «La campaña del Lírico», p. 2.

HERALDO DE MADRID

(14 de marzo 1902) «Cosas de teatros», p. 2.
SAINT-AUBIN, Alejandro (24 de abril 1902) «*Circe*», p. 1.
— (6 de mayo 1902). «Teatro Lírico», p. 1.
— (8 de mayo 1902) «Teatro Lírico. *Circe*», p. 2.
(9 de mayo 1902). «Espectáculos. Lírico», p. 2.
(11 de mayo 1902). «Espectáculos», p. 3.
(12 de mayo 1902). «Teatro Lírico», p. 1.
(16 de mayo 1902). «Los teatros. Lírico», p. 1.
(28 de mayo 1902). «Espectáculos», p. 3.
(31 de mayo 1902). «Los teatros. Lírico. Debut de Elena Fons», p. 3.
(2 de junio 1901). «Ópera española en los jardines del Buen Retiro», p. 1.
(3 de junio 1902). «Lírico», p. 3.
(9 de junio 1902). «Cierre del Lírico», p. 3.

LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA

(15 de junio 1901). «Madrid. Exposición general de Bellas Artes de 1901. "Frutas" cuadro de Carlota Fereal», p. 363.
CUENCA, Carlos Luis (15 de mayo 1902). «Teatro Lírico» n.º XVIII, pp. 284-289.

GUTIÉRREZ-GAMERO, E. (15 de mayo 1902). «Teatro Lírico. *Circe*», pp. 290-292.

EL IMPARCIAL

(17 de mayo 1902). «Sección de espectáculos. Teatro Lírico», p. 3.
(3 de mayo 1902). «Teatro Lírico», p. 1.
MUÑOZ, Eduardo (6 de mayo 1902). «Teatro Lírico. Fiesta de inauguración», p. 3.
— (8 de mayo 1902). «Teatro Lírico. *Circe*», p. 2.
MUÑOZ, Eduardo (11 de mayo 1902). «Teatro Lírico. Debut de la señora Giudice», p. 2.
(29 de mayo 1902). «Sección de espectáculos. Lírico», p. 3.
(1 de junio 1902). «Lírico», p. 3.

JORNADA

SAGARDÍA, Ángel (1942). «En el sexuagésimo aniversario del estreno de *La tempestad*».

EL LIBERAL

(17 de marzo 1902). «Teatros», p. 4.
(7 de mayo 1902). «Teatro Lírico. Un concierto», p. 4.
ARIMON, J. (8 de mayo 1902). «Teatro Lírico. *Circe*», p. 4.
(11 de mayo 1902). «Lírico», p. 4.

MADRID CÓMICO

FLORIDOR / Luis Gabaldón y Blanco/, (18 de enero 1902). «Zarzuela», p. 22.
GUERRA, Ángel (1 de marzo 1902). «Novedades teatrales», p. 70.
— (15 de marzo 1902). «Zig-Zag», p. 85.
LÓPEZ MARÍN, Enrique (14 de junio 1902). «Teatros», n.º 24, p. 186.

EL MUNDO LATINO

(abril 1902). «Cosas de teatros», p. 3.

EL NACIONAL

- (15 de marzo 1902). «Teatros. Zarzuela», p. 3.
E. D. (6 de mayo 1902). «Nuevo teatro. Concierto en el Lírico», p. 1.
(31 de mayo 1902). «En el Lírico. Debut de Elena Fons», pp. 1-2.
(9 de junio 1902). «Lírico», p. 3.

EL NOTICIERO UNIVERSAL

- (20 de septiembre 1902). «Crónica teatral. Reunión de periodistas», p. 2.
(10 de octubre 1902). «Lírico», p. 1.

NUEVO MUNDO

- (30 de abril 1902), n° 434.
(5 de marzo 1902). «Viernes 7», p. 4.
BALLESTEROS, Calixto (7 de mayo 1902), n° 435.
CANALS, Salvador (14 de mayo 1902). «Miércoles 7», p. 4.
— (14 de junio 1902), n° 440.

EL PAÍS

- (7 de mayo 1902). «Teatro Lírico. *Circe*», p. 2.

LA PUBLICIDAD

- (13 de agosto 1901). «El Teatro Lírico», p. 1.
(19 de septiembre 1901). «Espectáculos. Ensayos», p. 3.

EL TEATRO

- MIQUIS, Alejandro (mayo 1902), n° 20.
ZEDA / Francisco Fernández de Villegas / (junio 1902). «Teatros», n° 21, p. 2.
G. F. Ibidem, p. 4.

LA VOZ DE ARAGÓN

- SAGARDÍA, Ángel (12 de marzo de 1932). «Aniversario del estreno de *La tempestad*».

EL UNIVERSO

- MARIO (8 de mayo 1902). «De teatros. El Lírico. Inauguración de la temporada. *Circe*», p. 3.

CARTELERA TEATRAL DE LOS DÍAS
EN QUE SE REPRESENTÓ *CIRCE*

CARTELERA TEATRAL DE LOS DÍAS EN QUE SE REPRESENTÓ CIRCE

	APOLO 8.30	COMEDIA (de la) 9.00	CÓMICO 8.45	ESLAVA 8.30	ESPAÑOL 9.00	JAPONÉS	LARA 8.45	MODERNO 9.00	NOVEDADES 8.30	9.00 PRINCESA (de la)	REAL 9.00	ZARZUELA 8.30	MARTÍN 9.00	PARQUE	VARIADAES 8.30
MAYO 7	El sombrero de plumas La divisa Quo vadis? La torre del oro	Amor mio (estreno)	La señora capitana El dominguillo Gaspacho andaluz La traperera	La boda La hija del barba Enseñanza libre Folies Bergeres		A las 9.30 y a las 12.30 de la noche. Variadísima sección por artistas extranjeras y españolas.	La procesión del Corpus (moda) El niño segundo acto El tren de los maridos (dos actos)	(moda) Tocio del cielo Prueba de amor El señor gobernador segundo acto	El parto de los montes o Madrid se divierte. La isla de S. Baladrán El santo de la Isidra La verbena de la Paloma (Baile al final de cada acto).	La corte de Napoleón		La tempranica La balada de la luz La manta zamorana La caprichosa			
4.30	El sombrero de plumas El tirador de palomas Quo vadis?	F. F.	Los embusteros La traperera El dominguillo	La boda Folies Bergeres Enseñanza libre		Idem	La mujer del sison El tren de los maridos La procesión del Corpus	Hay embustero El oso muerto Prueba de amor	Instantáneas 4.00 La verbena de la Paloma La viejecita La revolona Baile	Idem (comedia histórica y de espectáculo).		El barquillero La caprichosa La manta zamorana	Beneficio Las codornices El hijo victorioso (Una limona, por Dios) Doce retratos sea reales		
8 8.30	La torre del oro Quo vadis? La divisa La torre del oro	Amor mio	El dominguillo La traperera Gaspacho andaluz La señora capitana	Enseñanza libre La hija del barba Enseñanza libre Folies Bergeres			El señor del 14 El niño segundo acto El tren de los maridos (dos actos)	Tocio de cielo Prueba de amor El señor gobernador 1ª parte 2ª parte	El parto de los montes El sabor de granadinos El santo de la Isidra El parto de los montes (Baile final de cada acto)	Idem		La caprichosa La viejecita La manta zamorana La caprichosa			
9	Idem día 7	Idem (moda)	El dominguillo Gaspacho andaluz La traperera La señora capitana	La hija del barba Folies Bergeres Enseñanza libre Folies Bergeres		Idem. a las 5 de la tarde y a las 9 de la noche.	La muerte del juicio El niño segundo acto El tren de los maridos (dos actos)	Prueba de amor Tocio de cielo El señor gobernador segundo acto	El santo de la Isidra El parto de los montes La fiesta de S. Antón El parto de los montes (Baile al fin de cada acto)	Idem	Concierto dirigido por Weingartner y Giménez. Despedida del artista Sarasate.	La balada de la luz La mazorca roja (estreno) La manta zamorana La caprichosa			
10	La divisa (Beneficio) La torre del oro Quo vadis? Plus Ultra (estreno) El santo de la Isidra	Il puzzo del sigaro Piccolo lord (Compañía de teatro italiana).	El dominguillo Gaspacho andaluz La traperera Betúna	La boda Enseñanza libre La hija del barba Folies Bergeres		Idem	El tren de los maridos El dilettanti Los señoritos segundo acto	Prueba de amor Tocio de cielo Los hugonotes segundo acto	El parto de los montes La fiesta de S. Antón La viejecita El parto de los montes (Baile fin de cada acto).	Idem	Idem	La viejecita La manta zamorana La caprichosa La mazorca roja			
4.30	El santo de la Isidra El género infimo La divisa		Los embusteros El dominguillo Gaspacho andaluz	La boda La hija del barba Enseñanza libre		Idem	Una cana al aire (dos actos) El tren de los maridos (dos actos)	La ducha (dos actos) Prueba de amor	4.00 El santo de la Isidra Al agua patos El parto de los montes Certamen nacional El parto de los montes La viejecita El parto de los montes La fiesta de S. Antón	Idem		Los borrachos La caprichosa El bateo			
11 8.30	La divisa La torre del oro Quo vadis? Plus Ultra	Dame chez Maxim (Compañía italiana)	Los amarillos Gaspacho andaluz La traperera Betúna	Folies Bergeres Enseñanza libre Folies Bergeres Enseñanza libre			Il dilettanti Los señoritos segundo acto El tren de los maridos (dos actos)	Prueba de amor La praviána Chateau Margaux	El parto de los montes Certamen nacional El parto de los montes La viejecita El parto de los montes La fiesta de S. Antón			La mazorca roja La manta zamorana La caprichosa La mazorca roja			
12	Idem	De due concerte (Moda. Estreno)	El dominguillo La traperera La tremenda Gaspacho andaluz	La boda (Beneficio) Pepe Gallardo (reprise) Enseñanza libre (benef) Folies Bergeres		Idem	Idem (moda)	El brazo derecho Chateau Margaux La ducha segundo acto	La fiesta de S. Antón El parto de los montes Agua, azucarillos y aguardiente. El parto de los montes			El guitarrico La manta zamorana La caprichosa La mazorca roja			
13	Quo vadis? La torre del oro El santo de la Isidra Plus Ultra	Albergo del libero Scambio (Compañía italiana)	Gaspacho andaluz La traperera y Ramito de flores (estreno). La revolución social (est) El pilluelo de París	La hija de la barba Enseñanza libre Folies Bergeres Pepe Gallardo		Idem	La praviána El tren de los maridos segundo acto El pato (dos actos)	El brazo derecho La ducha segundo acto Chateau Margaux (Debut de Miss G.)	El parto de los montes Al agua patos El parto de los montes Agua, azucarillos y aguardiente.	Idem		Debut de la compañía japonesa de Sada-Yacco			
4.30	La divisa Quo vadis? La torre del oro		Los embusteros El pilluelo de París Ramito de flores	Los figurines Plantas y flores Enseñanza libre	Juan José La cuerda floja		Entre doctores El afinador La pejuquera	Chateau Margaux La ducha (dos actos) La visión de los festejos o Las fiestas de mayo Juego de prendas segundo acto La visión de los festejos (Miss Geraldine en 2ª y 3ª acciones)		La duquesa de la Valbère La corte de Napoleón		La manta zamorana La caprichosa El bateo	Marina El brazo derecho Baile		
18 8.30	Plus Ultra La torre del oro Quo vadis? Plus Ultra		La traperera La revolución social El pilluelo de París (dos actos) Ramito de flores	Plantas y flores Enseñanza libre Los figurines Enseñanza libre	Electra		El tren de los maridos La pejuquera Mimo segundo acto					La mazorca roja La manta zamorana La caprichosa La mazorca roja	La viejecita La buena sombra Dolorettes Baile		
19	La divisa La torre del oro Quo vadis? Plus Ultra	Zara	La traperera La revolución social El pilluelo de París Ramito de flores	Los figurines Enseñanza libre Plantas y flores Enseñanza libre	Idem		La pejuquera Mimo segundo acto El tren de los maridos	El brazo derecho Juego de prendas segundo acto La visión de los festejos (Miss G. en 2ª y 3ª acc.)	Postales madrileñas o La alegría de la huera El parto de los montes La guardia amarilla Agua, azucarillos y aguardiente.	Idem (función popular)		El bateo La manta zamorana La caprichosa La mazorca roja	La viejecita Dolorettes Chateau Margaux Baile		
MAYO 20	Quo vadis? La divisa La torre del oro Plus Ultra	Guerra in tempo di Pace	Idem	Plantas y flores El juicio oral Los figurines Enseñanza libre	Don Juan Tenorio		El tren de los maridos Caza de almas La pejuquera Raúl y Elena	Los baturreos Juego de prendas segundo acto La visión de los festejos (Miss G. en 2ª y 3ª sec.)	Postales madrileñas o La alegría de la huera El parto de los montes La guardia amarilla	Idem		La manta zamorana El bateo La caprichosa La mazorca roja	La viejecita Dolorettes Chateau Margaux Baile		
21	La divisa La torre del oro Quo vadis? Plus Ultra	1 due Blason	Gaspacho andaluz La traperera El pilluelo de París La revolución social	Enseñanza libre Los nenes El juicio oral Enseñanza libre	Idem		La pejuquera El caballo de bastos Raúl y Elena El tren de los maridos (dos actos)	Los baturreos Tocio de cielo La visión de los festejos (Miss G. en 2ª y 3ª sec.)		La duquesa de la Valbère		La manta zamorana La buena sombra La caprichosa La mazorca roja	Dolorettes Chateau Margaux El barquillero Baile		
22	La torre del oro Quo vadis? La divisa Plus Ultra	F. F.	Gaspacho andaluz La revolución social La traperera El pilluelo de París (dos actos)	Enseñanza libre El juicio oral Los nenes Enseñanza libre	La moza del cántaro La reja		La pejuquera Caza de almas Raúl y Elena El tren de los maridos (dos actos)	Tocio de cielo La visión de los festejos Deuda de sangre Los baturreos (Miss G. en 2ª y 3ª sec.)		Pepita Tudó (función popular)		La buena sombra La manta zamorana La caprichosa La mazorca roja	Dolorettes El barquillero Chateau Margaux		
30	Dolorettes El sombrero de plumas La torre del oro El tirador de palomas	La frustrata (Tortosa y Soler)	La revolución social y Ramito de flores La traperera El pilluelo de París (dos actos) El juicio oral	Los figurines Los africanistas Enseñanza libre Los nenes	La cara de Dios Tute Compañía juvenil	Idem	Los africanistas Tute La viejecita Dolorettes	La victoria del general Deuda de sangre Los zangolotines Libros usados (Miss G. en 2ª y 3ª sec.)		La corte de Napoleón	Idem	La mazorca roja La maja Gigantes y cabezudos La macrora El torero (canción)		7.00 El mundo Los camarones Campanero y sacristán Agua, azucarillos y aguardiente	Con intermedios por el Orfeón Eco de Madrid Los asistentes Chateau Margaux A primera sangre La banda de los trompetas
31	El sombrero de plumas La torre del oro El tirador de palomas Dolorettes	Idus Blazoni	La revolución social y Ramito de flores El juicio oral La traperera El pilluelo de París	Los nenes La banda de los trompetas El fondo del baúl Enseñanza libre	La cara de Dios La flamenco (baile) Tute Compañía juvenil	Idem		Gran baile popular		La doctora Venalidad		La manta zamorana La caprichosa La maja La mazorca roja			
JUNIO 1 4.30	El sombrero de plumas El tirador de palomas La torre del oro	El paradiso	La revolución social 9.30 Ramito de flores El pilluelo de París	Los africanistas Los nenes Enseñanza libre	Los africanistas Tute La viejecita Dolorettes	Idem				Idem		La manta zamorana La caprichosa El bateo	Beneficio de la notable pareja de baile españoles Encarnación Martínez y el maestro Ramos		
3	El sombrero de plumas La torre del oro La Dolorettes El tirador de palomas	Magda Cancion del cantice (Beneficio de Blanca Iggias).		Los nenes La marcha de Cádiz Enseñanza libre El fondo del baúl		Idem				Idem		El guitarrico La caprichosa La manta zamorana La mazorca roja			
4	La torre del oro El tirador de palomas El sombrero de plumas Dolorettes (Beneficio de Echegaray y Chapi)	Il tacchino El paro (estreno)		La boda Los nenes Enseñanza libre La marcha de Cádiz								El bateo La manta zamorana La caprichosa La mazorca roja			
5	El sombrero de plumas El tirador de palomas Dolorettes La torre del oro	El paradiso		La marcha de Cádiz Enseñanza libre El fondo del baúl Los nenes		Idem						La viejecita El bateo La caprichosa La mazorca roja			
6	La torre del oro La buena ventura Quo vadis? Plus Ultra	Il fiacchi di San Giovanni (Moda)		La boda La señora capitana Los nenes Enseñanza libre								La manta El bateo La caprichosa La mazorca roja			
8	La torre del oro La buena ventura Quo vadis?			Los nenes La señora capitana Enseñanza libre	Los amantes de Teruel	Idem						El bateo La caprichosa Idem La mazorca roja		9.30 Agua, azucarillos y aguardiente Campanero y sacristán El cabo primero	Huelga de cómicos Las quintas Por ora Los borrachos Por un equívoco Beneficio