

LA MÚSICA DE RAMÓN CARNICER PARA EL DRAMA NOVEL ADOLFO DE FULGENCIO BENÍTEZ Y TORRES

Marina Barba Dávalos

Universidad de Alcalá de Henares

Resumen: El estreno el 13 de julio de 1838 del drama original en cuatro actos y en prosa *Adolfo*, propició la ocasión de reunir en un trabajo escénico a uno de los más insignes compositores de la primera mitad del siglo XIX, Ramón Carnicer, y al joven dramaturgo Fulgencio Benítez y Torres. Las intervenciones musicales, ubicadas perfectamente dentro de un drama ambientado en Nápoles en el siglo XVI y que sigue todos los preceptos de sus antecesores románticos, potencian el decurso dramático. En este estudio se van a analizar los resortes dramáticos sobre los que el autor articuló su pieza, así como los recursos escénicos utilizados para dar forma a la representación, destacando el papel y la importancia del parámetro musical.

Palabras clave: Fulgencio Benítez y Torres, Ramón Carnicer, música del drama romántico español, teatro romántico, *Adolfo*

Abstract: The premiere on July 13, 1838 of the original drama in four acts and in prose *Adolfo*, provided the opportunity to bring together in a scenic work one of the most distinguished composers of the first half of the 19th century, Ramón Carnicer, and the young playwright Fulgencio Benítez y Torres. The musical interventions, perfectly located within a drama set in Naples in the 16th century and which follows all the precepts of its romantic predecessors, enhance the dramatic course. This study will analyze the dramatic springs on which the author articulated his piece, as well as the scenic resources used to shape the representation, highlighting the role and importance of the musical parameter.

Keywords: Fulgencio Benítez y Torres, Ramón Carnicer, Spanish Romantic Drama Music, Romantic Theater, *Adolfo*

El drama original en cuatro actos y en prosa escrito por Fulgencio Benítez y Torres con música de Ramón Carnicer



Adolfo, se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 13 de julio de 1838. El día del estreno el *Diario de Avisos* anunciaba el drama en los siguientes términos: "A las ocho y media de la noche: se pondrá en escena un drama nuevo original en cuatro actos titulado *Adolfo*. En este drama se estrenará una decoración ejecutada por el profesor don Francisco Lucini [...]"¹.

Con anterioridad, el periódico de literatura y artes *El Panorama* confirmaba que el drama de Fulgencio Benítez y Torres había recibido la aprobación de la comisión de literatos de la empresa de los teatros para ser representado durante la temporada de 1838-1839:

Según hemos podido saber, principia este año cómico con bastante escasez de producciones originales. Sin embargo, nos han informado de dos dramas que deben estar ya en poder de la empresa de teatros, primeras composiciones de jóvenes que se dedican a la difícil carrera dramática. Uno de ellos titulado *Adolfo*, escrito por don Fulgencio Benítez, cuenta ya con la aprobación de distinguidos literatos y es muy probable se ejecute dentro de breve tiempo [...]"²

Con el fin de seleccionar las piezas dramáticas, la empresa de los teatros había constituido, desde la temporada de 1837-1838, una comisión de lectura integrada por los literatos Manuel Bretón de los Herreros, Antonio Gil de Zárate, Ventura de la Vega, Buenaventura Carlos Aribau, Patricio de la Escosura, Mariano Roca de Togores y Eugenio Ochoa; los actores Carlos Latorre, Julián Romea, José García Luna, Pedro González Mate, Agustín Azcona, Antonio Guzmán y José Galindo; los empresarios Ramón Carnicer y José Morales; y el apoderado, además de actor, Juan Latorre³. La intención de esta comisión era fomentar

1 Vid. *Diario de Avisos*, nº 1204, 13 de julio de 1838, p. 4.

2 Vid. *El Panorama*, nº 5, 26 de abril de 1838, p. 79.

3 La relación de los integrantes de la comisión se publicó en *El Español*, nº 563, 18 de mayo de 1837, p. 2.

las producciones originales de dramaturgos españoles e igualar su precio al de las traducciones del francés que hasta ese momento estaban mejor retribuidas, propósito que divulgó en sus páginas el *Eco del Comercio*:

Parece que uno de los medios que piensa adoptar la empresa de los teatros de esta corte para alentar a los ingenios españoles (según dice la *Revista*) es la de igualar sus producciones originales a las francesas traducidas, pagándolas al mismo precio que suele pagarse estas últimas. El *máximo* que se dará por un drama original en cinco actos, tal como *Los amantes de Teruel*, será, según nos han informado, 2.000rs⁴.

Uno de los beneficiados de esta nueva estrategia de la empresa de los teatros fue Fulgencio Benítez y Torres, nacido en Córdoba en 1812, hijo de Roquesa de Torres y Rafael Benítez y Moreno, persona cultivada que estudió Filosofía y Teología, cofundador de la Academia General de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba y escritor inédito de trabajos sobre historia y filosofía. Fulgencio Benítez y Torres no defraudó a su erudito progenitor ya que, además de su dedicación a las letras, estudió medicina y la ejerció en Villa del Río. Acudió a Madrid para desarrollar su carrera literaria que abarcó diferentes géneros: poesía, artículos periodísticos, teatro, cuentos y novela. Su obra teatral más importante fue *Adolfo*, aunque también escribió otras dos obras dramáticas: la comedia *Juzgar por las apariencias* y el drama *Áurea de Cateclara*. En 1841 fue desterrado a Córdoba por leerle un poema al general Diego de León cuando iba a ser ajusticiado por un intento de sublevación contra el general Espartero. A su regreso a Córdoba no fue bien acogido por su familia y creció su adicción al opio. Entre visita y visita a sus enfermos, cuando se sentía demasiado afectado por el consumo de la droga, entraba en un cuerpo de guardia y hacía que le pegaran para así poder

4 Vid. *Eco del Comercio*, nº 1044, 9 de marzo de 1837, p. 4.

seguir atendiendo a sus pacientes. Falleció en Córdoba a la temprana edad de 32 años, siendo enterrado en la fosa común del Cementerio de la Salud (Fragero 1997: 152-155).

Cuando Fulgencio Benítez y Torres estrenó su drama *Adolfo*, más de una veintena de títulos emblemáticos del movimiento romántico habían sido representados ante el público madrileño. A excepción de *Bárbara de Blomberg* de Patricio de la Escosura y *El hombre pacífico* de Manuel Bretón de los Herreros, que se pusieron en escena por primera vez en el teatro de la Cruz, el resto lo hicieron en el Príncipe. En el siguiente cuadro se presentan las obras estrenadas desde la eclosión del teatro romántico, tomando como punto de inicio el estreno de *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa⁵, hasta la presentación de *Adolfo*. En el mismo Cuadro I se señalan además las obras que estaban acompañadas musicalmente de las que se conservan las partituras, así como el compositor de las piezas cuando se conoce su autoría.

140

Temporada	Título	Autor	Compositor
1834-1835	<i>La conjuración de Venecia, año de 1310</i>	Francisco Martínez de la Rosa	Ramón Carnicer
	<i>Macías</i>	Mariano José de Larra	
	<i>Elena</i>	Manuel Bretón de los Herreros	
	<i>Don Álvaro o La fuerza del sino</i>	Ángel Saavedra duque de Rivas	
1835-1836	<i>Alfredo</i>	Joaquín Francisco Pacheco	Desconocido
	<i>El trovador</i>	Antonio García Gutiérrez	Desconocido

5 Según apunta Huerta Calvo, el drama de Mariano José de Larra *Macías* había sido escrito con anterioridad a *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa pero, por culpa de la censura, se llevó a los escenarios con posterioridad (2014: 21).

1836-1837	<i>Elvira de Albornoz</i>	Jose María Díaz	
	<i>Los amantes de Teruel</i>	Juan Eugenio Hartzzenbusch	Desconocido
	<i>El sitio de Bilbao</i>	Isidoro Gil	
1837-1838	<i>Bárbara de Blomberg</i>	Patricio de la Escosura	
	<i>El hombre pacífico</i>	Manuel Bretón de los Herreros	
	<i>El paje</i>	Antonio García Gutiérrez	Ramón Carnicer
	<i>La corte del Buen Retiro</i>	Patricio de la Escosura	Ramón Carnicer
	<i>Doña María de Molina</i>	Mariano Roca de Togores	Ramón Carnicer
	<i>Fray Luis de León o El siglo y el claustro</i>	José de Castro y Orozco	
	<i>Antonio Pérez y Felipe II</i>	José Muñoz Maldonado	
	<i>Carlos II el Hechizado</i>	Antonio Gil de Zárate	Ramón Carnicer
	<i>Don Fernando el emplazado</i>	Manuel Bretón de los Herreros	
	<i>El rey monje</i>	Antonio García Gutiérrez	
	<i>Don Jaime el Conquistador</i>	Patricio de la Escosura	
	<i>La vieja del candilejo</i>	José Muñoz Maldonado, Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elipse	

141

Cuadro I: Dramas románticos llevados a escena con anterioridad al estreno de *Adolfo*

Don Álvaro o La fuerza del sino de Ángel Saavedra duque de Rivas, *Elena* de Manuel Bretón de los Herreros, *Elvira de Albornoz* de José María Díaz, *Fray Luis de León o El siglo y el claustro* de José de Castro y Orozco, *Antonio Pérez y*

Felipe II de José Muñoz Maldonado, *La vieja del candilejo* de José Muñoz Maldonado, Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elipe, *Bárbara de Blomberg* de Patricio de la Escosura, *El hombre pacífico* de Manuel Bretón de los Herreros, tienen todos música, según se deduce de las didascalias del texto, mas no se conservan las partituras.

Durante el periodo romántico teatral, las funciones del actual director de escena las realizaban en colaboración el compositor y el dramaturgo, quien explicaba dónde y con qué intención dramática debía haber una intervención musical. El maestro compositor debía reflejar musicalmente esas directrices estableciendo una relación lógica entre el tipo de escenas y los parámetros musicales, así como para delimitar perfectamente la duración de las intervenciones. El resultado era a su vez susceptible de modificaciones y mejoras según fueran avanzando los ensayos e incluso a lo largo de las representaciones.

142

Uno de los grandes y más experimentados compositores de música para teatro del Romanticismo fue Ramón Carnicer (Tárrega, 1789 - Madrid, 1855), quien, desde que fuera requerido en Madrid en 1827 por dos reales órdenes del monarca Fernando VII para sustituir a Saverio Mercadante en el puesto de maestro y director de los teatros de la capital⁶, cosechó una ingente producción musical para obras declamadas⁷. Además de para los dramas románticos anteriormente referidos, Ramón Carnicer compuso música para comedias así como para obras de autores extranjeros traducidas al castellano. Para las comedias de Bretón de los Herreros que se citan a continuación, escribió

6 Las reales órdenes se custodian en el Archivo de la Villa de Madrid, en adelante AVM. AVM Secretaría 4/67/86: Escritos del gobernador militar de Cataluña a Carnicer en los que le conmina a partir hacia Madrid. AVM Secretaría 2/481/35: Escrito del gobernador militar de Barcelona que confirma el traslado forzoso de Carnicer a Madrid. Su contrato se conserva en AVM Secretaría 3/478/22.

7 Para conocer más sobre otros géneros del repertorio musical de Ramón Carnicer, *vid.* Pagán y Vicente (1997).

Carnicer varias piezas breves o canciones: *La redacción de un periódico*⁸, *El poeta y la beneficiada*⁹, *Mi secretario y yo*¹⁰, *La escuela de las casadas*¹¹; también para su comedia de magia *La pluma prodigiosa*¹²; para su comedia dramática *La batelera de Pasajes*¹³, así como para dos traducciones suyas de textos franceses: *Ingenio y virtud o El seductor confundido*¹⁴ y *Mi empleo y mi mujer*¹⁵. También compuso música para: *Lucrecia de Borgia* de Victor Hugo, traducida por Ángel Cepeda¹⁶; *Luis XI* de Casimir Delavigne, traducida por Pedro Gorostiza y Cepeda¹⁷; *Stradella* arreglada por Jacinto de Salas y Quiroga¹⁸; *El regreso del monarca* de José María Carnerero¹⁹; *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala²⁰; *Los polvos de la madre Celestina*, traducida del francés por Hartzenbusch²¹; *Cásate por interés y me lo dirás después* de Abenamar²²; *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto²³; *El paria*, original en francés de Casimir Delavigne y traducida por José García de Villalta²⁴; *La noticia feliz* de José María Carnerero²⁵; *Todo lo vence el amor o La pata de*

143

8 La partitura se custodia en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, en adelante BHMM, MUS 27-12

9 BHMM MUS 744-6

10 BHMM MUS 744-5

11 BHMM MUS 743-28

12 BHMM MUS 743-37

13 BHMM MUS 36-23; MUS 743-24

14 BHMM MUS 38-3

15 BHMM MUS 38-16

16 BHMM MUS 12-8; MUS 743-36

17 BHMM MUS 743-22

18 BHMM MUS 743-25

19 BHMM MUS 643-11

20 BHMM MUS 38-22; MUS 744-9

21 BHMM MUS 743-31

22 BHMM MUS 748-9

23 BHMM MUS 743-27

24 BHMM MUS 31-4; MUS 743-21

25 BHMM MUS 743-35

cabra, adaptación de Juan Grimaldi de una obra francesa²⁶; *Juan de Suavia*, arreglado por Antonio García Gutiérrez e Isidoro Gil²⁷; y *Estrella de oro*, drama de magia de autor desconocido²⁸.

Ramón Carnicer compatibilizó su labor como maestro compositor y director de los teatros madrileños con la docencia desde que, en 1830, fuera nombrado profesor de composición del recién fundado Real Conservatorio de Música María Cristina, encontrándose entre sus alumnos los principales compositores líricos de la siguiente generación: Francisco Asenjo Barbieri, Rafael Hernando o Joaquín Gaztambide (Jiménez Alcázar 2006: 235).

Adolfo es el resultado de la colaboración entre un experimentado y reconocido compositor y un dramaturgo novel. A continuación, utilizando el argumento para ejemplificar, se van a analizar los resortes dramáticos sobre los que el autor articuló su pieza, así como los recursos escénicos utilizados para dar forma a la representación, destacando el papel y la importancia del parámetro musical.

144

ARGUMENTO

Desde el punto de vista argumental, la obra se ubica en Nápoles en el siglo XVI. Adolfo es un joven huérfano de padre, de origen desconocido y de clase humilde, que está enamorado de Clementina, quien a su vez le corresponde. El inconveniente es que el padre de Clementina, el conde de Rizari, quiere casar a su hija con el duque de Rimini. Adolfo prueba suerte con el juego para hacer crecer su fortuna mas no lo consigue y Clementina se ve obligada a casarse con el duque de Rimini. Un desconocido llamado Guillermo intercede a favor de Adolfo pagando las deudas que este ha

26 BHMM MUS 9-17

27 BHMM MUS 37-16; MUS 743-19

28 BHMM MUS 6-13; MUS 744-3

adquirido en el juego a la vez que le ofrece su amistad y la de otros hombres, antiguos conocidos de su padre. A través de Guillermo, Adolfo descubre que su padre había sido el favorito del rey hasta la llegada a la corte del duque de Rimini, quien desacreditó a todos los que rodeaban al monarca para hacerse un sitio a su vera, llegando incluso a conseguir que al padre de Adolfo lo encarcelaran y ejecutaran. El duque de Rimini, y ahora esposo de Clementina, es un tirano que tiene aterrorizada a la ciudad de Nápoles y contra el que un grupo de conjurados, constituido por Guillermo y los antiguos amigos del padre de Adolfo, se van a levantar en armas. Adolfo decide apoyar la conjuración y consigue, mediante la ayuda de un criado infiltrado, deslizarse en el palacio del duque de Rimini para conseguir la correspondencia particular entre el duque y sus colegas que empleará como testimonio escrito ante el rey para demostrar todos los crímenes cometidos por el tirano.

El duque de Rimini al enterarse de que la correspondencia está en manos del monarca y de que los conjurados están entrando en el palacio, decide utilizar a su esposa para tenderle una emboscada a Adolfo. Clementina intenta salvar a su amado Adolfo de la trampa gritando su nombre y el duque la hiere. Los conjurados, con el joven enamorado al frente, entran en la sala y matan al duque, mas ya es demasiado tarde para Clementina quien expira de la mano de Adolfo.

145

RECURSOS ROMÁNTICOS LITERARIOS

Adolfo posee prácticamente todas las características de los dramas románticos. La temática está dividida en dos ejes argumentales indudablemente románticos: el amor y la libertad. El tema del amor está relacionado con la diferente posición social de los enamorados y, como es común en los dramas románticos, el padre se opone a la relación y se inclina por asegurar el bienestar de su hija mediante un ventajoso y rentable matrimonio con el duque de Rimini. El otro eje

de la trama es la liberación de Nápoles del poder tirano del duque de Rimini, doble enemigo del protagonista: político y amoroso. La religión está presente a lo largo del drama y relacionada con la protagonista femenina, Clementina, quien sufre por haber pronunciado un falso juramento ante Dios al entregarse en matrimonio al duque de Rimini sin amarlo. La muerte trágica común a todos los dramas románticos también sucede en el drama de Fulgencio Benítez y Torres: Clementina muere asesinada por el duque de Rimini ante la mirada de su amado Adolfo quien, a su vez, de una estocada, acaba con la vida del homicida.

Una fórmula dramática romántica frecuente para crear expectación adelantando información al público mientras que a los personajes se les oculta es la *anagnórisis*. Fulgencio Benítez y Torres utiliza este recurso literario en el personaje de Adolfo, quien cree tener un origen humilde y poco a poco va descubriendo que su padre fue el favorito del rey, hombre de gloria en toda Italia y poseedor de grandes riquezas hasta que el duque de Rimini lo desacreditó, lo mandó apresar y ejecutar, y ocupó su lugar junto al monarca.

El autor optó por escribir el drama en su totalidad en prosa sin recurrir a la alternancia con el verso tan característico en los dramaturgos románticos. Como es conocido, en los dramas del Romanticismo se rompen las unidades de acción, tiempo y de lugar. En este caso el dramaturgo respeta la unidad espacial ubicando todo el drama en la ciudad de Nápoles, mas infringe la de acción al desarrollar dos ejes argumentales paralelos y la temporal al transcurrir más de veinticuatro horas en el total de la acción dramática. Igualmente, el autor juega con el tiempo a la manera romántica estableciendo un plazo del que depende la felicidad de los amantes, que son los ocho días que Adolfo posee para enriquecerse y ser digno de Clementina antes de que se case con el duque de Rimini.

Un recurso habitual de los dramaturgos románticos es el uso del monólogo, y Fulgencio Benítez y Torres lo utiliza

para que los personajes manifiesten sus intenciones y sentimientos a los espectadores: la ambición y la pasión de Adolfo, el amor de Clementina, la venganza y el miedo del duque de Rimini ante la conjuración que se está gestando y los planes del criado infiltrado para favorecer la conspiración.

El diseño de los personajes en el drama *Adolfo* es fiel a la estética romántica. El protagonista masculino es heroico y está decidido a luchar firmemente para vengar a su padre y lograr ser aceptado entre los miembros de la clase alta para ser digno de la mano de Clementina. La protagonista femenina presenta ciertos paralelismos con la protagonista del drama de Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia*. Como Laura, Clementina también es huérfana de madre y respeta a su progenitor, por el que está dispuesta a hacer el sacrificio de aceptar un matrimonio sin amor. Junto a Clementina aparece la figura constante de los dramas románticos del aya confidente, Sofía. Otro personaje que se repite en la dramaturgia romántica es el del padre protector que impide la felicidad de la pareja de enamorados, que en el drama de Adolfo es el personaje del conde de Rizari. El duque de Rimini es la imagen del mal; por un lado, como rival amoroso y, por otra parte, como tirano que tiene sometido al pueblo de Nápoles y que consiguió su puesto de poder ordenando la ejecución del padre de Adolfo. De nuevo se puede apreciar la similitud de este personaje con el de Pedro Morosini, juez y presidente del tribunal de los Diez, máximo exponente del poder contra el que luchaba Rugiero en el drama *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa.

El resto de los personajes del drama de Fulgencio Benítez y Torres enriquecen una puesta en escena inconfundiblemente romántica con sus constantes movimientos escénicos y su presencia figurativa dentro de los diferentes cuadros escenográficos.

El elenco de actores que estrenó el drama aparece

detallado en la portada del apunte C del manuscrito²⁹: Conde de Rizari - Pedro López; Clementina, *su hija* - Bárbara Lamadrid; Adolfo, *su amante* - Julián Romea; María, *madre de Adolfo* - Josefa Espinosa; Paulina, *hermana de Adolfo* - Teodora Lamadrid; Duque de Rimini - Pedro de Sobrado; su secretario - Gregorio Lavalle; un criado del duque - José Ramírez; Guillermo, *conjurado* - Lorenzo Ucelay; Roberto, *conjurado* - Juan Latorre; Sofía, *criada* - Vicenta Sierra; tres jóvenes que hacen diversos papeles - 1º José Castañón, 2º Lorenzo París, 3º José Díez; pueblo, jugadores (únicamente se especifica el que posee texto) - Carlos Spuntoni, conjurados, un oficial de la guardia del duque - Eustaquio Mínguez.

Tanto Julián Romea como Bárbara Lamadrid, protagonistas de esta obra, ya habían desempeñado personajes relevantes en otros dramas del Romanticismo. Julián Romea encarnó a don Nuño de Artal, conde de Luna, en *El Trovador* de García Gutiérrez (Lasso de la Vega y Díaz de Escovar 1924: 28), a don Rodrigo de Azagra en *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (Ribao Pereira 1999: 111), a don Pedro infante de Aragón en *Doña María de Molina* de Roca de Togores (Ribao Pereira 1999: 145) y al rey Carlos II en la obra de Gil de Zárate *Carlos II el Hechizado* (Ribao Pereira 1999: 156). La actriz Bárbara Lamadrid acompañó a Julián Romea en el reparto de *El Trovador* de García Gutiérrez interpretando el personaje de Azucena (Lasso de la Vega y Díaz de Escovar 1924: 28) y en el de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch dando vida a la protagonista femenina, Isabel (Ribao Pereira 1999: 111).

RECURSOS ROMÁNTICOS DE LA PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena del drama *Adolfo*, dentro de una estética indefectiblemente romántica, presenta

²⁹ En la BHMM, bajo la signatura TEA 1-7-11, se conservan tres apuntes o cuadernos manuscritos de la obra que nos permiten conocer más detalles de la puesta en escena que el producto editorial de 1838. En adelante haremos referencia al manuscrito (ms) especificando el apunte con la letra correspondiente (A, B o C) seguido del número de acto y página.

dos singularidades: la repetición en el cuarto acto de decorados empleados en actos anteriores y el suministro de información sobre los detalles escénicos a través de las descripciones de algunos personajes y no exclusivamente a partir de las acotaciones.

En el siguiente cuadro se puede observar la distribución de las escenas en los cuatro actos en los que está estructurado el drama, comparando la versión manuscrita con la impresa, así como las diferentes escenografías. En la editada, el autor aprovecha para presentar los diferentes pilares argumentales sobre los que se sustenta la trama en el primer acto, resultando así más extenso que en la versión que se llevó a escena. Por ello, cuando finaliza la escena undécima en la versión impresa, el conjurado Guillermo se despide de una forma menos vehemente y conclusiva con un sencillo "Le da la mano y vase" (Benítez y Torres 1838: 12) mientras que en el manuscrito "Saca un puñal y cae el telón." (ms, C, I, 19).

Versión manuscrita		Versión impresa		Escenografía
Acto	Número de escenas	Acto	Número de escenas	
1º	De la 1 a la 4.	1º	De la 1 a la 4.	Habitación modesta en casa de Adolfo.
	De la 5 a la 10.		De la 5 a la 10.	Gabinete con salón de baile al fondo.
	Escena 11.		Escena 11.	Casa de juego.
2º	De la 1 a la 3.	2º	De la 12 a la 14.	Habitación de Clementina.
	Escenas 4 y 5.		De la 1 a la 2.	Habitación de Adolfo.
	Escena 6.		Escena 3.	Salón de un castillo donde se reúnen los conjurados.
3º	De la 1 a la 12.	3º	De la 1 a la 12.	Habitación del palacio del duque de Rimini.
4º	De la 1 a la 3.	4º	De la 1 a la 3.	Salón de un castillo donde se reúnen los conjurados.
	De la 4 a la 11.		De la 4 a la 11.	Habitación del palacio del duque de Rimini.

Cuadro II: Arquitectura comparada del drama *Adolfo* en sus dos versiones

Las anotaciones del manuscrito nos permiten imaginar cómo serían las escenografías diseñadas por Francisco Lucini. La estancia de la casa de Adolfo: "Habitación medianamente adornada, se ven algunos muebles de lujo, entre ellos hay un reloj y algunos retratos" (ms, A, I, 2); la casa de juego: "Mesa grande con tapete verde, barajas, dinero, luces" (ms, C, I, 15); la habitación de Clementina: "Dos mesas con tapetes encarnados, seis sillones encarnados y dos luces" (ms, C, II, 2); el salón de un castillo donde se reúnen los conjurados: "Mesa, reloj de arena, libros grandes, puñal, escribas" (ms, B, II, 12); esta misma estancia durante el segundo encuentro de los conjurados previo al asalto al palacio del duque de Rimini en el último acto contaría además con: "Mesas, poncheras, vasos, botellas, platos con comida, sillas, luces" (ms, B, IV, 2); y la habitación del palacio del duque de Rimini: "Mesa con tapete, con armas, escribanía de lujo, legajos, papeles, libros, sillones de lujo, banquetas y candelabros encendidos" (ms, C, III, 2). Asimismo, a través de la descripción que hace Adolfo cuando se adentra para inspeccionar la habitación que su amada Clementina comparte con el duque de Rimini, se conoce que estaría adornada con espejos venecianos y cortinas bordadas en oro, y que una puerta daría paso al gabinete donde, tras unas cortinas, se encontraría el lecho nupcial (Benítez y Torres 1838: 32). Anotaciones que hagan referencia explícita a la iluminación encontramos dos: al principio del drama "Varales vueltos" (ms, C, I, 3) y "Araña encendida. Claro" (ms, C, I, 8), para preparar la entrada al salón de baile.

Mediante las reseñas de los personajes y las acotaciones podemos obtener algunos datos sobre el vestuario. La primera aparición del protagonista tiene lugar al principio del drama cuando atraviesa por el foro embozado, entrada que recuerda a la del protagonista de *Don Álvaro o La fuerza del sino* del duque de Rivas: "Adolfo embozado en una capa atraviesa por el fondo sin saludar" (ms, A, I, 4). Para asistir al baile Adolfo porta un traje barato contrastando

con los "tres jóvenes vestidos con elegancia" (ms, A, I, 9), que comentan sobre la indumentaria del protagonista: "en su traje no revela en verdad sino una muy mediana fortuna" (ms, C, I, 10). A partir de la descripción que hace Adolfo al ver entrar a su amada al salón de baile se conoce que Clementina viste un traje sencillo pero exquisito (ms, C, I, 10). La última referencia al vestuario atañe a los conjurados, a los que presenta como "hombres de diversos trajes y condiciones" (ms, A, II, 13), para destacar que son un grupo de personas de distintos orígenes unidas tan solo por una causa común: liberar a la ciudad de Nápoles de la tiranía del duque de Rimini.

El tratamiento de los movimientos corales en el drama *Adolfo* realza la puesta en escena presentando momentos bulliciosos, con diferentes focos de atención, consiguiendo así el máximo efectismo romántico. En el manuscrito aparecen diversas indicaciones para la figuración. En la escena del baile: "12 comparsas caballeros, señoras del acompañamiento y Castañón, Díez y París por la izquierda" (ms, C, I, 7); en la casa de juego: "Romea, Spuntoni, Ucelay, Guerra y jugadores, los del acompañamiento y los 12 comparsas caballeros a punto" (ms, C, I, 15); durante la primera reunión de los conjurados: "Latorre, Castañón, París, Díez, conjurados, acompañamiento, 12 comparsas caballeros, Romea y Ucelay" (ms, B, II, 12); en la segunda reunión: "Castañón, Díez, París, conjurados, coristas, el que canta, 12" (ms, B, IV, 2); y durante el asalto al palacio: "Fondo derecha preparados para las voces, los 12 comparsas caballeros y los 8 del pueblo con hachones de viento. Romea, Castañón, Díez, París" (ms, C, IV, 14).

LA MÚSICA

El máximo efectismo escénico de este drama tiene lugar en el cuarto acto y la música, como se verá a continuación, es el elemento fundamental en esta espectacularidad.

Además del momento musical que se corresponde con la partitura de Ramón Carnicer titulada *Canción*³⁰, del estudio de las anotaciones en los manuscritos se deduce que la escena del baile estaría acompañada musicalmente, mas no hay partituras para dicho momento. El apunte que sugiere este acompañamiento musical reza: "Se oye música dentro. Contradanza" (ms, C, I, 10). La música finaliza cuando se da por concluido el baile y "Llegan varias personas que se despiden del conde. Este y su hija hacen los honores de la despedida hasta que se retiran todos. Cesa la música" (ms, C, I, 14). Esta intervención musical tendría una funcionalidad incidental utilizándose solamente para ambientar la escena sin requerir la atención del público, ya que sobre ella se imprimen diálogos. La *contradanza* formaría parte del repertorio habitual de la orquesta de los teatros por lo que no se requirió una composición original de Ramón Carnicer.

152 Todas las indicaciones que hacen referencia a la música o a los efectos sonoros, como las palmadas que sirven de señal al criado infiltrado (ms, C, III, 8) o los redobles de campana que suenan mientras se perpetra el asalto al castillo del duque de Rimini (ms, C, IV, 16), se señalan en los márgenes del manuscrito con dos líneas paralelas inclinadas hacia la derecha que contienen una línea discontinua.



Figura I: Símbolo empleado para señalar música o efecto sonoro

30 BHMM MUS 743-34.

Desde el punto de vista dramático, la *Canción* compuesta por Ramón Carnicer acontece en el salón del castillo donde Adolfo y el resto de los conjurados están celebrando el futuro éxito de la sublevación que van a llevar a cabo esa misma noche para acabar con el poder autoritario y dictatorial del conde de Rimini. Uno de los jóvenes reunidos estima conveniente que ellos, como en toda revolución, posean un himno propio que los enardezca y que quizá, si el destino les diera la espalda, les sobreviva. El joven propone una copla que los conjurados, entre conversaciones en las que trazan planes de futuro o hablan del miedo a la batalla, corean animados por el alcohol.

La *Canción* es una pieza escrita para tenor solista, coro masculino y orquesta de cuerdas y viento madera con clarines como representantes de la sección de metales. El tenor solista es el joven que propone la copla, mientras que el coro lo conforman el resto de los conjurados que intervienen en el estribillo. La música es claramente diegética, ya que está interpretada dentro y por los personajes que conforman la escena. La orquesta estaría situada en el foso, ya que carece de interés dramático su aparición en la escena.

El dramaturgo propone una intervención musical en este momento para relajar la tensión escénica y conseguir así un contraste más efectista con el golpe de estado y la tragedia final. La letra es la propia de un himno guerrero que enardece a los conjurados. Por su parte, Ramón Carnicer presenta una pieza en la que aúna el carácter guerrero con el festivo. La celebración del futuro asalto está bañada en alcohol por lo que el compás de 6/8 es una buena elección, ya que en su esencia se puede encontrar tanto el gesto del brindis como el balanceo de los borrachos cuando cantan en grupo. El *tempo* escogido, *Allegretto*, fomenta asimismo la efusividad de los participantes. La melodía, cómoda para todos los registros, sencilla y que se desplaza por grados conjuntos, expresa el carácter marcial

de los conjurados con sus figuraciones apuntilladas a la vez que con tintes populares imita las cantinelas de los tugurios. Los instrumentos melódicos doblan la melodía, al unísono, octavada o por terceras, mientras que el acompañamiento es ligero y frecuentemente sincopado con silencios en las partes fuertes del compás, resaltando el aspecto más popular de la pieza. La elección de la forma bipartita, con alternancia entre el estribillo y la copla donde el coro masculino responde enérgicamente a la estrofa que entona el joven conjurado, resulta muy acertada tanto para representar el carácter festivo como el guerrero.

La tonalidad de fa mayor, con frecuentes pedales sobre la tónica y la dominante, favorece los momentos festivos mientras que las modulaciones al modo menor, re menor, oscurecen la celebración y recuerdan la misión que tienen que llevar a cabo. Si bien Ramón Carnicer incluye metales y coro masculino para aportar brillantez y ardor al grito guerrero, resta espontaneidad al joven conjurado que propone el himno al introducir la pieza con un solo de orquesta de 18 compases en los que presenta las dos frases musicales que van a acompañar al estribillo en su primera aparición. Resulta asimismo excesivo y poco justificable dramáticamente la gran escala ascendente al unísono que realiza prácticamente toda la orquesta con la que concluye la introducción orquestal.

Porsupuesto, todos estos factores entran en la convención teatral ya que, por otro lado, fuera del plano de la ficción, resultaría imposible que los conjurados conocieran la letra del estribillo de un himno que supuestamente se está gestando en ese momento en la escena.

La canción que interpretan Adolfo y los conjurados presenta un equilibrio musical perfecto: 32 compases para el estribillo y otros 32 para la copla. El texto es el siguiente:

Estribillo

En el golfo las olas
se agitan con bramidos

de horrible furor.

Nuestras madres y hermanas
nos gritan libertad y
venganza y honor.

Copla

Volad oh compañeros
volad a la batalla
arroje la metralla
el cóncavo metal.
Volad y vuestro acero
aterre a los tiranos
empuñen vuestras manos
la antorcha y el puñal.

A continuación se van a analizar los diferentes extractos de la pieza, comenzando por el estribillo, que se repite dos veces con distinta música. Para facilitar la lectura de la partitura solamente se va a transcribir la melodía que interpretan los tenores en el coro y el solista en la copla³¹.



Figura II: Primera exposición musical del estribillo

El texto del estribillo se presenta en una sextilla. Como se puede apreciar en la partitura, la melodía que acompaña los tres primeros versos es exactamente igual a la empleada

31 En el apéndice se adjunta la transcripción de la obra completa.

para musicalizar los versos cuarto, quinto y sexto. La diferencia radica en que el tercer verso, "de horrible furor", concluye de manera ascendente invitando a escuchar la siguiente línea melódica; mientras que el último verso de la sextilla, "venganza y honor", dibuja una línea descendente para invertir el carácter de la melodía encaminándolo hacia un tono más lúgubre y oscuro proporcionado por el modo menor. Los cinco primeros versos de la sextilla se han armonizado sobre la tonalidad principal de la pieza, fa mayor, que infunde a la melodía un talante mucho más enérgico.



Figura III: Segunda exposición musical del estribillo

En esta segunda exposición del estribillo se invierten los términos, ya que los tres primeros versos de la sextilla están armonizados sobre el modo menor contrastando con la apertura y la luminosidad del regreso a la tonalidad original que tiene lugar en los últimos versos. Como se puede observar en el extracto musical, en esta ocasión se repite el último verso insistiendo en las palabras claves del texto "libertad", "venganza" y "honor", que son el motor que impulsa la exaltación de los conjurados, enfatizando con la nota más aguda de toda la línea melódica el vocablo "venganza". Al concluir el estribillo, y tras una breve pausa marcada por un calderón sobre un silencio de negra,

comienza la copla cantada por el solista. Este calderón es un efecto muy acertado desde el punto de vista musical pero no desde el dramático.



Figura IV: Exposición musical de los cuatro primeros versos de la copla

El texto de la copla se presenta en octavillas con una distribución regular de cuatro compases musicales para cada verso. Como se puede apreciar en la partitura, la melodía que acompaña los primeros cuatro versos de la octavilla es prácticamente idéntica a la de la empleada en la primera exposición del estribillo. Desde el punto de vista musical, carece de aliciente y además desprende una falta de interés del compositor por expresar y reflejar en la melodía el significado de los versos; pero dramáticamente aporta mucha credibilidad al hecho de que los intérpretes estén improvisando el himno de la sublevación y el cantante solista, al comenzar su intervención, repita, con minúsculas modificaciones, lo que ha escuchado previamente entonar a sus compañeros a coro.

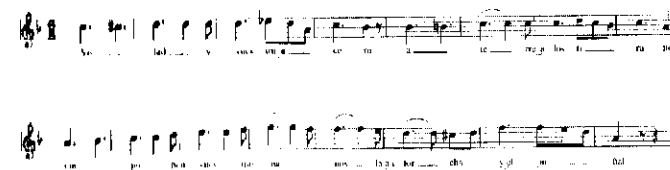


Figura V: Exposición musical de los cuatro últimos versos de la copla

El nuevo material musical aparece en los cuatro últimos versos de la copla. El tenor solista canta los versos "Volad y vuestro acero / aterre a los tiranos" sobre un pedal de dominante que, con una función ornamental, permite unos cromatismos en la melodía que, primeramente, incitan el vuelo de los conjurados -do, do sostenido, re-; e intensifican el significado del vocablo "aterre" con el mismo dibujo un tono por debajo -si bemol, si becuadro, do-; simulando, más que un canto, un grito de guerra.

A pesar de que Ramón Carnicer en toda la pieza respeta siempre la acentuación de las palabras haciendo coincidir la parte fuerte del compás de 6/8 y las figuraciones más largas con las sílabas tónicas, sorprende la relación entre la letra de los dos últimos versos de la copla y la frase musical, ya que la figuración rítmica de negra con puntillo ligada a negra alarga en exceso la primera sílaba de cada compás. Este efecto crea un *ritardando* intrínseco en la melodía magnificando la vindicación del uso de la fuerza y de las armas para lograr el objetivo de la conspiración. Armónicamente, esta última frase también es singular ya que modula al relativo menor, tonalidad en la que va a concluir la sección correspondiente a la copla a solo, provocando un contraste significativo con la estridencia del estribillo en el modo mayor y con la entrada del coro masculino y el *tutti* orquestal.

LA RECEPCIÓN POR LA CRÍTICA

El drama de Fulgencio Benítez y Torres, *Adolfo*, se repuso en cuatro ocasiones: dos días más tras su estreno, 14 y 15 de julio; y en el mes de agosto de ese mismo año de 1838 los días 4 y 5, lo que no puede considerarse un éxito. La crítica publicada en *El Panorama*, 19 de julio de 1838, fue muy considerada con el novel autor eximiéndole de un análisis exhaustivo de los diferentes aspectos dramáticos y valorando su ingenio espontáneo y pasional, que conmovió al público:

[...] Esta producción se puso en escena en la noche del viernes pasado: fue aplaudida en extremo: el público pidió el nombre del autor, y no contento con saberlo, pidió que el autor mismo saliese al proscenio. Salió con efecto el Sr. Benítez Torres, y el público le acogió con una salva de palmadas [...]³²

La reseña que apareció en el *Eco del Comercio*, 19 de julio de 1838, incluía un resumen del argumento del drama dedicando unas breves líneas de opinión cuyas críticas coincidían con las de *El Panorama*:

[...] Escenas hay de efecto en este drama que fueron justamente aplaudidas y merecieron el honor de que se declarase el nombre del autor don Fulgencio Benítez y Torres a petición del público, perdonando la languidez de algunas escenas y el lenguaje muy mediano en que está escrito el drama [...]³³

En el *Diario de Avisos*, 4 de agosto de 1838, como anuncio a la reposición de la obra, se presentaba el siguiente comentario:

[...] Esta obra, la primera de su autor en literatura dramática, es de pura invención. En ella ha procurado delinear algunos caracteres interesantes, y combinar varias situaciones en las cuales los sentimientos predominantes del corazón humano fijen la atención del espectador, por su importancia esencial, sostenida con una dicción castiza y animada. Para el desempeño de la composición, según el plan que se propuso el ingenio, ha tenido que luchar con varios inconvenientes que se han esquivado en lo posible; quedando sin embargo el de cambiarse algunas decoraciones a vista, circunstancias de que se hace mención en este anuncio por ser excepcional en la general estructura del drama moderno [...]³⁴

32 Vid. *El Panorama*, nº 17, 19 de julio de 1838, p. 274.

33 Vid. *Eco del Comercio*, nº 1540, 19 de julio de 1838, p. 1.

34 Vid. *Diario de Avisos*, nº 1226, 4 de agosto de 1838, p. 4.

CONCLUSIONES

Adolfo se estrenó en plena eclosión del teatro romántico español y el novel dramaturgo tuvo que competir, con su ingenio espontáneo y emotivo, con otras obras de reconocidos literatos que inundaban la cartelera. El abandono de la capital por causas políticas y la temprana muerte del autor no permitieron vislumbrar el alcance de una obra que aunando una temática, escenografía, vestuario y música cuidadas, ha pasado al olvido de la escena romántica española.

La música compuesta por Ramón Carnicer consigue representar perfectamente el carácter dramático de la escena a través del *tempo* y el compás elegido, la armonía, el diseño melódico, la forma y la plantilla mas, olvida en determinados momentos que la música es una herramienta al servicio del conjunto del drama y presenta una pieza con independencia propia precedida de una gran introducción orquestal y calderones que identifican perfectamente las diferentes secciones. El afán de magnificar la música puede llegar, en ocasiones, a convertirse en un estorbo para la escena.

Adolfo es el resultado de la colaboración de un desconocido Fulgencio Benítez y Torres y uno de los más prestigiosos compositores del panorama musical de la primera mitad del siglo XIX, Ramón Carnicer. El drama merecería un lugar en los escenarios actuales en pos de la recuperación y conservación del patrimonio nacional español.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO

AVM Secretaría 4/67/86.
AVM Secretaría 2/481/35.
BHMM MUS 743-34.

BHMM MUS 27-12.
BHMM MUS 744-6
BHMM MUS 744-5.
BHMM MUS 743-28.
BHMM MUS 743-37.
BHMM MUS 36-23; MUS 743-24.
BHMM MUS 38-3.
BHMM MUS 38-16.
BHMM MUS 12-8; MUS 743-36.
BHMM MUS 743-22.
BHMM MUS 743-25.
BHMM MUS 643-11.
BHMM MUS 38-22; MUS 744-9.
BHMM MUS 743-31.
BHMM MUS 748-9.
BHMM MUS 743-27.
BHMM MUS 31-4; MUS 743-21.
BHMM MUS 743-35.
BHMM MUS 9-17.
BHMM MUS 37-16; MUS 743-19.
BHMM MUS 6-13; MUS 744-3.
BHMM TEA 1-7-11.

BIBLIOGRAFÍA

- BENÍTEZ Y TORRES, Fulgencio, *Adolfo*. Madrid, Imprenta de D. José María Repullés, 1838.
Diario de Avisos, nº 1204, 13 de julio de 1838.
Diario de Avisos, nº 1226, 4 de agosto de 1838.
Eco del Comercio, nº 1044, 9 de marzo de 1837.
Eco del Comercio, nº 1540, 19 de julio de 1838.
El Español, nº 563, 18 de mayo de 1837.
FRAGERO GUERRA, Carmen, "La novela romántica: Aportación del cordobés Fulgencio Benítez y Torres (1812-1844)", en *Los románticos y Andalucía*, Diego Martínez Torrón (ed.), Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997, pp. 149-174.

HUERTA CALVO, Javier, "Cómo fue el estreno de *El trovador*", *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 14 (2014), pp. 21-46.

JIMÉNEZ ALCÁZAR, Marisé, "Rousseau, Moretti, el Real Conservatorio de Música de Doña Cristina, Piermarini y Ramón Carnicer en el Diario de José Musso Valiente", en *José Musso y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo: actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, Santos Campoy García, Manuel Martínez Arnaldo y José Luis Molina (coords.), Lorca, Ayuntamiento de Lorca, 2006, vol. 1, pp. 227-238.

LASSO DE LA VEGA, Francisco, y Narciso DÍAZ DE ESCOVAR, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, vols. I y II.

El Panorama, nº 5, 26 de abril de 1838.

El Panorama, nº 17, 19 de julio de 1838.

PAGÁN, Víctor, y Alfonso de VICENTE, *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*, Madrid, Editorial Alpuerto-Fundación Caja Madrid, 1997.

RIBAO PEREIRA, Montserrat, *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*, Pamplona, EUNSA, 1999.

ANEXO: PARTITURA MUSICAL

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are for vocal parts, with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The bottom six staves are for piano accompaniment, with various clefs (treble and bass) and a key signature of one sharp. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score continues the notation from the first system, maintaining the same instrumental and vocal parts. It features similar musical notation, including notes, rests, and dynamic markings across the eight staves.

In el...
 In el...
 In el...
 In el...
 In el...
 In el...
 In el...
 In el...

ma...
 ma...
 ma...
 ma...
 ma...
 ma...
 ma...
 ma...

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written in two staves: the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The music is in a 4/4 time signature. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Below the first vocal staff, there are lyrics in Spanish: "ra - ra - em - pu - ra - ses - que - me - la - av - to - cho - ra - ra - ra".