

Alhambrismo operístico en *La conquista di Granata* (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica

MARÍA ENCINA CORTIZO*

INTRODUCCIÓN

Emilio Arrieta (1821-1894) eligió como tema para su segunda ópera, *La conquista di Granata* [*La Conquista de Granada*] (1850), el triunfo de los Reyes Católicos sobre Boabdil en 1492, hazaña con la que concluye la Reconquista. La obra, escrita sobre un libreto en italiano de Temístocle Solera (1815-1878), libretista también de su obra anterior, *Ildegonda*, participa de la temática histórico-legendaria sobre el pasado de nuestro país y se inscribe dentro del género de las obras de ambiente orientalizante ubicadas en el recinto de los palacios nazaríes de la Alhambra que han sido definidas como “alhambristas”.

La conquista di Granata responde al espíritu de recreación ideológica de nuestra historia que tiene lugar en la España isabelina, para reforzar la imagen de un país que acaba de sufrir una importante contienda civil y pretende desarrollarse económica, administrativa y socialmente gracias a la monarquía constitucional. Tanto Álvarez Junco como Reyero confirman que ese proceso de refuerzo ideológico de la nación española se observa en las mentalidades y en las artes. Reyero destaca el esfuerzo desarrollado en la pintura

* Profesora Titular de la Universidad de Oviedo.

de historia, donde personajes como Viriato, Pelayo, El Cid, Fernando III “el Santo”, Jaime I el Conquistador, Alfonso X “el Sabio”, Hernán Cortés, Francisco Pizarro, el Gran Capitán, Núñez de Balboa, Juan de Austria, Felipe II, Carlos V o los Reyes Católicos reviven en multitud de lienzos, la mayoría de las veces fruto de encargos de instituciones públicas o partiendo de iniciativas promovidas desde la misma Academia de Bellas Artes de San Fernando¹.

Tras algunos estudios previos², el trabajo desarrollado en el último año sobre *La conquista di Granata* para elaborar la edición de la partitura que será empleada en la recuperación sonora de la obra en el Teatro Real los días 7 y 9 de julio de la presente temporada 2005-06, nos enfrentó de lleno con la materia sonora y su tratamiento musical, así como con la retórica empleada por el compositor. De igual modo trabajamos sobre el texto italiano de Solera, tratando de identificar sus fuentes literarias previas y su base ideológica³.

En este artículo analizo el contexto ideológico y mental de creación de la obra, los elementos literarios de los que parte Solera para configurar el libreto de la ópera y el planteamiento musical de la misma, mediante el cual Arrieta caracteriza sonoramente los dos bandos del conflicto, el cristiano en la ciudad de Santa Fe y el moro, que vive sus últimas horas en esa “moderna Babilonia” que es la ciudad de Granada⁴. Es en el mundo nazarí donde se desarrollan algunas escenas altamente pintorescas que reciben un tratamiento “alhambrista”, según las pautas descritas por Ramón Sobrino, estudioso del “alhambrismo” musical en España⁵.

Y es que la Alhambra, ese testigo mudo de tantos hechos histórico-míticos de nuestra historia, no perderá nunca el poder de fascinación romántica que con distintas sensibilidades pervive en nuestra historia contemporánea, porque como escribía en 1896 Ángel Ganivet, desde lejanas tierras septentrionales:

La Alhambra es un edén, un Alcázar vaporoso, donde se vive en fiesta perpetua. [...] Todavía hay quien al visitar la Alhambra cree sentir los halagos y arrullos de la sensualidad, y no siente la profunda tristeza que ema-

¹ ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001; REYERO, Carlos, *La pintura de historia en España*, Madrid, Cátedra, 1989; REYERO, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Arte, 1987.

² Véase CORTIZO, María Encina, “Emilio Arrieta, operista frustrado: *Ildegonda* y *La conquista de Granada*”, *Revista de Musicología*, xx/1, (1997), pp. 479-503; CORTIZO, María Encina, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (en adelante, ICCMU), 1998 (Colección Música Hispana, Biografías, 9).

³ La edición de *La conquista di Granata*, elaborada por María Encina Cortizo en colaboración con Ramón Sobrino, será publicada en la colección Música Hispana, Música Lírica, Madrid, ICCMU (actualmente en prensa).

⁴ IRVING, Washington, *Crónica de la conquista de Granada (Según el manuscrito de Fray Antonio Agápida)*, Madrid, Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos, 7, 1982, p. 485.

⁵ Véanse, entre otros trabajos, la introducción al volumen editado por SOBRINO, Ramón, *Música Sinfónica Alhambrista: J. de Monasterio, T. Bretón, R. Chapí*, Madrid, ICCMU/SGAE, 1992 (Música Hispana. Música Instrumental, 4); SOBRINO, Ramón, “El pintoresquismo musical. El alhambrismo”, estudio para el CD musical *Alhambrismo Sinfónico: Obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreiras*, Sevilla, Sello Almagro, Junta de Andalucía, 1993, D. L.: SE-568-93; SOBRINO, Ramón, “El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Coloquio Internacional celebrado en La Sorbona (18-21 noviembre 1996), París, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 33-46; y SOBRINO, Ramón, “Alhambrismo musical español. De los albores románticos a Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla y la Alhambra*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla y Junta de Andalucía, 2005, pp. 39-70.

na de un palacio desierto, abandonado de sus moradores, aprisionado en los hilos impalpables que teje el espíritu de la destrucción y esa araña invisible, cuyas patas son sueños⁶.

1. CONTEXTO ARTÍSTICO DE LA MATERIA DRAMÁTICA

1.1. Granada y su historia como mito romántico europeo

Si nuestro país, España, era por diversas características de nuestro pasado, nuestra historia y nuestra cultura un país romántico, el país romántico por excelencia⁷, Andalucía, que atraía desde comienzos de siglo la atención de los europeos por hechos políticos recientes, como la resistencia gaditana a los anhelos imperiales napoleónicos, las Cortes de Cádiz o la promulgación de la Constitución de 1812, reunía en sí misma todos los elementos de interés para la sensibilidad romántica. Era la verdadera “Puerta de Oriente”, al tratarse del espacio europeo donde durante casi ocho siglos –desde el año 710 hasta el 1492– habían coexistido la cultura árabe y la occidental, y conservaba un rico pasado de hibridación cultural, atávicas tradiciones y leyendas épicas.

Cuando los europeos de la nueva generación romántica dirijan su mirada a España, “la tierra de los sueños”⁸, en su continua búsqueda de un nuevo mundo de evocaciones míticas, será “en Andalucía donde encuentren su representación más genuina”⁹. Y, poco a poco, esa tierra Andaluza “magnífica, acabará ensombreciendo a cualquier otra visión de España y suplantando la imagen de España entera”¹⁰. Los románticos reconocen en Andalucía lo que habían concebido fuera de nuestro país como propiamente español, contribuyendo a crear esa imagen de una España mítica, irreal, vista a través del sur. Chateaubriand ejemplifica mejor que ningún otro autor, ya en 1807 –fecha de su viaje por España–, su proceso personal de “enamoramamiento” de nuestro país; “Andalucía acaparó el amor de Chateaubriand a España, Granada acaparó su amor a Andalucía y la Alhambra acaparó su amor a Granada”¹¹. España perdió pronto, como señala Salazar¹², la autenticidad literal para convertirse en puro estímulo literario, consumando, con ello, esa idea romántica de utilización libre del tema para permitir la libre expresión individual, la primacía de la emoción sobre la razón.

En este proceso de exaltación del mito romántico de nuestro país, tendrán un papel destacado los propios exilados españoles –que tanto en París como

⁶ GANIVET, Ángel, *Granada la bella*, Granada, Imprenta de *El Defensor de Granada*, 1904, p. 117.

⁷ Según CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España*, Madrid, Alianza Forma, 1995, p. 15, “en el mito romántico de España confluyeron, por otra parte, factores diversos que van desde la fascinación por su imagen puramente física, hasta otros más complejos referidos a su peculiar tradición cultural”.

⁸ CHATEAUBRIAND, François René de, *Mémoires d'Outre-Tombe*, París, Gallimard, 1969-1972, 3ª ed., vol. I, p. 1104.

⁹ BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1985, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ DOGGUI, Mohamed, *Chateaubriand y España*, Túnez, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1992, p. 42.

¹² SALAZAR, Adolfo, *Los grandes compositores de la época romántica*, 3ª ed., Madrid, Aguilar, 1958, p. 47.

en Londres establecen contactos de primordial importancia para entender el posterior desarrollo del romanticismo hispánico—, y los viajeros románticos. Es incontable el número de europeos que visita España, desarrollando en cada caso un verdadero proceso iniciático, un peregrinaje, que cambiará su sensibilidad y su vida. Entre los viajeros que recorrieron nuestro país encontramos a Louis Viardot (1823), Chateaubriand (1823) —aunque ya había estado con anterioridad en España, en 1807 y 1811—, Alexander Slidell “Mackenzie” (1826) —el único que realmente fue asaltado por bandoleros—, Washington Irving (1828), el baron Taylor (1820, 1823 y 1836), P. Merimée (1830, 1831, 1840 y 1846), H. David Inglis (1830), R. Ford (1830-1833), George Sand (1837-1838), T. Gautier (1840), Victor Hugo —que ya estuvo en 1811 y repite su visita en 1843—, G. Borrow (1835-1840), E. Quinet (1843), A. Dumas (1846), A. de la Tour (1848) y W. G. Clark (1849). En todos ellos la imaginación puede a la realidad, contribuyendo a través de sus textos a difundir una imagen del país muchas veces espuria y siempre romantizada, creando el mito de la España romántica, como revela Gautier cuando elocuentemente afirma:

Silencio era lo único que había sobre este bello país cuando la escuela romántica lo puso de moda a través de los *Orientales* de Victor Hugo, los *Contes* de Alfred de Musset, el *Théâtre de Clara Gazul*, y las *Nouvelles* de Mérimée. Se estudió el Romancero, las obras de Calderón y ampliándose el interés rápidamente de la poesía a las restantes artes comenzó a indagarse la pintura española [...] Por una reacción lógica contra el gusto pseudo-clásico que reinaba aún entonces tanto en pintura como en poesía, se volvió hacia la Edad Media, las catedrales, los caballeros armados... y ningún país mejor que España realizaba este ideal caballeresco y católico... España es el país romántico por excelencia, ninguna otra nación ha tomado menos de la Antigüedad”¹³.

El historicismo y orientalismo románticos, el interés por las etapas oscuras, míticas, legendarias, o su gusto por lo nacional, lo propio de cada país, lo diferente, convertían a España en epicentro de inspiraciones románticas. Y si Sevilla se convertía en referencia obligada como estudia Calvo Serraller en uno de los capítulos de su obra sobre *La imagen romántica de España*¹⁴, el reino nazarí de Granada ejercerá una atracción similar o aún mayor. Hare, que visita España entre 1871-1872, en sus *Wanderings in Spain* (1873), dedica el capítulo IX a Granada, afirmando: “¡Qué visión de vida y de sol! ¡Qué frescor en su rico verdor y sus flores! ¡Qué abundantes sus manantiales! Es como si todas las bellezas naturales de España se hubiesen concentrado en este lugar, que parece pertenecer a un país distinto del resto de la Península”¹⁵.

El reino de Granada es el espacio de más larga convivencia de culturas de toda la península ibérica, además de referente de una cultura refinada y superior a la cristiana durante siglos; y posee dos espacios míticos, legendarios, el Generalife y la Alhambra, “doblemente románticos, por su origen medie-

¹³ GAUTIER, Theophile, “La musée espagnol”, en *Tableux à la plume*, París, 1880, p. 93; citado por CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España*, pp. 34-35.

¹⁴ El capítulo IV de dicha obra se denomina “Romance de la Sevilla romántica”.

¹⁵ HARE, August John C., *Wanderings in Spain*, 6ª ed., Londres, George Allen, 1892, p. 141.

val y oriental”¹⁶, que suponen la callada pervivencia de Oriente en Occidente. La huida romántica en el tiempo –hacia siglos anteriores, con especial preferencia por la Edad Media– y en el espacio –hacia tierras lejanas, poseedoras de cualidades míticas– se hace así realidad en la Alhambra, llegando a afirmar Gautier, en su *Viaje por España*, ya en 1840:

Se penetra en la Alhambra por una galería situada en el ángulo del Palacio de Carlos V, y después de unos cuantos rodeos se llega a un gran patio, conocido indistintamente con los nombres de *Patio de los Arrayanes*, *de la Alberca* o *del Mezouar* [...] Al desembocar en este amplio recinto, lleno de luz [...] dijérase que la varita de virtud de un mago os ha trasladado a pleno Oriente cuatro o cinco siglos atrás. El tiempo, que en su marcha lo cambia todo, no ha variado nada el aspecto de estos lugares, en los que no causaría la menor sorpresa la aparición de la sultana Cadena de corazones o del moro Tarfe¹⁷.

Además, los años de luchas por la conquista de la ciudad alimentarán la creación de una literatura “de frontera”, materializada en numerosos romances o relatos novelescos y legendarios, donde las virtudes cristianas y moras comparten protagonismo.

La búsqueda llevada a cabo por los artistas románticos de nuevos horizontes estéticos que renueven las musas y los cánones tras la mirada neoclásica al mundo greco-romano, les acerca al mundo oriental, arábigo, creando un nuevo “clasicismo”. En el área germana, autores como Goethe, Herder y Schlegel buscan en Oriente, más que una escenografía de la evasión, la afinidad de dos mundos, aliando el gótico y la cultura oriental frente al clasicismo grecorromano; será el propio Schlegel quien afirme ya en 1800: “Es en Oriente donde debemos buscar el verdadero romanticismo”.

En el mundo francés, donde se recrea un oriente sensual, pintoresco y decorativo, Victor Hugo, el adalid de la vanguardia romántica, escribe en 1828, dentro de *Les Orientales*, el poema “Grénade”, cuyos versos sin duda se fijarán en el imaginario colectivo romántico:

L'Alhambra! L'Alhambra! Palais que les génies
ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies,
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
Sème les murs de trèfles blancs!¹⁸

Y Delacroix, cuando visita Marruecos en 1832, exclama: “Roma ya no está en Roma. [...] los romanos y los griegos están aquí a mi alcance, me río de los romanos de David”¹⁹. Lily Litvak, estudiosa de la temática musulmana en España, afirma cómo esta nueva mirada a Oriente era la “antítesis del trilla-

¹⁶ RAQUEJO, Tonia, *El palacio encantado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 11.

¹⁷ GAUTIER, T., *Viaje por España*, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1920, pp. 66-67.

¹⁸ [¡La Alhambra! ¡La Alhambra! Palacio que los genios / han dorado como un sueño y llenado de armonías, / Fortaleza de almenas ondulantes y ruinosas / donde se escuchan las mágicas sílabas de la noche, / cuando la luna, a través de los mil arcos árabes, / siembra los muros de tréboles blancos]. HUGO, Victor, *Les Orientales*, París, Gallimard, 1964, p. 142. Estos versos pertenecen al poema “Grénade”, fechado en abril de 1828.

¹⁹ DELACROIX, E., *Journal (1822-1863)*, París, 1863, p. 42.

do racionalismo que ya resultaba insuficiente”²⁰. Suponía una “pérdida de fe en la razón”²¹, recuperando el poder del irracionalismo, de la alteridad, del escapismo hacia lo diferente en todos los sentidos. Esta contraposición de razón *versus* sensación, clasicismo *versus* orientalismo, o logos *versus* mito se hace presente también en la Alhambra, que incluye en su espacio arquitectónico la posibilidad de contraponer directamente el arte “clásico” del Palacio de Carlos V y el nazarí, ahora dotado de nuevo valor y sentido. De esta forma, “algunos escritores se erigieron en exaltadores del romanticismo arábigo, recogiendo la temática de una Alhambra sensual entre jardines, de columnas parecidas a jóvenes, y jóvenes parecidas a gacelas, del cromatismo de cúpulas centellantes, y las monótonas curvas de los arabescos”²².

El alhambrismo se convierte así en recurso para una nueva práctica artística que produce cientos de obras artísticas en toda Europa. En las Islas Británicas una de las referencias fundamentales es la del escocés David Roberts (1796-1864) que, acompañado por Jenaro Pérez Villaamil, recorre España entre 1832 y 1833; Roberts comenzó a publicar los dibujos realizados en su “viaje pintoresco” por nuestro país en *The tourist in Spain and Morocco* (Londres, 1835) y recopiló sus sublimes trabajos de la Alhambra en *The Picturesques Sketches in Spain* (1835). Los grabados de Roberts se difundieron con rapidez en Inglaterra gracias a las obras citadas, y a diversas guías turísticas (como la publicada por Thomas Roscoe en 1835, *The tourist in Spain, Granada*²³) y en el resto del continente, y pronto aparecen en guías editadas en París, como las *Excursiones en Espagne ou Chroniques provinciales de la Péninsule* de Édouard Magnien²⁴; la tercera excursión de esta obra, que lleva por título *Le royaume de Grénade*, incluye veinte grabados de Roberts, varios de ellos de la Alhambra. El propio Teophile Gautier afirma en su *Viaje por España* ya citado, cómo su imagen de algunas de las salas más destacadas de la Alhambra parte de grabados ingleses, que en el caso del *Patio de los Leones*, “dan una idea muy incompleta y bastante falsa” del mismo²⁵.

Otros artistas británicos como Frederik Lewis y Richard Ford —que además de escritor era un estimable dibujante—, convirtieron a España en tema de ilustración de sus libros. A éstos es imprescindible añadir la figura de Owen Jones, “quien aprovecharía numerosos monumentos árabes españoles para su *Grammar of Ornament*, 1856, obra en la que se definiría canónicamente el *moorish style*”²⁶. Las lacerías, alicatados y resto de elementos decorativos del arte árabe son recogidos con interés por las artes decorativas, e incluso el gusto por el “alhambrismo” desarrolla en el Reino Unido un estilo arquitectónico propio, definido específicamente como “alhambrista” o neoárabe, que gozó de importante difusión.

²⁰ LITVAK, Lily, “La mano y la llave. Pervivencia de la Alhambra en las artes, la literatura y la arquitectura de fines del siglo XIX y principios del XX”, en *Manuel de Falla y la Alhambra*, p. 14.

²¹ LITVAK, Lily, *El jardín de Alá. Temas del exotismo musulmán en España (1880-1913)*, Granada, Don Quijote, 1985, p. 24.

²² *Ibidem*.

²³ ROSCOE, Thomas, *The tourist in Spain, Granada*, Londres, Robert Jennings and Co., 1835.

²⁴ MAGNIEN, Édouard, *Excursiones en Espagne ou Chroniques provinciales de la Péninsule*, París, Chez R. Lebrasseur, 1838.

²⁵ GAUTIER, *Viaje por España*, p. 74.

²⁶ CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España*, p. 29.

En el ámbito literario la moda alhambrista comienza tempranamente con *The Conquest of Granada* (1669-70) de John Dryden, inspirada en la obra de Ginés Pérez de Hita; y continúa ya en el siglo XIX, con títulos como *Ancient ballads from the Civil War of Granada* (1803) de Thomas Rood, *A very mournful ballad on the siege and conquest of Alhama* (1806) de Lord Byron, *The angel of the world: an arabian tale* (1820) de George Croly, *Leila or the Seige of Granada* (1838) de Sir Edward G. Bulwer Lytton, autor también de *Los últimos días de Pompeya*. La influencia de D. Roberts y J. Gibson Lockhart, autor de *Ancient Spanish ballads: historical and romantic* (Edimburgo, 1832), obra reeditada frecuentemente a lo largo del siglo XIX, inicia la moda de acompañar de ilustraciones las obras literarias, llegando a proporcionarse con cierta exactitud la topografía específica de la Alhambra para contextualizar las leyendas y mitos en su espacio adecuado. También el mundo teatral se vio invadido por esta moda gracias a títulos de gran éxito como *The Moor* y *Don Pedro, King of Castile*, de Herbert; estas obras despertaron el deseo de descubrir la Granada árabe y convirtieron en habituales a personajes de la literatura alhambrista como Boabdil, Muley-Hassem, Almanzor, Zorayda, Ayxa, Fernando de Aragón, y los Zegríes y Abencerrajes.

Francia, el país donde se desarrollan los más tempranos balbuceos románticos en el ámbito literario, no puede escapar de la moda alhambrista y desde la época napoleónica –sin duda gracias al verdadero “descubrimiento” de nuestro país que propiciaron las campañas bélicas de Napoleón²⁷– ven a la luz diversas obras con esta temática. Uno de los personajes que sin duda contribuyó de forma decisiva a la difusión de la imagen pintoresca de España en Francia fue Alexandre Laborde (1773-1842), hijo de un banquero español emigrado a París tras la Revolución, que visitó España en 1806, publicando posteriormente varios libros sobre sus viajes y conocimiento de España, el *Itinéraire descriptif de l'Espagne, et tableau élémentaire des différents branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume* (1809) y su *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (1818).

En la temprana fecha de 1807 Cherubini, recurriendo al género de moda –la “ópera de rescate”–, estrenaba su ópera *Les Abencérages ou L'étendard de Grenade* (1807) y Chateaubriand concluía en 1809 –después de su primer viaje iniciático y apasionado por nuestro país– la novela *Les aventures du dernier Abencérage*, publicada diecisiete años más tarde, en 1826, en París²⁸. La publicación en francés, en 1812, de la *Historia de la literatura española*, del alemán Bouterweck, y la mirada de autores como Victor Hugo –con *Les Orientales* (1827-1829)–, Teophile Gautier –con su *Voyage en Espagne* (1840)– o Alexandre Dumas –gracias al relato de su viaje en *De Paris à Cadix* (1847)– alimentaron el mito romántico de España y sus tierras meridionales. Este último, que relata su encuentro con la Alhambra y el Generalife en su característico estilo epistolar, en supuestas misivas enviadas a una dama desconocida, al en-

²⁷ Existen multitud de relatos bélicos de autores como Pierre Base, Brandt, Bourogne, Castellane, Bapts, el general barón Lejeune, Bacler d'Albe, además de las *Memoires d'un apothicaire (1808-1814)* de M. S. Blaze o *Las campañas de Napoleón en la Península Ibérica* del Mariscal Barón de Marbot. Véase CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España*, pp. 18-19.

²⁸ Chateaubriand visitó España en 1807, intentando reunirse con su amada la Vizcondesa de Anilles, hermana de Alexandre Laborde. Véase DOGGUI, *Chateaubriand y España*.

trar en la Alhambra afirma: “Madame, acaba usted de rejuvenecer quinientos años y ha dejado ciertamente el Occidente para entrar en el Oriente”²⁹.

El tema oriental adquiere también continua presencia en la pintura francesa, enriquecida con las evocadoras y sensuales odaliscas de Ingres, los temas orientales de Delacroix –como su *Muerte de Sardanápalo*, presentado en 1827, que contiene ya toda la riqueza iconográfica del mundo oriental– y la mirada a la Alhambra, con las luchas entre Zegríes y Abencerrajes, tema recogido en diversos cuadros más tardíos de Henry Regnault, como *Execution à Grenade* (1869) o *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* (1870).

Además de Cherubini, diversos compositores operísticos se acercaron al mundo alhambrista, como Meyerbeer, autor de *L'esule di Granata* (1822), o Donizetti, en obras como *Zoraida in Granata* (1822) y *Alahor in Granata* (1826); en esta última, además de los bandos corales de Zegríes y Abencerrajes, aparecen personajes habituales en este tipo de género, como Muley-Hassem, Zulima –su hija– y Alamar, que “revivirán” dramáticamente en la ópera de Arrieta³⁰.

1.2. La temática musulmana como materia artística nacional

También los autores nacionales se dejaron atrapar por la estrella de Oriente que brillaba en nuestras tierras meridionales. Como afirma Sebold, Andalucía y sus mitos son también objeto de un tratamiento *exotizante*, “en la misma forma en que lo son en la obra de los románticos extranjeros”³¹. En nuestro país, la huida *exotizante* se refugió de forma mayoritaria en el orientalismo.

Ramón Sobrino, que ha estudiado el repertorio musical alhambrista español, sus códigos y sus referentes, afirma que es a finales de la década de los cuarenta cuando diversos artistas españoles crean las primeras obras significativas en los diversos ámbitos artísticos. Éste es el caso de Jenaro Pérez Villamil en el mundo pictórico o de diversos monumentos arquitectónicos que responden a dicha estética –como el *Gabinete Árabe* (1848) del Palacio Real de Aranjuez, construido por Rafael Contreras, y el *Salón árabe* (1850) del Palacio de Vista Alegre, posesión del Marqués de Salamanca en Madrid, de Narciso Pascual y Colomer–. La arquitectura nacional se mueve en un amplio eclecticismo, y según Litvak, el estilo neogótico es el más deseable para las construcciones de carácter religioso mientras que el elemento árabe o morisco, característico de las tendencias “mudejaristas” o neoarabistas, “se reserva para la arquitectura de carácter frívolo”³².

En el ámbito literario es a José Zorrilla (1817-1893) y a Juan Arolas (1805-1849) a quienes corresponde el mérito de haber cultivado el género con mayor fortuna, aunque se localizan referencias anteriores del granadino Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) –*Aben Humeya* (1830) o *Doña Isabel de Solís* (1837)– o el Duque de Rivas –*La azucena milagrosa* (1847)–. Títulos como la *Odalisca* y las *Orientales, religiosas, caballerescas y amatorias* (1842) de

²⁹ DUMAS, Alexandre, *De París a Cádiz*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2002, p. 273.

³⁰ Véase SOBRINO, “Alhambrismo musical español”, p. 45.

³¹ SEBOLD, Russell P., “Huida del presente y exotismo en las Letras románticas”, en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Guillermo Carnero, coordinador, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 98.

³² LITVAK, *El jardín de Alá*, p. 30.

Arolas, o las *Orientales* (1837) y *Granada*, Poema oriental en dos tomos (1852) de Zorrilla, ilustran de forma perfecta esta tendencia. “Será el mismo Zorrilla a través de obras concretas –caso del poema *Gnomos y mujeres* (1886), en relación con *Los gnomos de la Alhambra* de Chapí y Noguera– quien determine de forma directa, en 1889, la composición de música orquestal”³³.

Títulos como *El harén y La trova en la Alhambra* de Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883), *Una noche en Granada* de Gregorio Romero Larrañaga (1815-1872), *Una noche en la Alhambra* de Julián Romea (1813-1868), *El beduino* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, o *Almanzor*, poema de Santos López Pelegrín (1801-1846), autor que llega a firmar con el pseudónimo de “Abenámbar”, revelan de forma manifiesta el triunfo de la tendencia arabista en los géneros lírico y dramático de nuestra literatura romántica³⁴. Además, esta temática era frecuente en los años cincuenta en los artículos de costumbres, a veces recogidos en pequeñas colecciones; un ejemplo es el artículo “Una conversación en la Alhambra”, escrito por Pedro Antonio de Alarcón en 1859 e incluido en una colección de artículos titulada *Cosas que fueron*, editada en 1871.

En la pintura el orientalismo es más tardío, siendo Mariano Fortuny (1838-1874) el primer cultivador del tema oriental. En 1870 se trasladó a Granada aconsejado por sus amigos franceses Henry Regnault, Georges Clairin, Charles Davillier o Gustave Doré. Instalado en la Fonda de los Siete Suelos por indicación de Regnault, Fortuny vivió en Granada una etapa (1870-1874) de gran fecundidad, legándonos diversos cuadros de temática alhambrista, como *Almuerzo en la Alhambra* (1872), *La matanza de los Abencerrajes* (1871), *Tribunal de la Alhambra* (1871), *Patio de los Arrayanes* (1870) o *Patio de la Alhambra* (1871), y dibujos como *Puerta Granadina* (sin fechar) o *Músicos árabes ante un rey granadino* (ca. 1871-1872); en opinión de Litvak, si se comparan las pinturas de Fortuny con otras coetáneas de temática alhambrista u oriental firmadas por Regnault o Clairin, las del español “resultan mucho menos teatrales, y plasman el pasado con un lenguaje pictórico moderno”³⁵.

1. 3. “Cuando la mano tome la llave, Granada será conquistada”.

El cuadro de historia en favor de la identidad nacional

En la *Puerta del Juicio* de la Alhambra, que evoca en una inscripción cómo “Sólo en Alá hay fuerza y poder”, encontramos grabada una inmensa llave, signo sagrado de los musulmanes, la “llave de Dios” mediante la cual, de acuerdo con el Corán, Alá abre los corazones de los creyentes a la verdadera religión. En la parte interna de la puerta aparece grabada la gran mano, la “mano omnipotente” del Corán que guía a los creyentes por el buen camino, resumiendo en el número de sus dedos los cinco grandes preceptos de la ley coránica. Muchas han sido las tradiciones y leyendas atribuidas a estos dos símbolos coránicos; los habitantes del recinto consideraban que la asociación de la mano y la llave debilitaría al enemigo que osase traspasar la puerta. Los

³³ SOBRINO, Ramón, “Alhambrismo musical español”, p. 43.

³⁴ El tema se continúa cultivando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Véanse a este respecto las obras de LITVAK ya citadas y la titulada *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus, 1986.

³⁵ LITVAK, “La mano y la llave”, p. 17.

cristianos, por su parte, al no poder descodificar los iconos sagrados de la religión coránica, dotaron a dichos símbolos de nuevo significado, como relata el mismo Dumas en su libro de viajes:

La mano está allí, como ocurre a menudo entre los árabes, para conjurar el mal de ojo. La llave está para recordar el versículo del Corán que comienza con las siguientes palabras: «Él abrió...» Estos dos sentidos eran demasiado simples o demasiado profundos para el pueblo, que dio a ambos otra explicación: «Cuando la mano tome la llave, dijo el pueblo, Granada será conquistada». La mano no tomó la llave, Madame, y sin embargo los moros, para mi desesperación superlativa, fueron expulsados de Granada³⁶.

El episodio de la conquista del Reino de Granada por los Reyes Católicos, que cierra la Reconquista y consigue unificar bajo una única corona católica los territorios de la Península es uno de los más “revisitados” por las artes románticas españolas.

Como defiende Álvarez Junco³⁷, los hombres del XIX se emplearon a fondo en crear una identidad nacional y trabajaron en favor de ello como si se tratase de cumplir un verdadero programa, dentro del cual encajaba de forma paradigmática el episodio de la heroica conquista del reino nazarí, subrayando la figura de una reina, Isabel la Católica, que a la vez que acompañaba a su esposo en la campaña bélica instalada en la ciudad de Santa Fe, era capaz de desprenderse de sus joyas para sufragar asuntos de Estado. Todo esto agradaba sobremanera a otra reina Isabel, que ocupaba la corona de España a mediados del siglo XIX, tras una dramática guerra civil y necesitaba asentar y consolidar su figura y su reinado, y vertebrar un país que requería un amplio programa de reformas para resurgir de sus cenizas una vez pacificadas las contiendas carlistas.

Todas las artes, compartiendo el gusto romántico por el historicismo, rebuscan en nuestro pasado histórico-artístico tratando de reconstruir y “manipular” una historia gloriosa en muchos sentidos que era necesario reconocer. Lúcidamente, Luis Cernuda, en las primeras décadas del siglo XX, afirmaba: “No tener presente pase; pero no tenerlo y destruir además el pasado admirable... Refugiémonos, pues, en él”³⁸.

La recuperación de nuestro pasado histórico es una de las principales causas de la creación de cuadros de historia de gran formato. Muchos de ellos nacen de requerimientos oficiales; el Gobierno, el Congreso, el Senado —que encarga en 1878 un cuadro sobre *La rendición de Granada* a Francisco Pradilla para su Sala de Conferencias en la que, según el diario *La Época*, está ya colgado en noviembre de 1882³⁹—, los Ayuntamientos, las Diputaciones o la Corona son algunas de las instituciones de las que parten los principales encargos de pintura de historia. La propia Academia de Bellas Artes de San Fer-

³⁶ DUMAS, *De París a Cádiz*, pp. 371-372. También el Barón de Davillier relata con todo detalle los bajorrelieves de la Puerta del Juicio y sus significados en el capítulo dedicado a “La Alhambra” en su *Viaje por España*, Madrid, Grech Editores, 1988, vol. I, pp. 198 y ss.

³⁷ ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa*.

³⁸ CERNUDA, Luis. “Divagación”, *Prosa completa*, HARRIS y MARISTANY, eds., Barcelona, Barral, 1975, p. 1296.

³⁹ Véase REYERO, *La pintura de historia en España*.

nando impulsa la pintura de historia de forma destacada a partir de 1856, año de la primera Exposición Nacional organizada por la Academia, en la cual gana la primera medalla el *Don Pelayo en Covadonga* de Luis Madrazo. Añade Reyero que la propia Academia propone para premio de primera clase de escultura en 1874 el tema de la entrada triunfal de los Reyes Católicos en Granada, manteniendo esta costumbre posteriormente.

Uno de los temas recurrentes de esta pintura de historia es el de la conquista de Granada, y el papel destacado en ella de la Reina Católica. Se subraya a través de este tema la unidad de la patria, la gloria alcanzada tras la victoria bélica, la hidalguía, el honor, el valor del español. De todas las heroínas que pueblan los cuadros de historia del siglo XIX español, sin duda el personaje más representado es el de Isabel la Católica.

La corona encarga un número importante de pinturas centradas en acontecimientos donde directa o indirectamente interviene la reina Isabel, quizá por evocar cierto paralelismo entre la reina Católica y su sucesora, la segunda Isabel en el trono de España. Además, se escogen los aspectos de su reinado que interesa destacar, como la unidad y pacificación territorial conseguida, su férrea mano para llevar el timón de la patria y su intuición para desarrollar empresas gloriosas pero arriesgadas, como el viaje de Colón. El proceso de identificación llevado a cabo entre las figuras de Isabel la Católica e Isabel II fue motivo de un ensayo de Güell y Rente, publicado en París en 1858, donde se plantea la comparación de ciertos hechos compartidos, como la oscuridad y legitimidad de los primeros años del reinado, el nombre, el carácter, el aspecto físico o el matrimonio con un primo español. El proceso resulta excesivamente forzado al intentar establecer paralelismos con hechos y procesos estrictamente decimonónicos, como la Desamortización –que se relaciona con la supresión de impuestos eclesiásticos–, la Guardia Civil –relacionada con la Santa Hermandad–, la reorganización administrativa –con la unidad del Estado–, y el ferrocarril –al que se vincula nada menos que con el descubrimiento de América, “porque descubre nuevas tierras”⁴⁰–.

Isabel y su consorte, Francisco de Asís, se convierten en impulsores de muchos de los cuadros de historia centrados en la figura de su antecesora en el trono y del episodio de la conquista de Granada. A encargos reales se deben obras como *Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real no es suficiente para pagar los gastos de su expedición, está dispuesta a vender sus joyas* (1855) de Francisco de Mendoza; *Isabel la Católica entrega al hijo de Boabdil* (1853) de Francisco Cerdá; *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe* (1855) de José Galofre; o *El suspiro del moro* (1855) y *La primera entrevista de Colón con los indios* (1853), ambas de Joaquín Espalter.

Además, afirma Reyero que Isabel II adquirió en 1855 dos lienzos de Francisco de Paula van Halen titulados *La entrada de Isabel I en campo cristiano* y *El combate de Garcilaso y Tarfe o Triunfo del Ave María*, cuadros cuyo paradero actual se desconoce. Ese mismo pintor presenta al Infante Francisco de Paula un boceto de *La rendición de Granada*, cuadro que concluye en 1859. En la Exposición de 1860, Eusebio Valldeperas presenta el cuadro *Isabel la Católica visitando a los heridos de Loja*, que la reina Isabel II compra por 30.000

⁴⁰ GÜELL Y RENTE, J., *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel I y doña Isabel II*, París, 1858, citado por REYERO en *La pintura de historia en España*, p. 142.

reales. Carlos Reyero evidencia un claro paralelismo entre este cuadro y la *Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad* (1862), pintado por José Roldán, intentando subrayar la identificación de las dos reinas. En 1866 Eduardo Cano Peña expone el cuadro titulado *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga*, obra cuyo asunto es tildado “de un interés nacional, conmovedor, profundamente moral y filosófico”⁴¹.

En el terreno literario, afirma Álvarez Junco que “además de construir el canon de historia literaria nacional, los románticos orientaron su propia creación literaria hacia los temas nacionales”⁴². Por ello, no es casual que sea en el siglo XIX cuando se sienta la necesidad de crear un modelo canónico de historia de la literatura española: las tres que están publicadas en la primera mitad de siglo son de autores extranjeros: el alemán Bouterweck⁴³, el suizo Sismondi⁴⁴ y el americano Ticknor⁴⁵. En 1835 comenzó a publicarse en París, gracias al editor y librero Baudry, una *Colección de los mejores autores españoles*, que siguió editándose hasta 1872 y llegó a los sesenta volúmenes; la selección y orientación de la serie se debe a un discípulo vasco de Lista, Eugenio de Ochoa (1815-1872). En nuestro país, además de numerosas colecciones de romances que ven la luz a partir de 1815, y gracias a dos catalanes, Buenaventura Carlos Aribau y Manuel Rivadeneyra, se inicia la colección de clásicos nacionales denominada “Biblioteca de Autores Españoles”, con un primer volumen dedicado a Cervantes, que ve la luz en 1846⁴⁶.

Félix San Vicente destaca cómo a partir de los años treinta del siglo, el teatro español conoce una época de proliferación del drama histórico⁴⁷. La renovación llega de manos de García Gutiérrez, Hartzenbusch y Zorrilla, este último, en opinión de Álvarez Junco, el verdadero poeta nacional, el creador del drama histórico nacional.

En enero de 1850 Rodríguez Rubí (1817-1890) estrena con gran éxito en el Teatro Español el drama histórico *Isabel la Católica*. Era grande la fama del autor, que llegó a ser definido por Hartzenbusch como “el más aplaudido de todos los dramaturgos de su época”⁴⁸; la puesta en escena de *Isabel la Católica* fue muy bien acogida por el público y se puso en escena al año siguiente⁴⁹, manteniéndose en cartelera durante algunos años más (1854, 1857, 1858,

⁴¹ REYERO, Carlos, *Imagen histórica de España*, p. 250. Los datos de este párrafo proceden del capítulo de esta obra dedicado a “La conquista de Granada”, pp. 243-261.

⁴² ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa*, p. 241.

⁴³ BOUTERWECK, *Geschichte des Spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Gottinga, Rowers, 1804 (traducida al francés en 1813, alcanzó gran difusión; la traducción española fue editada en Madrid, Aguado, 1929).

⁴⁴ SISMONDI, *Histoire de la littérature espagnole*, París, Crapelet, 1813 (traducida al castellano en Sevilla, 1841-42).

⁴⁵ TICKNOR, *History of Spanish Literature*, Londres, Murray, 1849 (traducción española: Madrid, *La Publicidad*, 1851-56).

⁴⁶ Véase el capítulo 8, dedicado a “La crítica literaria”, en la *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, L. Romero Tobar, coordinador, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

⁴⁷ SAN VICENTE, Félix, “5.6. Continuidad del drama histórico”, en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, p. 384.

⁴⁸ HARTZENBUSCH, J. E., “Prólogo” a la edición de 1850, en *Obras de Manuel Bretón de los Herreros*, vol. I, Madrid, Ginesta, 1883, p. LVI.

⁴⁹ Véase *El eco del actor*, 24-III-1851, p. 237.

1860 y 1861) en el Español, el Teatro de la Cruz, el Príncipe y el Novedades de Madrid⁵⁰.

La segunda mitad del siglo XIX impulsó también en nuestro país la publicación de obras destinadas a profundizar en el conocimiento geográfico –en la línea de las guías pintorescas redactadas por algunos viajeros extranjeros– y a revalorizar nuestro rico pasado artístico. Un ejemplo de ellas es la colección de doce volúmenes de *Recuerdos y bellezas de España*; lamentablemente esta obra, iniciada en 1839 y llevada a cabo por Parcerisa, Piferrer y José M^a Quadrado, fue suspendida en 1865⁵¹. El volumen dedicado a “Granada”, ve la luz en 1850 –año del estreno de *La conquista de Granada* de Arrieta–, y su texto es obra de Pi y Margall. Fruto también de viajes hechos en busca de nuestra riqueza monumental es la *España artística y monumental*, de Escosura y Genaro Pérez Villaamil (1841).

2. ORÍGENES Y FUENTES DE LA MATERIA DRAMÁTICA

Martínez Cachero afirma que “pocas veces como en el romanticismo se ha adulterado la historia de un modo tan descarado, ni se han atribuido más calumniosas especies a los personajes históricos, de acuerdo con una moda que nos venía de fuera”⁵². Los autores literarios se entregan vehementes a la moda histórica, fabulando acontecimientos históricos que tienen en muchas ocasiones como base la difundida *Historiae de rebus Hispaniae libri xxx* (1592) del jesuita Juan de Mariana (1535-1624), traducida y publicada por él en castellano, en 1593, con apéndices que ven la luz en 1617 y 1623. Mariana, al relatar la toma de Granada, incurre en algunos de los tópicos consolidados en el romanticismo, como la entrega de las llaves que Boabdil hizo al rey Fernando, escena en la que sabemos no figuraba la reina, aunque la pintura y el teatro lo contradigan, añadiendo la figura de Isabel I al cuadro épico.

En enero de 1850, en la celebración del aniversario de la toma de la ciudad de Granada (que tuvo lugar el 2 de enero de 1492), se estrena en el Teatro Español de Madrid *Isabel la Católica*, drama histórico de Rodríguez Rubí en verso, con tres partes y seis jornadas, que previamente había sido leído en Palacio el 2-XII-1849. La obra, que desarrolla una primera parte en Segovia, la intermedia en Granada y la tercera en Barcelona, alcanzó veintisiete representaciones seguidas, obteniendo gran éxito y generando cierta polémica. El Conde de San Luis mandó montar una decoración excepcional, “única en su tiempo”, para la obra, que contribuyó, junto con la interpretación de Matilde Díez en el papel de la reina Católica, a su sonado éxito⁵³.

⁵⁰ Datos tomados de la obra de VALLEJO, Irene y OJEDA, Pedro, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

⁵¹ Según ALLISON PEERS, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, p. 334, la obra volvió a darse a la estampa en una versión aumentada, con el título *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (Barcelona, 1884-1891, 27 volúmenes).

⁵² MENÉNDEZ PÉLAEZ, ARELLANO, CASO GONZÁLEZ y MARTÍNEZ CACHERO, *Historia de la literatura española. Vol. III. Siglos XVIII, XIX y XX*, Madrid, Everest, 1995, p. 217.

⁵³ Véase BURGOS, Ana M^a, “Vida y obra de Tomás Rodríguez Rubí”, *Revista de Literatura*, XXIII/45 (1963), pp. 65-102 y GARCÍA TARANCÓN, Asunción, “El drama histórico «en mantillas»: *Isabel la Católica*, de Tomás Rodríguez Rubí, en *Folleto literarios del Tío Carmona y el Jesuita*”, en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la S. L. E. S. XIX* (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), edición digital, accesible en www.cervantes.virtual.com/portal/Slexix.

Tras el repaso del contexto histórico coetáneo, no es difícil pensar que fuese la propia reina Isabel quien sintiéndose altamente identificada con su predecesora, Isabel I de Castilla, requiriese a Solera un poema lírico sobre el tema de la conquista de Granada. Solera escribe un drama de base histórica, aunque, a diferencia de la obra de Rodríguez Rubí, centra la acción en los amores prohibidos entre Zulema y Gonzalo de Córdoba. No incluye la figura de Fernando, quizá con la intención manipuladora de agrandar la de la reina, que protagoniza escasas escenas, pero altamente significativas: los momentos iniciales del drama, en que trata de preparar los ánimos de las huestes cristianas para el combate y recibe a Alamar, enviando al combate a Gonzalo (escenas II, III y IV del acto I), el cuatro inicial del acto III (escenas I a IV), en que la vemos tras una entrevista con Colón, y la escena final, en la que irrumpe por fin en la Alhambra portando la Santa Cruz ante la que todos se postran de hinojos (cuadro tercero y final de la obra, escenas X y XI del acto III). Esta exaltación de la fe, una fe “épica” y gloriosa, responde, en opinión de Álvarez Junco, a la deformación histórica llevada a cabo en este periodo, según la cual en la Edad Media “sólo lo católico era español”⁵⁴; dicha lectura histórica logra llegar a imponer unos rasgos característicos de la personalidad española y de la colectividad nacional que también se desprenden de los cuadros de historia: “belicoidad, catolicidad y caballerosidad de los personajes; unidad, libertad e independencia de la colectividad; protagonismo abrumador de la monarquía”⁵⁵.

La conquista di Granata se estrenó en el Teatro de Palacio el 10 de octubre de 1850, en el vigésimo cumpleaños de la reina, un año después de la primera representación de *Ildegonda*, y fue representada a partir del 18 de diciembre de 1855 en el Teatro Real, ofreciéndose once funciones, con cierto éxito⁵⁶.

En la edición del texto de la obra, Solera argumenta que este drama lírico ha sido extraído “de la conocida novela de Florián y de la historia de España”, sin perjuicio de que el poeta hubiese aumentado todo cuanto le había parecido más conveniente para producir efectos teatrales⁵⁷. Se refiere a la obra de Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) titulada *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*, publicada en París en 1791 y pronto traducida y publicada en nuestro país⁵⁸. Esta novela es también la base literaria de otros tres títulos operísticos alhambristas, *Abenamet e Zoraida* (Milán, 1806) de Nicolini, *Les Abencérages* (París, 1813) de Cherubini, y *Zoraida in Granata* (Roma, 1822) y *Alahor in Granata* (Palermo, 1826) ambas de Donizetti, hecho que revela su difusión y popularidad en la primera mitad del siglo XIX.

Claris de Florian cuenta con dos referencias innegables: la primera y más antigua es *El Abencerraje*, novela capital de la literatura española de los Siglos de Oro, de la que hay diversas versiones (1561, 1562, 1565 y otra de finales del XVI o principios del XVII) y a cuyo tema se dedican numerosos romances

⁵⁴ ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa*, p. 246.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 254.

⁵⁶ Para conocer en detalle la situación de Arrieta en Palacio, su cercanía con la Reina y los detalles de esta representación, véase CORTIZO, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*.

⁵⁷ SOLERA, Temistocle, *La conquista di Granata*, Madrid, Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa, 1850.

⁵⁸ *Gonzalo de Córdoba o La conquista de Granada, escrita por el Caballero Florian, publicala en español Juan López de Peñalver*, Barcelona, Imprenta De Gorchs, 1827.

moriscos que pueden haber estado, incluso, en el origen de la misma novela⁵⁹. En cuanto a la segunda, se trata de un relato publicado en el siglo XVII, la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes, caballeros moros de Granada*, de Ginés Pérez de Hita (ca. 1544-ca. 1619)⁶⁰; los autores románticos, en su afán por resucitar el pasado legendario de los pueblos, recuperan esta obra, que recrea una imagen de antigüedad heroica de la ciudad de Granada. Pérez de Hita alimenta la leyenda afirmando falsamente, a imitación de las novelas de caballerías, que la obra está sacada de un libro árabe “cuyo autor de vista fue un moro llamado Aben Hamin, natural de la ciudad de Granada”, siendo él solamente su traductor.

La rivalidad entre Zegríes, Abencerrajes y otras familias de guerreros cortezanos que habitaban en el Reino Nazarí atrajo poderosamente la imaginación romántica, como revela Chateaubriand en *Les aventures du dernier Abencerraje* (1826). Y, por supuesto la cruel y traidora matanza de Abencerrajes llevada a cabo por Boabdil, mal aconsejado por los Zegríes, forma parte de la leyenda y de los últimos hechos previos a la toma de Granada que ilustran—desde el bando cristiano— la pérdida de autoridad de Boabdil y la crisis interna de un reino corrompido. Es una vez más Gautier quien en su *Viaje por España*, al referirse a que fue en la pila marmórea del Patio de los Leones donde cayeron los treinta y seis caballeros Abencerrajes, afirma “en esto yo me atengo exclusivamente a los romances, a las tradiciones populares y a la novela de Chateaubriand”⁶¹.

Otras fuentes de inspiración que indudablemente pudieron ser útiles a Solera son las obras de Washington Irving (1783-1859), escritor americano afincado en Europa que, aceptando la invitación del embajador norteamericano en Madrid, vivió una temporada en nuestro país, estudiando nuestro pasado a través de documentación archivística en El Escorial y de las tradiciones orales que pudo recoger durante los tres meses que logró vivir dentro del recinto de la Alhambra. Títulos como *Chronicle of the Conquest of Granada* (1829), *Legends of Conquest of Spain* (1835) y, sobre todo, *The Alhambra, Tales by Washington Irving*, publicados en Londres en 1832, contribuyeron a alimentar aún más el imaginario romántico europeo. La primera de estas obras, que fue traducida al castellano como *Crónica de la conquista de Granada (Según el manuscrito de Fray Antonio Agápida)*, fue publicada en Madrid en dos volúmenes (Imprenta de Sancha, 1831) y supone un acercamiento historicista a los hechos que sin duda Solera conocía cuando abordó la escritura de su libreto para la ópera de Arrieta.

Solera extrae todo el material dramático de la ópera de la novela de Claris de Florian, aunque la lectura del libreto operístico revela también el conocimiento de la obra de Pérez de Hita. La ópera prescinde de los primeros capítulos de la obra de Claris de Florian, situándonos “in media res”. Gonza-

⁵⁹ Véase el estudio y edición de la obra en LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *El Abencerraje (novela y romancero)*, Madrid, Cátedra, 1980.

⁶⁰ PÉREZ DE HITA, Ginés, *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes, caballeros moros de Granada, de las civiles guerras que hubo en ella y batallas particulares que tuvieron en la Vega entre moros y cristianos hasta que el rey Fernando V la ganó*, Barcelona, Imprenta de Sebastián Mateuad y Lorenzo Dén, 1604, obra publicada “A costa de Miguel Manescal, mercader de libros, impresa el 26 de marzo de 1604”.

⁶¹ GAUTIER, *Viaje por España*, p. 79.

lo de Córdoba, uno de los más valerosos caballeros cristianos, ama a la princesa Zulema, hija de Muley-Hassem y la cristiana Leonor (que eran también padres del valiente Almanzor). Zulema y Almanzor son además hermanos de padre del último rey nazarí, Boabdil “el chico”, hijo también de Muley-Hassem.

La ópera comienza en el capítulo VIII –tomo II– de la obra de Claris de Florian, mostrando a los cristianos mientras construyen una ciudad amurallada en la Vega de Granada⁶² que, según revela la reina, recibirá el nombre de Santa Fe, pues “la santa fe dio el valor a nuestros corazones; ella en el peligro nos inspiró el gran pensamiento...”⁶³. El coro de soldados aclama a la Reina al comienzo y al final del cuadro:

¡Viva Isabel, terror de los moros! [...] ¡Ya tiembla en su campo el impío que tuvo la audacia de desafiarnos! ¡Tiembla, miserable! ¡Isabel ha desnudado el acero, para no volverlo a guardar...! ¡Tú, soberbio Moro, besará el polvo que huellan tus plantas...!⁶⁴.

Al campamento cristiano se ha acercado Alamar quien, en nombre de Almanzor, reta a los cristianos a un combate cuerpo a cuerpo con el mejor caballero de la Reina⁶⁵. Isabel concede este honor a Gonzalo, que debe obedecer a su Reina y cumplir con su fe, pero no desea matar al hermano de su amada Zulema. Será su fraterno amigo Lara⁶⁶ quien le sustituya y consiga dar muerte al príncipe Almanzor.

El segundo cuadro nos traslada al harem del palacio de Boabdil; las odaliscas acuden a las almenas a observar el combate entre Almanzor y el falso Gonzalo –Lara–, mientras Zulema se derrumba, sin saber por quién sufrir, si por su hermano o por su amor. A lo lejos se oye música fúnebre que se hace cada vez más perceptible. Muley-Hassem, padre de Almanzor y Zulema, maldice a su hija por su traición y ordena su matrimonio con el príncipe Alamar. Gonzalo, atormentado ante la posibilidad de que Zulema crea que la ha traicionado, cruza la frontera mora disfrazado de mensajero, y le hace saber a Zulema que él no se ha enfrentado con su hermano; ha sido su mejor amigo, Lara, quien, de acuerdo con él y fingiéndose el mismo Gonzalo, dio muerte a Almanzor.

El siguiente cuadro muestra el panteón de los reyes moros. Mujeres enlutadas esparcen flores y coronas sobre la tumba del príncipe caído en el duelo contra el cristiano. Gonzalo es conducido entre guardias a ese lugar fúnebre.

⁶² Existe una evidente relación entre la acotación escénica del cuadro inicial de la obra de Solera y la descripción de las obras de construcción de la ciudad de Santa Fe que lleva a cabo Claris de Florian en su novela.

⁶³ SOLERA, *La conquista di Granata*, p. 11.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁵ Muchos son los relatos y leyendas sobre estos combates cuerpo a cuerpo durante el cerco de Granada. Ginés Pérez de Hita relata en su *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, pp. 254-255, de forma mucho más detallista y agresiva que SOLERA en *La conquista di Granata*, cómo un caballero moro acude al campamento de los Reyes Católicos reclamando un cristiano para batirse con él; el moro llevaba el estandarte del “Ave María” arrastrado por el suelo, atado a la cola del caballo. Pérez de Hita inserta, además, un romance en el que se relata que Garcilaso, el caballero más joven de la reina, es quien vence al moro, recibiendo desde entonces el nombre de Garcilaso de la Vega.

⁶⁶ Claris de Florian relata ya en el libro I de su novela la fraterna unión entre Gonzalo y su amigo Lara.

Ante Muley-Hassem, se declara autor de la muerte de Almanzor; pero aparece Lara y confiesa la verdad. Cuando los guardias van a arrojarse sobre los dos cristianos, Muley-Hassem, haciendo gala de su magnanimidad, les perdona la vida.

Ya en el tercer acto, vemos a Isabel satisfecha tras su entrevista con Colón; llega Gonzalo que, atormentado porque Boabdil pueda extender su venganza sobre Zulema y su padre, solicita a la Reina que lleve a cabo el último ataque al amanecer. Los cuadros sucesivos, muy breves, presentan primero el salón de Embajadores de la Alhambra, donde zegríes y abencerrajes sellan un pacto de amistad ante el peligro; y después un estrecho corredor subterráneo, en uno de cuyos calabozos laterales se halla prisionero Muley-Hassem. Amanece. Zulema lleva el consuelo a su atribulado padre y, como ella se convirtió secretamente al cristianismo —fe de su madre—, le canta una balada (“Nella terra di Giudea”) tratando de convertir su alma infiel. Mientras, la luz de la aurora, haciéndose visible poco a poco, ilumina la cabeza de Muley-Hassem, que se inclina involuntariamente hasta caer de rodillas. El cautivo se convierte en aquel momento a la fe cristiana. Hay un choque de espadas; golpean la puerta, que cae desplomada. Aparece Gonzalo, el salvador de aquellos dos seres. Ha triunfado la Cruz sobre la Media Luna. Gonzalo pide a Muley-Hassem que le llame hijo suyo, viéndose al punto realizado tal deseo.

Un nuevo cambio de decoración nos traslada al Patio de los Leones de la Alhambra, alumbrado por el sol naciente. La Reina Isabel, vestida con armadura, preside el consejo de sus caballeros, cuando aparece Gonzalo, el héroe que subió primero los muros de la Alhambra. El caballero presenta ante la Reina a Zulema y a su padre, que ya son cristianos. Isabel exclama: “Anciano, tendrás asiento en mi consejo; y tú, fiel amante, serás, bajo la Real Protección, esposa de Gonzalo”⁶⁷. La Reina entona un himno final reboante de júbilo por haber derrocado el poder del infiel y haber conquistado el suelo español al extranjero. Se postran todos delante de la Cruz y cae el telón.

El cuadro final, de clara exaltación patriótica, evoca lejanamente lo que relata Pérez de Hita en las últimas páginas de su *Historia*, donde menciona lo ocurrido después de que el rey Fernando recibiera las llaves de la ciudad de mano de Boabdil:

[...] entraron en la ciudad y subieron a la Alhambra. Encima de la Torre de Comares, tan famosa, se levantó la señal de la Santa Cruz y luego el Real estandarte de los dos cristianos reyes. Y luego, en grandes voces, dijeron ¡Viva el rey don Fernando! ¡Granada, Granada, por él y por la reina doña Isabel, su mujer! La serenísima reina Isabel que hizo la señal de la Santa Cruz encima de la Torre de Comares, se hincó de rodillas y dio infinitas gracias a Dios por la victoria que había habido contra aquella populosa y gran ciudad de Granada. La música real de la Capilla del Rey luego, a canto de órgano, cantó *Te Deum Laudamus*. Fue tan grande el placer que todos lloraban⁶⁸.

⁶⁷ SOLERA, *La conquista de Granada*, p. 81.

⁶⁸ PÉREZ DE HITA, *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, pp. 261-262.

3. MATERIA MUSICAL

La partitura de *La Conquista di Granata* responde al modelo formal en tres actos empleado ya por Arrieta en su ópera anterior⁶⁹. En los párrafos siguientes repasaremos los elementos pintorescos que recrea la partitura⁷⁰, atendiendo a los ambientes requeridos en cada cuadro. La obra se estrenó en el Teatro del Real Palacio con escenografías de Philastre, destacando la crítica las de “los Patios de los Arrayanes y de los Leones de la Alhambra de Granada, la vista de esta ciudad desde el campamento de los cristianos, y la no menos preciosa del salón árabe”⁷¹.

El primer acto, dividido en dos cuadros, incluye el preludio y doce números musicales, cinco en el primer cuadro y siete en el segundo. El cuadro inicial sitúa la acción en el campamento cristiano, mostrando una escena de gran actividad, ya que se está construyendo la ciudad de San Fe, desde la que se ve la Alhambra:

El teatro representa una explanada, en la que se ven las primeras obras de una ciudad fortificada; los fosos están cubiertos con fuertes murallas y terraplenes; algunas chozas de madera y ladrillo determinan el sitio donde con el tiempo se construirán edificios más sólidos; a la izquierda, donde todavía no ha concluido de levantarse la muralla, se descubre la llanura en que están las obras de los puestos avanzados, cubiertos ya de centinelas, y más lejos las tiendas de los Moros; a la derecha se eleva un rico sitio con trofeos de guerra⁷².

Este primer cuadro, desarrollado en el campamento cristiano, incluye los números de presentación de sus héroes, la Reina Isabel, Gonzalo y Lara:

- Nº 2. Introdutione e coro, *Oh cual prodigio!*
- Nº 3A. Isabella e coro, *Queste muraglie*
- Nº 3B. Isabella, Gonzalo e Lara, *Donna al regal*
- Nº 3C. Romanza di Lara, *Fra poco le sue porte*
- Nº 4A. Dúo de Gonzalo e Lara, *O Lara amico*

Estos números, a pesar de caracterizar el campamento cristiano, incluyen ya alguna referencia alhambrista, “como el himno *Viva Isabella*, del nº 2, que se repite en el número 3B –himno que posiblemente haya estado presente en la creación del primer movimiento de la *Fantasia morisca* de Chapí–”, según Sobrino⁷³. Sin duda se refiere este autor a la mezcla en el himno de la tonalidad de La Mayor –tono principal del fragmento– con el homónimo menor, y al empleo de semicadencias en dominante que emplean el floreo melódico del sexto grado descendido. También recurre el compositor al segundo grado

⁶⁹ Sobre el lenguaje operístico de Arrieta, véase CORTIZO, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*; y CORTIZO, María Encina, “Análisis comparativo de las primeras óperas de Verdi y Solera e *Ildegonda*, de Arrieta”, en Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, *Revista de Musicología*, XXVIII/1 (2005), pp. 748-763.

⁷⁰ La descripción analítica completa de la partitura se incluye en CORTIZO, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, pp. 106-118, donde se abordan también cuestiones poéticas y estéticas.

⁷¹ *La Época*, Madrid, 9-X-1850.

⁷² SOLERA, *La conquista di Granata*. 1ª ed. Madrid, Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y su Real Casa, 1850, p. 9. Para las citas del texto de la ópera, empleamos la traducción castellana del texto italiano, incluida en la edición citada, como era habitual en las óperas escritas en lengua extranjera.

⁷³ SOBRINO, “Alhambrismo musical español”, p. 46.

como acorde en función de subdominante cadencial, enfatizado con una sensible con séptima disminuida (compás 145)⁷⁴ y una dominante propias (compás 147). El empleo reiterado del acorde de sexta napolitana (compases 153-158), elemento que se consolidará a mediados de siglo dentro de una retórica pintoresca –como ejemplifica Verdi en el primer solo de la hechicera Azucena, “Stride la campà!”, en *Il trovatore* (1853)– subraya el color arabizante del fragmento.

El segundo cuadro de este primer acto nos traslada al interior de la Alhambra, situando la acción en el “atrio del Harem”. Consta de siete números:

- Nº 4B. Romanza di Zulema, *Allerta*
- Nº 4C. Zulema e Gonzalo, *Ab! Tu piangi*
- Nº 5A. Banda
- Nº 5B. Coro de schiave, *L'udite, l'udite!*
- Nº 6. Recitativo e *Andantino* di Zulema, *Ancor l'ascolto!*
- Nº 7. Scena e coro, Zulema, Almeraya, Schiave, *Qual da lontan funereo*
- Nº 8. *Finale I*. Dúo di Zulema e Muley-Hassem, *Vieni, Zulema*

La elección del harem, con la presencia de odaliscas, evoca de forma palpable la iconografía oriental. La romanza de Zulema debe ser interpretada fuera del escenario, entre bambalinas, –recurso de intensificación expresiva que ya había empleado Arrieta en la romanza de presentación del protagonista masculino de *Ildegonda* (1849)–, acompañada por un pequeño grupo de cuerda con sordina, arpa y flauta que interpretará el material temático. Ciertos floreos superiores a distancia de semitono en la voz y melismas descendentes de la flauta, empleando la escala andaluza, junto con intervalos de segunda aumentada en la melodía, ejemplifican el glosario alhambriista empleado.

Tras el tema rápido y marcial de la banda, escuchamos un coro de esclavas (sopranos y contraltos), que subraya la tensión dramática. La primera sección del coro (*Con spavento*) tiene también carácter oriental gracias al modo menor y al empleo, una vez más, del acorde napolitano. Concluido el coro, Zulema entona una breve *cavatina* seccional, donde Arrieta reitera el uso del modo menor (sol) y la sexta napolitana como elementos imprescindibles en una retórica pintoresquista (compases 22, 29 y 32). El coro siguiente acumula tensión y precipita el final del acto; la banda debe sentirse lejana e irse acercando progresivamente (“Questa triste musica da lontano, che sempre piu s'avvicina. Le donne lasciam turbati i minareti e circundano a Zulema”), provocando un efecto de intensificación dramática característico del Verdi contemporáneo⁷⁵.

El *Finale* que cierra el acto recurre a los modelos belcantistas y a la retórica clásica del melodrama italiano, eligiendo, incluso, para comenzar la tonalidad de re menor, en clara evocación de la muerte –recordemos el “Dies Irae” del *Requiem* mozartiano o el empleo de esta tonalidad en *Die Zauberflöte* (1791), o el lied *Der Tod und das Mädchen* (1817), D. 532, Op. 7, nº 3, de Schubert–. El número se inspira en una sonoridad belcantista, recha-

⁷⁴ La numeración de compases corresponde a la edición de la partitura realizada por María Encina Cortizo y Ramón Sobrino (actualmente en prensa), dentro de la colección Música Hispana del ICCMU.

⁷⁵ Sobre estos efectos, que se emplean también en *Ildegonda*, véase CORTIZO, “Análisis comparativo”.

zando los excesos pintorescos; tan sólo en el dúo final entre Muley-Hassem y su hija (compases 161 y ss.) se descubre el empleo del floreo de la dominante con el sexto grado descendido.

El segundo acto presenta dos cuadros, el primero con cuatro números y el segundo con dos. El acto se inicia con una vista nocturna de un “Jardín del Albayzín”, donde se encuentra Zulema, y donde se producirá el encuentro con Gonzalo:

- Nº 9A. Recitativo ed aria di Zulema, *Io sposa ad Alamar*
- Nº 9B. Coro di schiave, *L'innamorato principe*
- Nº 9C. Recitativo ed Aria di Zulema, *Ah! L'ultimo quest'è*
- Nº 10. Scena e Duo di Zulema e Gonzalo, *Donna! Nemico araldo*

En opinión de Sobrino, el “aria de Zulema del nº 9A, el coro de esclavas moras del nº 9B a ritmo de bolero y el dúo de Zulema y Gonzalo del nº 10” son algunos de los números con más elementos alhambristas de la obra⁷⁶.

Los tres números iniciales configuran una gran escena musical, enmarcada por las dos secciones solistas de Zulema, con el coro de esclavas intercalado. El recitativo inicial emplea de nuevo en el acompañamiento (compases 9-12) los melismas rapsódicos arabizantes, en secuencias descendentes que acompañaban la romanza inicial de Zulema del número 4B. El aria inicial de Zulema es claramente belcantista, aunque en su segunda sección sigue incluyendo el sexto grado melódico descendido, a modo de floreo del quinto grado melódico. El coro de esclavas intermedio (nº 9B) contiene todos los tópicos retóricos del alhambrismo que ha sistematizado Sobrino en sus diversos artículos sobre el tema: el modo menor (sol), el empleo del ritmo ternario –en este caso configurando un bolero hispánico–, la reiteración de los floreos melódicos (compases 13-16 y 33-36) del quinto grado –recurso que emplea también la canción hispánica romántica⁷⁷–, la aparición de la escala y la cadencia andaluzas, la sexta napolitana (compases 54-55) o el empleo del intervalo melódico de segunda aumentada (compases 29 y 49). Este coro fue uno de los números más aplaudidos de la obra en su puesta en escena en el Teatro Real, según relata la *Gaceta Musical de Madrid*⁷⁸. El aria siguiente, que desarrolla el papel de verdadera *cabaletta*, regresa al mundo belcantista, apartándose momentáneamente de lo pintoresco.

El segundo cuadro nos traslada a “las tumbas de los reyes moros”, y contiene los dos números finales del acto central:

- Nº 11. Coro di schiave, *Cospase il crin di cenere*
- Nº 12. *Finale II*, concertante di Zulema, Gonzalo, Muley-Hassem, Lara, Alamar, schiave e soldati mori, *Ma di frequenti passi*

⁷⁶ SOBRINO, “Alhambrismo musical español”, p. 46.

⁷⁷ Véanse ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La canción lírica en España en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998; y los dos volúmenes de canciones editados por esta autora en la Colección Música Hispana del ICCMU, Serie Antologías, números 3 y 8. También remitimos al volumen publicado en dicha colección por Javier SUÁREZ-PAJARES.

⁷⁸ *Gaceta Musical de Madrid*, 30-XII-1855.

Ninguno de estos dos números revela características pintorescas, sino que en ellos el compositor recupera el estilo paneuropeo del melodrama contemporáneo, con gran riqueza melódica y un académico trabajo formal.

El acto tercero presenta cuatro decoraciones, de las que las dos primeras y la última parecen verdaderos cuadros de historia. El primer cuadro regresa de nuevo al campamento cristiano, situando la acción en el “Pabellón Real. Es avanzada la noche. Clarines y tambores anuncian la salida de la Reina del Consejo. Se recorren las cortinas y se presenta Isabel, que, deteniéndose a la entrada, despide a los Grandes que la acompañan”. En este primer cuadro tienen lugar dos números musicales:

Nº 13. Introduzione. Scena ed aria d’Isabella, *Ite! Allo stranio umile*

Nº 14. Duo di Isabella e Gonzalo, *A me, Gonzalo!*

Estos números carecen de carácter pintoresco; por el contrario, se subraya en el caso del número inicial el solo de la reina Católica, la austeridad tímbrica y el sonido guerrero. Tras un fragmento orquestal cuyo peso melódico recae en el viento madera, se presenta un solo de dos trompetas y tres trombones que estarán sobre el escenario (“Due trombe in Re sul palco” y “Tre tromboni sul palco”), otorgando a la escena un carácter solemne para anunciar el comienzo del recitativo *secco* de Isabel, el único recitativo de toda la obra que carece de acompañamiento orquestal.

El siguiente cuadro nos introduce de nuevo en el Salón de Embajadores de la Alhambra. “Boabdil está sentado en el trono. A la izquierda, más abajo, se sienta el jefe de los Ulemas. Guardias. Entran poco a poco los jefes del bando Zegrí”:

Nº 15. Coro di Zegrí e Abencerraghi, *Albà ti guardi!*

Este número es un canto a las armas lleno de simbología, ya que supone la reconciliación en el trance final de las familias de Zegríes y Abencerrajes. Los últimos, víctimas de una traición de los Zegríes, fueron asesinados en el Patio de los Leones, como relatan tanto Ginés Pérez de Hita en su ya citada *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes* como Claris de Florian en *Gonzalo de Córdoba*. La leyenda pervive en la mirada romántica, como revela, por ejemplo, el relato de Davillier:

Quando se visita el Patio de los Leones, no deja el guía de hacernos notar unas manchas rojizas en el fondo del estanque y sobre las anchas losas que forman el pavimento: es la sangre de los Abencerrajes, embebida por el mármol y conservada desde hace cuatrocientos años para acusar todos los días a los cobardes asesinos⁷⁹.

Aunque se trata de un número carente de retórica alhambrista, en la línea melódica Arrieta emplea el floreo superior del quinto grado a distancia de semitono, bemolizando el sexto grado melódico (compases 105, 114, 146 y 155), las tonalidades menores y la característica sonoridad de la sexta napolitana (compases 266-268, 293-296, 300-301, 305), recursos frecuentes todos ellos, como hemos visto, de la estética orientalizante.

⁷⁹ DAVILLIER, *Viaje por España*, p. 228.

El cuadro segundo de este último acto nos traslada a las mazmorras de la Alhambra, a donde han sido conducidos Zulema y su padre, Muley-Hassem. La decoración es descrita así:

Estrecho corredor subterráneo: en el medio, una puerta de hierro asegurada con dobles cerrojos; en los lados, a derecha e izquierda, se abren dos camarotes oscurísimos que vienen a concluir dentro de la escena; poco a poco va entrando por una pequeña ventana en lo alto la luz del alba.

El cuadro contiene dos números musicales que se corresponden con la conversión de Muley-Hassem por influencia de su hija Zulema (a su vez ya cristiana gracias a la influencia de su madre, cristiana vieja), y el reencuentro de ambos con Gonzalo que ha acudido a su rescate:

Nº 16. Dúo de Zulema y Muley, *Ei dorme*
 Racconto, *La sposa mia sul cùlmine*
 Ballata, *Nella terra di Giudea*
 Preghiera, *Re dell'empìreo*

Nº 17. Terceto di Zulema, Gonzalo e Muley-Hassem, *Rumor di spade*

La escena inicial, en la que asistimos al íntimo encuentro de Muley y su hija, es el último momento alhambrista de la obra. Las secciones donde dicha caracterización está más presente son la introducción orquestal del número y la *Ballata* de Zulema. En la introducción, la cuerda soporta un extenso solo de flauta, instrumento ligado al personaje de Zulema desde su presentación vocal en la romanza 4B; el tema de la flauta recoge los elementos pictoricistas presentados ya en dicho número 4B, materializando un efectivo trabajo de caracterización dramática, capaz de asociar un tema y un timbre instrumental a determinado protagonista. En cuanto a la *Ballata*, se trata del clímax dramático de la escena, y recurre a gran número de elementos orientalizantes, como el modo menor (do), el pulso ternario, los floreos en tresillos o la sexta napolitana (compás 169).

También la *Preghiera* con la que concluye la escena emplea el floreo repetido a modo de coloratura, la sexta napolitana ahora en un contexto mayor (compases 230 y 234) y el floreo del sexto grado melódico descendido (compás 232). El terceto siguiente regresa al mundo sonoro italiano.

El cuadro final nos sitúa en el corazón simbólico de la Alhambra, el Patio de los Leones, “alumbrado por el sol naciente. Isabel, vestida de armadura, se adelanta majestuosamente en medio de sus guerreros, entre los cuales ocupa el primer puesto Lara, que tiene en la mano derecha el estandarte de la Cruz”.

La música concluye con el tercer *Finale*:

Nº 18. *Finale III*. Isabella e coro generale. Zulema, Gonzalo, Muley-Hassem, Lara, ufficiale, *Prodi abbiám vinto!*

Se trata de una heroica escena de acción de gracias al Señor por la liberación de la ciudad de Granada, liderada por la reina Isabel. La última sección es un brillante himno coral en el que todos proclaman la gloria cristiana por la victoria final:

Difúndase el grito de la gran victoria por valles, montes, playas y llanuras, y humillemos la cerviz ante el santo estandarte que derrocó el poder del Alcorán.

Ya no se asentarán más entre nosotros el extranjero llamado por el impío don Julián, porque la grande patria del pueblo español no puede ser madre de dos traidores.

La ópera revela pues, la asunción por parte de Arrieta de los modelos europeos vigentes y el empleo retórico de la sonoridad alhambrista en favor de la caracterización sonora de un contexto dramático. La inclusión de aspectos irrelevantes para la trama sentimental que la obra desarrolla, como por ejemplo la escena de la reina Isabel en soledad, tras su encuentro con Colón, o las escenas iniciales de arenga belicista a las tropas cristianas, manifiestan la intención de teñir la obra de patriotismo nacionalista, elemento que contribuiría a halagar a la mecenas regia que encarga la nueva ópera a su compositor y poeta de cámara.

RESUMEN

En este artículo se analiza *La conquista di Granata*, segunda ópera de Emilio Arrieta con libreto de Temístocle Solera, estrenada en Madrid en 1850. Esta obra responde al espíritu de recreación ideológica de la historia que tiene lugar en la España isabelina para reforzar la imagen de un país que acaba de sufrir una importante contienda civil y pretende desarrollarse económica, administrativa y socialmente gracias a la monarquía constitucional. La elección y el tratamiento del tema muestran la atracción que el romanticismo sentía por los temas orientalizantes y reflejan la mirada que España desarrolló durante esa época hacia el pasado medieval, subrayando su espíritu cristiano. Tanto el texto de Solera como la partitura de Arrieta caracterizan de forma clara ambos contextos —el cristiano y el moro—, contribuyendo de forma destacada a perfilar algunos aspectos ideológicos desarrollados en España durante los años de la monarquía isabelina.

ABSTRACT

This article analyses *La conquista di Granata*, Emilio Arrieta's second opera with libretto by Temístocle Solera, premiered in Madrid in 1850. This work responds to the spirit of ideological remodelling of history which took place in the Spain of Isabel II designed to reinforce the image of a country which had just suffered a significant civil conflict and which aimed to develop economically, administratively and socially thanks to the constitutional monarchy. The choice and treatment of the subject demonstrate the attraction which romanticism felt for oriental themes and reflect the position which Spain developed during this epoch with regard its mediaeval past, highlighting its Christian spirit. Solera's text and Arrieta's score clearly characterise both contexts -Christian and Moorish-, notably contributing to the definition of a set of ideological questions developed in Spain during the time of Isabel's monarchy.