
EL RAPTO, UN NUEVO MANUSCRITO INÉDITO DE MARIANO JOSÉ DE LARRA /
EL RAPTO, A NEW UNPUBLISHED MANUSCRIPT BY MARIANO JOSÉ DE LARRA

**LARRA, AUTOR DE LA PRIMERA
ÓPERA ESPAÑOLA DEL SIGLO
XIX: EL RAPTO (1832).
ESTUDIO PRELIMINAR Y
EDICIÓN CRÍTICA DEL NUEVO
MANUSCRITO INÉDITO**

**LARRA, AUTHOR OF EL RAPTO
(1832), THE FIRST SPANISH
OPERA IN THE 19TH CENTURY.
PRELIMINARY STUDY AND NEW
UNPUBLISHED MANUSCRIPT
CRITICAL EDITION**

María Pilar Espín Templado

Universidad Nacional de Educación a Distancia.
Instituto de Teatro de Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
pespin@flog.uned.es
ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-1162-9619>

Cómo citar este artículo/Citation: Espín Templado, M. P. (2017). Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: *El rapto* (1832). Estudio preliminar y edición crítica del nuevo manuscrito inédito. *Arbor*, 193 (783): a371. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1001>

Copyright: © 2017 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia *Creative Commons Attribution (CC BY)* España 3.0.

Recibido: 18 marzo 2016. Aceptado: 5 junio 2016.

RESUMEN: De importancia capital es esta publicación del manuscrito inédito de *El Rapto* (1832), la primera ópera escrita en español en la historia de nuestro teatro lírico debida a Mariano José de Larra, con música del maestro Genovés. Por primera vez se publica ahora el texto completo de la ópera, ya que en una edición anterior, de 1991, solo se pudieron dar a conocer los cantables, y no la totalidad de ellos, puesto que la parte declamada no aparecía en el único manuscrito hasta entonces conocido, de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Esta edición aporta además el aparato crítico necesario para la fijación del texto correcto, teniendo en cuenta las enmiendas y correcciones que aparecen de puño y letra de Larra que figuran en el nuevo manuscrito y contrastando las variantes que presentan los cantables respecto a la edición anterior. El estudio preliminar añade el análisis y la valoración de esta obra tan significativa dentro del contexto histórico y dramático en el que se produjo.

ABSTRACT: Of critical importance is the publication of the previously unreleased manuscript by M. J. de Larra, *El Rapto*, (1832), the first opera ever written in the history of Spanish lyric theater (music by the maestro Genoves). This opera is now published in its entirety for the first time. A previous edition from 1991 contained some of the singing parts but not the spoken dialogue, which was also missing from the only manuscript known at the time located in the Biblioteca Histórica Municipal in Madrid. This edition also incorporates corrections to the original text as introduced by the author himself in handwritten notes and provides the critical elements necessary to compare it with the previously known edition. The study analyzes and assesses this significant work in the historic and dramatic context of its time.

PALABRAS CLAVE: Larra; autor; ópera española; manuscrito inédito; siglo diecinueve.

KEYWORDS: Larra; author; Spanish opera; unpublished manuscript; nineteenth century.

1. EL ESPECTÁCULO LÍRICO Y TEATRAL EN LA ÉPOCA DE MARIANO JOSÉ DE LARRA (1809-1837)

1.1. El triunfo de la ópera italiana en el primer tercio del siglo XIX

El “furor filarmónico”, como calificó Bretón de los Herreros la pasión por la ópera italiana, dominó a la sociedad española desde los inicios del siglo XIX, aunque esta afición a ella ya venía del siglo anterior, pues la primera compañía que llegó a Madrid desde Italia lo hizo por llamamiento expreso de Felipe V en 1703, y recibió del rey el usufructo del Coliseo del Buen Retiro (Asenjo Barbieri, 1878, p. XVII). No obstante, hay que precisar que la verdadera invasión de operistas italianos comienza algo más tarde (Salazar, 1972, pp. 127-128)¹.

Fue a partir de febrero de 1738, al frente del empresario Pieracini, cuando se representaron una serie de óperas serias ya estrenadas en los circuitos europeos, abundando los libretos de Metastasio. El decisivo apoyo de la monarquía al nuevo coliseo es patente en las dedicatorias de los libretos a los miembros de la familia real y refleja el firme propósito de la Corona de “convertir el espectáculo operístico en elemento clave de representación y proyección de una imagen simbólica, tanto en la corte y el entorno urbano más inmediato como en relación con lo que acontecía en otras cortes europeas” (Leza, 2014, pp. 314-315). Si bien, al principio, este afianzamiento con protección gubernamental del espectáculo lírico-dramático italiano en el Madrid del siglo XVIII fue aceptado como un acatamiento forzoso al gusto de la dinastía borbónica, ya a finales de dicho siglo la calidad interpretativa y artística del espectáculo fue despertando una pasión cada vez más amplia entre el público español. Por otra parte, la afición operística fue paulatinamente relegando al olvido la tradición hispana, que pervivía fundamentalmente en la tonadilla escénica, pieza dramático-lírica procedente del sainete, del entremés y del baile que era asimismo una pieza del teatro menor en la que se fusionaban letra, música y drama. También en las comedias de espectáculo, como las de magia, la presencia de la música tenía gran protagonismo. Pero podríamos afirmar que, al finalizar el siglo XVIII, el drama lírico español extenso, de mayores pretensiones, exceptuando el breve auge que consiguió gracias a Ramón de la Cruz (1731-1794)², se había eclipsado tras la zarzuela calderoniana.

Finalizada la Guerra de la Independencia, y una vez derogada la Real Orden de 1799, que prohibía cantar en cualquier idioma que no fuera el castellano, la ópera resurge en nuestro país con la opereta francesa

en los primeros años del siglo, para continuar con la italiana a partir de 1814, época en la que llega a España el repertorio rossiniano, primero a Barcelona y después a Madrid.

La inauguración del Real Conservatorio de Música, creado por la reina María Cristina, cuarta esposa de Fernando VII, “se verificó con inusitada pompa el día dos de abril de 1831, con asistencia de SS. MM. y AA., de los Secretarios del despacho (Ministros) [sic], Embajadores y enviados extranjeros [...]” (Peña y Goñi, 1881/2004, p. 113). Este hecho abrigó para los compositores españoles esperanzas de un resurgimiento del arte lírico nacional. Sin embargo, la realidad fue bien distinta, ya que la labor del Conservatorio y de su primer director, Francesco Piermarini, junto con la llegada a Madrid de Rossini, acabaron por consolidar el éxito de un italianismo ya afianzado de hecho.

En este primer tercio del siglo XIX no faltaron, sin embargo, compositores o artistas españoles que destacaron, pero muchos de sus estrenos y éxitos fueron cosechados en el extranjero, principalmente en París y Londres, como fue el caso de Manuel García, Fernando Sor o Sors³, Melchor Gomís o en el siglo anterior Vicente Martín y Soler. Según Adolfo Salazar (1972), esta generación de músicos, junto con Saldoni y Carnicer, es la contemporánea a la de los liberales que fueron repatriados gracias a la amnistía concedida por la reina María Cristina a los desterrados políticos, tras la muerte de Fernando VII, en 1833. Autores como Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros o Juan Nicasio Gallego abrigarán esperanzas respecto al futuro político de la reina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, que sucede a María Josefa Amalia de Sajonia al contraer matrimonio con su tío Fernando VII, tras el fallecimiento de la reina.

Entre los maestros españoles que no se exiliaron y que se dedicaron a la música para el teatro, destacaron Carnicer, Saldoni, Espín y Guillén, Eslava y Tomás Genovés (Zaragoza, 1806 - Burgos, 1861), el compositor de la ópera de Larra, cuya obra *El rapto* va a ser la primera tentativa de una ópera en español en 1832, un año después de la inauguración del Conservatorio.

La generación propiamente romántica de los músicos, la de los contemporáneos de los “liberales repatriados” es la que se enlaza con García y Sor, Arriaga o Nicolás Ledesma, y sus composiciones tuvieron dos vertientes: la de la música para teatro y la de la música instrumental. El éxito brillante lo obtendrán los primeros, que compondrán para el teatro en colaboración con los dramaturgos que estrenan en el

momento, músicos entre los que sin duda sobresalen Melchor Gomis (1791-1836), Ramón Carnicer (1789-1855), Baltasar Saldoni (1807-1889) y Tomás Genovés (1806-1861). Estos compositores entrarán en contacto literario-musical con escritores de gran relevancia en nuestro teatro romántico: Martínez de la Rosa, Juan Eugenio Hartzenbusch y Mariano José de Larra. De los encuentros entre músicos y escritores exiliados por motivos políticos durante el reinado de Fernando VII surgirán fructíferas colaboraciones en el aspecto artístico, así como la difusión por Europa de géneros e instrumentos musicales españoles, y se propiciará a su vez la recepción de influjos del romanticismo europeo (Espín Templado, 2010).

Entre los compositores expatriados forzosos destacó Melchor Gomis —a quien se atribuye el himno de Riego—, que se tuvo que exiliar en la represión del 23 a París, donde pasó apuros económicos, trasladándose a Londres, ciudad en la que “obtuvo muy buenos ingresos dando clases y vendiendo piecicillas cortas de aire español y boleros que enseñaba a cantar [...]”. Pero a Gomis no le satisfacía verse reducido a simple mercader de notas [...], su gran ambición era la música dramática y volvió a París, y allí empezó para él una nueva y brillante etapa en su vida musical, interrumpida prematuramente por la muerte” (Llorens, 1968/2006, p. 67); en esta última ciudad colaboró con Martínez de la Rosa, componiendo la música de *Abén Humeya, o la rebelión de los moriscos bajo Felipe II*, obra escrita en francés que cifraba los ideales románticos y que se estrenó con clamoroso éxito, a mediados de julio de 1830, en el teatro de la Porte Saint-Martin, tan sólo cinco meses después del estreno de *Hernani*. Larra, en su reseña del estreno de este drama en Madrid (*El Español*, 12 de junio de 1836), criticará duramente su éxito en París⁴, a pesar de que, en su momento, la *Revue des Deux Mondes* había elogiado la obra, así como su deslumbrante escenificación, coros, y música. Incluso la antirromántica *Revue de Paris*, en su empeño por demeritar la obra, se cuestiona si el éxito de la misma había sido a causa del escenógrafo (Lefebvre) y del extraordinario músico (Gomis).

El mismo Larra, que se muestra sarcástico respecto al éxito de su estreno en París, como hemos dicho, y demoledor respecto a su valor como drama histórico, reconoce sin embargo el arte en las técnicas escenográficas empleadas y en su música, haciendo mención del órgano y de los villancicos:

Hase puesto en escena *Abén Humeya* con un esmero digno del mejor drama, y no han contribuido poco a entretener a los espectadores el país nevado,

el órgano, los villancicos, la cueva, los muchos moros que andaban por aquellas sierras, el palacio y el negro improvisados de Abén-Humeya, y el nuevo telón de intermedios, presentado con tanta coquetería y tan buenos efectos de luz (Larra, 12 de junio de 1836; Larra, 1960, p. 225).

1.2. Los intentos por crear la ópera española

Paralelamente al afianzamiento de la ópera italiana en ambas capitales, Barcelona y Madrid, va surgiendo entre músicos y dramaturgos una añoranza por la creación de una ópera nacional propia en castellano, lo que llegará a convertirse en algo reiterado y continuo. La obsesión por la creación de la ópera española dará lugar a una extensa polémica que inundará prensa y escritos a lo largo de todo el siglo XIX, y al frente de la cual se sitúa Larra, en el primer tercio del siglo.

Eje nuclear de la polémica, además de la complejidad del sistema productivo y la ausencia de tradición en las instituciones docentes, era la idoneidad de la lengua castellana para la ópera, partiendo de la atribución de un origen lingüístico al hecho musical, cuestión planteada desde la mitad del siglo XVIII (Dubos, Condillac, Rousseau). Recuérdese al respecto la encendida defensa del castellano en el poema de Iriarte *La música* (1779) (Leza, 2014, pp. 511-515). De hecho, la reivindicación del idioma castellano en la ópera arranca ya a finales del siglo XVIII, con la Real Orden promulgada en 1799, que intentaba reducir el exagerado gasto de las compañías italianas y apoyar las obras escritas e interpretadas por cantantes españoles, no extranjeros (García Fraile, 2001)⁵. Esta polémica que se mantiene en el siglo XVIII en los términos ilustrados (economía, educación, estética) se teñirá progresivamente en el siglo XIX de tintes nacionalistas por el deseo de vincular la ópera a elementos propios de la nación española (Leza, 2014, pp. 500-503).

Esto ya es palpable en el momento que nos interesa ahora, primer tercio del siglo XIX, en el que los maestros compositores de música para el teatro buscaron para la escritura de sus textos operísticos a dramaturgos de primera categoría entre los más destacados literatos de la generación romántica, como los ya mencionados Eugenio Harztenbusch, Antonio García Gutiérrez, Patricio de la Escosura, Bretón de los Herreros y Mariano José de Larra. Si bien, tanto entre los músicos que regresaron a España tras la muerte de Fernando VII como entre los que no sufrieron exilio (Carnicer, Saldoni y Genovés), fue habitual la composición de óperas en italiano antes de iniciar los in-

tentos en español (Espín Templado, 2010). Veamos la trayectoria de estos tres maestros compositores que abrieron el camino de la ópera española.

Ramón Carnicer (1789-1855), fascinado por Mozart y después por Rossini, tras haber viajado por toda Europa y después de escribir un par de óperas italianas, estrena una tercera ópera en 1822, de tema español pero en lengua italiana: un *Don Juan Tenorio* traducido al italiano: *Don Giovanni Tenorio, ossia Il convitato di pietra*, que se estrenó en el teatro Santa Cruz de Barcelona, dirigido por él mismo hasta 1827 y desde donde había gestionado y abastecido de compañías italianas al público catalán. Requerido en Madrid por el Ayuntamiento en esa fecha, se le encargó por real decreto la dirección de los Teatros de la Corte, con lo que se convirtió en promotor importante del furor filarmónico que enseguida invadió a los aficionados madrileños.

Para hacernos una idea de lo inconcebible que parecía entonces, y aun mucho después hacia finales de siglo, escribir ópera si no era en lengua italiana, recordaremos el caso del drama romántico *Los amantes de Teruel*, que Hertenbusch había estrenado el 17 de enero de 1837 y, sin embargo, hasta 1889 no será convertido en ópera por Bretón, ya en otro momento de la historia del teatro y de la literatura, en plena época realista, tanto desde el punto de vista del verismo musical, como desde el literario, alejado ya de las corrientes del Romanticismo. Sin embargo, cuando Chapí mostró su interés por esta obra paradigmática del drama histórico romántico español y quiso entrar en contacto con Hertenbusch, que ya contaba con 69 años, solicitó a Arrieta que le hablara de su intención de arreglar el libro “y ver si este señor tiene inconveniente en permitirlo [...] y al mismo tiempo *que me la tradujeran al italiano*”, y para la temporada del 76 al 77 ver si en Madrid podía conseguir su ejecución [...]. “Podré contar con usted para tratarlo con el señor Hertenbusch. Espero” (Ibarni, 1995, pp. 67-68).

Pero ni siquiera Carnicer, con su *Don Giovanni Tenorio*, o con su *Colombo*, ambas aproximaciones a la creación del espectáculo lírico-dramático nacional por su tema español y por sus melodías nacionales, logró el triunfo de la ópera española. El otro *Don Juan*, el de Mozart, tardaría todavía doce años en llegar a España (Pagán y de Vicente, 1997, p. 162). Carnicer se desilusionó respecto a la creación de un teatro nacional, pero triunfó su reputación en la Corte, y Fernando VII, a pesar de conocer la trayectoria liberal del músico, lo obligó por real decreto a trasladarse a Madrid, junto con su familia, para la organización de la ópera italia-

na. Como hemos dicho anteriormente, su presencia en la capital como director de los teatros de la corte Príncipe y de la Cruz fue el motor importante y eficaz del furor filarmónico que invadió a los aficionados madrileños. Sus óperas, ya teñidas de matices románticos acentuados, alcanzaron el éxito, como la estrenada en 1838, titulada *Ismalia ossia Morte ed Amore*, cuyo tema “amor y muerte” era ya propio de la ópera romántica por antonomasia.

Baltasar Saldoni (1807-1889), compositor también catalán, logra triunfar con su ópera *Ipermestra*, de sesgo romántico, escrita por Metastasio y de inspiración belliniana, lo que le acarrea la fama y la solicitud de su música por parte de los escritores románticos: a Gertrudis Gómez de Avellaneda le escribe una romanza; a Gil y Zárate, una canción con acompañamiento de guitarra para su *Don Carlos el Hechizado*. Otras óperas de Saldoni que seguían el tono romántico del momento responden a la emoción que despiertan los *Romances históricos*, publicados por el duque de Rivas en 1841, sin embargo han permanecido inéditas hasta la fecha su *Boabdil, último rey moro de Granada* y *Guzmán el Bueno*, su última ópera, compuesta en 1855.

El tercero de los maestros españoles que colaboraron con eximios escritores románticos fue el zaragozano Tomás Genovés (1806-1861), quien compuso la música del texto operístico de Mariano José de Larra que nos ocupa, *El rapto*, cuyo fracaso de estreno detallaremos más adelante.

Estos fracasos desanimaban a nuestros autores y músicos, a pesar de lo cual todavía se pueden contar aislados esfuerzos por lograr el nacimiento de la ópera española, como es el caso del maestro Ventura Sánchez Lamadrid, con una obra basada de nuevo en el personaje de *Cristóbal Colón*, y otra, *La congiura di Venezia*, basada en el drama de Martínez de la Rosa. También Basilio Basili, de origen italiano, participó en los ideales de creación de la ópera española con la composición de *El diablo predicador*, en 1846, con texto de Ventura de la Vega basado en una comedia de Belmonte y Bermúdez.

Resumiendo el panorama de la creación operística en España durante los treinta primeros años del siglo XIX, a pesar del estreno de cierto número de obras nacionales, se puede afirmar con Cortizo (2002, p. 21) que:

Ninguna de ellas —si exceptuamos *El Rapto* de Genovés— está escrita en castellano, y todas ellas perpetúan modelos extranjeros, con largos recitados acompañados al piano desde el foso. Todo ello, aunque contribuye sin duda a generar una nueva posibili-

dad que en las décadas siguientes reclamará con más fuerza la creación de un género nacional, no supone todavía la creación de un lenguaje propio que valore y desarrolle las características de nuestra lengua como lengua lírica.

A raíz del estreno de Larra, en 1832, irán acrecentándose el interés y las cuestiones pertinentes relativas a la creación de una ópera nacional. Sin embargo, tendremos que esperar todavía nueve años para que también en el Teatro de la Cruz de Madrid, el 20 de julio de 1841, Basilio Basili componga la música de su ópera nueva en tres actos *El contrabandista* que, siguiendo el ejemplo de Larra, estaba escrita en castellano, con un texto de Tomás Rodríguez Rubí. Otro intento de maestros y dramaturgos románticos españoles por desarrollar un drama lírico en español paralelo a la ópera italiana fue *El Trovador*, de García Gutiérrez, con el texto adaptado por Andrés Porcell, hermano del maestro Francisco Porcell (1813-1881), autor de la música, que se estrenó en Pamplona en 1842 y en Santiago de Compostela en 1843, adelantándose diez años a Verdi⁸.

Se nos presenta así Larra como pionero absoluto en el nuevo camino abierto a la creación de la ópera española.

2. LARRA Y EL TEATRO: AUTOR ORIGINAL, TRADUCTOR Y CRÍTICO DE OBRAS TEATRALES

La postergación y los juicios peyorativos, por parte de la crítica, que la obra dramática de Mariano José de Larra afrontó desde sus inicios, se han subsanado con recientes y cada vez más reveladores estudios que completan la vida y obra del escritor con una de las facetas cuyo interés motivó más su escritura: el teatro. Podemos afirmar, sin temor a exagerar, que el teatro conformó parte de la vida, de la obra y de la personalidad de Larra. Estudios sobre la crítica del panorama teatral de la época dan fe de la frecuencia con que Larra asiste a los espectáculos dramáticos, publica crítica teatral y escribe para los escenarios madrileños durante los años que van de 1831 hasta su muerte, en 1837, y nos revelan la modernidad de su visión crítica sobre la escena de su época.

La obra teatral de Larra, creador original y traductor-adaptador de obras extranjeras, aunque de mucho menor calado en la actualidad que su labor como articulista- nos da fe de su firme intención de figurar en la primera fila de los dramaturgos de éxito y en la corriente imperante de la escena madrileña. De hecho, si analizamos su bautismo escénico con las tres primeras obras dramáticas que escri-

be a los veintidós años, en 1831 y al año siguiente, 1832, tendremos la clave de su plena voluntad de inserción en los gustos del público de la época. Los tres géneros dramáticos escogidos serán: un drama histórico romántico, *El conde Fernán González*, obra original; *No más mostrador*, traducción y adaptación de un vodevil francés; y la ópera española *El rapto*, escrita cuando la prensa se hacía eco de la aspiración de público, compositores y dramaturgos españoles por lograr una ópera nacional genuina que emulara a la italiana triunfante. Las tres obras nos muestran la aspiración de Larra a triunfar en el teatro, pues los géneros elegidos eran en ese momento los más aplaudidos por el público madrileño del momento (Espín Templado, 2009a).

Sus obras originales, sus traducciones y sus críticas de estrenos y traducciones nos revelan sus opiniones sobre la importancia que tiene el teatro y que adquiere cada vez con más fuerza en la sociedad. Y esa misma situación del panorama teatral de la época, que él analiza y juzga tan severamente, condiciona también su producción con las limitaciones que la época le impone. Si por un lado es muy consciente de la invasión traductora y las consecuencias negativas a que esto puede conducir, tampoco está dispuesto a marginarse de la moda y los gustos que nutren la escena, aunque propugne, eso sí, una honestidad y una calidad en la tarea de la traducción o de la adaptación (Espín Templado, 2011a). Como he repetido en numerosas ocasiones, y ya advirtió Monleón (1976, pp. 75-77), sería un contrasentido valorar la obra teatral de Larra fuera del contexto teatral de su época.

Sus críticas teatrales no se reducen a los manidos tópicos de las reseñas de la época, consistentes en elogiar a intérpretes y dar fe de la buena o mala recepción del público. Larra pasa revista a todos los elementos de la representación desde un riguroso criterio en los que su sagaz e inteligente juicio nos transmite su opinión al respecto: sobre los espacios teatrales, los telones y objetos de la escenografía, la declamación, la dicción, la mímica y el vestuario de los actores. La valía del texto o la adecuada traducción del mismo son objeto de un pormenorizado examen en sus críticas teatrales. Todo ello revela su profunda convicción sobre la función tan esencial que el teatro desempeña en la sociedad, pues además de ser la más importante de entre las diversiones urbanas de la época, para Larra “los teatros son el termómetro de la civilización de las naciones” (Larra, 7 de noviembre de 1832).

3. LARRA Y LA ÓPERA

Larra consideraba que debería darse prioridad al teatro nacional frente a la ópera, ya que esta era muy costosa a causa de la escenografía y los cantantes, y propuso una diferenciación entre las empresas y los locales dedicados al teatro lírico y las dedicadas al teatro declamado o “de verso”, como se las denominaba. Esta separación de espacios y empresarios entre ambos espectáculos, que en la actualidad nos parece lo normal, es una muestra más de su instinto innovador, pero no era una tarea sencilla en la época de Larra, ya que, según consta en documentos del archivo de la Villa de Madrid, el teatro declamado quedaría así en franca desventaja frente al de la ópera, debido a la aplastante afición por este género del público madrileño en aquel momento (Catalán Marín, 2000, pp. 8-9), lo cual corrobora Carmena y Millán (1878/2002, p. 51) en su *Crónica de la ópera italiana en Madrid* cuando, refiriéndose a los años veinte y treinta del siglo XIX, afirma que:

La absoluta concurrencia a la ópera engendraba el absoluto abandono del teatro de verso. En vano autores y comediantes ponían el grito en el cielo y se lamentaban de la falta de protección y patriotismo del público; este (sic) atraído por el prestigio de la novedad, por el atractivo de la música y por el precepto de la moda, no paraba mientes en tales reconveniones.

Sin embargo, a pesar de su defensa del teatro nacional, Larra no pudo, ni quiso, coartar su afición por la ópera, sino que, muy al contrario, y lo que fue más innovador, se erigió en defensor de la ópera española. Muy ilustrativas al respecto son sus palabras sobre la ópera del maestro Ramón Carnicer *Eufemio de Mesina ossia i sarraceni in Sicilia*, recientes todavía las duras críticas a su ópera, pues en junio del mismo año se había estrenado *El rapto*. En ellas se trasluce el resentimiento por los juicios negativos de que fue objeto, doliéndose del poco espíritu patrio que caracteriza a los españoles para juzgar las creaciones propias, frente a italianos y franceses, quienes, muy al contrario, siempre exaltan lo autóctono:

Si el buen sentido, y un amor verdaderamente patrio, presidiesen a nuestros espectáculos teatrales, rara vez tendríamos el disgusto de escuchar proposiciones vergonzosas, dirigidas contra nuestros ingenios, y más denigrantes a quienes las propalan, que a las personas a quienes van dirigidas. Esto es lo que se verifica con especialidad cuando se ejecuta en nuestros teatros alguna ópera de compositores españoles. Al propio tiempo que en Italia se ensalzan hasta lo

sumo las óperas de sus maestros [...] al propio tiempo que los franceses sostienen hace ya mucho tiempo, una larga y acalorada contienda, pugnando sin cesar por dar a su música la preferencia sobre la italiana, nosotros, esto es, un corto número de pretendidos inteligentes de tono, para quienes todo es malo como no tenga el olor transpirenaico, trabajan con el mayor empeño en sofocar el ingenio nacional, en vulnerarle, en reducirle a la nada. Afortunadamente hay siempre oposición de tan antipatrióticos designios. La sensatez y la cordura de la mayoría instruida [...] se la ve siempre salir al encuentro, aplaudiendo y ensalzando los esfuerzos de los ingenios nacionales, prestándoles el tributo debido a sí mismos, y al suelo que les vio nacer (Larra, 19 de diciembre de 1832)⁹.

3.1. Críticas operísticas

En cuanto a la labor desarrollada por Larra como crítico operístico, contamos con once críticas sobre óperas representadas en Madrid (Fuentes Mollá, 2010, pp. 455-488)¹⁰, en muchas de las cuales se muestra como sutil observador del interés que la ópera española puede despertar en el público. Como ha observado Catalán Marín (2000), llama la atención la continua comparación establecida por Larra entre las óperas objeto de sus reseñas y la situación política del momento, debido a la coincidencia de fechas en las que ejercía la crítica operística con sus discrepancias contra el gobierno de Martínez de la Rosa. Sus críticas políticas se centraban fundamentalmente en la demora en la redacción de la nueva Constitución, la ineficacia para finalizar la guerra carlista y la desinformación sobre la epidemia de cólera extendida en Madrid.

Pero no se limita Larra a la similitud metafórica entre ópera y política, lo que una y otra vez saca a colación en sus reseñas, sino que asimismo expone criterios respecto a los libretos y a sus interpretaciones líricas relativas al canto y a la música orquestal. Casi siempre identifica libretto con argumento (salvo en *La parisina*), estableciendo como parámetros de calidad, lo mismo que para el teatro declamado, la verosimilitud y el interés en el desarrollo de la acción. Larra distingue irónicamente dos grupos entre los críticos de las Bellas Artes (poesía, música, y pintura): el de los muy entendidos, a quienes llama “los señores inteligentes”, “facción quisquillosa y pedante”, y el de los “espectadores de buena fe”, entre los que se sitúa y a los que define con las siguientes palabras:

[...] felizmente no somos profundos inteligentes, gustamos de dejarnos arrebatar en materia de diversión por las impresiones agradables, sin presentarles

el acerado escudo de una crítica rigorista donde se estrellen (Larra, 3 de mayo de 1834).

A pesar de calificarse modestamente como un no entendido ni especialista y de identificarse en cambio con el espectador cuya prioridad es simplemente disfrutar del espectáculo, Larra ofrece inequívocas muestras de ser un entendido superior a la media en lo que atañe a las técnicas del “belcanto” y de la interpretación musical, a juzgar por sus afinados comentarios.

3.2. Larra, autor original de *El rapto* (1832)

El rapto, texto dramático de Larra con música del maestro Genovés, debe ser considerada la primera ópera del siglo XIX escrita en español. A pesar de que Cortizo (1996) ha señalado la obra, desde el punto de vista de su estructura musical, como antecedente del futuro género zarzuela, basándose en las opiniones de François Joseph Fétis (1862), repetidas a su vez, dieciocho años después, por Baltasar Saldoni (1880, II, pp. 230-234), es evidente que fue escrita como ópera y como tal fue recibida por el público, como así consta en la crítica a su estreno en *Cartas Españolas* (jueves 21 de junio de 1832). Asimismo, la historiografía musical posterior a Fétis, pero anterior a Saldoni, la recoge y la menciona como tal ópera, ya que Carmena y Millán (1878/2002, p. 76) menciona la obra de Larra y Genovés en una nota al pie, a pesar de que su crónica se refiere a la ópera italiana: “El 16 de junio de 1832 se cantó en el teatro de la Cruz *la ópera española*¹¹ del maestro Genovés, titulada *El Rapto*, que fue interpretada por la Campos, Galdón, Rodríguez y Salas”. Sin embargo, no se menciona a Larra como autor del texto. Peña y Goñi, en 1881, no se cuestiona su género, sino que, al contrario, constata también su estreno como ópera¹².

En la historiografía literaria de finales del siglo XIX, la primera atribución de la autoría de *El rapto* a Larra es de Blanco García (1891, II, p. 232). En el siglo XX, Carmen de Burgos (1919, p. 89) la da por asentada, y como tal ha sido aceptada por la crítica posterior (Méndez Bejarano (1921, p. 91), Cotarelo y Mori (1934, pp. 175-178), Sánchez Estevan (1934, pp. 57-59) y más recientemente Romero Tobar (1991, p. 38), quien señala sin embargo que “en ningún escrito posterior de Larra, ya fuera público o privado, se cita para nada esta obra musical”.

Está claro que su autor fue Mariano José de Larra, ya que así aparece profusa y repetidamente en la prensa del momento previa al estreno y posterior al mismo. El hallazgo del nuevo manuscrito encon-

trado entre los papeles del escritor en posesión de los herederos y con la grafía de Larra en sus correcciones así lo corrobora. Si damos crédito al comentario de la crítica aparecida en *Cartas Españolas* (21 de junio de 1832, pp. 327-328): “[...] dicho *libretto* (sic) tiene traza de un cajón de sastre, hecho a remiendos, y cosido y añadido y recortado (sic) por manos diversas, cada una a cual más inhábil y apelmazada [...]”, podríamos admitir la hipotética posibilidad de que se diera una fortuita colaboración con algún otro escritor, aunque dicho comentario más bien parece dictado por la enemistad de quien se presume que lo escribe aunque no lo firma, Carnicerero, contra Larra.

Según datos del Archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Genovés había presentado *El Rapto* a la Junta Facultativa del Conservatorio antes de su estreno, con la aspiración de llegar a convertirse en Maestro Honorario de la corporación, lo que no consiguió en ese momento. El acta de dicha junta, firmada por Carnicer, Pedro Albéniz y Pedro Escudero, además de por el director Piermarini, hace constar que:

Don Tomás Genovés, profesor de música, con oficio de 14 de mayo pasado, me remitió la ópera española en un acto titulada *El rapto*, música suya, para someterla a nuestro examen y gozar del título y privilegio que concede el Art. 7 del Cap. XI del Reglamento de este Real Conservatorio, aprobado por su majestad el Rey N. S.

Tras los iniciales elogios por “la continuada aplicación de este joven”, el juicio que se emite será bastante negativo para el novel maestro:

El señor Genovés en muchas partes de su composición ha fallado a los preceptos del Arte, ya sea por el poco tino con que ha situado los tres cuerpos que constituyen la armonía (esto es el cuerpo de las voces, el de los instrumentos de cuerda y el de los de aire), ya sea por la poca corrección que se halla en muchas partes, ya sea por el descuido con el colocado de las palabras bajo las notas y concluyo con decir *que no creo al señor Genovés acreedor a la gracia que solicita... Que siga escribiendo, que se aplique y estudie mucho los grandes modelos*” (Actas de la Junta Facultativa, I, 1830-1838, 5 de junio de 1832)¹³.

A pesar de esta valoración negativa de la Junta del Conservatorio presidida por Piermarini, once días después se estrenaba *El rapto* bajo la responsabilidad de Carnicer, quien dispuso para el estreno la compañía compuesta solo por cantantes españoles, quizá influido por la autoría del texto por parte de Larra.

3.2.1. Reseñas y noticias del estreno de *El rapto*

La expectación de la crítica ante una ópera en castellano era grande, y llama la atención por su personalismo y parcialidad la dura crítica de Carnerero a la obra de Larra y Genovés, ya que poco antes había ensalzado enormemente la labor de este compositor en *La rosa blanca e la rosa rossa*, estrenada en el mismo teatro de la Cruz el año anterior al estreno de *El rapto*, el 17 de agosto de 1831.

Era usual dar cuenta en los periódicos de los ensayos de cada nueva obra para crear expectación sobre la misma en reseñas previas al estreno y así sucedió con *El rapto*, con el valor añadido de la esperanza en el renacer de la ópera nacional, como se puede leer en el suelto del *Diario de Avisos* la víspera de su estreno:

Se está ensayando para ejecutarse inmediatamente la ópera española en dos actos titulada *El rapto*, música del maestro D. Tomás Genovés. Este profesor, cuya primera producción fue *Enrique y Clotilde*, presenta a los filarmónicos madrileños su segundo ensayo, esperando que una ópera, en que el argumento, el idioma, el compositor y las partes que la ejecutan, todo es español, podrá merecer entre sus compatriotas algún interés e indulgencia, a pesar de la extrañeza que puede causarles este género fuera de uso, cree que celebrarán ver renacer la ópera nacional, abriéndose una nueva carrera a los ingenios españoles. Los versos que no están destinados al canto serán representados según costumbre, de la que no ha querido apartarse el compositor (15 de junio 1832).

Asimismo, en *Cartas españolas* (15 de junio 1832, p. 270) se anuncia:

Se va a ensayar una ópera bufa en español titulada: *El Rapto*, compuesta por el maestro don Tomás Genovés, ya conocido de este público por una producción que se oyó con gusto el año pasado en uno de los teatros de la capital. Esta ópera, nueva en su género, será ejecutada por jóvenes españoles, que ya han dado pruebas de estudio y de celo en las óperas italianas; y no dudamos que el público, siempre deseoso de animar á los talentos de su país, los tratará con indulgencia, animando al maestro para que ésta no sea la última obra que oigamos suya. Con semejantes ejemplares podemos prometernos ver restablecida nuestra ópera española.

Pero a pesar de la gran expectación creada alrededor del nuevo género lírico español, el estreno de *El rapto* no cumplió las expectativas de éxito, ya que,

aunque el anónimo crítico de *Cartas Españolas* (21 de junio de 1832, pp. 327-328) valora algunos aspectos de la música en una extensa crónica -“En la música hay centellas de genio, viveza en algunos temas no desnudos muchos de ellos de reminiscencias”-, también pone en duda que esta nueva producción

contribuya en nada al aumento de su crédito [...], ya que el poema de esta composición música (sic) es de lo más sublimemente detestable que puede ponerse en escena; no concebimos cómo el señor Genovés ha elegido tan mal ejercitando su ingenio y su paciencia sobre *parola* tan macarrónica y absurda. Las piezas de música están colocadas sin el menor discernimiento [...] y, en fin, reina en todo el conjunto un desconcierto nocivo a los resultados musicales, al efecto teatral, y a los intereses del compositor. [...]. El murmullo desaprobador del público lo ha hecho sentir en varios pasajes mucho mejor que pudiera hacerlo el artículo de un periódico.

No obstante, al principio de esta larga reseña del estreno en la sección *Teatros*, que aparece sin firmar en *Cartas Españolas*, se hace hincapié en lo contra-productores que fueron los falsos aplausos inoportunos y forzados por parte de los “aplaudidores”, a quienes califica de “amigos tontos” que pueden hacer más daño que el enemigo encarnizado, ya que “introducen a ciegas y a locas un palmoteo, precisamente en ocasión en que los concurrentes se sienten menos dispuestos a continuarle [...] y el contra-aplausos sale al encuentro”. En cuanto a los actores, los disculpa o justifica en parte debido a “su inexperiencia de la escena”, destacando la actuación del intérprete del criado, quien “obtuvo los honores de la sesión: hay en su ejecutor cierta facilidad, desembarazo, intención, y fue aplaudido” (*Cartas Españolas*, p. 328).

4. ESTRUCTURA DE *EL RAPTO*: MÚSICA Y TEXTO

La ópera alterna el verso asonantado en los cantables con la prosa en los recitados, en la disposición que exponemos a continuación. Seguimos las secuencias en el desarrollo del argumento respetando la división de escenas y transcribiendo las acotaciones del texto y los números musicales de cada acto¹⁴.

4.1. Sinopsis del argumento del acto 1.º

La acción se sitúa en el jardín de una quinta de recreo, propiedad de don Pedro de Torozos, en un pueblo cercano a Zaragoza. Es de noche y los criados se afanan en iluminar y adornar el jardín. Los criados (coro general, de hombres y mujeres) alaban y dan la

enhorabuena a don Pedro por la inminente llegada de su hija Elena, que vuelve a la casa paterna tras una ausencia de once años (escenas 1.^a y 2.^a). La criada Pilar cuenta al resto de la servidumbre que la madre de la joven Elena murió en un viaje que hizo a París acompañada de la niña, quien quedó allí bajo la tutela de sus parientes maternos, que se encargaron de su educación. Llegada la edad apropiada, don Pedro planifica su casamiento con un noble, para lo que organiza un encuentro en una “granja” a las afueras de Zaragoza entre él, el novio y su hija, que debe venir desde Francia acompañada del hermano de don Pedro, ninguno de los cuales se conoce entre sí: “... de manera que en compañía / y amor van a reunirse / tres personas que en la cara / no pueden reconocerse” (escena 3.^a). Don Pedro recibe, a través de su criado Sancho, una carta de su hermano en la que se le comunica que en el viaje su hija ha sido secuestrada por catorce hombres armados capitaneados por un caballero rico, al que la joven no ha ofrecido mucha resistencia (escenas 4.^a y 5.^a). Doña Elena sufre un desmayo y es socorrida en el cenador de la quinta por Rodrigo y otros criados de don Enrique. Este pergeña la mentira que los salvará del trance y que comunica a su criado Rodrigo: fingirán que la dama que acaban de secuestrar es su hermana, que le acompaña a sus esponsales (escenas 6.^a y 7.^a). Amo y criado traman intercambiar personalidades y vestiduras. Cuando doña Elena recupera el sentido, don Enrique promete restaurar su honor confesando a su padre sus intenciones de casarse con ella (escenas 8.^a y 9.^a). Mientras que don Enrique saluda a Sancho, el criado de don Pedro, y se dispone a conocer a su suegro haciéndose pasar por criado, Elena se lamenta por el engaño que va a infligir a su padre, pero acusa a Cupido de la tiranía de sus dardos. El criado Rodrigo entra en la quinta del brazo de Elena, y haciéndose pasar por el noble señor acompañado de su hermana (escenas 10.^a, 11.^a, 12.^a y 13.^a), saluda a don Pedro que, a su vez, va acompañado de su criada Pilar, a la que hace pasar por su hija.

4.1.1. Desarrollo de escenas cantadas (verso) y habladas (prosa) del acto 1.^o

La acción sucede en el siglo XVI.

Números musicales. Introducción instrumental n.º 1. I. Introducción. Don Pedro y Coro: “Albricias que hoy llega “. N.º 2. Don Pedro y Coro: “Es posible “. N.º 3. Aria de Rodrigo: “Heme aquí ya, de criado “. N.º 4. Aria de Elena: “¡Ay, desgraciada mísera !“. N.º 5. Quinteto con coro: Elena, Pilar, Enrique, Rodrigo y don Pedro: “Juremos, bien mío “.

“La escena se finge en una finca de don Pedro, inmediata a un pueblo de Zaragoza, en el siglo XVI”.

“Jardín de la Quinta. A la izquierda del actor ingreso a la casa de don Pedro. A la derecha se ve la entrada a un cenador practicable. Una verja al fondo de parte a parte. Es de noche y los criados de ambos sexos que aparecen están ocupados en adornar e iluminar el jardín y enrejado de la casa”.

Escenas 1.^a y 2.^a. MÚSICA.

Escena 1.^a: “Pilar, criados de la quinta. Don Pedro y criados de la quinta”.

Escena 2.^a: “Don Pedro que viene a la casa”.

Música n.º 1. *Introducción. Don Pedro y Coro*: “Albricias que hoy llega...”.

Escena 3.^a. PROSA: “Don Pedro con algunos criados va a recorrer el jardín. Quedan otros en la escena”.

Escena 4.^a. PROSA: “Sancho, que viene por la derecha algo borracho”.

Escena 5.^a. PROSA y MÚSICA: “Don Pedro y otros criados regresan al jardín”. “Todos entran en la casa”. Música n.º 2. “*Don Pedro y Coro general*”: “¿Es posible?...”.

Escena 6.^a. PROSA: “Doña. Elena, sostenida por Don Enrique, Rodrigo y dos criados, que salen todos por la derecha arriba y entran por las verjas que quedaron abiertas. Trajes de camino”.

Escena 7.^a. MÚSICA: “Rodrigo solo”.

Música n.º 3. “*Rodrigo*” (aria): “Heme aquí ya, de criado...”.

Escena 8.^a. PROSA: “Don Enrique, Doña Elena y los dos criados que salen del cenador. Doña Elena está aún accidentada”. “Doña. Elena (volviendo poco a poco en sí)”.

Escena 9.^a. PROSA: “Aparece Sancho por la puerta de la casa a la izquierda”.

Escena 10.^a. MÚSICA: “Doña. Elena y los dos criados algo estirados y en observación”.

Música n.º 4. “Doña Elena” (aria): “¡Ay, desgraciada! Mísera...!”.

Escena 11.^a. PROSA: “Don Enrique por la puerta de la casa”.

Escena 12.^a. PROSA y MÚSICA: “Rodrigo, de gala, entra por la verja”.

Música n.º 5. Quinteto con coro: Elena, Pilar, Enrique, Rodrigo y don Pedro: “Juremos, bien mío...”.

Escena 13.^a: “Don Pedro, Pilar, vestida de señora. Criados. Séquito del marqués que entra en la escena a una señal de Rodrigo”. Don Pedro, que oportunamente habrá presentado a doña Elena a don Pedro, da el brazo derecho a Pilar y el izquierdo a su supuesta hermana. Reiteradas las cortesías y los cumplimientos, se entran todos por la puerta de la casa, siendo los primeros los fingidos novios”.

4.2. Sinopsis del argumento del acto 2.^o

Continúa siendo de noche. Entran en una sala de la quinta de don Pedro los dos séquitos con sendos fingimientos. Don Pedro se sorprende de la rudeza de Rodrigo (su falso yerno), que se esmera en ser desagradable para que se rompa el compromiso no deseado por su amo (escenas 1.^a, 2.^a y 3.^a). Ante la discusión de don Enrique con su criado Rodrigo, entra don Pedro, y de nuevo Rodrigo continúa siendo impertinente y pretenciosamente vanidoso con su futuro suegro (escenas 4.^a y 5.^a). Entra la pretendida novia, que es en realidad la criada Pilar. De esta manera, los galanteos se producen entre los criados disfrazados de los señores y bailan tres coplas de una jota que se interrumpe cuando doña Elena apaga la luz (Escenas 6.^a, 7.^a y 8.^a). En la confusión producida a causa de la oscuridad, doña Elena le confiesa a don Enrique que ha descubierto que el dueño de esta casa es su padre y que debe acabar el fingimiento y restaurarse su honor (escena 9.^a). A las voces de don Pedro, que cree que hay ladrones en la casa, acuden los criados con luces y doña Elena cae a los pies de su padre implorando perdón y entregándole la carta que había escrito a su tío para que ella volviera a España a desposarse (escena 10.^a). Don Pedro perdona a su hija y a don Enrique, que la pide en matrimonio, concertándose las dobles bodas de amos y de criados con el contento, baile y festejo general (Escenas 12.^a y final (Música y Baile)).

4.2.1. Desarrollo de escenas cantadas (verso) y habladas (prosa) del acto 2.^o

Números musicales. N.^o 6. Don Pedro y coro: “Con que el novio “. N.^o 7. Dúo de Enrique y Rodrigo: “Ya se abrió la gloriosa palestra”. N.^o 8. Dúo de Rodrigo y don Pedro: “Yo sé dos o tres gramáticas “. N.^o 9. Dúo de Elena y don Pedro: “¡Hija desventurada!”. N.^o 10. Rondó Final, Elena y coro: “La tormenta opaca y fiera “.

“El teatro representa una sala en la quinta de don Pedro. A la derecha en primera capa, hay una ventana que se supone dar al campo. En segunda capa, al mismo lado, hay una puerta que conduce al exterior.

A la izquierda en primera y segunda capa, hay otras puertas que dan a dos aposentos interiores. Al centro habrá también puerta que conduce al interior y a la habitación de don Pedro. Continúa siendo de noche. Sobre una mesa a la izquierda habrá luz. Sillería regular”.

Escena 1.^a. MÚSICA: “Sancho y criados de la quinta. Unos coristas y comparsas. Coro general”.

Música n.^o 6. “Unos coristas y comparsas”: “Con que el novio”.

Escena 2.^a. PROSA: “Don Enrique y séquito. Doña Elena, Rodrigo, Pilar y don Pedro”.

Escena 3.^a. MÚSICA: “Don Enrique y don Rodrigo. El coro acude a los gritos. Coro general.

Chanzas entre ellos. Comentarios del Coro general”.

Música n.^o 7. “Dúo de Enrique y Rodrigo: Ya se abrió la gloriosa palestra...”.

Escena 4.^a: PROSA: “Don Pedro por la puerta del centro”. “Todos, menos don Pedro y Rodrigo, se van por donde vinieron”.

Escena 5.^a. PROSA y MÚSICA: “Don Pedro y Don Rodrigo”.

Música n.^o 8. “Dúo de Rodrigo y Don Pedro: Yo sé dos o tres gramáticas...”.

Escena 6.^a. PROSA: “Rodrigo solo”.

Escena 7.^a. PROSA: “Rodrigo. Pilar por la puerta del centro”.

Escena 8.^a. MÚSICA y PROSA: “La escena está vacía. Tocan y cantan dentro y más cerca que antes la jota aragonesa.

PROSA. Doña Elena ha apagado la luz. La jota queda interrumpida con las siguientes palabras que habla don Enrique dentro”.

Música n.^o 9. Cantan tres coplas de jota aragonesa: “Asómate a esa ventana...”, “No pierdas ¡Ay! los momentos...”, “Vivan la novia y el novio...”

“Doña Elena ha apagado la luz. La jota queda interrumpida con las siguientes palabras que habla don Enrique dentro”.

Escena 9.^a. PROSA: “Doña. Elena y demás que se nombran, cada uno con sus versos”.

Escena 10.^a. PROSA: “Los criados por el centro y derecha con luces. Sancho trae la tranca que pidió don

Pedro. Se encuentran casi reunidos doña Elena y don Rodrigo. Doña Elena da un grito y se arroja a los pies de su padre”.

Escena 11.^a. MÚSICA: “Don Pedro y doña Elena”.

Música n.º 10. “Dúo. Don Pedro y Doña Elena: “¡Hija desventurada...!”.

Escena 12.^a. PROSA: “Don Enrique, Rodrigo, Sancho, Pilar. Todos los criados de la casa y séquito de don Enrique”.

Escena Final. MÚSICA Y BAILE: “Coro de hombres. Coro de mujeres. Todos”.

Música n.º 11. “La tormenta opaca y fiera”.

5. EL RAPTO EN LA TRADICIÓN DRAMÁTICO-LITERARIA

El argumento, lenguaje y desarrollo de la acción del texto dramático de la ópera *El rapto*, ambientada en el siglo XVI, intenta recrear una de tantas comedias del Siglo de Oro, siguiendo su paradigma reflejado en esquemas relativos a la acción y al carácter o tipología de los personajes:

Amor a primera vista del galán y la dama: Don Enrique y Doña Elena.

Rapto o secuestro de la dama.

Suplantación de personalidades y enredo a través del travestismo.

Anagnórisis o descubrimiento de los verdaderos personajes que encubren los disfraces.

El criado gracioso.

Final feliz: dobles bodas de señores y criados.

La suma de todos estos elementos confiere al enredo de la acción una similitud con las comedias clásicas: desde el casamiento de la joven Elena, concertado por poderes y a conveniencia de su progenitor, Don Pedro, hasta su “secuestro” o *rapto*, por el que luego resultará casualmente ser el elegido por su padre para casarse con ella. El amor a primera vista entre el noble “secuestrador”, Don Enrique, conde de Torozos, y su raptada, Elena. El engaño a través del disfraz que suplanta la personalidad de cuatro de los personajes, que deben encontrarse sin conocerse personalmente, y la anagnórisis, con el final feliz de los dos casamientos de diversa categoría social: señores y criados. Las escenas más cómicas de Rodrigo, fiel trasunto del criado gracioso del Siglo de Oro, y que será el personaje más celebrado en su actuación el día del estreno. Todo ello, junto con el

lenguaje, nos lleva a la comedia áurea como fuente de inspiración dramático-literaria de Larra.

El reflejo de los clásicos, tanto en refundiciones y adaptaciones como simplemente en la ambientación de las mismas, tendrá posteriormente presencia, si no muy abundante sí constante, en nuestro teatro lírico de los siglos XIX y XX (Espín Templado, 2009b pp. 1096-1111), y una vez más, Larra se manifiesta como un innovador en este tratamiento clásico de su pionera ópera española. Los criados disfrazados de señores (Rodrigo y Pilar) —y, en esta ocasión, el doble juego de disfraces, pues el señor, Don Enrique, también se disfraza de sirviente— es un recurso ampliamente utilizado en el teatro clásico¹⁵ y que dos décadas después, a mitad de la centuria, recogerá también Gustavo Adolfo Bécquer en su zarzuela *Tal para cual*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 5 de octubre de 1860 (Espín Templado 2011b, pp. 139-142).

El verso no brilla especialmente por su complicación ni por su rigor. Se reduce a rima asonantada en los pares, siguiendo la tradición del romance, y solamente en los cantables. A veces, cae en la irregularidad, e incluso en el ripio, cuando se pretende conseguir el efecto cómico, como recurrir a los términos esdrújulos: *Yo sé dos o tres gramáticas/rudimentos de la ética/y aprendí en las matemáticas/el álgebra y la aritmética...* (Esc. 5.^a, Acto 2.^o).

En cuanto a los diálogos en prosa, podemos calificarlos de desiguales, pues algunos se acercan con más acierto que otros al intento de reflejar la lengua propia del siglo XVI, época en la que se desarrolla la acción.

En suma, en lo que al texto se refiere, la ópera *El rapto* ni es una obra deleznable, como algún comentario de las críticas al estreno nos transmitió, ni tampoco es una obra brillante desde el punto de vista literario y dramático. Es una comedia cuyo texto tiene una calidad como la de tantísimos otros libretos de ópera o zarzuela del siglo XIX, posteriormente encumbrados por sus acertadas músicas, en la historia del teatro lírico, tanto en español como en otras lenguas europeas. Por tanto, considero que su fracaso de estreno no se puede ni debe achacar tan solo a lo “endebles del libreto”, sino más bien a una serie de circunstancias que concurrieron en el mismo: aplausos a destiempo, malos actores, cantantes sin experiencia y, por supuesto, también a la música, pues si Genovés hubiera atinado en su partitura, quizá el texto no hubiera sido óbice para su triunfo, a pesar de la mediocridad de su representación y de la inoportunidad de la claque.

Dos grandes creadores, Larra en la literatura y Genovés en la música, aunque no lograron en esta creación de juventud crear una obra maestra, sí consiguieron marcar un inicio en el reto que impulsó su escritura: la creación de la ópera española. Este es el valor simbólico y semántico que, en mi opinión, se debe conferir a esta obra en la historia de nuestra literatura lírico-dramática.

6. IMPORTANCIA DEL MANUSCRITO INÉDITO. CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN

Si el Larra autor dramático ha sido revisado por la crítica recientemente, como podemos comprobar en la bibliografía incorporada, el Larra autor de este texto dramático-lírico no ha sido hasta el momento apenas estudiado. Honrosa excepción supone el pionero y documentado “estudio preliminar” ya citado, que Romero Tobar antepone en su edición a *Mariano José de Larra. Textos teatrales inéditos* (1991). En dicha edición, Romero Tobar transcribe los manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid de dos comedias de Scribe traducidas por Larra, *Julia* y *Los inseparables*, advirtiendo que no son ejemplares autógrafos, sino “posiblemente copias de actores o de apuntador”. A estas dos comedias se sumaba en esa edición la que es ahora objeto de nuestro estudio y edición: la ópera *El rapto*.

Pero la transcripción y edición del texto de *El rapto* rescatado de estos manuscritos musicales, con la versión de las escenas cantadas, a pesar de la minuciosa tarea de ordenación que llevó a cabo el profesor Romero Tobar, dio como resultado, en sus propias palabras, “una reconstrucción incompleta y falible” y con su perspicacia habitual, anunciaba que “solo el hallazgo del manuscrito completo de la obra y un estudio de las secuencias musicales [...] harán posible el conocimiento del libreto tal y como salió de la pluma del poeta” (Romero Tobar, 1991, p. 50).

Pues bien, nos encontramos en ese afortunado momento, ya que gracias al nuevo manuscrito que ahora tenemos la suerte de poder leer, se completan las partes cantadas con las dialogadas. El resultado de este feliz hallazgo es que el texto dramático que en la edición de 1991 era algo apenas inteligible, ahora sí es perfectamente comprensible, lo que nos permite el estudio y valoración de esta obra lírico-dramática, que en la prensa del momento unas veces se menciona como “ópera en un acto” y otras como “drama lírico en dos actos”, puesto que de ambas maneras consta en las copias manuscritas. Sabemos que la obra original escrita por Larra fue denominada “ópera en un acto” y que su posterior división en dos actos fue obra de Azcona, empresario y administrador de los teatros, por una solicitud del maestro Geno-

vés a la Junta de Teatros del Ayuntamiento de Madrid. En dicha solicitud Genovés reclama nuevos estipendios por su composición, y de paso nos revela también la escasa remuneración que había recibido Larra por la escritura del texto: “[...] había recibido [Genovés], mil reales de gratificación por su ópera *El rapto*; que por el libreto solamente como estaba, en un acto, antes de dividirlo en dos el Sr. Azcona, entregó al Sr. Larra 46 duros [...]” (Cotarelo y Mori, 1934, p. 177).

En esta edición, por tanto, se presenta el texto completo de *El rapto*. Hablamos del texto completo, ya que hasta la fecha solo se conocían las partes del texto cantadas, como hemos dicho, pero no las dialogadas sin acompañamiento musical. El manuscrito de las partes cantadas, editado en 1991 por Romero Tobar (M1), se halla en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, donde se conservan solamente los cuadernos de las escenas musicales “con la versión para los diversos instrumentos y cantantes que intervinieron en la representación. Estos cuadernos no guardan ningún orden y tampoco ofrecen numeración interna correlativa” (Romero Tobar, 1991, p. 49).

El nuevo manuscrito (M2), hallado entre los papeles del escritor que estaban en posesión de su heredero Jesús Miranda de Larra, está completo y corregido con grafía de Larra. Tampoco es un manuscrito autógrafo, sino que, como en el caso de los cuadernos de música, es obra de algún copista, actor o apuntador. Pero sí se encuentra la presencia de la letra de Larra en las correcciones, que introducen variantes respecto al manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, e incluso aparecen escenas cantadas que no constaban en el M1, como los cantables de la jota (escena 8.^a del acto 2.^o, número musical 9) (ver tabla 1).

Mi labor en esta edición crítica es, en primer lugar, dar a conocer la ópera de Larra completa, poniendo de relieve las correcciones y supresiones de la mano del propio Larra, y en segundo lugar, comentar las diferencias textuales entre ambos manuscritos en lo que atañe a las partes que se duplican, esto es, las cantadas. Cuando estas variantes no se extienden más allá de una palabra o algún verso, lo he indicado en nota. Sin embargo, cuando las variantes son extensas, he optado por mostrar paralelamente ambas copias: el manuscrito completo actual y la copia de la Biblioteca Histórica Municipal tal como la editó Romero Tobar.

He desarrollado las palabras escritas en abreviatura, pero mantengo la puntuación del manuscrito y, en general, la grafía, salvo algunas mayúsculas que no vienen al caso u omisiones de acentos que añadido. Conservo asimismo los subrayados que coinciden con las didascalías

Tabla 1. Correspondencia entre las escenas del M1 y del M2.

Acto primero	
M2	M1
Escena 1. ^a	Escena 1. ^a
Escena 2. ^a	Parte cantada de la escena 2. ^a del M2
Escena 3. ^a	Escena 3. ^a : parte cantada de la escena 2. ^a del M2
Escena 4. ^a	Escena 4. ^a
Escena 5. ^a	Escena 5. ^a : parte cantada de la escena 5. ^a del M2
Escena 6. ^a	Escena 5. ^a : parte cantada de la escena 6. ^a del M2 y parte cantada de la escena 7. ^a del M2
	Escena 6. ^a
Escena 7. ^a	Escena 7. ^a : parte cantada de la escena 10. ^a del M2
Escena 8. ^a	-
Escena 9. ^a	-
Escena 10. ^a	Escena 7. ^a
Escena 11. ^a	-
Escena 12. ^a	Escena 8. ^a : parte cantada de la escena 12. ^a del M2
Escena 11. ^a	Escena 9. ^a
Acto segundo	
M2	M1
Escena 1. ^a	Escena 10. ^a
Escena 2. ^a	Escena 11. ^a
Escena 3. ^a	Escena 5. ^a del acto 1. ^o
Escena 4. ^a	-
Escena 5. ^a	Escena 12. ^a
Escena 6. ^a	-
Escena 7. ^a	-
Escena 8. ^a	-
Escena 9. ^a	-
Escena 10. ^a	-
Escena 11. ^a	-
Escena 12. ^a	Escena final

e indicación de personajes, escenas, y música o recitado, que se indican como “prosa” que quedan reflejados en cursivas. También he corregido las grafías descuidadas o que corresponden a usos ortográficos de la época.

En la edición de 1991 se respetó el orden de escenas (las cantadas) señaladas en el manuscrito, y se reordenó el resto según el escaso sentido que de la lectura se podía colegir, pero el resultado final fue una reconstrucción bastante incomprensible de la obra. Su mérito —que no fue poco— consistió en “recuperarlo de un silencio secular”, en palabras de su editor, Romero Tobar. A pesar de que el texto base es el nuevo manuscrito completo, hemos corregido la transcripción de la parte cantada en verso siguiendo el Manuscrito de la Biblioteca Municipal (M1), en el que sí se respetaban las pausas versales, lo que no sucede en el nuevo (M2).

En el cotejo de las escenas cantadas del M1 con las del M2 se pueden apreciar las correcciones de Larra y también los errores del manuscrito base (M2), que hemos detectado mediante la comparación de ambos. Se han corregido asimismo otras erratas observadas dentro del mismo manuscrito base (M2), por ejemplo, cuando se repite una palabra que, según el sentido del texto, debería ser la misma pero que más adelante, por error del copista, consta como otra (*sandío* por *tardío*).

En la actual edición digital de *Arbor* podemos leer la totalidad del texto dramático-lírico escrito por Larra, obra que al fin se nos muestra inteligible de principio a fin y cuya importancia primordial consiste en haber sido la primera ópera escrita en español.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Jesús Miranda de Larra el haberme ofrecido la oportunidad de realizar esta edición, facilitándome como punto de partida su transcripción inicial del manuscrito. Quiero mostrar igualmente mi gratitud a Miguel Ángel Puig-Samper, director de *Arbor* a quien Miranda de Larra propuso publicar esta edición en la revista, y a Alfonso Carrascosa Santiago, actual director, por su interés en todo lo relacionado con este importante manuscrito inédito. Y no puedo dejar de mencionar la inestimable ayuda de María José Albalá por su apoyo en la corrección y última revisión del texto.

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid (siglos XVII-XX)* (MadMusic-CM: H2015/HUM-3483), subvencionado por la Comunidad de Madrid, en el que figuro como Investigadora Principal del Equipo UNED (Música y Literatura).

NOTAS

- 1 Corradini llegó a España en 1728, Corselli en 1733, Melle hacia 1735, y Conforto hacia 1755, entre los más distinguidos. A todos eclipsó la figura de Carlo Broschi, conocido por Farinelli, llamado por Isabel de Farnesio para su servicio en La Granja, a donde llega en 1737 y que permanecerá en la Corte hasta 1760, cuando lo licencia la reina por haberse pasado al bando de su hijastro (Salazar, 1972, pp. 127-128).
- 2 Digna de mención fue la valiosa innovación emprendida por el dramaturgo con la composición de zarzuelas originales, iniciada con *Briseida* (1768), sobre asunto de la antigüedad clásica, y continuada con otras de costumbres españolas y personajes cotidianos, lo cual era una absoluta novedad, como *Las segadoras de Vallecas* (1768), *La mesonerilla*, *Los zagales del Genil* y *las labradoras de Murcia* (las tres de 1769), *El buen marido* (1770) y *Las farralleras* (1772).
- 3 Saldoni (1880, II, p. 231) nos explica las dudas respecto al apellido del músico: "Es cierto que Sors se firmaba Sor, pero nosotros, que además de tener la partida de bautismo, vimos el libro original que hay en la catedral de Barcelona, y en el cual consta el día en que se bautizó, y se halla el apellido Sors y no Sor; por esto y por más que el interesado se firmara Sor, le ponemos siempre Sors, porque así consta en los documentos originales y oficiales, a los que hay necesidad de referirse siempre".
- 4 En su crítica "*Aben-Humeya*, drama histórico en tres actos, nuevo en estos teatros. Su autor, D. F. Martínez de la Rosa", opina Larra sobre su trama: "pobrísimos es el artículo, ningún interés presenta, ningún resorte dramático, ni nuevo ni viejo ninguna pasión domina, ningún carácter prepondera, ningún hecho importante se desenvuelve; el estilo mismo es generalmente inferior a otras obras del autor: ¿dónde está el fuego de la creación?".
- 5 García Fraile opina que esta disposición pudo estar inspirada en la "advertencia" al drama *Glaura* y *Coriolano* del compositor José Lidón (1748-1827), con libreto de Ignacio García Malo (1760-1812), basado en *La Araucana* de Alonso de Ercilla y representado en el Coliseo del Príncipe de Madrid en 1792.
- 6 Cursiva mía.
- 7 *Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*, ópera en dos actos, libreto G. Bertati, estrenado el 20 de junio de 1822 en el Teatro Santa Cruz de Barcelona. *Cristoforo Colombo*, ópera en dos actos, libreto de F. Romani, estrenada el 12 de enero de 1831 en el Teatro Príncipe de Madrid (Casares Rodicio, 1999, III. Pp. 202-212). Ruiz Tarazona en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio, 1999, III, pp. 208-212) atribuye el texto a Bertati, sin embargo, Pagán y de Vicente (1997, pp. 161-163 y p. 561) catalogan a *Don Giovanni* como "ópera semiseria en dos actos con texto anónimo o del compositor", pues en la opinión de ambos estudiosos el mismo Carnicer se basó, aunque lo modificara, en el texto de Lorenzo da Ponte. Finalmente Cortizo y Sobrino (2007) consideran que la denominación "*dramma semiserio* en dos actos" con que Carnicer titula esta ópera y que sustituye a la de *dramma giocoso*, empleada tanto por Bertati como por da Ponte, establece una sutil diferencia entre su texto y el de los libretistas anteriores. Carnicer restringe el elemento cómico exclusivamente a Leporello, concentrando la acción de la obra en una única línea argumental: la seducción de Don Giovanni a Donna Anna y el asesinato de su padre, el Commendatore.
- 8 En cuanto a la escritura de los textos dramático-líricos, es importante constatar que una gran parte de los dramaturgos o poetas consagrados a lo largo del siglo XIX escribieron obras para el teatro lírico en sus dos versiones, ópera o zarzuela. Así lo hizo la plana mayor de la generación romántica por excelencia: Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Mariano José de Larra, Hartzenbusch, Espronceda, Zorrilla, Patricio de la Escosura y posteriormente Gustavo Adolfo Bécquer. Y del mismo modo actuaron el representante de la comedia costumbrista romántica por antonomasia, Bretón de los Herreros, y continuadores como Narciso Serra; los creadores de la alta comedia, Ventura de la Vega, Tamaño y Baus, López de Ayala; los iniciadores del nuevo "realismo dramático" y creadores por excelencia de la comedia moral sentimental, Rodríguez Rubí, Francisco Camprodón, Luis de Olona, Luis de Eguílaz, Luis Mariano de Larra (hijo del romántico), Mariano Pina y José Picón, sin mencionar a las generaciones de saineteros del teatro musical breve del último tercio del siglo. (Espín Templado, 1996).
- 9 Crítica aparecida sin firma, pero atribuida sin género de dudas a Larra, puesto que en ese momento es ya el colaborador encargado de la crítica de teatros en *La Revista Española*. (Fuentes Mollá, 2010, p. 455, n. 1).
- 10 Son la siguientes: *Eufemio de Messina* de R. Carnicer, *Ana Bolena*, *El furioso en la isla de Santo Domingo*, *Parisina*, *Gemma de Vergy*, *El exiliado de Roma* o *El hombre proscrito*, de G. Donizetti, *Capuletos* y *Montescos*, *Norma*, *La sonámbula*, *La extranjera*, de V. Bellini, y *Otelo*, de G. Rossini.
- 11 Cursiva mía.
- 12 La distinción entre ópera y zarzuela en esta época es a veces difícil de discernir, ya que como afirma Cortizo, la estructura de *El Rapto* apunta ya a lo que posteriormente se definiría como zarzuela, en su alternancia de partes musicales con partes habladas. De hecho, muchas veces se denominaba "ópera" y "ópera bufa" también a las obras italianas de este tipo. Pero la relevancia que se le dio al hecho concreto de que el texto fuera escrito en español hay que valorarlo en el contexto histórico expectante ante el nacimiento de la ópera española, y es lo importante desde el punto de vista dramático, lírico y filológico, y es lo que esta edición quiere destacar. Concernirá a los musicólogos definir si la partitura en sí puede ser catalogada como ópera o como zarzuela.
- 13 Dato facilitado por Emilio Casares Rodicio, de su libro *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación (vol. I Desde Carlos IV a la 1.ª República 1787-1874)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en prensa). La cursiva es mía.
- 14 Transcribo las acotaciones de cada escena entrecorridas.
- 15 Recordemos como ejemplos *El amo criado*, de Rojas Zorrilla, o *Herir por los mismos filos*, de Calderón de la Barca.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, J., Ferri Coll, J. M. y Rubio Cremades, E. (eds.) (2011). *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Amorós, A. (2009). Larra, crítico de teatro y ópera. En VV.AA. *Fíguro de vuelta, 1809- 2009*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 253-271.
- Asenjo Barbieri, F. (1878). Prólogo. En Carmena y Millán, L. *Crónica de la ópera italiana en Madrid*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos.
- Blanco García, F. (1891). *La Literatura Española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos.
- Bretón de los Herreros, M. (1828). *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que deprecian el teatro español. Sátira*. Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos.
- Burgos, C. de (Colombine) (1919). *Fíguro. Revelaciones. «Ella» descubierta. Episolario inédito*. Madrid: Imprenta de «Alrededor del Mundo».
- Carmena y Millán, L. (1878/2002). *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días. Con un prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos / Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Casares Rodicio, E. (ed.) (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Sociedad General de Autores Españoles.
- Casares Rodicio, E. Torrente, Á. (ed.) (2002). *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Catalán Marín, M. S. (2000). Larra y la ópera. *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXVI, pp. 7-15. <https://doi.org/10.18172/cif.2216>
- Cortizo, M. E. (1996). La zarzuela romántica. Zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1832 y 1847. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3, pp. 23-50.
- Cortizo, M. E. (2002). La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real 1800-1850. En: Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (eds.). *La ópera española en España e Hispanoamérica* (vol. II). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 7-62.
- Cortizo, M. E. y Sobrino, R. (2007). *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio. Drama semiserio in due atti*. Edición. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cotarelo y Mori, E. (1934). *Historia de la zarzuela*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Espín Templado, M. P. (1996). Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, pp. 57-71.
- Espín Templado, M. P. (2009a). Larra, autor dramático y traductor. *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 127, pp. 133-146.
- Espín Templado, M. P. (2009b). Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias. En: Álvarez Barrientos, J., Cornago Bernal, O., Madroñal Durán, A. y Menéndez Onrubia, C. (coords.). *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1095-1112.
- Espín Templado, M. P. (2010). Teatro y música en el siglo XIX: la colaboración entre músicos y dramaturgos en el proceso creador del teatro lírico. En: Gutiérrez Sebastián, R. y Rodríguez Gutiérrez, B. (eds.). *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 221-232.
- Espín Templado, M. P. (2011a). Una falsa contradicción: Larra crítico de las traducciones teatrales y autor de las mismas. En: Rubio Cremades, E., Álvarez Barrientos, J. y Ferri Coll, J. M. (eds.). *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 237-254.
- Espín Templado, M. P. (2011b). El teatro de Bécquer. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVII, pp. 125-159.
- Fétis, F. J. (1862). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris: Libraire de Firmin Didot frères, fils et Cie.
- Fuentes Mollá, R. (2010). *La crítica teatral completa de Mariano José de Larra*. Madrid: Fundamentos.
- García Fraile, D. (2001). Reivindicación del idioma castellano en la ópera española de finales del siglo XVIII. En: Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (ed). *La ópera española en España e Hispanoamérica* (vol. I). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 455-475.
- Gómez Amat, C. (1984). *Historia de la música española, V. El siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- Ibneri, L. G. (1995). *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Larra, M. J. de (7 de noviembre de 1832). Teatros. *La Revista Española*.
- Larra, M. J. de (19 de diciembre de 1832). Teatros. *La Revista Española*.
- Larra, M. J. de (3 de mayo de 1834). Teatros. Cruz. *Capuletti (sic) e Montechi*, ópera de Bellini. *La Revista Española*.
- Larra, M. J. de (12 de junio de 1836). *Aben-Humeya*, drama histórico en tres actos. *El Español*.
- Larra, M. J. de (1960). *Obras Completas*. Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles (vols. 127 y 128).
- Larra, M. J. de (1998) *Un desafío. Drama en tres actos y en prosa arreglado al teatro español*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Leza, M. J. (ed.) (2014). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Leza, M. J. (2014). La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo. En Leza, M. J. (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4: la música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 500-503.
- Le Duc, A. (2003). *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Hayen: Pierre Mardaga éditeur.
- Llorens, V. (1968/2006). *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Valencia: Castalia.
- Martínez de la Rosa, F. (1862). *Obras*. Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles (vol. I).
- Méndez Bejarano, M. (1921). *La literatura española en el siglo XIX (general, regional y americana)*. Madrid: Gráfica Universal.
- Miranda de Larra, J. (2009). *Larra: Biografía de un hombre desesperado*. Madrid: Santillana.

- Monleón, J. (1976). *Larra, escritos sobre teatro*. Madrid: Edicusa.
- Pagán, V. y Vicente, A. de (1997). *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Alpuerto.
- Peña y Goñi, A. (1881/2004). *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Romero Tobar, L. (1991). *Mariano José de Larra. Textos teatrales inéditos*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Rubio Cremades, E. (1982). Larra crítico teatral. *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Contemporánea*, 1, pp. 113-126. <https://doi.org/10.14198/ancontemp.1982.1.06>
- Salazar, A. (1955). *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid: Aguilar.
- Salazar, A. (1972). *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid: Espasa Calpe.
- Salazar, A. (1984-1985). *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Saldoni, B. (1880). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull.
- Seco Serrano, F. (1962). Estudio preliminar. En: Larra, M. J. de. *Obras Completas* (vol. I). Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles, pp. XLIX-LV.
- Sánchez Estevan, I. (1934) *Mariano José de Larra. Ensayo biográfico redactado en presencia de numerosos antecedentes desconocidos y acompañado de un catálogo completo de sus obras*. Madrid: Imprenta Hernando.

EDICIÓN CRÍTICA DEL NUEVO MANUSCRITO INÉDITO DE *EL RAPTO*

EL RAPTO

DRAMA LÍRICO EN DOS ACTOS¹

Libreto de Mariano José de Larra. Música de Tomás Genovés

Personajes

Don Pedro de Torozos, padre de
Doña Elena, novia de
Don Enrique, marqués del Pinar
Rodrigo, su criado
Pilar y Sancho, criados de don Pedro
Otros criados de don Pedro y séquito del marqués

Actores

Sr. J. Rodríguez
Sr. A. Campos
Sr. P. Galdón
Sr. F. Salas
Sra. M. Serrano y Sr. Ceifanes
Coristas y comparsas

La escena se finge en una quinta de don Pedro, inmediata a un pueblo cerca de Zaragoza, en el siglo XVI.

Drama lírico en dos actos²

Acto 1.º

Jardín de la quinta. A la izquierda del actor ingreso a la casa de don Pedro. A la derecha se ve la entrada a un cenador practicable. Una verja al fondo de parte a parte. Es de noche y los criados³ de ambos sexos que aparecen están ocupados en adornar e iluminar el jardín y enrejado de la casa.

ESCENA 1.ª NUEVO M2 (INÉDITO)

Pilar. Criados de la quinta.

MÚSICA

Coro de hombres

Albricias que hoy llega
Del Ebro la hermosa,
la gala, la rosa
del **lindo**⁴ vergel.
Con plácidas voces
su vuelta cantemos,
y alegres⁵ le demos
ventura y placer⁶.

Coro de mujeres

Ya son dulce júbilo
los crudos pesares⁷,
pues torna a sus lares
Elena gentil.
El cielo benéfico
sus días aumente
vertiendo en su frente
venturas sin fin⁸.

Coro general

Albricias al amo⁹,
que a su hija gozoso¹⁰
al seno amoroso
hoy llega¹¹ a estrechar.
Bien haya del Ebro
la ninfa graciosa,
que tímida esposa
camina al altar.

ESCENA 1.ª M1

Don Pedro, coro de aldeanos, coro de dependientes de la casa.

Coro de dependientes

Albricias que hoy llega
del Ebro la hermosa,
la gala y la rosa
de aqueste vergel.
Con plácidas voces
su vuelta cantemos
y ufanos le demos
grato parabién.

Ya son dulce júbilo
los crudos placeres
que torna a sus lares
Elena gentil.
El cielo benéfico
sus días aumente,
vertiendo en su fuente
mil dichas y mil.

Coro de aldeanos

Albricias al padre
que a su hija dichosa
al seno amoroso
hoy torna a estrechar.
Bien haya del Ebro,
bien haya la hermosa,
que tímida esposa
camina al altar.

ESCENA 2.^a 12

Dichos. Don Pedro que viene a la casa. Coro.

Muy buenas noches,
señor don Pedro,
muy buenas noches,
nuestro buen amo.

Don Pedro

¡Hola muchachos!
¿Qué hacéis aquí?

Coro

Toda alegría
Es¹³ este día
el alma nuestra,
pues la hija vuestra
torna felice
a su país.

Don Pedro

Cierto, ciertísimo,
soy felicísimo.
de la hija mía
que tanto quiero
en esta noche
la vuelta espero.

*Coro*¹⁴

Nuestras albricias
os damos, pues.

Don Pedro

Tras **tanto tiempo**¹⁵
que de mis brazos
fiero el destino
te arrancó, Elena,
vuelve, hija amada,
y en mil abrazos
haz que se olvide
la antigua pena.

Coro

ESCENA 2.^a M1

Allegretto

Coro de dependientes

Muy buenas noches,
señor don Pedro,
muy buenas noches,
nuestro buen amo.

Todo alegría
en este día
el alma nuestra,
pues la hija vuestra
torna felice
a su país.

Nuestras albricias
os damos pues.
Y tú dichoso
señor recibe
mil y mil veces
el parabién.
Albricias, albricias.

¡Oh, qué fortuna
hoy nos espera,
pues que el destino
ausencia dura,
propicio y plácido
ya terminó!

Don Pedro

¡Hola muchachos!
¿Qué hacéis aquí?
Cierto, ciertísimo,
soy felicísimo.
De la hija mía
que tanto quiero
en esta noche
la vuelta espero;
después de once años

Vos por tal dicha
recibid grato
mil y mil veces
el parabién.

Don Pedro

Gracias

Coro

¡Albricias!

Don Pedro

Gracias

Coro

¡Albricias!

Todos

¡Oh, qué fortuna
hoy nos espera,
pues el destino
la ausencia fiera
propicio y plácido
ya terminó!

Coro

¡Señor, albricias!

Don Pedro

Gracias, mil gracias.

Todos

Todo en la casa
respire gozo,
suenen las voces,
viértase el vino,
pues nos protege
fausto el destino
suban al cielo
con alborozo
alegres cánticos
de puro amor.

que de mis brazos
crudo el destino
te arrancó, Elena,
torna hija mía
y en mil abrazos
haz que se borre
la antigua pena,
torna hija mía.
Soy feliz,
albricias.
¡Oh, qué fortuna
hoy nos espera,
pues que el destino
ausencia dura,
propicio y plácido
ya terminó! (bis).

Coro de dependientes

Todo alegría
en este día,
todo alegría
en este día,
el alma nuestra.
Pues la hija vuestra
torna felice
a su país.

Don Pedro

Gracias, mil gracias.
Todo en la casa
respire el gozo.
Suenen las voces,
viértase el vino,
pues que nos mira,
ledo el destino.
Todos cantemos
con alborozo
báquicos himnos
de fe y de amor.

Coro de dependientes (repite)

Nuestras albricias
os damos, pues.
Y tú dichoso
señor recibe
mil y mil veces
el parabién.
¡Albricias, albricias!
¡Oh, qué fortuna

hoy nos espera,
 pues que el destino
 ausencia dura
 propicio y plácido
 ya terminó!
 ¡Albricias!
 Todo en la casa
 respire el gozo,
 suenen las voces,
 viértase el vino,
 pues que nos mira,
 ledo el destino.
 Todos cantemos
 con alborozo
 báquicos himnos
 de fe y de amor.

ESCENA 3.^a¹⁶

Don Pedro con algunos criados va a recorrer el jardín. Quedan otros en la escena.

PROSA

Pilar

¡Vamos, ánimo muchachos!
 Pronto, pese a vuestra casta:
 todo se os vuelve charlar
 y gritar y no **hacer**¹⁷ nada.
 De aquí a muy poco tendremos
 a la señorita en casa,
 y aún se estarán muchas cosas
 como esta tarde se estaban.
 Trabajad, que nuestro amo
 os regalará mañana
 muy bien.

Todos

¿De veras?

Pilar

De veras. Después de once años que falta
 de casa la señorita...

Todos

¿Once años?

Pilar

Once. Una vara
no alzaba del suelo, cuando
pasó a diligencias varias
su madre a París, llevando
consigo a la niña. En Francia
permaneció mi señora
mientras que se ventilaba
cierto pleito. Terminado,
iba a regresar a España
y falleció de repente;
por lo cual quedó encargada
la señorita a parientes
que establecidos se hallaban
allí, y de su educación
cuidaron. Pide casaca
la **joven**¹⁸ ya y mi buen amo
escribió que la enviaran
para hacer el sacrificio.
Viene, pues, acompañada
de un hermano de don Pedro
que ha emprendido esta viajata
con tan plausible motivo,
y el padre para¹⁹ **causarla**
una agradable sorpresa,
sin hacer anticipada
prevención, de Zaragoza
se ha trasladado a esta granja
que está en el camino. Aquí
también citado se halla
el novio para esta noche,
de manera que en compañía
y amor van a reunirse
tres personas que en la cara
no pueden reconocerse.
La boda ha sido tratada
mediando entre novia y novio
doscientas leguas bien largas,
y el padre y la hija en once
años si no es por las cartas
no se han hablado ni visto.
El marido que la aguarda
es un título. Ya veis
que estas cosas todas claman
por propina a cuatro leguas.

ESCENA 4.^a

Dichos. Sancho que viene por la derecha arriba, algo borracho.

Sancho

Buenas noches, camaradas.

Pilar

¿De dónde vienes?

Sancho

Yo vengo...

Pilar

¿De dónde?

Sancho

De...

Pilar

¡Qué cachaza!

Sancho

De ninguna parte.

Pilar

¡Bruto!

Sancho

Pues ya se ve...

Pilar

¡Majagranzas!

Sancho

Más que tú.

Pilar

¡Holgazán! ¿Es este modo de trabajar?

Sancho

Calla
y dime dónde está el amo.

Pilar

¿Qué le quieres?

Sancho

Yo me hallaba
en la venta con Pacorro,
el cuñado de la Chata,
soplando a un jarro de vino
la espuma, porque es muy mala
para la *prenunciación*;
y el sobrino de la Blasa,
la del Sastre, me pregunta:
di, Sancho, ¿cuándo te marchas?
Yo le dije... dije... mira,
en cuanto quite la paja
a este mosto doy la vuelta.
Entonces sacó una carta
que **ahí**²⁰ en el pueblo le ha dado
el alcalde, y entregarla
mandó al amo. Con que yo
la tomé y le dije... ¡Calla!
(*registrándose*)
¡pues no está! ¡tampoco aquí!
¿a que la he perdido? ¡aguarda!
Pues... ¡ah! ya topé con ella
(*la trae en el sombrero*).

Pilar

A ver
(*queriéndosela quitar*)

Sancho

No entiendes palabra
tú. Déjame leer a mí.
(*lee delectando*)
A Don Pedro de Tarazas

Pilar

de Torozos.

Sancho

Sí, es verdad...
(*sigue leyendo*)
“Be, ele y eme”... ¡Caramba!
esto no lo entiendo yo.

Todos

(Rodeando a Sancho)

A ver...

Sancho

Vamos...

(les enseña el sobre).

Todos

¡Si está clara la letra!

Sancho

“Be, ele y eme”... en Belén

(Todos se ríen de Sancho).

¡Vaya una gracia!

leedlo vosotros mejor.

ESCENA 5.^a

Dichos. Don Pedro y otros criados.

Don Pedro

Vuestro buen humor me agrada,
seguid muchachos, seguid.

Pilar

Sancho, entrega sin tardanza
al Amo la carta.

Don Pedro

¿Quién...?

Sancho

Ahí en la venta cuadrada
me la dieron para usted.

Es del tío tripa-vana,

el alcalde

(dando la carta).

Pilar

¿Arrimo luz?

Don Pedro

No, Pilar. No es necesaria.

Sancho

¡Sí, por falta de faroles...!
Y luego la luna...

Don Pedro

(Habiendo ya quitado el sobre, busca todavía los anteojos).

¡Gafas malditas!
A ver... La firma.
Es de mi hermano. ¡Endiablada
letra la del contenido!

Sancho

¿Quiere usted que yo le traiga
los anteojos? ¿Dónde están?

Pilar

En Zaragoza.

Don Pedro

Y no es chanza,
que ayer al salir...

Pilar

Los vi²¹ en el comedor.

Don Pedro

(Dándole la carta)

Despacha
y lee tú.

Pilar

(Habiéndola examinado)

Es la noticia
de la próxima llegada.

(Pilar lee la carta)

"...24 de octubre de 1573
a las tres de la tarde.

"Querido hermano; me disponía para darte esta noche un abrazo en compañía de tu hija; un acontecimiento desgraciado lo impide. Catorce hombres armados que han salido al camino dos horas hace, a la bajada de los cerros de la ermita, me la han robado. Varias sospechas, acaso fundadas, que despertaron en mi imaginación ayer noche unos viajeros que vi en la misma casa de nuestro alojamiento, pero cuyo nombre y circunstancias ignoro, porque no preví ni recelé esta criminal tentativa, me hacen esperar que muy en breve serán alcanzados los fugitivos; para lo cual he tomado ya medidas oportunas. Por algunas indicaciones que he podido recoger, me

parece que el raptor es un caballero rico, y también he observado que la robada no tomaba por su desgracia demasiada pesadumbre.”

(Representan)

Pilar

¡Dios mío!

Don Pedro

¡Maldad infame!

Pilar

¡Pobrecita!

Sancho

¡Que bobada!
Robo que no es de dinero,
ni otra cosa que lo valga,
poca mella se hace a nadie,
sobre todo a las muchachas.

(Vuelve a leer Pilar).

Pilar

“Pesadumbre... todo lo cual me induce a creer que no tardarás acaso en verlos. Yo te creía en Zaragoza y me han asegurado que ayer viniste a tu recién comprada quinta a esperarnos. Te doy este aviso sin pérdida de tiempo, y sigo el alcance a los delincuentes con gente que he tomado en el pueblo inmediato. Me lisonjeo de verte mañana por la mañana, y conducirlos a tu presencia, si antes no se presentan ellos.

Tuyo afectísimo”.

(Le da la carta al mayordomo).

MÚSICA²²

ESCENA 3.ª M1

Don Pedro (abrumado en su dolor)

¿Es posible?
¡Dios!,²³ ¿qué has hecho?
tú a mi pecho
muerte das.
¡Cara Elena!
¡Suerte impía!
Hija mía,
¿dónde estás?

Don Pedro

¡Qué me dices!
¡Oh, qué has hecho!
Tú a mi pecho
muerte das.
Qué desgracia
tan terrible,
¡Oh, qué horrible
novedad!
Prenda mía,

Coro

¡Qué desgracia
tan terrible!
¡Oh, qué horrible
novedad!
De este anciano
sin consuelo,
justo cielo,
ten piedad.

Don Pedro (iracundo)

Todo el mundo
se arme luego,
y arda en²⁴ fuego
vengador.

Coro

Sepa al punto
la justicia
tal noticia,
tanto horror.

(Don Pedro contenido)

No, que fuera
más agravio;
calle el labio
su²⁵ baldón.
No, silencio;
la hija mía
perdería
su opinión.

Todos

Chito, y vamos
sin ruido;
el bandido

¿dónde estás?
De este padre
sin consuelo,
justo cielo,
ten piedad.

Coro

¿Es posible?
Qué desgracia
tan terrible.
¡Oh, qué horrible
novedad!
De ese padre
sin consuelo,
justo cielo,
ten piedad.

Don Pedro

Dame a Elena
suerte impía.
Prenda mía,
¿dónde estás?
Todo el mundo
se arme luego
y arda fuego
vengador.

Coro

Sepa al punto
la justicia
tal noticia,
tal horror.

Don Pedro

No, que fuera
más agravio.
Calle el labio
mi baldón.
No, silencio;
la hija mía
perdería
su opinión.

Coro

Chito, vamos
y sin ruido
el bandido

morirá.
El momento
de venganza
sin tardanza
brillará.

morirá.
Sí, morirá.
El momento
de venganza
sin tardanza
brillará.

Todos entran en la casa.

ESCENA 6.^a

Doña Elena, sostenida por don Enrique, Rodrigo y dos criados que salen todos por la derecha arriba y entran por las verjas que quedaron abiertas. Trajes de camino.

PROSA

Fuera de las verjas.

Enrique

Esta es la mansión del suegro
si mi juicio no me engaña.

Rodrigo

¿Y qué vais a hacer ahora?

Enrique

A ver... entremos... sentadla
por aquí, mientras discurro
una mentira cuadrada
que ajustar a este incidente.

Entran por las verjas.

Rodrigo

La fortuna nos depara
todo cuanto deseamos.
Aquí a mi derecha se halla
justamente un cenador
cómodo. Cosa encargada
parece para el negocio.

Enrique

Adentro, pues, y observadla
vosotros hasta que vuelva
del desmayo y, mejorada,

podamos hacerla entrar
en el juego de este drama.

*Romanza*²⁶

*Los criados entran con doña Elena en el cenador.
Rodrigo los acompaña y vuelve. Entretanto
don Enrique reconoce el terreno y se entera
detalladamente de todas sus circunstancias._*

[No se conserva escena 4.ª M1]

Enrique

Muy bien; veremos qué sale
de esta empresa extraordinaria.

Rodrigo vuelve del cenador.

Rodrigo

¡Linda empresa por mi vida!
Hemos robado una Dama
y la traemos al²⁷ sitio
donde está ya preparada
con otra la ceremonia
de vuestro consorcio. Es rara,
diabólica y nunca vista
tentativa.

Enrique

En circunstancias de apuro
por cualquier parte
se sale. Mientras descansa
y se mejora podemos
nosotros batir la entrada,
reconocer el terreno
y luego daremos traza²⁸
de decir al suegro en ciernes
que esta señora es mi hermana
y que viene a ser testigo
de mis bodas.

Rodrigo

Extremada
invención, pero recelo
que se la lleve la trampa
muy pronto, porque el amor
casi nunca se disfraza
tanto que ocultarse pueda.
Los ayes, guiños, miradas
y monosílabos dulces

que sin pensarlo se escapan,
 revelan pronto a un amante
 si está presente su amada
 sin que para conocerlo
 sea preciso hacer larga
 observación, ni estudiar
 diez años en Salamanca.

Enrique

Dices bien, mas no perdamos
 los momentos. Oye y falla
 si mi proyecto merece
 seguirse o dejarse. Acaba
 de comprometer mi padre,
 como sabes, su palabra
 para casarme esta noche
 con una señora paya,
 cuya dote es la gran prenda
 que a mis parientes agrada.
 Yo camino al sacrificio
 de malditísima gana,
 y hallando ayer al entrar
 en nuestra última posada
 esa divina hermosura
 a quien rendí vida y alma
 desde el momento en que vi
 sus bellos ojos, tomada
 quedó mi resolución
 de trastornar tan aciaga
 boda, y hacer de mi mano
 eterno dueño a esa dama.
 Procuré bien informarme
 de su nombre, de la causa
 de su viaje, y otras cosas
 que convenientes juzgaba,
 pero todo ha sido inútil,
 pues el que la acompañaba
 no se dio a reconocer
 ayer ni hoy en las paradas
 que se han hecho en el camino.
 Por último, despechada
 mi frenética pasión,
 bien que reciente, robarla
 intenté y lo hemos logrado.

Rodrigo

Hasta aquí no ha habido nada
 en contra de los deseos
 de vuestra merced, mas falta
 saber si acaso vendrá

ESCENA 5.ª M1

Enrique

Ya se abrió la gloriosa palestra
 donde vas Rodrigo [a] campar

picando la retaguardia
la justicia, y por de pronto
nos echan mano y nos zampan
en donde no nos dé el sol
en cuatro o cinco semanas.

Enrique

Todo puede suceder.

Rodrigo

Esta posición es falsa.

Enrique

Calculemos de qué modo
podríamos mejorarla.

Rodrigo

Si no me miente el magín
y las señas no me engañan,
me parece que la niña
está a usted aficionada;
y en cuanto la pase el susto,
que le pasará sin falta
antes que otra vez el sol
ilumine estas montañas,
es nuestra sin duda, en toda
la extensión de la palabra.
En tan grata inteligencia
vamos a urdir una trama
que consiga diferir
la boda.

Enrique

Desbaratada
es mejor, ¡ay Dios!, ¡qué idea!
(*como ocurriéndosele algo de repente*)
¡sublime! Rodrigo, marcha
y ponte inmediatamente
mi mejor traje de gala.
Ya sabes que en la litera
vienen dos. Tú en esta farsa
vas a ser el amo y novio,
yo el criado. El papanatas
de mi suegro, que en dos pies
anda por especial gracia
del Criador, el anzuelo
se tragará, y...

si tu agudeza talento demuestra
que el triunfo no puedes dudar.

Rodrigo

Ya se abrió para honor de Rodrigo
que sabrá cien prodigios hacer,
guerra a muerte a ese suegro enemigo.
Vencer o morir.

Enrique

Ya eres amo
yo obedezco.

Rodrigo

Y vos criado
y mando yo.

Enrique

Manda pues

Rodrigo

Pero cuidado
habéis de enojaros.
Ensayemos de este drama,
por si acaso alguna escena,
un actor cuando se estrena
necesita de ensayar.

Rodrigo

Ensayemos y veamos
si entendemos de mandar.
Tened cabeza
que lo más interesante
se olvidaba:
mi propina estipular.
Si el enredo de repente
se descubre en el momento
llueven palos ciento a ciento,
y la espalda de Rodrigo
queda cual campo enemigo
por el nuevo don Quijote
talada desde el cogote
hasta la región lumbar.
¿Qué os parece?

Enrique

Rodrigo

Basta, basta.
Al sutil entendedor
poco y a tiempo. Encargada
queda a mí vuestra persona
y a vos la mía. En volandas
voy a metamorfosar (sic)²⁹
esta lacayuna facha
y a disponer para el suegro
trescientas extravagancias
que le hagan dar a los diablos
el yerno que le preparan.
Con esto, y que la heroína
de la historia por mi hermana
pase, salir lograremos
de la noche toledana
y del doble compromiso
en que estamos. Aprobada
la proposición. ¿Qué tal?

Enrique

Sí. Yo a mi bella tirana
voy a instruir del proyecto,
y³⁰ de ser tan necesaria
la ficción en este apuro,
que el fingir bien afianza
nuestra pronta salvación
de tan deshecha borrasca.

Don Enrique entra en el cenador.

ESCENA 7.^a

Rodrigo solo.

MÚSICA

Rodrigo

Heme aquí ya de criado
convertido en caballero
mas qué ¿seré yo el primero
que no lo es y lleva tren?³¹
Váyase porque otros muchos
que lo son sin parecerlo,
y es cosa de no creerlo,
en este mundo se ven.
Un cierto aire de importancia...
ademán meditabundo...
despreciar a todo el mundo,

Sí, ensayemos
que la burla
es donosa,
singular.
Vamos pues.
No hayáis miedo, no hayáis miedo
que penetre en el enredo
si a fingir bien te dispones
yo te ofrezco cien doblones
y la mano de mi bella.
Cásate, carga con ella.
De este modo más burlados
y por siempre escarmentados
les podríamos dejar.

Rodrigo

Cien doblones, cien doblones,
de la novia no hay que hablar.

Enrique

Yo a mi bella tirana
voy a instruir del proyecto,
que de ser tan necesaria
la ficción en este apuro,
que el fingir bien afianza
nuestra pronta salvación
de tan deshecha borrasca.

Sale de escena.

Rodrigo

Heme aquí ya de criado
convertido en caballero
pero que soy el primero
que lo parece y no lo es.
Váyase porque otros muchos
que lo son sin parecerlo,
y es cosa de no creerlo
en este mundo se ven.
Un cierto aire de importancia,
ademán meditabundo
despreciar a todo el mundo

aunque sepa más que yo.
 vivir siempre a la extranjera...
 Tener trampas, por supuesto...
 A ver si consiste en esto
 el ser caballero o no³².
 No leer nunca en más libros
 que en los libros de barajas
 por un quítame esas pajas³³
 irse al campo a degollar...(sic)
 ¿Y dirán que aquesta farsa
 no la tengo comprendida?

¡Ay, don suegro de mi vida
 cómo te vas a clavar!

Soy una joya,
 soy lindo yerno,
 donoso, tierno
 y original.
 ¡Sal!
 ¡Viva la sal!
 ¡Oh, qué tramoya!
 ¡Qué bella ganga!
 ¡Qué mojiganga
 de Carnaval!
 ¡Sal!
 ¡Viva la sal!

PROSA

A tomar sin perder tiempo
 de mi amo el Marqués la plaza
 y a ver si a río revuelto
 pescamos alguna ganga.

Rodrigo se va por la verja, a la derecha arriba.

ESCENA 8.^a

Don Enrique, doña Elena y los dos criados que salen del cenador. Doña Elena está aún accidentada.

Enrique

aunque valga más que yo.
 Vivir siempre a la extranjera
 tener trampas, por supuesto,
 A ver si consiste en esto
 el ser caballero.
 No leer nunca en más libros
 que en los libros de barajas
 por un quita allá esas pajas
 irse al campo a degollar.
 Y dirán que aquesta farsa
 que he de hacer no está entendida

¡Ay, don suegro de mi vida
 cómo te vas a clavar!

Aire español gracioso

Soy linda joya, ay
 soy lindo yerno, ay
 donoso, tierno
 y original.
 Viva la sal,
 Soy una joya
 soy lindo yerno
 donoso, tierno
 y original.
 Viva la sal,
 la sal, la sal.
 ¡Oh, qué tramoya
 qué bella ganga!
 qué mojiganga
 de Carnaval!
 Soy una joya
 soy lindo yerno
 donoso, tierno
 y original.

[No se conserva escena 6.^a M1]

Sí, mi bien. Aquí es preciso
disimular y mañana
a tu padre buscaremos;
yo me arrojaré³⁴ a sus plantas,
imploraré mi perdón,
que se conceda su gracia,
y me otorgue que contigo
mi matrimonio contraiga.

Elena

¿Dónde estoy?
(*volviendo poco a poco en sí*)

Enrique

No tengas miedo,
te encuentras acompañada
de un amante apasionado
que rendido te idolatra.
Nada te admire: la fiesta
que al parecer empezada
ves, de mi funesto enlace
la noche solemnizaba;
¿Mas no me dirás...?

Elena

En vano te obstinas.
Mi nombre y casa
no son ilustres, por tanto
temo quedar deshonrada
si imprudente los revelo.
Condúceme a la morada
de mis parientes, y enmienda
allí los yerros que causa
el amor, si el honor mío
quieres conservar sin tacha.
Sabiedo quién soy, acaso
fuerza el desprecio la paga
de mi sinceridad.

Enrique

No. Seas quien fueres,
jurada te tengo mi eterna fe,
y hasta el sepulcro guardarla
sabré, como caballero
que no desmiente la hidalga
sangre que en sus venas corre.
Gente llega; ya enterada
estás; ¡Ánimo y prudencia!

ESCENA 9.^a

Dichos y Sancho por la puerta de la casa.

Sancho

A la paz de Dios.

Enrique

Mil gracias,
amigo. Decid, ¿se encuentra
el amo en la quinta?

Sancho

Vaya...
por supuesto. Si esta noche
hay baile y música y zambra
y vino largo, porque
va a llegar luego en volandas
el novio de la señora.
Por eso está iluminada
la huerta y jardín, y todo
tan aquel (sic).

Enrique

Feliz quien gana
las albricias de tal nueva.
Serán para vos; acaba
de llegar mi amo el marqués
y está a muy corta distancia
de aquí; con que ¿os serviréis
de acompañarme?

Sancho

¡No es mala
la pregunta! ¿Por qué no?
Venid y en cuatro zancadas
subiremos la escalera.

Enrique

(A Elena)
Luego bajo. No te vayas
de este sitio.

(A los criados)
No perderla de vista.

Sancho

En esta semana³⁵
con las fiestas de la boda
estamos como de Pascua.

Don Enrique y Sancho entran en la casa.

ESCENA 10.^a

Doña Elena. Los dos criados algo retirados y en observación.

MÚSICA

Elena

¡Ay, desgraciada! mísera
¿qué has hecho?
El amoroso padre
que impaciente
estrechar anhelaba al tierno pecho
una hija virtuosa
llorará inconsolable y solitario la ausencia
de su Elena delincuente.
Copiosas lágrimas tal vez derramas,
y a tu hija ¡ay mísero! en vano llamas
que huye la pérdida
del patrio hogar.
¡Ah! no... perdóname,
oh, padre mío,
que este extravío
si de amor fue
bien lo lloré.
Tú, amor tirano,
ven lisonjero,
pues a mi padre
yo te prefiero.
Humilde³⁶ y tímida
tu gracia imploro;
¿al triste lloro
serás cruel?
Dame consuelo,
si a ti, oh Cupido,
mi pecho ardido
sabe ser fiel.

ESCENA 7.^a M1

Andante sostenuto

MÚSICA

Elena

Ay, desgraciada mísera
qué has hecho
El amoroso padre
que impaciente
estrecha al tierno pecho
a su hija virtuosa
desesperado llora la ausencia
de su Elena delincuente.
Ardientes lágrimas tal vez derramas,
a tu hija, ay, mísero en vano llamas
que huye la pérdida del patrio hogar
sí, del patrio hogar.
Tú me perdonas,
oh padre mío,
que este extravío
si de amor fue
bien lo lloré.
Piedad imploro,
Piedad,
piedad imploro,
Ven, ay, Enrique al seno,
torna a mis dulces brazos
que yo sabré en tus brazos
la tu fiereza bárbara
mil penas olvidar.
Lo dudas, caro mío,
ven a mi pecho ardiente
y me verás ferviente
de gloria y dulce júbilo
tiernísima expirar.
Ah, la llama que abrasa mi pecho,
quizás arda en tu pecho también.
Ven, ay, Enrique al seno,
torna a mis dulces brazos
que yo sabré en tus brazos
la tu fiereza bárbara
mis penas olvidar.

ESCENA 11.^a

Dichos. Don Enrique por la puerta de la casa.

PROSA

Enrique

Ya el que a ser se disponía
mi suegro, de bajar trata
para recibir al novio
y su hermanita. Constancia,
disimulo y de mi cuenta
lo demás.

Elena

Si no son falsas
tus promesas y me cumples
cuanto hace un instante acabas
de prometerme, seré
tu amante, esposa y esclava.

Don Enrique

A propósito. Rodrigo
llega también.

ESCENA 12.^a

*Dichos. Rodrigo, de gala, por la derecha arriba entra
por las verjas.*

Rodrigo

La comparsa
de vuestros criados, míos
por ahora, ahí fuera aguardada
mi orden para presentarse
y hacerme la corte. Cuantas
prevenciones son precisas
les hice ya, y estudiadas
traen trescientas cortesías
que harán a su camarada
el señor marqués del Rapto,
título que esa canalla
me ha dado sin yo pedirlo.
No hay que andar en pataratas,
señora. Mi hermana sois
esta noche y luego mi ama
seréis, y después, de mi amo
la mitad hermosa y cara.
Acotado para entonces

queda este traje, por grata
memoria de la aventura
que va pasando de chanza.

MÚSICA

Enrique

Juremos, bien mío,
unir nuestra suerte,
sí, sólo la muerte
lo podrá estorbar

Rodrigo

Yo nunca esas cosas
juré estando cuerdo,
pues luego me acuerdo
que es malo jurar.

Elena

El alma respira
y dentro del pecho,
en penas deshecho,
la esperanza entró.

Enrique

¿Por qué la fe mía
tu pecho dudó?

Elena

No es mucho que dude
quien no conoció.

Rodrigo

¿Quién nunca dos pechos
más cándidos vio?

Enrique

Tú desecha tus temores,
cumpliré mi juramento.

Rodrigo

ESCENA 8.ª M1

Enrique

Juremos, bien mío,
a unir nuestra suerte,
nuestro amor
La muerte nuestro amor
la muerte no lo apagará.

Elena

Ya el alma respira
ya dentro del pecho
de amores deshecho,
la esperanza entró.
No es mucho que dude
quien no conoció.
Tú me llenas de contento,
de tu amor no sé dudar.

Rodrigo

Yo nunca esas cosas
juré estando cuerdo,
que luego me acuerdo
que es mucho jurar.

¿Quién nunca dos pechos
más cándidos vio?
Oh, qué pelma tan pesado
cuando es tiempo de empezar.

Enrique

Tú desecha tus temores,
tú, desecha tus amores;
cumpliré mi juramento.
Tú desecha tus temores;
cumpliré mi juramento.

¡Oh, que sorna! El fingimiento
¿Cuándo es tiempo de empezar?

Elena

En placeres mi tormento
logrará tu fe trocar.

Rodrigo

Viene el suegro. ¡Cuánta gente!
¡Cuánto ganso! ¡Oh, suegro mío!

ESCENA 13.^a

Dichos. Don Pedro. Pilar, vestida de señora. Criados. Séquito del marqués, que entra en la escena a una señal de Rodrigo.

Don Pedro (aparte)

Bien venido. En este apuro
Pilar, ya te he dicho
que eres mi hija.
Aquí la novia está.

Rodrigo

¡Cielos!
(*va a abrazarla*)

Don Pedro

Despacio, que es temprano.

(Rodrigo deja a Pilar, y se arroja al cuello de don Pedro).

¡Eh! ¡Que me ahogo! ¡yerno, yerno!

Rodrigo

Esto es cariño

Coro

Suenen los cánticos
que inspira amor.

Rodrigo

Y después de mi amo
la mitad hermosa y cara;
acotado para entonces
queda este traje, por grata
memoria de la aventura
que va pasando de chanza.

ESCENA 9.^a M1

Rodrigo, Enrique, Elena, don Pedro, Pilar, coro.

Rodrigo

Cuánta gente,
cuánta gente, cuánto ganso,
¡oh, suegro mío!

Don Pedro

Bien venido. En este apuro
Pilar, ya te he dicho
que eres mi hija.
Aquí la novia está.

Rodrigo

(Abrazándola)
¡Cielos!

Don Pedro

Eh, pasito que es doncella.

(Rodrigo deja a la novia y abraza a don Pedro).

Eh, que me ahogo. Yerno, yerno.

Rodrigo, Enrique, don Pedro

Si es cariño
suenen los cánticos
que inspira amor.

Todos

Llegó el caso que finjamos³⁷.
Entremos que el frío
causar suele daño

Don Pedro

(Todos a tiempo)
Vamos, yerno mío...
¡Ay! ¡Cómo le engaño!
Yo el juicio esta noche
debiera perder.
Todos
entremos: la fiesta
completa ha de ser.

Rodrigo

Allons, papá mío,
que el frío hace daño
Este es mucho lío
si yo no me engaño.
*(Haciendo cumplimientos ridículos a don Pedro, que
le corresponde).*

Rodrigo

Pasad, no así el tiempo
debemos perder
no más cumplimientos...
Es fuerza ceder.

Enrique y Elena

Entremos, bien mío,
el lance es extraño,
pero yo confío
seguirá el engaño.
Amor, tú que hiciste
dos pechos arder,
Protege benigno
nuestro fiel querer.

Pilar y coro

Entremos, que el frío
causar suele daño,
mucho desconfío
que siga el engaño.
Si a saberse llega

Enrique

Llegó el caso que finjamos.
Si descubren por ventura
que todo es mentira,
qué camorras
qué furor.

Coro

Bien venido, acepta nuestro amor.

Don Pedro

Entremos que el frío
nos puede hacer daño

Elena

Entremos, bien mío
que en esto no hay daño.
De cierto este tío
se trague este engaño.
Protege tú, oh noche,
nuestro afecto fiel.

Pilar

Entremos, que el frío
nos puede hacer daño.
Si el novio sandío
conoce el engaño
la casa esta noche
será, sí, un belén.

Enrique

Entremos, bien mío,
que en esto no hay daño,
de cierto este tío
se trague este engaño,
la casa esta noche
será, sí, un belén.

Rodrigo

Si acaso este tío
olerá el engaño,
pensad que la noche
habréis de perder.

tendrá esto que ver;
una Babilonia
la casa va a ser.

Rodrigo, que oportunamente habrá presentado a doña Elena a don Pedro, da el brazo derecho a Pilar y el izquierdo a su supuesta hermana. Reiteradas las cortesías y los cumplimientos, se entran todos por la puerta de la casa, siendo los primeros los fingidos novios.

Don Pedro

Vamos, yerno mío,
si olerá el engaño
yo el juicio esta noche
habré de perder.

Coro

Sí, entremos que el frío
nos puede hacer daño
si el novio tardío³⁸
conoce el engaño
la casa esta noche
será, sí, un belén.

Elena

Salgamos del paso,
salgamos con bien.

Pilar

El cielo del paso
nos saque con bien.

Enrique

Salgamos del paso
salgamos con bien.

Rodrigo

Mas no cumplimientos
que el frío es cruel.

Don Pedro

Mas vamos, entremos,
que el frío es cruel.

Coro

La casa esta noche
será, sí, un belén.
El cielo del paso
nos saque con bien.

Don Pedro

Entremos que el frío
nos puede hacer daño.

Pilar

*Allons, papá mío,
que el frío hace daño.*

Elena

Entremos, bien mío,
que en esto no hay daño,
de cierto este tío
se traga el engaño.
Protege, tú, cielo
nuestro afecto fiel.
Salgamos del paso
salgamos con bien.
Protege tú, oh noche,
nuestro afecto fiel.
Salgamos del paso
salgamos con bien.

Enrique

Entremos que el frío
nos puede hacer daño
si el novio tardío
conoce el engaño
la casa esta noche
será, sí, un belén.
El cielo del paso
nos saque con bien.

Rodrigo

Entremos, bien mío,
que en esto no hay daño,
de cierto este tío
se traga el engaño.
Protege, tú, cielo
nuestro afecto fiel.
Salgamos del paso
salgamos con bien.

Pilar

Si acaso este tío
olerá el engaño,
pensad que la noche
habréis de perder,
no más cumplimientos
que el frío es cruel.

Don Pedro

Vamos yerno mío.
 Olerá el engaño;
 yo el juicio esta noche
 habré de perder.
 Vamos, vamos, entremos
 que el frío es cruel.

Coro

El cielo del paso
 nos saque con bien.

El Rapto

Drama lírico en dos actos

Acto 2.º

El teatro representa una sala en la quinta de don Pedro. A la derecha en primera caja, hay una ventana que se supone dar al campo. En segunda caja, al mismo lado, hay una puerta que conduce al exterior. A la izquierda en primera y segunda caja, hay otras puertas que dan a dos aposentos interiores. Al centro habrá también puerta que conduce al interior y a la habitación de don Pedro. Continúa siendo de noche. Sobre una mesa a la izquierda habrá luz. Sillería regular.

ESCENA 1.ª

Mayordomo Crispulo³⁹ y criados de la quinta

MÚSICA

Unos

Con que el novio...⁴⁰

Otros

Tan finchado

Unos

Mas la novia...

ESCENA 10.ª M1

Coro

Con que el novio no parece
 pues el lance es apurado.
 El pavor por puntos crece,
 pues el lance es apurado.

Don Pedro

Fue forzoso dar un medio
 y mentir, no hay más remedio,
 y que pase por Elena

Otros

No parece;
y aunque el lance es apurado
seguirá el amo en sus trece.

*Coro*⁴¹

Fue forzoso dar un medio
y mentir, no hay más remedio,
y que pase por Elena
entretanto la Pilar.
La invención sin duda es buena,
si se logra al fin llevar.

Mayordomo

Pues silencio, y el secreto
guardar sepa cada uno.

Coro

Bien está, yo lo prometo;
(unos a otros)
¡Tú, chitón! No hable ninguno.
¡Tú, silencio!

Don Pedro

Sí, callemos
y así tiempo ganaremos.

Don Pedro y coro

¡Chis! Silencio y nadie chiste.
Lo mejor será si en broma
se enamora de la roma;
pero el novio chasqueado
ya se mira aquí llegar.

Coro

Retirémonos a un lado
y podremos escuchar.

Don Pedro

Sí, que el novio chasqueado
ya se mira aquí llegar.

mientras tanto la Pilar,
sí, la Pilar.

Coro

La invención es bella y buena
tiempo así se ha de ganar.
Pero el novio chasqueado
ya se siente aquí llegar.

Don Pedro

El dolor será si en broma
se enamora de esta roma.
Pues silencio y el secreto
guarde exacto cada uno.

Coro

Bien está,
lo prometemos.
Chis, silencio,
nadie chiste.
Pues silencio y el secreto
guarde exacto cada uno.
El dolor será si en broma
se enamora de esta roma,
pero el novio chasqueado
ya se siente aquí llegar.
Retirémonos a un lado
y podremos escuchar.

Don Pedro

Llegó el novio tan finchado
y la novia no parece
pues el lance es apurado
y el pavor por puntos crece.
Y mentir no hay más remedio
y que pase por Elena
mientras tanto la Pilar.

Coro

La invención es bella y buena,
tiempo así se ha de ganar.

Don Pedro

Pues silencio y el secreto
guarde exacto cada uno.

Coro

Bien está lo prometemos.
Sí, callemos, sí, silencio,
nadie chiste.
El dolor será si en broma
se enamora de esta roma,
pero el novio chasqueado
ya se siente aquí llegar.
Silencio, silencio
retirémonos a un lado
y podremos escuchar.

[ESCENA 11.ª M1]

Rodrigo

Si supiera este hombre
que soy un criado
que con falso nombre
le vengo a engañar.

Don Pedro

Si supiera este hombre
que escapó la chica
y que Elena es nombre
falso de Pilar.
Veamos si consigo
cansando a este hombre
que ahora por el pronto
vuelva a su lugar
sí, vuelva a su lugar.

Rodrigo

Conque en fin, yo me caso.
Pues yo juro en adelante
no volver a abrir los labios
si no halando de Liturgia
de Moral o Cirugía
Medicina o Metalurgia
o bien de Mitología
o de Osteología y Milicia.
Suegro mío, suegro mío,
ya está el papá político
más blando que una breva;
bodorrio tan fatídico
no hay miedo que se atreva,
a un yerno tan pestífero
de nuevo a proponer,
jamás engaño alguno
pudo salir más bien.

ESCENA 2.^a

Dichos. Don Enrique, doña Elena, Rodrigo, Pilar. Séquito de don Enrique.

PROSA

Don Pedro

(Aparte)

El tal novio tiene facha
de un grandísimo jumento.

Rodrigo

Papá, las habitaciones
que acabo de ver, por cierto
son muy bonitas, y en todas
reina el buen gusto y aseo,
pero hay que hacer varias obras,
cuyos planes me reservo
manifestar para cuando
de estos negocios tratemos
con despacio.

Don Pedro

(Secamente)

Yerno mío,
así lo hallé y así pienso
dejarlo.

Rodrigo

Sois un pobre hombre;
bien que no lo haréis, pues luego
que cuaje este matrimonio,
de lo cual no estamos lejos,
os derribo media casa,
y la otra media la dejo
con solos los pisos bajos.

Don Pedro

¡Calla! ¡Pues esto está bueno!

Rodrigo

Sí señor; soy enemigo
de ruidos sobre los techos
de mi habitación. En casa
si una sola mosca siento
sobre mí, que a perturbarme

llegue en las horas del sueño,
monto en cólera. Tres días
ha, con escopeta y perros,
me subí a cazar ratones
en uno de los graneros,
y abrasé a boca de jarro
una legión de trescientos.

Don Pedro

(Incomodado gradualmente)
¡Medrados estamos!

Rodrigo

Faltan,
además, si bien me acuerdo,
allá en la caballeriza
que he visto al paso, viniendo
aquí, algunas otras plazas,
pues muy bien, habrá sujetos
en vuestra familia...

Don Pedro

¿Qué?

Rodrigo

No os enojéis. Decir quiero
que habrá varios que tendrán
caballo.

Don Pedro

Es que no juguemos;
que yo gasto malas pulgas
y de jácaras no entiendo.

Rodrigo

Dadme ahora vuestra licencia
para que mi hermana dentro
de su habitación descanse,
porque es de temperamento
irritable y delicado,
y con el viaje se ha puesto
de remate.

Don Pedro

Paca, luz
al instante a ese aposento.

Una de las criadas entra por la puerta del centro a por la luz.

Rodrigo

Los demás solo de estorbo
me sirven ya aquí. ¡Qué gestos
tienen, papá, vuestras gentes!

La criada que fue por la luz la saca por la puerta del centro y entra con doña Elena al aposento frente a la ventana.

Mucho gznápiro creo
que hay en esta casa... mucho bruto.

Don Pedro

(Aparte)
¡Qué político y qué atento!

Rodrigo

Mucho animal. Como vos
no pongáis orden y arreglo
en la familia, reñimos
muy pronto.

Don Pedro

(Aparte)
No reñiremos,
no.

La criada que acompañó a doña Elena vuelve a la escena.

Rodrigo

Que departir con vos
cosas importantes tengo.
(A los criados)
Despejad...
(A don Pedro)
Y quedad solo
conmigo, papá. Un asiento
me arrimad. Vayan la cena
(a los criados)
sin demora previniendo,
y que pongan mucho vino.

Don Pedro

Soy con vos en el momento.

Por indicación de don Pedro se van todos menos éste y don Enrique. Pilar y las criadas entran con don Pedro por la puerta del centro. Todos los restantes se van por la de la derecha.

ESCENA 3.^a

Don Enrique y Rodrigo. A su tiempo todos los criados por las puertas del centro y derecha.

MÚSICA

Enrique

Ya se abrió la gloriosa palestra
donde debes, Rodrigo, campar;⁴²

ESCENA 5.^a. Acto 1.^o M1

Enrique

Ya se abrió la gloriosa palestra
donde debes, Rodrigo, [a] campar;
si tu agudeza talento demuestra
que del triunfo no puedes dudar.

Rodrigo

Ya se abrió para honor de Rodrigo
que sabrá cien prodigios hacer,
guerra a muerte a ese suegro enemigo
Vencer o morir.

Enrique

Ya eres amo
Yo obedezco.

Rodrigo

Y vos criado
y mando yo

Enrique

Manda pues

Rodrigo

Pero cuidado
habéis de enojaros.
Ensayemos de este drama,
por si acaso alguna escena,
un actor cuando se estrena
necesita de ensayar.

Rodrigo

Ensayemos y veamos
si entendemos de mandar.
Tened cabeza

que lo más interesante
 se olvidaba:
 mi propina estipular.
 Si el enredo de repente
 se descubre en el momento
 llueven palos ciento a ciento,
 y la espalda de Rodrigo
 queda cual campo enemigo
 por el nuevo don Quijote
 talada desde el cogote
 hasta la región lumbar.
 ¿Qué os parece?

Enrique

Sí, ensayemos
 que la burla
 es donosa,
 singular.
 Vamos pues.
 No hayáis miedo, no hayáis miedo
 que penetre en el enredo
 si a fingir bien te dispones
 yo te ofrezco cien doblones
 y la mano de mi bella.
 Cásate, carga con ella.
 De este modo más burlados
 Y por siempre escarmentados
 Les podríamos dejar.

Rodrigo

Cien doblones, cien doblones
 de la novia no hay qué hablar.

Enrique

Yo a mi bella tirana
 Voy a instruir del proyecto,
 que de ser tan necesaria
 la ficción en este apuro,
 que el fingir bien afianza
 nuestra propia salvación
 De tan deshecha borrasca.

(Sale de escena)

Rodrigo

Heme aquí ya de criado
 convertido en caballero,
 pero que soy el primero

que lo parece y no lo es.
 Váyase porque otros muchos
 que lo son sin parecerlo,
 y es cosa de no creerlo
 en este mundo se ven.
 Un cierto aire de importancia,
 ademán meditabundo
 despreciar a todo el mundo
 aunque valga más que yo.
 Vivir siempre a la extranjera
 tener trampas, por supuesto,
 A ver si consiste en esto
 el ser caballero⁴³.
 No leer nunca en más libros
 que en los libros de barajas
 por un quita allá esas pajas⁴⁴
 irse al campo a degollar.
 Y dirán que aquesta farsa
 que he de hacer no está entendida
 ¡Ay, don suegro de mi vida
 cómo te vas a clavar!

Aire español gracioso

Soy linda joya, ay,
 soy lindo yerno, ay,
 donoso, tierno
 y original.
 Viva la sal,
 Soy una joya,
 soy lindo yerno
 donoso, tierno
 y original.
 Viva la sal,
 la sal, la sal.
 ¡Oh, qué tramoya
 qué bella ganga!
 qué mojiganga
 de Carnaval!
 Soy una joya
 soy lindo yerno,
 donoso, tierno
 y original.

ESCENA 4.^a

Dichos. Don Pedro por la puerta del centro.

PROSA

Don Pedro

Digo ¿Qué alboroto es este?

Rodrigo

Nada ya, pero ese perro
(*por don Enrique*)
me las pagará.

Don Pedro

¿En tal noche camorras?

Rodrigo

Váyase presto
de mi presencia, insolente;
y cuidado que si vuelvo
a enojarme le haré dar
cincuenta palos o ciento,
que para mí todo es uno.
¡Fuera de aquí!

Todos, menos don Pedro y Rodrigo, se van por donde vinieron.

ESCENA 5.^a

Don Pedro. Rodrigo.

Rodrigo

(*Cambiando carácter y tono*)
Señor suegro,
¿Qué tal halláis esta facha?

Don Pedro

(*Aparte*)
Muy bien. ¡Solemne camueso!

Rodrigo

Lo mejor de todo, en mí,
ya lo observáis, es mi genio
(*con suma blandura*)
como no me habíais visto,
y las propuestas se han hecho
a lo príncipe, por cartas,
os habréis quedado lelo
y estupefacto al mirarme.
Nunca me enfado, soy bueno,
si los hay en este mundo;
pero a veces adolezco

(mudando por grados la entonación hasta enfurecerse)

de cierta fatalidad,
y un día o dos... al tercero
nunca llega, como un loco
furioso ponerme suelo.
Entonces... ¡Jesús nos valga!
a nadie conozco: pego
(aproximándose a don Pedro, que retrocede)
coces, mandobles, reveses,
estocadas; ladro, muerdo,
maldigo como un judío,
voto como un carretero,
(don Pedro está visiblemente incomodado)
hablo mal como un poeta
del que hace mejores versos...
y pasado el arrebató
me torno a quedar sereno.
En las ciencias soy un pozo airón
que jamás me seco,
y para que os convenzáis
prestadme un rato silencio.

MÚSICA

Yo sé dos o tres gramáticas
rudimentos de la ética
y aprendí en las matemáticas
el álgebra y la aritmética;
la retórica, la lógica,
la ciencia meteorológica
y la física y ⁴⁵ botánica...
diga usted si esto es **saber**.

Don Pedro

¡Oh que mueble tan fantástico!
yo, sin tantos adminículos
sin ese estilo encomiástico,
y sin términos ridículos,
yo sin tanta ciencia exótica,
ni saber la historia gótica
sé que sois un necio enfático.
Diga usted si esto es ⁴⁶ **saber**

Rodrigo

¿Yo soy necio?

Don Pedro

ESCENA 12.ª M1

Rodrigo

Yo sé dos o tres Gramáticas,
rudimentos de la Ética.
Y aprendí en las Matemáticas
el Álgebra y la Aritmética,
la Retórica y la Lógica,
y la ciencia Teológica
con la Física y Botánica.
Diga usted si esto es saber,
la Retórica y la Lógica,
y la ciencia Teológica.

Don Pedro

¡Oh que mueble tan fantástico!
yo, sin tantos adminículos
sin un término encomiástico,
sin esdrújulos ridículos.
Yo sin tanta ciencia exótica,
ni saber la historia gótica
sé que sois un necio enfático.
diga usted si esto es saber.

Rodrigo

Yo soy necio,
qué insolencia, qué descaro
no hay paciencia.

Y de remate.

Rodrigo

¡Oh insolencia!

Don Pedro

Y muy pesado

Rodrigo

¡Oh descaró!

Don Pedro

Un botarate

Rodrigo

No hay paciencia

Don Pedro

Harto cansado

Rodrigo

(Aparte)

El remedio ya va obrando

Don Pedro

¿Qué decís ahí murmurando?

Rodrigo

Que vuestra hija es felicísima...

Don Pedro

Con señor tan estrambótico...

Rodrigo

Con un novio tan político

Don Pedro

Esta purga ya va obrando,
que vuestra hija es felicísima
con un hombre como yo.

Don Pedro

Y muy pesado,
un botarate,
muy cansado.

Rodrigo

¿Qué decís ahí murmurando?

Don Pedro

Con un novio filosófico,
no, mi hija no se casa.
Señor novio paso, paso,
yo no quiero yerno sabio,
quiero un bruto, un ignorante.
Basta, oh qué yerno del infierno,
por piedad, por piedad,
con tal hijo político
será que yo me atreva.
Cada vez que habla el pícaro
el diablo a mí me lleva.
Ay, hija, qué profética
tu escapatoria fue.
Si al novio tú conoces
yo nunca te veré.

Rodrigo

Que departir con vos
cosas importantes tengo.
Despejad

Mi hija no se casará

Rodrigo

¡Si supiera el hombre
que soy un criado,
que con falso nombre
le vengo a engañar!

Don Pedro

¡Si supiera el hombre
que no está la novia,
y que Elena es nombre
prestado a Pilar!
A ver si a lo menos
logro, por el pronto,
que este Novio tonto
se lleve a marchar.

Rodrigo

Con que en fin ¿ya no me caso?

Don Pedro

Señor mío, paso, paso.
Yo en lugar de un yerno sabio
quiero un bruto, un ignorante.

Rodrigo

Pues yo juro, en adelante
no volver a abrir mi labio,
sino hablando de liturgia
de moral, de cirugía,
medicina, metalurgia,
derecho, mitología,
de política y de...

Don Pedro

¡Basta!

Rodrigo

de milicia o de...

Don Pedro

¡Qué yerno!

y quedad
solo conmigo,
papá.
Un asiento me arrimad
la cena previniendo
y que pongan mucho vino.
Vayan sin demora.

Don Pedro

Soy con vos en el momento.
(*sale de la escena*).

Rodrigo

Si tu agudeza no puedes,
di al instante mi propina
estipular.

Enrique

Tu propina

Rodrigo

Eh, Rodrigo

Enrique

Señor mío

Rodrigo

Una silla

Enrique

Voy. Aquí está.

La pone mal y cae Rodrigo.

Rodrigo

Perro judío, te acordarás de mí.

Enrique

Fue una chanza.

Rodrigo

No hay conmigo chanzas,
lo entiendes, bribón.

Rodrigo

Osteología...

Don Pedro

¡De infierno!

Rodrigo

Zoología...

Don Pedro

¡Por piedad!
(*a dúo*).

Rodrigo

Ya está el papá político
más blando que una breva;
consorcio tan fatídico
no hay miedo que se atreva
a yerno tan pestífero
de nuevo a proponer.
Enredo más diabólico
¿quién pudo acometer?

Don Pedro

Con tal hijo político
¿Será que yo me atreva?
Al ver este hombre estúpido
el diablo se me lleva.
¡Elena! ¡Qué profética
tu escapatoria fue!
Me libras de tal bárbaro,
tu error perdonaré.

Don Pedro entra en su habitación por la puerta del centro.

Soy un pícaro.

El coro acude a los gritos.

Coro

Mal humor
el novio gasta,
se nos agua
la función.
Ambos deliran
no hay que dudar,
señor, que el amo
se va a enfadar.

Enrique

Perdón, señor.
Si a satisfaceros basta,
perdón, mil veces, perdón.

Rodrigo

Sea mejor, pese su carta,
atrevido bergantón.

Coro

Si el alma en júbilo
siento inundada
cuando en mi amada
vuelvo a pensar.
Imagen plácida
del que adoró.
Tú eres mi dicha,
tú mi tesoro,
dulce tormento
de mi albedrío.
Por ti inflamado
el pecho mío
sabrán aun mi vida
sacrificar.

Enrique

Si tan diabólica
chanza os agrada,
que es muy pesada
debéis pensar.
Yo a mis domésticos
prodigo el oro
pero si faltan

a mi decoro
 más que Holofernes,
 feroz, impío,
 no encuentra diques
 el furor mío.

Coro

Ambos deliran.
 No hay que dudar,
 señor, que el amo
 se va a enfadar.

Rodrigo

En las ciencias soy un pozo,
 airón que jamás me seco,
 y para que os convenzáis,
 prestadme un rato silencio.
 [¿?] de hallar por combinación
 de extraordinarios sucesos
 bella novia, grande dote,
 propicio y piadoso suegro.
 Tres cosas que rara vez
 se ven en el universo.

ESCENA 6.^a

Rodrigo solo.

PROSA

Rodrigo

Muy buena píldora lleva
 mi pobre papá en el cuerpo,
 mas aquí la novia viene...
 voy a echarla⁴⁷ dos requiebros
 por si pega.

ESCENA 7.^a

Rodrigo. Pilar por la puerta del centro.

Pilar

(Aparte)

Aquí está el Novio

Rodrigo

¡Ídolo mío! ¡Lucero

de mis ojos! Soberana
Elena, que traes revueltos
los cascos al nuevo Paris
de Aragón⁴⁸, dame dos dedos
con blandura y suavidad,
que me siento de los nervios
un tanto cuanto, y por ende
evito el roce si puedo.

Pilar

Cortada estoy
(*aparte*).

Rodrigo

Ya conozco
que sois en gracia, despejo,
y discreción, fiel traslado
de vuestro padre Don Pedro.

Pilar

Al fin es un mayorazgo.

(*Aparte*)

Si yo pudiera, el anzuelo
echarle, pues según dice
el amo tiene resuelto
descomponer esta boda
porque no le cuadra el yerno,
estaba bien.

Rodrigo

(*aparte*).

En sitiarla
maldita la cosa pierdo;
y si hay capitulación
eso me gano... Mi dueño,
(*a ella*)
sin sol, sin luz, y sin moscas
quisiera hablarte.

Pilar

Lo entiendo.
Así que hayamos cenado
vendré a esta sala. Dispuesto
está para ti aquel cuarto
que ves, tabique por medio
del de tu hermana.

Rodrigo

Ya estoy,
daré esquinazo a don Pedro,
y en él te aguardo.

Pilar

Tras ti
me vendré yo andando quedo
por que no nos oigan.

Rodrigo

Bien.

Pilar
(*requebrándose*)

¡Enrique!

Rodrigo

¡Alma mía!

Pilar

¡Cielos!
(*suspiros exagerados*).

Rodrigo

¡Ay!

Pilar

¡Ay!

Rodrigo

¡Oh!

Pilar

¡Ah!

Rodrigo

¿Tú me quieres?

Pilar

Con seis sentidos enteros

Rodrigo

(Aparte)
¡Bueno va!

Pilar

¿Y tú?

Rodrigo

Yo te adoro
con tres potencias lo menos,
y te adorara con cuatro,
si se estilaran. ¡Qué ojuelos!
¡y qué manos, y qué todo!
En casándonos te llevo
a la historia natural...
(aparte)
a la sección de podencos.

Se oye tocar la jota a la derecha, lejos.

Pilar

Los mozos son del lugar
inmediato. El casamiento
vendrán a celebrar. Vamos
a cenar que ya hablaremos
más despacio. Entrad al cuarto
de mi cuñada, y...

Rodrigo

No pienso
que cenará, porque nunca
lo acostumbra.

Pilar

Pues entremos
nosotros.

Rodrigo toma de la mano a Pilar con ademanes y contorsiones ridículas.

Rodrigo

Pasad, mi vida
(aparte)

Si no me río reviento.

Rodrigo se va con Pilar por la puerta del centro.

ESCENA 8.^a⁴⁹

Elena luego

El teatro está solo⁵⁰. Tocan y cantan dentro y más cerca que antes la jota aragonesa.

MÚSICA

1.^a Copla

Dentro.

Asómate a esa ventana,
dulce prenda de mi vida,
acuérdate que mañana
la ocasión será perdida.

Mira que a tus brazos el amor me guía,
mira no te duermas, penosita mía.

Durante esta copla Doña Elena sale de su cuarto y reconoce la escena, como buscando a Don Enrique con cierta inquietud.

2.^a Copla

Dentro.

No pierdas ¡ay! los momentos;
mira que vuelan las horas.
Mientras tú cantas amores
no canten otros victoria.
Mira que te espero, bien de mi albedrío,
mira no te duermas, penosito mío.

Durante esta copla Doña Elena abre la ventana y escucha. Algunos mozos hablan dentro.

Mozo 1.^o

Buena voz tienes hoy, Francho.

Mozo 2.^o

Echa una copla, Lorenzo.

Mozo 3.^o

Al amo una copla, al amo.

Todos

Al amo.

Mozo 4.º

Ya voy, silencio.

3.ª Copla

Dentro y muy marcado.

Vivan la novia y el novio
en fino y constante amor;
y a Don Pedro de Torozos
veinte nietos le de Dios.

Aquí da un grito Doña Elena y se retira de la ventana.

Vivan y cantemos de la hermosa Elena
los ojos hermosos, la...

Doña Elena ha apagado la luz. La jota queda interrumpida con las siguientes palabras que habla Don Enrique dentro.

PROSA

Enrique

Basta de música, vamos, retirarse.

Mozos

No queremos.

Enrique

Vamos.

Mozos

¿Quién lo manda?

Enrique

El amo.

Elena

¡Todo está ya descubierto!
¡Dios mío! ¡Mi padre aquí!
¿por qué razón?... Toda tiemblo...

Va a la ventana a tientas y llama a media voz.

¿Rodrigo? ¿Rodrigo? Sube.

ESCENA 9.^{a51}

Doña Elena y demás que se nombran; cada uno con sus versos.

Rodrigo

La luz apagaron, bueno,
(sale por la puerta del centro)
aquí la voy a esperar
¿Mi señor qué se habrá hecho?

Elena

Siento pasos...será Enrique

Enrique

(Sale por la puerta derecha)
Si no me ha engañado el eco
de la voz, era mi Elena...

Rodrigo

¡Voto al chápiro! Me dejo
olvidada la cartera
(Don Enrique se encuentra con doña Elena y hablan en secreto).
en la mesa y si mi suegro
la abre, se llevó el demonio
a lo mejor el enredo.
(Se vuelve por donde vino).

Elena

Ya es inútil fingir más
mi padre, Enrique, es el dueño
de esta casa. ¡Ay Dios! ¿Qué haré?

Enrique

¿Tu padre?

Elena

Sí

Enrique

No hay más medio

que arrojarnos a sus pies.
¿Pero sabes...?

Elena

En los versos
que cantaban esos mozos
le han nombrado. No comprendo
cómo me calló mi tío
que salía hasta este pueblo
a recibirme.

Enrique

Acertado
me parece que llamemos
a Rodrigo antes de todo,
y que entre los tres de acuerdo
procedamos... Ven conmigo.

Elena

No, Enrique; yo no me muevo
de aquí, ni ya a tus palabras
seductoras doy asenso.
Mi padre es este; mi padre
reciba tus juramentos,
y devuélveme el honor,
su estimación y su afecto.

Con estas palabras se retira doña Elena de Don Enrique. Este permanece un momento pensativo. Sale Rodrigo otra vez por la puerta del centro.

Rodrigo

Está enmendado el descuido.
¡Hola! Pisaditas siento,
pero no sé hacia qué parte.

Sale Pilar por la puerta del centro y se dirige hacia donde está Don Enrique. Doña Elena y Rodrigo se encuentran a su tiempo también al lado opuesto.

Pilar

¿Si habrá ya acudido al puesto
el tonto del mayorazgo?
¡Fuera de ver que este juego
me hiciese tener marido
y con muchísimos pesos!

Enrique

(Se encuentra con Pilar y se van por la puerta derecha).
Ven Elena, ven, que en breve
se cumplirán tus deseos.

Don Pedro

(Habla con Sancho; salen por la puerta del centro).
Anda, tráeme la tranca
más gorda que en los aperos
encuentres, y calla. Yo
le diré al marqués injerto
en lacayo, o al lacayo
injerto en marqués, si es cierto
que dos y tres hacen cinco.

Don Pedro se va aproximando a Rodrigo y está cerca de él cuando este habla).

Rodrigo

¿Elena?

Don Pedro

¡Ladrones! ¿Diego?
¿Sebastián? ¿Santiago? ¿Antonio?
¡Ladrones! ¡ladrones! ¡Presto!
¡luces!

ESCENA 10.^a

Dichos y todos los criados por el centro y derecha con varias luces. Sancho trae la tranca que pidió don Pedro. Se encuentran casi reunidos doña Elena y Rodrigo. Doña Elena da un grito y se arroja a los pies de su padre.

Elena

¡Perdón, padre mío!

Don Pedro

¡Esta es otra!

Elena

Al fin yo beso
vuestra mano, y con mi llanto
sello mi arrepentimiento

Don Pedro

¿Tú mi hija? ¿Pues cómo?...

Elena

Yo
soy vuestra hija y os ruego
me perdonéis. Don Enrique
de Moncada, un caballero
que aquí ha llegado conmigo
fue quien me robó.

Don Pedro

(A Rodrigo)
¿Qué es esto,
señor don Enrique?

Rodrigo

Yo
ni lo soy ni quiero serlo.

Don Pedro

¡Cómo! ¿Negáis? ¡Habrà infamia!

Rodrigo

Ya lo he dicho. Yo lo niego
y lo reniego también.
Soy Rodrigo, un escudero
de ese caballero andante
que ahora ejerce el ministerio
de robador de doncellas
y si aquí su nombre llevo
es con ruego y riesgo suyo.

Don Pedro

Ya empezaba yo el enredo
a traslucir.

Sancho

No, y si tardas
en confesar, te prometo
que te hallas una de palos
hasta chuparte los dedos.

Elena

Le entrega una carta que don Pedro examina.

Ved aquí, señor, la carta
en que sin nombrarme el dueño

que me habíais elegido,
me ordenabais al momento
con mi tío a España diese
la vuelta.

Don Pedro

No sé si debo
enfadarme o echar ya
sobre lo pasado un velo.

Rodrigo

Vamos, muchachos, venid
y al legítimo heredero
de mi pobre marquesado
las gratas nuevas le demos
de hallar, por combinación
de extraordinarios sucesos,
bella novia, grande dote,
propicio y piadoso suegro...
Tres cosas que rara vez
se unen en el universo.

Todos se van dentro con Rodrigo.

ESCENA 11.^a

[ESCENA ? M1]

Don Pedro. Doña Elena

MÚSICA

Don Pedro

Hija desventurada...
¿Y eres tú la que huyendo la morada
del triste padre, en llanto sumergido,
pudo con pie atrevido
hollar de la virtud la ley severa?

Elena

Con fe pura y sincera
siempre os amé, señor. La culpa mía
lo fue de amor, que con su flecha impía
en mi pecho inocente
lanzó el veneno de su⁵² **fuego** ardiente.
El corazón se abisma
en júbilo y contento,
pues luce ya el momento
que tanto suspiró.
si amor con sus arpones
triunfó de mi albedrío,

Don Pedro

Hija desventurada eres tú,
que huyendo de la morada del triste
padre en llanto sumergido
pudo con pie atrevido
hollar de la virtud ley severa.

Elena

Pura mi ley sincera,
fue para vos, señor.
La culpa mía, culpa es de amor,
que con la flecha impía
en mi pecho inocente
lanzó el veneno
de su fuego ardiente.
El corazón se abisma en júbilo.
Soy contenta
pues luce ya el momento
que tanto suspiró.

jamás del pecho mío
tu imagen se borró.

Don Pedro

Lloraba ya perdida
la prenda mía
más cara,
¿qué padre no llorara
queriendo como yo?
Hoy vuelves a mi seno,
hoy logro tus caricias,
y en plácidas delicias
mi pena se trocó.

Elena

(Aparte)
(Si las flechas doradas
vibrando nos asesta
sus tiros amor,
rendir suele con mágica fuerza
la virtud, el deber y el honor.)⁵³

Don Pedro

(Aparte)
(No, jamás negaré mi ternura
a una víctima triste de amor,
si él causó su fatal extravío,
fuera el mío en odiarla mayor).

Elena

Perdonadme.

Don Pedro

Te perdono.

Elena

Olvidad...

Don Pedro

Todo se olvida
cuando una hija tan querida
se consigue recobrar.

Si un numen poderoso,
jamás de mi albedrío
jamás del pecho mío
tu imagen se borró

Don Pedro

Lloraba ya perdida
la prenda mía
más cara;
qué padre no llorara
queriendo como yo.
Si hoy vuelves a mi seno,
hoy logro las caricias,
y en plácidas delicias
mi pena terminó.

Elena

Si un numen poderoso,
triunfó de mi albedrío
jamás del pecho mío
tu imagen se borró.
Si las flechas doradas
vibrando nos asesta
sus tiros, amor suele
rendir suele con mágica fuerza
la virtud, el deber y el honor.

Don Pedro

No, jamás negaré mi ternura
a una víctima triste de amor,
si él causó su fatal extravío,
fuera el mío en odiarla mayor.

Elena

Perdonadme, olvidad.
De mí espera(d) el fiel respeto⁵⁴,
el respeto y el cariño,
y a los diez meses un niño
si queréis verme bailar.

Don Pedro

Te perdono, todo se olvide
cuando una hija tan querida
se consigue recobrar.

Elena

De mi esposo el fiel respeto...

Don Pedro

El respeto... y el cariño...
Y a los diez meses un niño
Si queréis verme bailar

(A duo)

La paz venturosa
unidos gocemos,
y en calma dichosa
el llanto enjuguemos.
Contra la morada
del ledo reposo
no atente la osada
desgracia fatal.
Amiga la suerte
proteja constante
en vida y en muerte

Elena

mi afecto filial.

Don Pedro

mi amor paternal.

Elena, Don Pedro

Ya en calma dichosa
el llanto enjuguemos
y paz venturosa
unidos gocemos.
Amiga la suerte
corone constante
en vida y en muerte

Don Pedro

mi amor paternal.

Elena

mi afecto filial
Contra la morada
del ledo reposo
no atente la osada
desgracia fatal.

Ya en calma dichosa
el llanto enjuguemos
y paz venturosa
unidos gocemos.

Amiga la suerte
corone constante
en vida y en muerte

Don Pedro

mi amor paternal.

Elena

mi afecto filial.

Rodrigo y coro

Y son dos bodas por una.
¡Se acabó! Reine el contento
y del rpto venturoso
el fin feliz celebremos.

ESCENA 12.^a

PROSA

Dichos. Don Enrique. Rodrigo. Sancho. Pilar. Todos los criados de la casa y séquito de don Enrique.

Rodrigo

Aquí está ya vivo y sano
don Enrique el verdadero,
que os quiere besar las plantas
si le perdonáis sus yerros,
hijos todos del amor
con que los hombres queremos
a cualquier bicho con faldas.

Perdonad, señor don Pedro...

Y si contra vuestro honor
dirigió el golpe, estar ciego
le disculpe, que a no estarlo

(don Pedro está en medio de Doña Elena y Don Enrique. Éstos se arrodillan mientras habla Rodrigo)

no se atreviera a ofenderos.

Vamos, señor, por San Lesmes

bendito... No seáis terco...

Ya lo sabéis todo... ved

como a vuestras plantas puesto

llora ya cual un chiquillo.

Enrique

Sea expiación, os ruego,
de mi error la buena fe
con que aquí humilde os protesto
que amo más a mi señora
Doña Elena que a mi mismo;
y si no he desmerecido
una mano que aún me atrevo
a pedir, otorgadla
de mi amor en digno premio.

Don Pedro

Alzad y dadme un abrazo.

Rodrigo

¿Con que torno hecho y derecho
a lacayo liso y llano?
Está bien, yo soy contento;
¿mas no sabré qué os movió
a intentar el fingimiento
de Pilar?

Pilar

Eso me toca
a mí por el desempeño
que me ha cabido en la farsa.
En primer lugar, atento
a conservar el honor
de su hija, y en el supuesto
según carta de su hermano
de que mañana u hoy mesmo
tal vez la recobraría,
quiso cohonestar al menos
la endiablada escapatoria;
porque está este mundo lleno
de gente murmuradora

que mordisca sin respeto
la honra de una pobrecita,
si da el traspie más pequeño.
Y si el novio se volvía
atrás de lo dicho, entero
se quedaba por acá
el lastimoso secreto.
En segundo lugar...

Enrique

¿Qué
segundo ni qué tercero?
El señor sabría bien
por qué obraba así. Dejemos
a cualquier cronologista
de pasajes novelescos
racionalizar, si puede,
la trama de estos enredos,
que al fin nos han dado a todos
ratos ya malos, ya buenos,
y deduzcamos, en suma
Que yo me caso contento...

Rodrigo

Que yo gano cien doblones,
y reclamo en himeneo
a mi temporal mujer
por conservarla in eternum
mientras la máquina tenga
cuerda...

Pilar

Que yo le concedo
mi mano al Señor Rodrigo
muy gustosa...

Elena

Que yo estrecho
otra vez a mi querido
padre entre mis brazos...

Rodrigo

Cero
y son dos bodas por una.
¡Se acabó! Reine el contento
y del *Rapto* venturoso
el fin feliz celebremos.

MÚSICA

BAILE

Coro de hombres

La tormenta opaca y fiera
 que anublaba el claro cielo
 ya rasgó su horrendo velo
 ya por fin desapareció.
 Y esta noche en la ancha esfera
 el iris de paz brilló.

Coro de mujeres

¡Oh tú, quinta venturosa,
 en tus verdes alamedas
 hoy dos⁵⁵ pechos, rica hospedas
 inflamados del amor!
 Va a lucir la aurora hermosa
 que coronará su ardor.

Todos

Con mil danzas y festejos
 celebremos la ventura,
 que a dos pechos asegura
 las delicias del amor;
 de nosotros huye lejos,
 negra imagen del dolor.

Elena

¡Oh himeneo, tú propicio
 vas a unir dos corazones
 que el amor con sus arpones
 logró en su llama encender!
 Dichosa yo si bendices
 el sagrado juramento,
 que bañada de contento
 en tus aras vengo a hacer.

Coro

Vivan, vivan tan felices
 que dude el que los vio antes
 finos, sinceros amantes
 si se casaron o no.

ESCENA FINAL M1

Elena

La tormenta opaca y fiera
 que anublaba el claro cielo
 ya rasgó su horrendo velo
 ya por fin desapareció.
 Y esta noche en la ancha esfera
 el iris de paz brilló.
 ¡Oh tú, quinta venturosa,
 en tus verdes alamedas
 hoy tu pecho, rica, hospedas
 inflamados del amor!
 Va a lucir la aurora hermosa
 que coronará su ardor.
 Con mil danzas y festejos
 celebremos la ventura
 que a dos pechos asegura
 las delicias del amor;
 de nosotros huye lejos,
 negra imagen del dolor.

Coro

La tormenta opaca y fiera [bis]

Elena

Oh, Himeneo, tú propicio
 vas a unir dos corazones
 que el amor con sus arpones
 logró en su llama encender.
 Dichosa yo si bendices
 el sagrado juramento,
 que bañada de contento
 en tus aras vengo a hacer.
 Ya las mejillas colora
 a la virgen esta aurora.
 Sólo tan feliz momento
 vale siglos de placeres.

Coro

Vivan, vivan tan felices
 qué duda el que los vio antes
 finos, sinceros amantes,
 si se casaron o no.

Todos menos Elena

Ya las mejillas colora
a la virgen inocente
de púrpura refulgente
el encendido pudor.
Bendigamos esta aurora
que corona su deseo,
y repare el himeneo
las locuras del amor.

Elena

Solo tan feliz momento
vale siglos de placer.
¡Cual de todas las mujeres
goza más dichas que yo!
Con loco júbilo siento
mi corazón palpitando
¡Qué delicia estar amando
satisfecha como yo!

Coro

Huyóse el maligno viento
sucede el gozo a la pena,
tan venturosa cadena
quisiera mil veces yo.

F I N

Ya las mejillas colora
a la virgen inocente
de púrpura refulgente
el encendido pudor.
Bendigamos esta aurora
que corona su deseo,
y repara el Himeneo
el encendido pudor
las locuras del amor.

Elena, coro

Huyóse el maligno viento
sucede el gozo a la pena,
tan venturosa cadena
quisiera mil veces yo.

[F I N]

NOTAS

1 Esta edición reproduce el nuevo manuscrito hallado e inédito, al que hemos llamado M2, en paralelo con el manuscrito previamente editado en 1991 por Leonardo Romero Tobar, que hemos designado como M1. Aunque no es autógrafa de Larra, sí pasó por sus manos con tachaduras y correcciones. Aparecen en negrita las palabras añadidas por el propio Larra y en nota a pie de página precedidas de una T las supresiones que él hace mediante tachaduras. Estas correcciones suelen coincidir con el manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid (M1) de las partes cantadas editado en 1991. Cuando no coinciden ambos manuscritos añadido en nota la variante del manuscrito editado precedida de la abreviación M1. Cuan-

do hay una gran diferencia por tratarse de varios versos entre ambos manuscritos, transcribo ambos en paralelo, M1 y M2. He desarrollado las palabras escritas en abreviatura, pero mantengo la puntuación del manuscrito y en general la grafía (salvo algunas mayúsculas que no vienen al caso u omisiones de acentos que añadido). Conservo asimismo los subrayados que aparecen en las acotaciones e indicación de personajes, escenas, y música o recitado, que se indica como “prosa” que quedan reflejados en cursivas.

2 T: *El Rapto* (título tachado por Larra).

3 T: y aldeanos.

4 T: a queste.

5 M1: ufanos le demos.

6 T y en M1: grato parabién.

7 M1: placeres.

8 T y en M1: dichas mil y mil.

9 M1: padre.

10 M1: hija dichosa.

11 M1: torna.

12 En M2 no se respeta la división de los versos por la rima, sí en el M1 que reproduzco.

13 Obsérvese la corrección de Larra: en M2: “toda alegría **es** este día” frente a M1: “todo alegría en este día”.

14 M1: Coro de dependientes.

- 15 T: tantos años.
- 16 Las escenas 3.^a, 4.^a y 5.^a no existen en M1, puesto que no contienen música.
- 17 T: hacéis.
- 18 T: niña. "Pide casaca la joven": *pedir casaca*, 'estar en edad casadera'.
- 19 T: motivarla (obsérvese el laísmo).
- 20 T: hay.
- 21 T: yo (los vi yo en el comedor).
- 22 En M1 corresponde a la escena 3.^a, pero solamente contiene las dos primeras intervenciones de don Pedro y el coro, y la última del coro: Chito, vamos/ y sin ruido/ el bandido/ morirá [...] sin tardanza/ brillará.
- 23 T: Oh (¡Oh Dios!).
- 24 Véanse las diferencias entre el nuevo manuscrito M2 con la preposición *en*: "arda en fuego", mientras que M1: "arda fuego" y más adelante "Tal noticia/ tanto horror" frente a M1: "tal noticia/ tal horror".
- 25 T: mi (mi baldón).
- 26 Aquí se indica *Romanza* pero toda la primera parte de la escena 5.^a del M1 se omite en este nuevo manuscrito, hasta la intervención de Enrique: "Yo a mi bella tirana...". Seguramente se trata de la escena 4.^a que en M1 se señala como inexistente.
- 27 T: mismo (mismo sitio).
- 28 T: trazas.
- 29 El término correcto sería *metamorfosear*, 'transformar algo en otra cosa', 'cambiar de forma mediante una metamorfosis'.
- 30 Obsérvese las diferencias entre ambos manuscritos: "y de ser..." / "que de ser...".
- 31 En M1: "que lo parece y no lo es" ambas versiones podrían ser correctas, aunque más rebuscada la versión de M2 si se interpreta como la acepción, poco usada, de *tren*, 'ostentación, pompa o lujo con que se vive'.
- 32 La versión correcta es la del nuevo manuscrito que transcribimos, el M2: "el ser caballero o no", no la de M1: "caballero", clara errata, si bien Romero Tobar en su edición del M1 señala en la nota 11 la variante: "el ser caballero en esto / a ver si consiste o no".
- 33 Frente a M1: "por un quita allá esas pajas".
- 34 T: que yo postrado.
- 35 T: Esta. Corregido: "En esta...".
- 36 T: Yo (Yo humilde y tímida).
- 37 T: Si descubre por ventura. que todo es mentira pura... ¡qué conflicto! ¡qué furor!
Coro
Oh, novio bien venido,
acepta nuestro amor.
- 38 Obsérvese el cambio del novio "sandío" al novio "tardío", con más sentido que la transcripción de "sandío" errata de este mismo M1, pero versos inexistentes en M2.
- 39 T: "Don Pedro y en su lugar Crispulo".
- 40 Nota al margen: **Qué dirá cuando averigüe/ que la Elena se ha escapado**. En M1, en nota "con que el novio tan finchado".
- 41 T: Pedro.
- 42 En este manuscrito falta la escena cantada que inician estos versos que corresponden a la escena 5.^a del acto 1.^o del M1. Por tanto la incluimos aquí de nuevo en su totalidad, aunque no consta aquí en la edición de Romero Tobar. En M2 solo aparecen estos dos versos, pero se supone que se repite íntegra la escena cantada.
- 43 Véase la nota 32.
- 44 Véase la nota 33.
- 45 T: la botánica.
- 46 T: diga usted si esto es verdad.
- 47 Tachada la h "hecharla". Obsérvese asimismo el laísmo.
- 48 Paris de Aragón: alude burlescamente al amoroso Paris griego, enamorado de Elena, de la mitología clásica.
- 49 Toda esta escena 8.^a con la parte musical de la escena, que es una jota con tres coplas, y la parte hablada no consta en M1.
- 50 Lo que quiere decir que la escena está vacía.
- 51 Esta escena 9.^a no está en el M1.
- 52 De su *pecho* (tachado) *ardiente*. Cambiado en letra de Larra por *fuego ardiente*.
- 53 La colocación distinta de la coma en la misma estrofa de ambos manuscritos hace variar la sintaxis y el sentido de la misma.
- 54 Tendría que emplear la misma forma verbal de respeto que los dos verbos anteriores, "esperad", no "espera".
- 55 Obsérvese en M1: "tu pecho", en lugar de "dos pechos".

(270)

traductor, para introducir en coplitas epigramáticas, el *Vaudeville* francés, y aun pudiera ser que alguna vez llegara á poderse cantar; pues para esto no necesita la actriz ser una madama *Meric-Lalande*, ni el actor un *Pas-sini*. Para que se forme una idea de las coplitas de que hablamos, he aquí las que se recitan á la conclusion del drama.

RUFINA. (*Sra. Rafaela Gonzalez*).

Yo seré justa y leal;
pero si me tratas mal,
ten presente, que no en vano
me ha dado Dios un hermano.
granadero provincial.

HILARIO. (*Sr. José Valero*).

Aunque humilde y taciturno,
tal tendré yo la mollera,
mientras me llega mi turno,
que venderé sal de higuera
por extracto de Saturno.

BENITO. (*Sr. Antonio Guzman*).

Ese humor atrabiliario
bien puedes tú desterrar,
¡oh esposa!.... de lo contrario....
yo te le sabré curar.
¿Entiendes?... Soy boticario.

ROSA. (*Sra. Joaquina Baus*).

Si es fuerza que yo me explique
sobre mi boda.... ¡ay, no puedo!
si la virtud no es mi dique;
temo que me mate el miedo....
de que no se verifique.

SINFOROSA. (*Sra. Concepcion Velasco*).

Se amoroso y no colérico,
mientras te dure el calórico.
Yo con tono cadavérico
me quejaré de mi histérico,
que ya se va haciendo histórico.

SERAPIO. (*Sr. Luis Fabiani*).

Si este juguete os agrada,
y yo no soy temerario
en pedir una palmada,
nos vendrá.... como pedrada
en ojo de boticario.

Este don Serapio, sepa el lector, que es el mismo *Boticario*: de suerte que la oportunidad del refran ha hecho fortuna, y ha sido muy aplaudido. Puede decirse que al traductor le ha venido tambien como *de molde* á acordarse de que tal refran habia. *É ben trovato*.

Se va á ensayar una ópera bufa en español titulada: *El Rapto*, compuesta por el maestro don Tomás Genovés, ya conocido de este público por una producción que se oyó con gusto el año pasado en uno de los teatros de la capital. Esta ópera, nueva en su género, será ejecutada por jóvenes españoles, que ya han dado pruebas de estudio y de celo en las óperas italianas; y no dudamos que el público, siempre deseoso de animar á los talentos de su país, los tratará con indulgencia, animando al maestro para que ésta no sea la última obra que oigamos suya. Con semejantes ejemplares podemos prometernos ver restablecida nuestra ópera española;



(327)

Pensé que eran firmes
Sus falsas palabras:
*¡Mal haya quien fia
de gente que pasa!*
Mi jubon le diera,
Mi jubon de grana,
Para que sobre él
La mano probara,
Y jugara á medias,
Perdiera ó ganara.
Hámele rasgado
Y henchido de manchas,
Y de los corchetes
El macho me falta.
*¡Mal haya quien fia
de gente que pasa!*
Hámelo parado,
Que es vergüenza amarga.
¡Ay Dios! si lo sabe
¿Qué dirá mi hermana?
Diráme que soy
Una perdularia,
Pues dí de mis prendas
La mas estimada,
Y él vá tan alegre,
Y mas que una pascua.
*¡Mal haya quien fia
de gente que pasa!*

¿Qué pude hacer mas
Que darle polainas,
Poniendo en sus puntas
Encage de Holanda,
Cocelle su carne,
Hacelle su salsa,
Encender su vela
De noche sin llama,
Y por complacelle
Soplar y matalla?
*¡Mal haya quien fia
de gente que pasa!*
Llévame contigo:
Servirte bé de gracia,
Solo por no verme
Fuera de tu alma.
En esto ya el hoesped
Las cuentas remata;
El pie en el estribo
Ligero cabalga;
Y ella que le vido
Volver las espaldas,
Con mayores llantos
Que la vez pasada,
Dice, sin poder
Refrenar las ansias:
*¡Mal haya quien fia
de gente que pasa!*



TEATROS.



EL RAPTO: *Opera española en dos actos, música del maestro don Tomas Genovés.*

Quando este jóven compositor lució su primer ensayo en la ópera de *Enrique y Clotilde*, los periódicos estuvieron de acuerdo en conceder estímulos á la produccion de un español. Aquellos antecedentes le han servido ahora; la nueva ópera en algunos pasajes ha recibido aplausos, y hubieran sido mas completos sin la torpeza de algunos de los que, encargados de dirigirlos, cometian la indiscrecion de colocarlos muy inoportunamente. No es nuestro intento criticar á los apasionados de un autor, que acuden á

© *Biblioteca Nacional de España*

(328)

una primera representacion, con el objeto de sostenerla; cumplen con la amistad; su fin es laudable: pero aconsejamos á los autores, que eviten los amigos tontos, porque un tonto por amigo, sabido es que puede hacer mas daño que el enemigo mas encarnizado. Decimos esto, porque entre estos aplaudidores suele haberlos muy inexpertos, y su peligroso celo mas de una vez compromete la obra que se proponen defender. ¿Qué tiene esto de extraño? Introducen á ciegas y á locas un palmoteo, precisamente en ocasion en que los concurrentes se sienten menos dispuestos á continuarle; la reaccion es consiguiente en tal caso, y el contra-aplausos sale al encuentro. No sucede asi cuando la benevolencia está indicada por parte del público; solo con llamar entonces el aplauso, se consigue que la masa expectadora le refuerza espontáneamente, y el resultado es mas seguro. Asi lo hemos visto realizado mas de una vez en la nueva produccion del señor Genovés: las tentativas de meter ruido palmoteando han sido favorables y *adversas*; segun la circunstancia. Está visto que la *comision de aplausos*, si bien abunda en intrepidez, carece de buen centro directivo; no hay en ella, por lo que se observa, un gefe inteligente. Esta es una plaza, como otra cualquiera; la gratitud puede hacerla lucrativa, y mientras se establece una escuela para su ensenanza, ó se publica algun tratadito sobre el modo de aplaudir y de silvar en los teatros, aconsejamos á los que aspiren á prosperar en este ramo, que tomen lecciones de la experiencia, y den un movimiento mas acertado á sus bravos y palmadas. Este es un arte; y para todo se necesitan principios.

El poema de esta *composicion* música es de lo mas sublimemente detestable que puede ponerse en escena: no concebimos cómo el señor Genovés ha elegido tan mal, ejercitando su ingenio y su paciencia sobre una *parola* tan macarrónica y absurda. Las piezas de música estan colocadas sin el menor discernimiento: se han desaprovechado muchas ocasiones de ingerirlas oportunamente; asi es que suele hallarse un aria, colocada sin motivo perentorio, despues de otra; verse dos personajes en situacion crítica para un duo, y pasarla por alto; y en fin reinar en todo el conjunto un desconcierto nocivo á los resultados musicales, al efecto teatral, y á los intereses del compositor. Por otra parte, dicho *libretto* tiene traza de un cajon de sastre, hecho á remiendos, y cosido y añadido y recortado por manos diversas, cada una á cual mas inhábil y apelmazada. El murmullo desaprobador del público lo ha hecho sentir en varios pasages mucho mejor que pudiera hacerlo el artículo de un periódico.

En la música hay centenas de genio: viveza en algunos temas, no desnudos muchos de ellos de reminiscencias; pero que hasta ahora solo indican disposiciones en el autor. No creemos sin embargo que esta nueva produccion contribuya en nada al aumento de su crédito.

La ejecucion ha sido cual debía ser. En todos los actores competia la in-experiencia de la escena: habian emprendido lo que aún no estan en el caso de ejecutar; pero en fin, hicieron lo que supieron, y la cosa salió menos mal de lo que hubiera podido suceder. El papel del criado es el que puede decirse que obtuvo los honores de la sesion: hay en su ejecutor cierta facilidad, desembarazo, intencion, y fue aplaudido.

© Biblioteca Nacional de España



(366)

ARTES DE IMITACION. = Necesidad de su estudio metódico. (<i>Carta IV</i>).	315	mal. Construcción de barques propios. (<i>Carta II</i>).	337
BOLETIN. = Costumbres. = El Prado.	321	CRISTIAN LITERARIA sobre una novela de Miguel de Cervantes.	343
POESIA. = Letrilla.	326	BOLETIN. = Iwan y Lodoviska. = Novela rusa.	346
TEATROS. = El Rapto: ópera española en dos actos.	327	POESIA. = El Amanecer. Oda.	350
La trompeta Literaria: Publicaciones recientes.	330	TEATROS.	351
Precio de frutos en las provincias.	335	La trompeta Literaria: Publicaciones recientes.	357
<i>Cuaderno 58 del jueves 28 de junio.</i>		Artículo del Diario Mercantil de Cádiz.	360
ECONOMIA PUBLICA. = Fomento de la marina nacional.		Precio de frutos en las provincias.	361
		Observaciones.	362

