

Los últimos Austrias en el teatro romántico español con música de Ramón Carnicer

En 1837 se estrenaron en el Teatro Príncipe de Madrid dos dramas protagonizados por los últimos reyes de la dinastía de los Austrias en España, Felipe IV y Carlos II: La corte del Buen Retiro de Patricio de la Escosura y Carlos II, el Hechizado de Antonio Gil y Zárate. En este estudio se analizará cómo difiere el tratamiento de la monarquía en ambos dramas y cómo se refleja en la música del maestro compositor Ramón Carnicer.

Palabras clave: *música del drama romántico español, La corte del Buen Retiro, Carlos II, el Hechizado, Ramón Carnicer*

En 1837, deux drames mettant en vedette les derniers rois de la dynastie des Habsbourg en Espagne, Felipe IV et Carlos II, ont été créés au Teatro Príncipe de Madrid : La corte del Buen Retiro de Patricio de la Escosura et Carlos II, el Hechizado d'Antonio Gil y Zárate. Cette étude analysera en quoi le traitement de la monarchie diffère dans les deux drames et comment il se reflète dans la musique composée par le maestro Ramón Carnicer.

Mots-clés: *musique du drame romantique espagnol, La corte del Buen Retiro, Carlos II, el Hechizado, Ramón Carnicer*

La muerte de Fernando VII supuso el fin del absolutismo y el principio de la libertad de expresión para los dramaturgos que pudieron introducir la temática política en sus obras. Los textos de la primera etapa romántica, de 1834 a 1836, reflejaron la situación de represión española envuelta en ropajes de otros entornos y épocas; pero según se fue olvidando el absolutismo fernandino y avanzó la complicada y agitada regencia de María Cristina de Borbón, la monarquía se convertiría en eje temático, tal como se observa en los dramas: *Felipe II* de José María Díaz (1836), *Bárbara de Blomberg*, *La corte del Buen Retiro* y *Don Jaime el Conquistador* de Patricio de la Escosura (1837), *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores (1837), *Antonio Pérez y Felipe II* de José Muñoz Maldonado (1837), *Carlos II, el Hechizado* de Antonio

Gil y Zárate (1837), *Don Fernando el emplazado* de Manuel Bretón de los Herreros (1837), *El rey monje* de Antonio García Gutiérrez (1837) y *La vieja del candilejo* de José Muñoz Maldonado, Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elipe.

Dentro de este corpus de obras dramáticas en torno a las reales figuras, nos enfocamos en *La corte del Buen Retiro* y *Carlos II, el Hechizado*,¹ ambientados en la corte madrileña del siglo XVII y protagonizados por los últimos monarcas de la dinastía de los Austrias, Felipe IV y Carlos II. En 1837, ante la amenaza inminente del regreso absolutista en la figura de Carlos María Isidro, los intelectuales se alinearon política e históricamente con los Borbones frente a los Austrias – aunque se identificara la tiranía con el Borbón Fernando VII y su hermano y futurible mandatario – y utilizaban sus textos como propaganda para denostar a los de Habsburgo (Ballesteros, “Propaganda” 370). A pesar de que ambos autores podrían considerarse afines a una ideología política liberal – Patricio de la Escosura (Madrid 1807 - Madrid 1878), militar de profesión, se unió a la lucha de los defensores del trono de Isabel II (Cabrero 524), y Antonio Gil y Zárate (El Escorial 1793 - Madrid 1861) fue perseguido y expulsado de Madrid durante la represión fernandina por defender a ultranza la libertad de expresión y de pensamiento (Ochoa 25) – el tratamiento con el que abordan la monarquía difiere considerablemente, mostrándose Gil y Zárate según la corriente de sus contemporáneos, mientras que Escosura mantiene una postura mucho más benévola. De hecho, así lo reflejan las críticas, la recepción del público y las composiciones musicales de Ramón Carnicer, ya que ambos dramas propiciaron la colaboración entre el maestro compositor y los ilustres dramaturgos.

EL PARÁMETRO MUSICAL EN LA ESPECTACULARIDAD ROMÁNTICA

En los dramas románticos se detecta un meticuloso cuidado hacia los elementos que conforman la puesta en escena: los efectos especiales, los movimientos actorales corales, la escenografía, el diseño de vestuario, la iluminación y la música, que surgía como resultado de la colaboración entre el dramaturgo y el compositor quien interpretaba musicalmente las directrices acerca del carácter de las escenas y su intención dramática. La música de los dramas románticos no responde a los patrones formales, armónicos, melódicos, expresivos o texturales del Romanticismo musical, mas presenta influencias del *bel canto* propio de la ópera italiana y de la música popular española en el marco de lo dramático teatral, existiendo una indudable coherencia con el contexto histórico de la obra, con el carácter de las escenas, con el significado de los versos que acompaña y con la naturaleza interna de los personajes que la interpretan. Se puede apreciar

cómo la *Canción de Zulima* en *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch presenta elementos del repertorio alhambrista para figurar el origen oriental de la sultana. También, el *Romance* del drama *Vellido Dolfos* de Manuel Bretón de los Herreros toma como referente las arias de bravura operísticas que aportan el temperamento marcial propio del personaje del centinela. Igualmente, la influencia de la música popular española en el *Coro masculino* de *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores proporciona el carácter festivo requerido en la escena.

Las intervenciones musicales eran en su gran mayoría canciones versificadas por el dramaturgo que servían como vehículo para recordar o adelantar información de la trama argumental o influir directamente en la escena. El maestro compositor debía adaptar la forma de la pieza, las frases musicales y la acentuación de la melodía, a la estructura y al ritmo interno de los versos para facilitar la comprensión de la letra. Cuando estas piezas estaban concebidas como música diegética para ser interpretadas por personajes con cierto protagonismo dentro del drama, eran los mismos actores y actrices los que acometían estas melodías: como Matilde Díez en el papel de Inés en el drama de Antonio Gil y Zárate *Carlos II, el Hechizado* (Ribao, *Textos* 156) y en el papel del paje Ferrando – personaje masculino que contrariamente a lo acostumbrado en el momento fue interpretado por una mujer – en el drama de Antonio García Gutiérrez *El paje* (García 3); o Bárbara Lamadrid en el papel de la gitana Azucena en *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez (Lasso y Díaz 28).² Cuando la escena permitía la procedencia oculta de la voz, las intervenciones las realizaban los cantantes profesionales de la compañía de ópera de los teatros, como el tenor Pablo Galdón en *La conjuración de Venecia, año de 1310* (Carnicer, *Música*) o el tenor José Martínez en el personaje del peregrino en *Alfredo* de Francisco Pacheco (Barba 519). La presencia del coro profesional de los teatros integrada en la figuración de la escena también era habitual. Cuando las piezas musicales requerían un acompañamiento orquestal se producía una falsa diégesis, ya que sobre las tablas no existía ningún acuse dramático que fomentara su actuación. El público romántico, frecuente espectador de ópera italiana, comprendía sin error el convenio teatral tácito de la invisibilidad de la orquesta, aunque su situación en el foso delimitara el espacio entre el patio de butacas y el escenario.

La colaboración entre el compositor y el dramaturgo era fundamental también para establecer una relación lógica entre la música y la acción, así como para delimitar perfectamente la duración de las intervenciones. El resultado era a su vez susceptible de modificaciones y mejoras según fueran avanzando los ensayos e incluso a lo largo de las representaciones. Ramón Carnicer (Tárrega 1789 - Madrid 1855), desde que fuera requerido en Madrid

en 1827 por dos reales órdenes del monarca Fernando VII para sustituir a Saverio Mercadante en el puesto de maestro y director de los teatros de la capital,³ cosechó una ingente producción musical para obras declamadas (Pagán y Vicente 268). La actividad de Ramón Carnicer no se limitó al ámbito musical, sino que, debido a las sucesivas incidencias empresariales de los teatros madrileños, también se extendió a la gestión de las salas (Lafourcade; Ribao, “Vicisitudes”). Su música acompañó los dramas del periodo romántico en un momento en el que, según el propio Carnicer, el gusto por la ópera estaba desvaneciéndose y el público agradecía las obras que contenían fragmentos musicales y aligeraban la densidad de los largos parlamentos (Ballesteros, “Cuando” 2). Compuso música para los dramas románticos *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa, *La morisca de Alajuar* de Ángel Saavedra, el duque de Rivas, *El paje* de Antonio García Gutiérrez, *La corte del Buen Retiro* de Patricio de la Escosura, *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores, *Carlos II, el Hechizado* y *Un monarca y su privado* de Antonio Gil y Zárate, *Adolfo* de Fulgencio Benítez y Torres y *Amor venga sus agravios* de Luis Senra Palomares, pseudónimo bajo el que se ocultaba José de Espronceda en colaboración con Eugenio Moreno López.

A continuación, se expondrán los recursos literarios y dramáticos empleados por Escosura y Gil y Zárate para manifestar sus diferentes posturas sobre los últimos monarcas de la dinastía de los Austrias y sus políticas absolutistas. Asimismo, para establecer una relación entre estas miradas dispares y las intervenciones musicales compuestas por el maestro Carnicer, se analizará la representación musical del carácter dramático de las escenas y sus personajes.

LA CORTE DEL BUEN RETIRO

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Madrid en el siglo XVII. La primera esposa del rey Felipe IV, la reina Isabel de Borbón, vive recluida mientras el monarca multiplica sus infidelidades. Durante un concurso de poemas en el que participan Luis de Góngora, Pedro Calderón de la Barca, Francisco Quevedo y el conde de Villamediana, este último desvela su amor por la reina en un soneto acróstico en el que se puede leer “Isabel de Borbón”.⁴ Este hecho desata los celos de Felipe IV quien, alentado por su vil bufón secretamente enamorado de la soberana, se venga ordenando el asesinato del conde de Villamediana ante la mirada atónita de la reina, que solo acierta a llegar cuando el ballestero se retira con la daga ensangrentada.

En *La corte del Buen Retiro* hay una decidida intención por reconocer la figura de Felipe IV como el monarca que fomentó el renacimiento literario y

artístico de España y presencié el apogeo del teatro español. Escosura dedica un homenaje a las letras en el segundo acto, cuyo título resulta significativo de la esencia de la escena: *El rey poeta*. El dramaturgo presenta al monarca como si fuera un literato más durante el concurso poético organizado en palacio al que acuden Quevedo, Góngora, Calderón y Villamediana: “aquí no soy rey” (Escosura 39), exclama al ofrecer un sillón a su esposa, y él se sienta en los mismos taburetes que los poetas (Álvarez 309).

En el primer cuadro del tercer acto, denominado *Estudio de Velázquez*, el dramaturgo ensalza de nuevo la sensibilidad artística del monarca, quien convive con las más célebres obras en las que trabaja el pintor: su propio retrato a caballo, el de Góngora, *Las Meninas* y *Las lanzas*. Escosura utiliza el monólogo de Velázquez para pasear al público por las diferentes obras, como si de una exposición se tratara, centrando la atención del espectador en el cuadro de Acteón y Diana. El pintor explica cómo por encargo de Villamediana ha retratado a la reina y al conde bajo los personajes de Diana y Acteón, anticipando a los espectadores otro de los motivos que contribuirán a que al final del drama el rey ordene el asesinato de Villamediana. Igualmente se aprecia cómo el dramaturgo quiere dibujar un ambiente cortesano distinguido presentando a los reyes rodeados de figuras tan atractivas y admiradas en el siglo XIX como el conde duque de Olivares, el conde de Orgaz, don Luis de Haro o el conde de Villamediana. No obstante, no obvia las intrigas de palacio como la del conde duque de Olivares al desmerecer y envilecer la admiración del conde de Villamediana por Isabel de Borbón ante el monarca para eliminarlo de la carrera cortesana.⁵

Además de por su amor a las artes, el rey Felipe IV también se hizo conocer por sus infidelidades. Escosura justifica las correrías amorosas del monarca en unos versos de la dueña doña Guiomar:

Señora, pues claro está
que va el Rey de galanteo
.....
Los hombres, Señora mía,
en los tiempos que alcanzamos,
son antes que nos rindamos
esclavos de noche y día. (Escosura, *La corte* 13)

El monarca tampoco parece arrepentido de su adulterio ni de los celos que le provoca la supuesta relación entre su esposa y Villamediana ya que es soberana condición desconfiar de todo aquel que le rodea, tal como se

desprende del monólogo que Escosura pone en labios del rey en la tercera escena del segundo acto:

reinar para el que nace al pie del trono;
y para el triste que sobre él se agita,
es ser el blanco del humano encono.
Amigo, esposa, hermano, a los mendigos
a quien amar y en quien fiar dio el cielo:
ve el Rey hasta en sus hijos enemigos,
cada instante en su vida es un recelo. (38)

Sorprende, sin embargo, que ante una postura tan respetuosa como la que toma Escosura al relatar los hechos históricos que rodearon el reinado de Felipe IV y al justificar sus repetidos adulterios y sus celos; se muestre más encarnizado con la figura del monarca en la parte de ficción con la que condimenta el drama: engañar, emboscar y asesinar a su rival, el conde de Villamediana. La muerte trágica común a los dramas románticos no recae en este caso sobre los protagonistas, sino que es uno de ellos, el rey Felipe IV, el que ordena el crimen, mas sin ejecutarlo con sus propias manos. Se insinúa una advertencia velada del dramaturgo sobre las consecuencias del mal endémico de los celos.

La atracción de Villamediana por la reina es descrita por Escosura como una fascinación más espiritual que carnal, y son los personajes que se entrometen para obtener beneficio los que desvirtúan las inocentes relaciones. Dibuja a la reina como una esposa fiel que ama a su marido: “callar y sufrir es ley / que es mi marido y mi Rey” (Escosura, *La corte* 14), que consiente sus acusaciones sabiendo que su conducta es irreprochable; a la vez que la presenta como víctima pasiva de las pasiones de Villamediana, al que no corresponde, pero intenta alertar de que abandone su cortejo para proteger su vida amenazada por las confabulaciones del vil bufón cuyas intenciones hacia la dama son mucho más perversas y lascivas. La pasión brutal y libidinosa del bufón, que pretende a su vez obtener rentabilidad del adulterio no cometido para intentar un acercamiento forzoso a la reina, es el contrapunto al amor espiritual de Villamediana. El adulterio que no se comete, la infidelidad de pensamiento es el modelo de adulterio romántico que Escosura elige (Ribao, “La infidelidad”).

El efectismo de la puesta en escena de *La corte del Buen Retiro* resulta fastuoso y celosamente cuidado hasta en el más nimio detalle. Todos los recursos utilizados en la escenografía, vestuario e iluminación se ven además enriquecidos por el elevado número de personajes que permiten un constante movimiento escénico y por la música de Carnicer de la que

solamente se conserva una pieza titulada *Coro y canción* para voces mixtas con acompañamiento orquestal.⁶ Del estudio de las didascalias del texto se deduce que, además del *Coro y canción*, en la escena segunda del cuarto acto se interpretaría la *Canción de los ciegos* y durante todo el segundo cuadro del último acto habría música de baile alternando con el texto.⁷

En las *particellas* manuscritas de Carnicer para el *Coro y canción* aparecen algunas anotaciones que hacen referencia a la música que no se ha atesorado. A partir de lo que reza en la portada, “Falta lo que cantan los ciegos” y “La canción de los ciegos no me la entregaron”, se podrían plantear dos hipótesis: que ya en el día del estreno los músicos no contaban con esas piezas, o que fuera una anotación posterior de algún archivero. Asimismo, en la *particella* del contrabajo, se perfila una parte de un *Galop* en 2/4 en sol mayor. Este boceto podría ser un trazo para desarrollar la música de baile del último acto, podría pertenecer al bajo de un *Vals Galop* que ya formara parte del repertorio de la orquesta habitual de los teatros por lo que no requerirían unas nuevas partituras, o podría ser un apunte que nada tuviera que ver con el drama *La corte del Buen Retiro*.

El *Coro y canción* acontece en la primera escena del cuarto acto durante la fiesta de la noche víspera de San Juan a orillas del Manzanares, intercalándose los diálogos de los asistentes a la verbena. La didascalia al principio del acto reza: “Canta una voz en un coro con acompañamiento de bandurria o guitarra” (Escosura 76), mas en la partitura el acompañamiento es orquestal. Se podría inferir que, acompañando al coro que sí estaría sobre las tablas como parte de los asistentes a la celebración, algún actor simularía tocar la guitarra o la bandurria mientras que el verdadero sonido instrumental provendría del foso donde se encontraría la orquesta, ya que dramáticamente sería difícil justificar su presencia en el escenario. Se trataría entonces de una falsa diégesis.

En esta primera intervención musical se manifiesta una determinación por recrear las comedias de enredo aportando a la escena un tono burlesco que restaría importancia a las correrías amorosas del monarca. La reina Isabel de Borbón y su dueña Guiomar, ocultando su identidad bajo disfraces, acuden a la verbena para alertar a Villamediana del peligro que corre. A su vez, el rey y don Luis de Haro, también embozados, asisten a la fiesta buscando alguna dama a la que cortejar. El monarca se fija en una tapada a la que persigue para pretenderla sin saber que es su propia esposa. Villamediana, que ha comprendido el malentendido, facilita la huida de Isabel de Borbón retando al monarca quien finalmente se ve obligado a descubrir su identidad ante las fuerzas del orden que han comparecido para apaciguar el altercado.

La forma musical del *Coro y canción* es bipartita alternando las coplas con el estribillo. Las primeras son interpretadas por las tiple primeras a *solo* con un sucinto acompañamiento orquestal sincopado. El estribillo es interpretado por el coro y la orquesta a *tutti* donde los clarines con su estridencia refuerzan la algarabía de la escena. La melodía, sencilla, pegadiza, sin adornos y rica en repeticiones para facilitar su memorización, presenta frecuentemente puntillos como diseño rítmico dentro de un compás de 2/4 enfatizando el aire ágil, efervescente y bailable de la pieza acorde con las comedias de enredo. Las voces corales y orquestales están armonizadas por terceras u octavas para evitar problemas de afinación posibilitando así que las intervenciones del coro pudieran realizarlas tanto los cantantes de la compañía de ópera como los actores de la figuración. Dentro de la tonalidad de sol mayor, también muy asequible para voces poco versadas, la armonía se reduce a una alternancia entre la tónica y la dominante con breves modulaciones al relativo menor y al tono de la dominante. La plantilla, tanto en el coro como en la orquesta, es amplia, mas esta última queda relegada casi en la totalidad de la intervención musical a un papel acompañante subordinado a la melodía exceptuando la breve introducción orquestal que preludia la pieza y el diálogo que mantiene con las tiple primeras durante la copla.

Todas estas características nos remontan a una sonoridad castiza propia de una fiesta callejera, de una rondalla tocada con bandurrias y guitarras con las gentes del pueblo coreando el estribillo, que recrea a la perfección el carácter dramático de la escena. Estos parámetros musicales con reminiscencias de la música popular son asimismo comunes a otros compositores de canciones del primer tercio del siglo XIX, como José Melchor Gomis, Baltasar Saldoni, Basilio Basili, Joaquín Espín y Guillén, Manuel García, Francisco Salas o Sebastián Iradier (Alonso 126).

Más allá de la utilización de una prosodia silábica sencilla, no se observa, a través de la melodía, un propósito expresivo por resaltar el significado del texto o revelar la naturaleza de los personajes que la interpretan ya que estos no pertenecen al círculo de los protagonistas y sus papeles no son fundamentales en el desarrollo argumental. Carnicer se limita a la reiteración de los versos para resaltar su expresividad, recurso este de la repetición muy frecuente en las melodías picarescas. La letra de la copla del *Coro y canción*, bajo un aspecto inocente, alude a la reina Isabel de Borbón quien, pretendiendo sin éxito ocultar su identidad ya que todos los asistentes se han hecho eco de su presencia, ha salido a buscar a Villamediana para advertirle del riesgo que le amenaza. Se observa cómo el dramaturgo no resulta tan magnánimo con la reina como con el rey,

presentándola como la infiel de la real pareja o, al menos, la que se preocupa por su enamorado, tal como se puede inferir de los versos de la copla:

Qué espera la niña
que con afán
vela esta noche
¿Me lo dirán?
Pide marido
¡pues no lo ven!
Morir doncella
no le está bien. (Escosura 76)

La segunda intervención musical sería la *Canción de los ciegos* y tendría lugar en la segunda escena de este mismo cuarto acto momentos antes de que la dueña Guiomar haga llegar un aviso del puño y letra de la reina a Villamediana instándole a huir. Los versos de la pieza hacen una clara referencia a los amores de una mujer de la realeza y un conde. Tan diáfana es la misiva que cantan los ciegos que hasta Villamediana y el conde Orgaz se dan por aludidos. La letra de la *Canción de los ciegos* y la inmediata respuesta de los condes se desarrolla de la siguiente manera:

Doncellica era la Infanta,
doncellica y por casar:
no hay doncel allá en su corte
que no la sirva galán.
Un Conde la requería,
en las armas sin igual,
amaba al Conde la Infanta;
con él quisiera casar.
(Acabando las coplas se van los ciegos tocando, seguidos de algunos. Orgaz va a seguirlos, Villamediana le detiene).
Villamediana: Dejémoslos por mi vida,
que parece que ese ciego
de mi llama amortecida
me quiere atizar el fuego
renovándome la herida.
Orgaz: Maldita casualidad
cantar de Conde y de Infanta...
Mas decidme en caridad,
si hablar de ello no os espanta,

si el soneto... (Escosura 79)

Si en la primera intervención musical se percibía una intención por poner en cuestión la fidelidad de la reina, en esta segunda pieza no cabe duda de que el pueblo madrileño considera un hecho factible la relación entre Isabel de Borbón y Villamediana. Se puede apreciar el derrotero que impone Escosura a los personajes, atenuando el adulterio del rey que es quien realmente lo comete y culpando públicamente a la reina a pesar de su inocencia. Esta segunda intervención musical, además de crear una atmósfera festiva e imprimir un ritmo más ágil al verso, sirve para inculcar en el público las singularidades que se quieren destacar de cada personaje y para dar a conocer el pensamiento de un pueblo expresado a través de la picaresca.

La última intervención musical tendría lugar en el segundo cuadro del quinto acto, donde se retoma el dinamismo de la verbena recreando un salón de baile. Ante la presencia de todos los invitados va a tener lugar el asesinato de Villamediana por orden del rey. Desde que se levanta el telón hasta el final del acto, la orquesta estaría tocando música de baile, lo que contrasta con la sordidez de los nefastos acontecimientos que se suceden en el proscenio. La ligereza de la música actúa como contrapunto a la furia del bufón, a la frialdad del rey, a la frustración de la reina por no llegar a tiempo de salvar la vida del conde de Villamediana y, por supuesto, al asesinato (Mañueco 279).

Una semana después del estreno se publicó en el periódico *El Español* una crítica muy favorable en la que se elogiaba la versificación, la representación sublime de la corte española del siglo XVII, la perfecta conducción de la escena y la generosa acogida del público madrileño (E. M. 1). La reseña publicada en el *Observatorio Pintoresco* más que referirse al drama, versó sobre la situación de la poesía en la corte de Felipe IV (Castellanos 51); mientras que la crítica del *Eco del Comercio* se mostró intransigente con la relación entre los personajes de la reina y el bufón por considerarla una humillación y una ofensa hacia su majestad Isabel de Borbón ("La corte del Buen Retiro, drama original" 1). Como se desprende de las críticas, el público constató el tratamiento distinguido que se le proporcionó a Felipe IV y a su corte, enalteciendo su amor por las artes y la poesía y considerando únicamente impropio el tratamiento del bufón hacia la reina Isabel de Borbón.

De la misma manera que ni el público ni la crítica encontró en el drama ofensa alguna a la persona de Felipe IV, la música de Ramón Carnicer en *La corte del Buen Retiro* resulta coherente con la postura del dramaturgo ya que contribuye a ensalzar la figura del monarca aportando un punto travieso y

divertido a sus correrías amorosas, y refuerza la hipócrita condena a Isabel de Borbón por adulterio, a la vez que intensifica, desde el contrapunto, la tensión dramática del último acto en el que se suceden los trágicos acontecimientos que Escosura atribuye de manera ficticia al monarca.

CARLOS II, EL HECHIZADO

Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Madrid en el siglo XVII. El personaje central es el rey Carlos II, último monarca de la casa de Austria. Enfermo mental tachado de endemoniado, obsesionado por el remordimiento de haber abandonado a una hija nacida de una relación de juventud, está abatido por tener que designar como heredero al nieto de Luis XIV. Encuentra consuelo en la protección que concede a su paje Florencio y a la bella Inés, su futura esposa, hasta que Inés es acusada de brujería y de haber hechizado al rey, quien desampara a la pareja dejándola a merced de la Santa Inquisición. La acusación proviene del confesor del monarca, Froilán, quien está perdidamente enamorado de la joven y se venga así de su desprecio. Cuando Inés está a punto de ser quemada en la hoguera, el rey la reconoce como su hija natural, pero es demasiado tarde para salvarla de las garras de la Iglesia.

Gil y Zárate presenta al último monarca de la casa de los Austrias como un enajenado mental,⁸ supersticioso y doblegado por el poder eclesiástico, quien, al no tener descendencia, se ve obligado a decidir en quién recaerá la corona. El dramaturgo establece un paralelismo entre la situación de Isabel II, sometida a la rivalidad entre moderados y progresistas, y la que sufre Carlos II a merced del enfrentamiento entre los partidarios de la sucesión austríaca y la francesa (Muñoz 87). Históricamente, en ambos casos, personajes ávidos de poder aprovecharon las regencias femeninas de Mariana de Austria y María Cristina de Borbón para causar grandes estragos a la nación en aras de su beneficio personal. Si en *La corte del Buen Retiro* había una intención de dibujar el ambiente cortesano como un lugar cultivado que acogía a grandes personalidades; en *Carlos II, el Hechizado* esa corte es descrita como un entorno de traiciones, confabulaciones y conjuras, ya que el monarca desatiende los asuntos de Estado y los deja en manos de sus favoritos, como el conde de Oropesa, quienes gobiernan buscando sus intereses en detrimento de los derechos del pueblo (Cantero 78). Gil y Zárate no convoca al sino romántico para eximir al monarca de responsabilidad sobre el trágico decurso de los acontecimientos, ya que desoye la solución que le plantea el consejero Frigiliana para resolver la cuestión de la sucesión: la convocatoria de Cortes (Muñoz 88). Esto constituye otro argumento más que atestigua la intención del dramaturgo por mostrar una incapacidad y una indolencia impropias de un rey. La representación de la

figura de Carlos II, ignorante y supersticioso, dista mucho de la ilustrada y exquisita de Felipe IV presentada por Escosura.

El otro paralelismo establecido entre los hechos dramatizados de la corte del último Austria y el propio momento histórico es la influencia de la Iglesia en la vida política. Durante la regencia de María Cristina resulta incuestionable el poder del clero en el sector carlista mientras que en el drama el autor denuncia los privilegios de la Iglesia y los abusos de la Inquisición causantes del hechizo del soberano. El dramaturgo nos dibuja delirantes exorcismos, monjas poseídas y clérigos maquiavélicos que invocan a la ira de Dios para atemorizar al rey Carlos II y sentenciar el destino de la corona (Ribao, “El poder” 180).

Frente a este maligno ambiente clerical Gil y Zárate nos presenta un monarca sumiso y apocado que se arrodilla ante su confesor (*Carlos II* 10),⁹ que abandona sus insignias reales para vestir un hábito de penitente durante la farsa del exorcismo que pretende curar su esterilidad (Muñoz 89) y que muestra su debilidad ante la Iglesia al negarle el perdón real a su hija Inés, que va a ser quemada en la hoguera acusada de brujería por la Inquisición. En el segundo acto se representa un pavoroso exorcismo en el que el monarca queda perfilado como una marioneta que se deja embaucar por sus súbditos que le hacen creer que un chocolate con restos de un cuerpo muerto que le ha sido administrado es el causante de su hechizo. La humillación a la que someten al monarca es primeramente psicológica para evolucionar a una parodia en la que le despojan de todas aquellas prendas símbolo de poder real. Gil y Zárate muestra una caricatura de la Iglesia en esta escena pues presenta la institución plagada de monjas poseídas y clérigos que hablan directamente con Lucifer.

El principal manipulador del rey es su confesor espiritual, Froilán, un religioso preso de sus pensamientos lascivos que además de defender sus intereses en la carrera por la sucesión está secretamente enamorado de la joven Inés, a quien acosa y persigue desde su niñez. En un principio, Gil y Zárate justifica la pasión libidinosa del religioso Froilán remitiéndose a su naturaleza humana para más tarde presentarla con la crueldad que merece alguien que intenta negociar con el amor a cambio de privilegios económicos o de poder. Tal como argumenta Montserrat Ribao Pereira, al final del drama se pone de manifiesto la ambición del clérigo (“El poder” 182). Froilán piensa rescatar a Inés de las garras de la Inquisición, ya que cree que su rival amoroso, Florencio, ha muerto, pero cuando descubre que la joven es hija del monarca Carlos II, cesa en su intento de salvarla. Por tal circunstancia ha dejado de ser la destinataria de su deseo para convertirse en una enemiga política que, por su origen, puede alcanzar una posición privilegiada como única descendiente del rey. El autor aúna en la figura del

confesor Froilán todas las vilezas que Escosura había dedicado al bufón de *La corte del Buen Retiro*: libidinosidad, lascivia, mezquindad y ambición. Además de eso, se presentan los celos infundados del monarca Felipe IV que, en el caso del clérigo, le afectan hasta exhibirse como un malsano y morbosos celoso. Este manifiesto ataque frontal al clero podría deberse al desencuentro que el propio autor tuvo con el censor eclesiástico P. Carrillo quien, sin ningún criterio fundado, mutiló su traducción de *D. Pedro de Portugal* (Cantero 62-63) y su obra *Rodrigo, último rey de los godos* (Romera 125).

Como suele ocurrir en los dramas románticos, el dramaturgo nos presenta una complicada trama jugando con el recurso literario de la anagnórisis en el papel de la protagonista femenina, Inés, sobre el que el autor hace confluír las tres relaciones amorosas perfiladas en el drama. Por una parte, como ya se ha comentado, es objeto del oculto deseo del confesor del rey, Froilán. Además, es la hija nacida de una relación de juventud del monarca Carlos II, quien vive atormentado por el remordimiento de haberla abandonado sin saber que es la prometida de su paje, Florencio, a quien el rey aprecia y protege por servirle de apoyo frente a aquellos que quieren que abdique en favor del nieto de Luis XIV, Felipe V de Anjou, su enemigo. A Inés, al contrario que Escosura que presenta a la reina Isabel de Borbón como una mujer débil y sometida a las veleidades de su marido, Gil y Zárate la muestra como una mujer fuerte que renuncia al envenenamiento que le propone su enamorado para eludir así el suplicio de la hoguera. Inés descarta la idea del suicidio porque implicaría la aceptación del delito de brujería del que se le acusa. Finalmente, la protagonista pagará con su vida en la hoguera.

Mientras que en el drama de Escosura se observaba una postura reverente al relatar los hechos históricos que rodearon el reinado de Felipe IV que resultaba más cruel en la parte de ficción con la que aderezaba el drama, es decir, el asesinato de Villamediana, en *Carlos II, el Hechizado* se percibe una tendencia totalmente opuesta. Gil y Zárate no economiza críticas hacia el periodo histórico del reinado de Carlos II, pero en la fantasía literaria cura al monarca de su impotencia, adjudicándole una hija fruto de una relación de juventud.

La música compuesta por Ramón Carnicer para el drama *Carlos II, el Hechizado* consta de dos piezas: *Coro de religiosos del convento de Atocha* y *Romance*.¹⁰ Gracias al estudio de las didascalias del texto se deduce que existía también otra intervención coral en la escena octava del acto segundo, *De profundis*, mas no hay partitura para dicho momento. El *De profundis* es un salmo penitencial propio de la liturgia en el que se suplica por la redención de los pecadores. Es de suponer que tanto la letra como la música

que se utilizó en el drama sería extraída de las que se interpretaban en las ceremonias de difuntos y al no ser original de Carnicer, no se ha conservado junto a las otras piezas. La didascalia que sugiere este acompañamiento musical es la siguiente: “Un coro de religiosos entona el *De profundis* mientras se prepara el rey para el exorcismo” (Gil, *Carlos II* 32). La intención del dramaturgo al ubicar en este preciso momento una intervención musical sería aportar seriedad, importancia y religiosidad a la parodia que se está llevando a cabo con el exorcismo del monarca.

El *Coro de religiosos del convento de Atocha* para cuatro voces y orquesta, se interpreta en tres ocasiones diferentes durante el segundo acto, escenas I, II y XIII, con funcionalidades dramáticas distintas. Al comenzar el acto, los religiosos que acompañan en procesión a la comitiva real entonan el canto. El séquito cruza el escenario y desaparece entre cajas dejando solo sobre las tablas al depravado Froilán. En la segunda escena, el confesor reflexiona en voz alta sobre el impío amor que hacia la joven Inés siente y las penitencias a las que se somete para castigarse por la pasión carnal que sufre: flagelaciones, ayunos y lechos de piedra. Mientras el religioso se confiesa públicamente se deja escuchar otra vez el coro, esta vez de fondo y procedente del exterior del escenario, para martirizar al confesor, acusándole de sus pensamientos lascivos. La conexión de la música con el estado anímico del personaje se evidencia en los términos en los que continúa su monólogo:

¡Oh! ¡Cuál mi pecho atormentan
esos místicos cantares!
Al oírlos, mis pesares,
mis furores se acrecientan. (Gil, *Carlos II* 30)

En la escena XIII, tras haberse escapado del exorcismo que le querían practicar, hace su aparición el rey. Se arrodilla frente al cuadro del primer Austria de España, Carlos V, y jura ante él que los franceses nunca le quitarán el reino. Aprovechando su delirio, los partidarios de la dinastía borbónica dejan sobre una mesa una carta en la que el Pontífice Romano declara al de Anjou heredero al reino. Tras leer la epístola, se escucha de nuevo el *Coro de religiosos del convento de Atocha* y el monarca cree reconocer en los cantos una señal celestial que le invita a claudicar en favor del de Anjou. El acto concluye con el monarca arrodillado asumiendo su destino hasta el término de la música. De igual manera que en la intervención anterior, la música se escucharía de fondo desde el exterior del escenario actuando como catalizadora de los sentimientos del monarca empujándolo a la abdicación.

El dramaturgo sorprende gratamente con este juego distinto a lo esperado: la música actúa sobre los personajes cuando su procedencia es oculta y es meramente ornamental cuando transcurre sobre la escena acompañando a la comitiva real al principio del acto. Asimismo, pone en evidencia la enajenación de ambos personajes, Froilán y el monarca, al sentirse aludidos e identificados con el significado de los versos que se cantan siendo la letra la misma en las dos intervenciones:

Oye benéfico,
supremo Dios,
de fieles súbditos
la triste voz.
Si Saúl réprobo
por ti sanó
de un rey católico
ten compasión. (Carnicer, *Coro de religiosos*)

Por su parte, Carnicer ha conseguido crear una obra breve que no hastía al espectador, ya que se interpreta idénticamente en las tres ocasiones. Asimismo, logra transmitir con esta pieza el carácter religioso necesario en la escena empleando ciertos parámetros musicales que acompañan su condición monacal. El *tempo* escogido, *andante*, y el compás de 2/4, favorecen el deambular en procesión de los religiosos mientras cantan. La introducción orquestal adquiere una sonoridad asimilable a la de un órgano mediante una cadencia a do menor, relativo de la tonalidad principal de la pieza en mi bemol mayor y las notas sostenidas del fagot, la trompa segunda, la tuba y los contrabajos. La melodía se mueve por grados conjuntos y con su sobriedad refuerza el carácter de los religiosos. La pieza concluye con una coda en la que se aprecia un cromatismo en la línea melódica coincidente con la reiteración, como una súplica, del último verso “ten compasión” (Carnicer, *Coro de religiosos*). Este cromatismo es el reflejo del proceso cadencial que, sobre un pedal de tónica, sin abandonar la tonalidad de mi bemol mayor, realizan el resto de las voces. La relación entre estas es constantemente de intervalos de octava o tercera mientras que la orquesta, o bien dobla las voces o igualmente realiza una armonización por terceras, recurso influenciado por la ópera italiana a la vez que resulta adecuado para una coral religiosa.¹¹

Aparte del problema de la sucesión real y de la capacidad mental del monarca para desempeñar su cargo, el dramaturgo nos presenta otro eje argumental en el drama, el amor. Esta temática recae sobre la relación del paje Florencio con la bella Inés y su próxima boda, a la que Gil y Zárate añade

el deseo libidinoso del confesor del rey, Froilán. El amor y la felicidad de la pareja en este drama no se verán interrumpidos por la figura de un padre protector que desea desposar a su hija con un hombre de buena posición social y económica sin importarle los sentimientos de su hija normalmente destinados a un joven sin nombre ni fortuna, como bien se espera de un drama romántico. En esta ocasión, el mayor impedimento son los celos, el deseo y la venganza del religioso, lo que deja ver de nuevo, una dura crítica contra el clero por parte del autor.

El tercer acto transcurre en la casa del conde de Oropesa donde se va a celebrar el matrimonio de los dos jóvenes. El conde, alertado por el toque timbales y clarines, se asoma a la ventana desde donde narra cómo en la plaza se está leyendo un pregón que anuncia que la Santa Inquisición va a celebrar un auto público de fe. En esta ocasión, el dramaturgo utiliza el recurso literario del diálogo informativo en el que, los mismos personajes, relatan los acontecimientos que se suceden fuera de la escena, creando así un escenario paralelo ilusorio. El acompañamiento de timbales y clarines anuncian el inicio y el fin del pregón, enmarcando la acción dramática en la imaginación del espectador. De esta intervención musical no se conserva partitura, ya que los mismos actores podrían improvisar los redobles y el sonido de clarines desde las cajas del escenario.

La mención de la Santa Inquisición indispone al monarca ya que le trae a la memoria el olor a muerte que despedía la hoguera donde se quemaron cincuenta herejes el día de su boda. A petición del rey, para recobrase de su delirio, hacen traer un arpa para que Inés interprete el *Romance* que tenía preparado para la ceremonia nupcial. La letra de la pieza establece un símil entre una barquilla y una persona enamorada ya que la embarcación busca su descanso en el puerto de la misma manera que el amante en el matrimonio. De esta forma, la música, además de apaciguar la enajenación del monarca, preludia la celebración del casamiento, acontecimiento que no llega a suceder porque Froilán acusa a Inés de brujería y es llevada a los calabozos. Se puede apreciar aquí otra intención dramática a través de la intervención musical al crear un ambiente placentero anterior al conflicto para incrementar de manera drástica la tensión de la escena.

Carnicer evoca el carácter placentero de la pieza con el balanceo que propicia el acompañamiento arpegiado del arpa dentro de un compás de 6/8, acorde con el significado de la letra ya que imita el vaivén propio de la barquilla, en un *tempo andantino*, recurso que anteriormente empleó el compositor en la *Barcarola* de *La conjuración de Venecia* para imitar el balanceo de la góndola atravesando los canales de Venecia. La línea melódica dulce y delicadamente ornamentada del *Romance* describe al personaje de Inés. El *bel canto* de la ópera es el referente del compositor

para reflejar a través de la música a una mujer dulce a la vez que valiente, haciéndola brillar como cantante al acometer una melodía rica en grandes saltos, ornamentos y lucidas cadencias. El virtuosismo de la voz se corresponde con la grandiosidad de la introducción a solo del arpa basada en un gran proceso cadencial. Como el arpista es parte de la escena y se supone sería un músico contratado para acompañar la boda, estaría totalmente justificado dramáticamente su virtuosismo.

El *Romance* cantado por Matilde Díez en el personaje de Inés, quien afrontó las dificultades técnicas de una melodía profusamente ornamentada con lucidas cadencias, cosechó su propio éxito ya que su partitura, en versión reducida para canto con acompañamiento de piano o guitarra – según se anunció en el *Diario de Madrid* – se comercializó para poder ser interpretada en los salones privados de las casas (“Romance” 3).

Las composiciones de Carnicer para este drama resultan más íntimas que las de *La corte del Buen Retiro*, ya que reduce las plantillas, propone melodías con reminiscencias religiosas o del *bel canto* y prioriza la representación de la naturaleza interna de los personajes catalizando con la música sus emociones. La simbiosis entre el dramaturgo y el compositor es impecable ya que se establece una relación muy coherente entre la dramaturgia y los parámetros musicales presentando un abanico de funcionalidades muy amplio. La música enriquece en todo momento la escena y resulta acorde con la postura de Gil y Zárate ya que deja en evidencia las debilidades del monarca y su confesor a la vez que ensalza la fortaleza femenina del personaje de Inés.

Tras el estreno del drama *Carlos II, el Hechizado*, el *Semanario Pintoresco Español* subrayó negativamente la arbitrariedad con la que el dramaturgo se había alejado de la historia citándose la atribución de una hija al impotente Carlos II y el hecho de dibujar como inquisidor, tirano y sacrílego al buen padre fray Froilán. Criticó asimismo el tratamiento dado a este personaje ya que, según el articulista, el dramaturgo lo perfila como la representación del mal con atuendo religioso, que se muestra más tirano cuanto más débil se presenta el monarca; y que cuando relata las penitencias a las que se somete para castigarse por la pasión carnal que sufre, las flagelaciones, ayunos y lechos de piedra, no hace más que aumentar la libidinosidad del personaje en vez de despertar la compasión del espectador (“Carlos II, drama histórico” 380-81). La crítica publicada en *El Español* tras el estreno resultó, en cambio, muy grata destacando la numerosa y brillante concurrencia que reclamó la presencia del autor sobre las tablas para recibir la ovación del público (M. 1). Se puede concluir que, aunque desde algunos ámbitos de opinión se encontrara exagerada la

ridiculización del clero, no se detectó oposición o disgusto ante la caricatura de Carlos II.

En el prólogo sin firma que precede a la edición de Buenos Aires de 1924, el autor cree que el público del tiempo de Gil y Zárate era inculto y no tenía verdaderos conocimientos para dictaminar si el personaje del confesor Froilán era exagerado, distorsionado y ridículamente caricaturizado por el dramaturgo con el fin de humillar a la figura de la Iglesia. El autor de esta introducción considera que el público aplaudía el asesinato de Froilán al final del drama, porque el traidor pagaba con la muerte y se dejaba arrastrar en su indignación rugiendo contra la religión y contra el clero, aunque realmente estuvieran movidos por la trama argumental (*Carlos II* 9).

Contraria a esta opinión es la de Ribao, que declara que el público no tuvo ningún problema en entender el mensaje del drama, publicado y representado en fechas muy cercanas a la desamortización eclesiástica de Mendizábal, así como para establecer un paralelismo entre la reina niña, Isabel II, dominada por su madre la regenta María Cristina, y Carlos II, quien subió al trono con cuatro años y gobernó hasta su mayoría de edad bajo la regencia materna de Mariana de Austria ("El poder" 183). Según Jorge Avilés Díz, el autor intencionadamente buscaba polemizar sobre la monarquía y la Iglesia y lo consiguió a la vista de las reseñas recogidas por Ribao publicadas a lo largo del siglo XIX (Avilés 1013).¹² Víctor Cantero García se hace eco de una crítica publicada en *El Imparcial* el 6 de enero de 1883, cuarenta y seis años después del estreno, que evidencia por igual el éxito y la polémica que suscitó el drama (81).¹³

Si en *La corte del Buen Retiro* Escosura pretende ensalzar la magnificencia de un reinado y de una época acompañando el drama con la misma fastuosidad musical; en *Carlos II, el Hechizado* se persigue la denuncia de la última monarquía de los Austrias y del clero desde la sobriedad y la sensibilidad musical. Sin embargo, ambos dramas situados en posiciones antagónicas tienen en común una crítica sucinta a la política del momento: por agravio comparativo entre los Austrias del Siglo de Oro y los Borbones del XIX; y por reflejo del reinado de Carlos II en la regencia de María Cristina. Un pensamiento político encubierto en los textos dramáticos que el público perfectamente pudo discernir.

Universidad de Alcalá

NOTAS

- 1 Las obras se estrenaron en el Teatro Príncipe de Madrid con una diferencia de cinco meses: el 3 de junio de 1837 y el 2 de noviembre de 1837. En *La corte del Buen Retiro*, José García Luna interpretó el papel del rey Felipe IV y Julián Romea el de bufón; mientras que en *Carlos II, el Hechizado*, Julián Romea interpretó el papel del rey Carlos II. En ambos dramas se contó también con el actor Florencio Romea, Romeíta, para la interpretación de los papeles de enamorado: el Conde de Villamediana, en *La corte del Buen Retiro* y el paje Florencio en *Carlos II, el Hechizado*. La primera dama, Matilde Díez, esposa del actor Julián Romea, desempeñó los papeles de la reina Isabel de Borbón, en *La corte del Buen Retiro* y de Inés en *Carlos II, el Hechizado* (Ribao, *Textos* 132, 156).
- 2 Otros ejemplos serían: Ignacio Silvestri en el papel de máscara en el drama *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa (Martínez 7); Ángel López dando vida al centinela Froila en el drama de Manuel Bretón de los Herreros *Vellido Dolfos* ("Teatro" 3); o Ignacio Hernández, Eustaquio Mínguez y Vicente Santa Coloma encarnando los papeles de músicos callejeros en *Amor venga sus agravios* de Luis Senra Palomares (Senra 1).
- 3 Las reales órdenes se custodian en el Archivo de la Villa de Madrid. Secretaría 4/67/86: Escritos del gobernador militar de Cataluña a Carnicer en los que le conmina a partir hacia Madrid; Secretaría 2/481/35: Escrito del gobernador militar de Barcelona que confirma el traslado forzoso de Carnicer a Madrid. Su contrato se conserva en Secretaría 3/478/22.
- 4 Soneto acróstico de Villamediana: "Ira del cielo, amor fueron tus tiros / Sobre el que adora un imposible objeto / Arde y su fuego que ocultó el respeto / Bramando exhala en rápidos suspiros / En vano ablandan bronce y porfirios / Lágrimas de dolor, cruel Aleto / ¡Dura suerte! No muda un solo afecto / En tanto el hombre cambia en raudos giros / Bárbaro amor, concede una esperanza / O que a olvidar me mueva su desprecio / Rompe sino los lazos de la vida / Baste ya lo sufrido a tu venganza / ¡Oh! no escuches, amor, mi ruego necio / No: ingrata sea, nunca aborrecida" (Escosura 44).
- 5 Gil y Zárate también tratará el tema de la manipulación que ejercía el conde duque de Olivares sobre el monarca Felipe IV en su drama *Un monarca y su privado* (1841) (Muñoz 86). En *Un monarca y su privado* Gil y Zárate colaboraría de nuevo con el compositor Ramón Carnicer (Carnicer, *Boleras*).
- 6 El *Coro y canción* se conserva en veinte *particellas* manuscritas que corresponden a la voz del tiple primero, tiple segundo, tenor primero, tenor segundo, bajo, violín principal, violín primero, violín segundo, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe primero, oboe segundo, clarinete primero, clarinete segundo, corno primero, corno segundo, clarín y fagot. Las *particellas* manuscritas se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Carnicer, *Coro y canción*).

- 7 Las didascalias que sugieren este acompañamiento musical en el texto de Escosura son las siguientes: “Los ciegos se acercan al corro y después de un rato empiezan el *ritornello* del romance” (78); “Acabando las coplas se van los ciegos tocando” (79); “Al levantarse el telón y durante toda la primera escena, la orquesta del salón está tocando” (102); “La orquesta vuelve a tocar” (106); “La orquesta tocando. El baile sigue hasta la conclusión del acto” (111).
- 8 Actualmente sabemos que la enfermedad de Carlos II era debida a la “endiosada y demencial política matrimonial que practicaron [los Austrias] una y otra vez sucediéndose sin interrupción los matrimonios consanguíneos” (Calvo 21).
- 9 Las referencias al texto de Gil y Zárate *Carlos II, el Hechizado* se hacen a la edición de 1924.
- 10 La música del *Coro de religiosos del convento de Atocha* no se conserva en una partitura general sino en diecinueve *particellas* manuscritas que corresponden a la voz del tiple primero, tiple segundo, tenor primero, tenor segundo, bajo, flauta, oboe, clarinete primero, clarinete segundo, trompa primera, trompa segunda, fagot, tuba, violín primero, violín segundo, violas, violoncellos, contrabajos, más una parte únicamente vocal. El *Romance* sí que se conserva en una partitura general manuscrita que incluye la voz del tiple y la del arpa. Ambas se custodian en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Carnicer, *Coro de religiosos*; Carnicer, *Romance*).
- 11 Según se puede leer en la relación de obras compuestas por Ramón Carnicer publicada en la *Gaceta Musical de Madrid* (“Lista de las obras” 66); cuando el compositor escribió la música para *Carlos II, el Hechizado*, ya había estrenado sus óperas: *Adela di Lusignan*, *Elena e Constantino*, *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio*, *Elena e Malvina*, *Cristobal Colombo* y *Eufemia di Messina ossia sarraceni in Sicilia*, todas ellas con un fuerte influjo italiano.
- 12 En la introducción de Ribao a la edición de 2013 del drama *Carlos II, el Hechizado*, se puede leer: “La crítica del XIX: Salas y Quiroga lo tildó de inmoral a la vez que de obra maestra ... Y Mesonero Romanos afirmó ser la pieza hija de un momento de satánica tentación por parte del autor, que no habría dudado en rentabilizar sus poderosas facultades poéticas para lisonjear en alto grado a un público extraviado por la pasión política” (10).
- 13 “Al concluir el drama el público llamaba a grandes voces a los actores. Estos se presentaban en escena, pero aquel tumulto no se calmaba aún después de salir cuatro o cinco veces. El Sr. Méndez, todavía vestido de las hopalandas, preguntó valiéndose de la mímica, qué querían los espectadores, y uno de las primeras filas contestó: ‘que le maten a usted otra vez’. Volvió a presentarse el Sr. Cachet y sepultó de nuevo un puñal en el pecho del fraile. El público se retiró tranquilamente” (citado en Cantero 81).

OBRAS CITADAS

- ALONSO GONZÁLEZ, CELSA. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 1997.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN. "Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX: fragmentos para la historia de una apropiación." *Estado actual de los estudios calderonianos*. Coord. Luciano García Lorenzo. Madrid: Reichenberger, 2000. 279-324.
- Arpa en el Alfredo*. 1835. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- AVILÉS DIZ, JORGE. "Gil y Zárate and Carlos II, el Hechizado." *The Modern Language Review* 109.4 (2014): 1013-29.
- BALLESTEROS DORADO, ANA ISABEL. "Cuando la traducción está prohibida: Don Carlos de Schiller en la España decimonónica." *Revista de Historia de la Traducción* 6.6 (2012): 1-9. Web.
- . "Propaganda contra el poder absoluto: José Muñoz Maldonado." *Bulletin of Hispanic Studies* 91.4 (2014): 365-82.
- BARBA DÁVALOS, MARINA. "Romance del Peregrino: motor de la acción y detonante del trágico final del drama romántico Alfredo de Joaquín Francisco Pacheco." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz* 26 (2020): 515-30. Web.
- CABRERO FERNÁNDEZ, LEONCIO. "Don Patricio de la Escosura, comisario regio de Filipinas: su defensa de la lengua española en el archipiélago." *Revista de Filología Romántica* 1.14 (1997): 521-34.
- CALVO POYATO, JOSÉ. *La vida y la época de Carlos II el hechizado*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Canción de la gitana en la comedia El trovador. Canción del trovador*. 1836. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- Canción de Zulima en la comedia Los amantes de Teruel, para voz con acompañamiento de piano o guitarra. Colección de piezas para piano*. 1837. Madrid: Bernabé Carrafa, 1837.
- CANTERO GARCÍA, VÍCTOR. "Carlos II, el hechizado (1837) o el teatro ecléctico de Antonio Gil y Zárate." *Estudios Humanísticos. Filología* 30 (2008): 57-82.
- "Carlos II, drama histórico original en cinco actos y en verso: por Don Antonio Gil y Zárate." *Semanario Pintoresco Español* 3 Dic. 1837: 380.
- CARNICER, RAMÓN. *Boleras con acompañamiento de arpa en el drama Un monarca y su privado*. 1837. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- . *Canción báquica para una orgía en el drama Amor venga sus agravios. Canción para una serenata a dúo en el drama Amor venga sus agravios*. 1838. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- . *Canción en la comedia Adolfo*. 1838. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

- . *Coro de aldeanas en la comedia* La morisca de Alajuar. 1841. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- . *Coro de religiosos en el drama* Carlos Segundo. *Romance con acompañamiento de arpa en el drama* Carlos Segundo. 1837. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- . *Coro masculino en el drama* Doña María de Molina. 1837. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- . *Coro y canción en el drama* La corte del Buen Retiro. 1837. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- . *Música en la tragedia* La conjuración de Venecia. 1834. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- . *Romance en el drama* El paje. 1837. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- CASTELLANOS, BASILIO SEBASTIÁN. "El Conde de Villamediana." *Observatorio Pintoresco* 15 Jun. 1837: 50.
- Contrato de Ramón Carnicer*. 1827. MS Archivo de la Villa de Madrid.
- E.M. "La corte del Buen Retiro." *El Español* 12 Jun. 1837: 1.
- "La corte del Buen Retiro, drama original escrito en diferentes metros por don Patricio de la Escosura." *Eco del Comercio* 9 Jun. 1837: 1.
- ESCOCURA, PATRICIO DE LA. *La corte del Buen Retiro*. Madrid: Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela, 1837.
- Escrito del gobernador militar de Barcelona que confirma el traslado forzoso de Carnicer a Madrid*. 1827. MS Archivo de la Villa de Madrid.
- Escritos del gobernador militar de Cataluña a Carnicer en los que le conmina a partir hacia Madrid*. 1827. MS Archivo de la Villa de Madrid.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ANTONIO. *El paje*. Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1837.
- GIL Y ZÁRATE, ANTONIO. *Carlos II, el Hechizado*. Buenos Aires: Editora Internacional, 1924.
- . *Un monarca y su privado*. Madrid: Imprenta de Yenes, 1841.
- LAFOURCADE, OCTAVIO. "Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX." Diss. U Autónoma de Madrid, 2004.
- LASO DE LA VEGA, FRANCISCO, Y NARCISO DÍAZ DE ESCOVAR. *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón, 1924.
- "Lista de las obras escritas por D. Ramón Carnicer desde el año de 1818." *Gaceta Musical de Madrid* 1 Abr. 1855: 66.
- M. "Carlos II, el Hechizado." *El Español* 7 Nov. 1837: 1.
- MAÑUECO RUIZ, ÁNGELA. "La obra dramática de Patricio de la Escosura como espectáculo." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar. Madrid: Castalia-

- Asociación Internacional de Hispanistas-Fundación Duques de Soria, 2000.
275-80.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, FRANCISCO. *La conjuración de Venecia, año de 1310*. 1834. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- MUÑOZ SEMPERE, DANIEL. "Crisis y salvación nacional en el teatro de Gil y Zárate: de 'Carlos II, el Hechizado' a 'Guzmán el Bueno.'" *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura* 21.2 (2008): 81-98.
- OCHOA, EUGENIO DE. *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso: Colección de los mejores autores españoles*. París: Imprenta de Fain y Thunot, 1840.
- PAGÁN, VÍCTOR, Y ALFONSO DE VICENTE. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Editorial Alpuerto, Fundación Caja Madrid, 1997.
- RIBAO PEREIRA, MONTSERRAT, ED. *Carlos II, el Hechizado*. Por Antonio Gil y Zárate. Florida: Stockcero, 2013.
- . "La infidelidad a escena: Patricio de la Escosura o La representación del adulterio que no fue." *Lecturas, Imágenes* 2 (2003): 53-68.
- . "El poder y la tiranía en *Carlos II, el Hechizado*, de A. Gil y Zárate." *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* 7 (2004): 163-84.
- . *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Pamplona: Euns, 1999.
- . "Vicisitudes empresariales de los teatros de la Cruz y del Príncipe en el Madrid de la Regencia." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 74 (1998): 157-80.
- "Romance." *Diario de Madrid*. 17 Sep. 1838: 3.
- Romance en el drama* Vellido Dolfos. 1839. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ. *Teatro de ayer y de hoy a escena: Colección Teatro*. Madrid: Editorial Verbum, 2020.
- SENRA Y PALOMARES, LUIS. *Amor venga sus agravios*. 1838. MS Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- "Teatro del Príncipe." *Diario de Madrid* 13 Dic. 1839: 3.