

Introducción

En este volumen se publica por primera vez una edición de la zarzuela en dos actos *La fontana del placer* con música de José Castel (¿1737?-1807) y libreto de Bruno Solo de Zaldívar (fl. 1772-1791), que se estrenó en el Teatro del Príncipe de Madrid el 22 de julio de 1776 por la compañía de Manuel Martínez.¹ Se emplean como fuentes para la edición los materiales manuscritos localizados de esta obra procedentes del caudal o fondo histórico de los teatros de la Cruz y el Príncipe de Madrid, que se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (*E: Mm*): doce cuadernillos de música con las partes sueltas de la obra (*E:Mm*, Mus 56-1) y dos apuntes de teatro (*E: Mm* Tea 1-189-4 A y B), cada uno de ellos integrado por dos cuadernillos. Una versión inicial de esta edición fue interpretada escénicamente y grabada en CD en 2007.²

Estado de la cuestión

La zarzuela de la segunda mitad del siglo XVIII no comenzó a recibir la atención sistemática de los

¹ Considero como fecha de composición de la obra el año 1776, que fue el del estreno y es el que consta en los manuscritos conservados.

² Las representaciones corrieron a cargo de la Compañía Teatro del Príncipe con la dirección artística de Juan Pablo Fernández-Cortés. El montaje escénico estuvo a cargo de Carlos Marchena y la dirección musical fue de Pablo Heras-Casado. El CD de la grabación se publicó en Madrid: Música Antigua Aranjuez Ediciones, 2008, MAA 007, y contó con apoyo económico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y del Gobierno de Navarra.

musicólogos e historiadores del teatro hasta hace apenas un par de décadas. Un investigador que a finales del siglo XX intentase documentarse sobre las características musicales y dramáticas de las producciones teatrales que, englobadas en el multiforme género de la zarzuela, se estrenaron en la España peninsular y de ultramar durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, debía enfrentarse a una imagen vaga e imprecisa que planteaba una dialéctica entre rasgos pretendidamente autóctonos y propios de la nación española, por una parte, y el nocivo influjo de los géneros dramático-musicales franceses e italianos, por otra. En la mayor parte de los trabajos que se convirtieron en canónicos para el estudio de la zarzuela del siglo XVIII se solía evitar el análisis de los contenidos musicales o bien éstos se enfatizaban solo cuando se pretendían subrayar características que respaldaran la españolidad del género.³ Curiosamente, fue el propio Emilio Cotarelo y Mori, responsable en buena medida de la construcción del relato canónico nacionalista hispano sobre la zarzuela, quien llamó la atención en un breve pie de página de su monumental *Historia de la Zarzuela* (1932-1936) sobre la necesidad de emprender un estudio metódico del género en el siglo XVIII para investigar en las obras conservadas el “alcance e influencia de la música extranjera”.⁴ Esta insólita incitación a emprender una labor cuyos resultados podrían haber desmontado parte de los fundamentos de su propio trabajo no tuvo, sin em-

³ Sobre este aspecto se aportan más detalles a lo largo del presente estudio.

⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934), pp. 151-152.

bargo, la repercusión necesaria y la zarzuela de la segunda mitad del siglo XVIII continuó apartada de la agenda de los investigadores y, sobre todo, relegada de los escenarios.

Solo en la década de los años ochenta del pasado siglo comenzó a cuestionarse el relato canónico nacionalista sobre la zarzuela del siglo XVIII. La tesis doctoral de William M. Bussey,⁵ inicialmente sin demasiada repercusión en España, subrayó el peso que tenían en la zarzuela dieciochesca los elementos dramáticos y musicales procedentes del teatro francés e italiano. Sin embargo, las conclusiones de este autor sobre la presencia en la zarzuela de rasgos musicales que él identifica como propios de la tradición española (“*indigenous themes*” o “*native elements*”), revelan aún una lectura acrítica del relato tradicional y una visión un tanto anacrónica de la zarzuela como género al que se atribuyen características de un nacionalismo *avant la lettre*.⁶

En los primeros años del siglo XXI comenzaron a debatirse en distintos trabajos los argumentos de la historiografía nacionalista española sobre la zarzuela de la segunda mitad del siglo XVIII, hegemónicos aún en gran parte de la literatura académica sobre teatro y música.⁷ En su tesis doctoral sobre las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (2001), Albert Recasens

señaló la importancia que tuvo el repertorio operístico italiano en los teatros madrileños para la configuración de la hasta entonces conocida como zarzuela costumbrista.⁸ La adaptación de óperas bufas italianas con libretos en su mayoría de Carlo Goldoni que se estrenaron en los teatros de Madrid en la década de los años sesenta del siglo XVIII comenzó a identificarse como uno de los fundamentos de renovación del teatro musical en español durante el reinado de Carlos III, asunto ya subrayado por Víctor Pagán unos pocos años antes en su tesis doctoral (1997) sobre la recepción del teatro de Goldoni en España.⁹ La influencia de la ópera italiana en la renovación de la zarzuela dieciochesca fue estudiada también por Rainer Kleinertz, que en su libro de 2003 sobre el teatro musical español dedicó dos capítulos a analizar el peso de la tradición italiana en *Las labradoras de Murcia* de Ramón de la Cruz y Rodríguez de Hita (1769) y en *Los jardineros de Aranjuez* de Pablo Esteve Grimau (1768).¹⁰ Yo mismo publiqué en 2005 la edición de *Los jardineros de Aranjuez* de Pablo Esteve, en cuyo estudio preliminar subrayé el peso en esta zarzuela en dos actos de la dramaturgia y los patrones formales musicales del *dramma giocoso* italiano y la relevancia histórica de la obra, primer ejemplo conocido hasta la fecha de una zarzuela original (no traducida, ni adaptada) que utilizaba de forma sistemática los recursos dramático-musicales de la ópera bufa.¹¹

⁵ William M. Bussey, *French and Italian influence on the zarzuela, 1700-1770* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).

⁶ Bussey mantiene, por ejemplo, que la llegada del “neoclasicismo” a España aceleró hacia 1760 el ascenso del nacionalismo entre las clases populares, estimulando un creciente interés por las tradiciones autóctonas y un rechazo de las influencias foráneas, tanto en la política como en la literatura y la música (“*The advent of Spanish neoclassicism hastened the rise of nationalism, especially among the common people. Concurrent with a growing interest in native traditions was a rejection of foreign influence in politics as well as in literature and music*”). Véase Bussey, *French and Italian*, p. 402.

⁷ La visión que sobre la zarzuela del siglo XVIII se mantuvo hasta finales del siglo XX aparece reflejada en síntesis como Louise K. Stein, “Zarzuela” en *DMEH*, vol. 10 (2002), pp. 1139-1145 y Emilio Casares, “Teatro musical, zarzuela, tonadilla, ópera, revista”, en *Historia de los Espectáculos en España*, coords. Andrés Amorós y José María Díez Borque (Madrid: Castalia, 1999), pp. 147-154.

⁸ Albert Recasens Barberà, “Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770” (Tesis Doctoral, Université Catholique de Louvain, 2001).

⁹ Víctor Pagán, “El teatro de Goldoni en España: comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997). De este mismo autor véase también “Goldoni en España”, en *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo (Madrid, Gredos, 2003), pp. 1761-1781.

¹⁰ Rainer Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia, Zarzuela* (Kassel: Edition Reichenberger, 2003), vol. 1, pp. 139-192.

¹¹ Juan Pablo Fernández-Cortés, ed., *Pablo Esteve y Grimau: los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos* (Granada: Universidad de Granada, 2005).

A las influencias de la música y la dramaturgia francesa e italiana en el teatro musical en español del periodo 1760-1780 dedicó también un artículo José Máximo Leza. Tras repasar las posiciones sobre la música escénica española de destacados teóricos y pensadores ilustrados (como Ignacio Luzán, José Clavijo y Fajardo o Tomás de Iriarte), Leza analiza las transformaciones experimentadas por el género a partir de dos ejemplos: *Gli Uccellatori* y *Les Moissonneurs*, obras estrenadas en Madrid y otras ciudades de España en versiones traducidas y adaptadas en forma de zarzuela.¹²

Junto a estos trabajos generales, se han publicado también en los últimos años varios estudios sobre algunas zarzuelas de la segunda mitad del siglo XVIII. La obra que más interés ha despertado ha sido *Clementina* de Luigi Boccherini, sobre libreto de Ramón de la Cruz, que desde los años cincuenta del siglo XX ha sido representada en diversas ocasiones con distintos grados de fidelidad al original,¹³ lo que ha contribuido a que esta zarzuela haya ocupado un lugar destacado en la agenda de los investigadores.¹⁴

¹² José Máximo Leza, "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)", *Revista de Musicología*, 32/2 (2009), pp. 503-546.

¹³ *Clementina* se representó en 1951 en Florencia y Venecia a partir de una versión traducida al italiano por Fedele d'Amico, sustituyendo las escenas representadas sin música por recitativos que fueron compuestos para la ocasión por Gerardo Guerrieri; la partitura fue revisada por Angelo Ephrikian. Como zarzuela, *Clementina* se presentó en 1985 en el Festival de Otoño de Madrid, a partir de una edición realizada por Antonio Gallego y Jacinto Torres. En 2008 fue representada en el XV Festival Música Antigua Aranjuez, con edición musical de Juan Pablo Fernández-Cortés y dirección musical de Pablo Heras-Casado; esta versión fue grabada en CD (Madrid: Música Antigua Aranjuez, 2009, MMA 008).

¹⁴ Véanse, entre otros estudios sobre *Clementina*: Maria Grazia Profeti, "Ramón de la Cruz, la *Clementina* e il teatro dei Secoli d'Oro", en *Ramón de la Cruz: Clementina*, edición y traducción de Nicoletta Lepri (Florencia: Collana Secoli d'Oro Alinea, 2003), pp. 7-13; Miguel Ángel Marín, "La zarzuela *Clementina* di Luigi Boccherini", en *Ramón de la Cruz: Clementina*, pp. 15-36; María Angulo Egea, "La zarzuela *Clementina* de Ramón de la Cruz y Luigi Boccherini. Una pieza de salón", en *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, eds.

No obstante, son aún muy pocas las obras estudiadas de este periodo. Como excepción cabe destacar, además de los ejemplos ya citados, el trabajo de Adela Presas sobre el proceso de adaptación de *El loco vano y valiente* (1771), un *pasticcio* en forma de zarzuela realizado a partir de la ópera bufa *Il pazzo glorioso* de Antonio Villani (1753).¹⁵ A pesar de lo que se ha avanzado en los últimos años, es necesario seguir trabajando en una revisión crítica de los lugares comunes heredados de la historiografía tradicional sobre la zarzuela.¹⁶

Si la aceptación acrítica de la herencia historiográfica ha sido, sin lugar a dudas, un importante obstáculo para la investigación, quizá el hecho que más ha contribuido a postergar la realización de estudios sistemáticos sobre la zarzuela del periodo ilustrado sea la escasa dedicación académica a la preparación de ediciones musicales y literarias. Este hecho ha dado lugar a un vacío que impide poder enfrentarse al análisis de sus contenidos de una forma óptima y dificulta la elaboración de estudios comparativos que posibiliten un conocimiento más profundo sobre un género que, gracias a trabajos como los antes citados,

Marco Mangani *et al.* (Madrid: Biblioteca Regional de Madrid, 2006), pp. 157-164; Antonio Gallego "La *Clementina* y *Le nozze de Figaro*: un asedio comparativo a dos obras teatrales de 1786", en *Luigi Boccherini en el segundo centenario de su muerte, 1743-1805* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007), pp. 55-72; Juan Pablo Fernández-Cortés, *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007), pp. 348-350; Juan Pablo Fernández-Cortés, "¿Qué quita a lo noble un airecito de maja? National and gender identities in the zarzuela 'Clementina' (1786) by Luigi Boccherini and Ramón de la Cruz", *Early Music*, 40/2 (2012), pp. 223-236.

¹⁵ Adela Presas, "El loco vano y valiente (1771): de ópera italiana a zarzuela española", *Revista de Musicología*, 32/2 (2009), pp. 547-562. La obra cuenta con música original de Gioacchino Cocchi y números musicales añadidos compuestos por Antonio Rodríguez de Hita, Antonio Rosales y Juan Marcolini.

¹⁶ Algunos aspectos relacionados con esta necesaria revisión se tratan en Juan Pablo Fernández-Cortés, "La zarzuela ilustrada en la historiografía del siglo XIX. Lagunas musicales y estrategias de legitimación nacionalista", *Revista de Historiografía*, 12 (2010), pp. 77-83.

empieza a revelarse como un asunto más complejo y estimulante de lo que la musicología nacionalista había sugerido. Sería simplista tratar de atribuir esta realidad a una única causa, pero es incuestionable que una de ellas es la dificultad de preparar ediciones solventes de las obras de teatro musical, en las que es necesario considerar aspectos no solo musicales, sino también literarios y “performativos”. En la mayoría de los casos, como sucede con los materiales conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, las fuentes que han llegado a nuestros días no facilitan la tarea. Por lo general no hay partituras generales originales, sino solo manuscritos con las partes de cada uno de los instrumentos y el guion con la voz y el bajo. Suele ser común que la estructura dramática de la obra que aparece en los materiales literarios muestre notables discrepancias con las fuentes musicales. Además, tanto libretos como partes musicales acusan el resultado de continuos cambios y adaptaciones de las obras realizados durante las representaciones, lo que dificulta la elaboración de una filiación estemática de las fuentes que facilite la siempre compleja labor de edición. Del amplio corpus de zarzuelas de la segunda mitad del siglo XVIII, solo cuatro obras han sido objeto de una edición musical y literaria completa hasta el momento: la ya citada *Clementina*, con música de Luigi Boccherini y libreto de Ramón de la Cruz, de la que hay varias versiones;¹⁷

¹⁷ Jacinto Torres, revisión y adaptación del texto y Antonio Gallego, transcripción musical, *Luigi Boccherini, Clementina* (Madrid: Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, edición no venal). Otra edición no comercial de la obra, preparada por Juan Pablo Fernández-Cortés, se empleó para las representaciones y grabación discográfica de *Clementina* que tuvieron lugar en el Festival Música Antigua Aranjuez en 2008, que se plasmó en el CD *Luigi Boccherini: Clementina*, La Compañía del Príncipe, Pablo Heras-Casado, director musical, Juan Pablo Fernández Cortés, dirección artística y musicológica (Madrid: Música Antigua Aranjuez, Ref: MAA 008). La más reciente edición de la obra es la de Miguel Ángel Marín ed., *Luigi Boccherini: Clementina. Zarzuela in due atti* (G 540) (Bologna: Ut Orpheus, 2013). Los materiales musicales de *Clementina* se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y en la Biblioteca de Estado de Berlín (Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz).

Las labradoras de Murcia de Antonio Rodríguez de Hita, con libreto de Ramón de la Cruz;¹⁸ *Briseida*, también con música de Antonio Rodríguez de Hita y libreto de Ramón de la Cruz;¹⁹ y *Los jardineros de Aranjuez*, con música y libreto del compositor de origen catalán Pablo Esteve Grimau.²⁰ La presente edición de *La fontana del placer* (1776) del compositor José Castel pretende ser una nueva aportación al todavía insuficiente corpus de estudios y ediciones disponibles sobre zarzuelas hispanas de la época de la Ilustración.

José Castel (¿1737?-1807): perfil biográfico

Hasta los últimos años del siglo XX apenas se conocían unos pocos datos dispersos sobre la trayectoria vital del compositor José Castel. Las recientes aportaciones de varios investigadores nos permiten trazar ya un perfil bastante preciso sobre su carrera, aunque su producción está aún pendiente de catalogación, análisis y estudio sistemático realizados con criterios científicos.²¹

¹⁸ Fernando J. Cabañas Alamán, ed., *Las labradoras de Murcia. Zarzuela en dos actos* (Madrid: ICCMU, 1998). Dos números de esta obra, en reducción para voz y piano de Felipe Pedrell, fueron publicados en Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899), apéndice IX.

¹⁹ Albert Recasens, ed., *Antonio Rodríguez de Hita: Briseida. Zarzuela en dos actos. Libreto de Ramón de la Cruz* (Madrid: Iberautor/ICCMU, 2005).

²⁰ Juan Pablo Fernández-Cortés, ed., *Pablo Esteve y Grimau: los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos* (Granada: Universidad de Granada, 2005).

²¹ Presento a continuación una síntesis de la biografía de José Castel basada en las investigaciones realizadas hasta la fecha. Sobre Castel y su obra véase principalmente: María Gembero-Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona* (Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1995); Beatriz Gurbindo Gil, “José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 17/1-2 (2001), pp. 243-304. Juan Pablo Fernández-Cortés, “José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla”, *Revista de Musicología*, 24/ 1-2 (2001), pp. 115-134; Fernández-Cortés, “La música instrumental de José Castel

José Ignacio Castel [Tastel, Tasté] Caramusel nació en la ciudad navarra de Tudela (donde desarrollaría gran parte de su actividad profesional) en el año 1736 o en 1737.²² Su formación musical y los primeros pasos de su carrera profesional se desarrollaron en diversas instituciones religiosas de Navarra y Aragón. En la colegiata de Santa María la Mayor de Tudela ya figuraba como infante de coro en 1744 y permaneció allí hasta los primeros meses de 1751. En esa institución Castel fue probablemente discípulo del maestro de capilla Diego Amillano (que ocupó el magisterio de dicha iglesia hasta 1749) y del organista (y luego maestro de capilla) Blas Serrano.

Castel abandonó su Tudela natal durante la adolescencia, buscando seguramente continuar su formación y un futuro en la música profesional. En marzo de 1751 era infante de coro en la capilla de la catedral de Tarazona (Zaragoza), institución en la que tuvo como compañero, entre otros, a Francisco de la Huerta, futuro maestro de capilla de la catedral de Pamplona. En Tarazona Castel contrajo matrimonio con Antonia Lajusticia el 13 de agosto de 1755; con ella tuvo al menos cuatro hijos, de los que por lo menos dos (Manuel y Eugenio) fueron también músicos.²³

(1737-1807)", *Príncipe de Viana*, 238 (2006), pp. 515-535; María Gembero-Ustároz, "Música", en *La Catedral de Tudela* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006), pp. 317-337; y Be-goña Domínguez Cavero, *El florecimiento musical de la Ribera de Navarra (siglos XVIII y XIX): José Castel, Pablo Rubla, Blas de Laserna y otros compositores universales* (Tudela: Ayuntamiento de Tudela y Ayuntamiento de Corella, 2009).

²² Era hijo de Joseph Tasté y Juana Caramusel. La fecha aproximada de nacimiento se deduce de dos partidas bautismales a nombre de José Ignacio Taste Caramusel, una datada el 12 de enero de 1736 y otra el 7 de noviembre de 1737, ambas conservadas en el Archivo del Palacio Decanal de Tudela (Domínguez, *El florecimiento musical*, pp. 107-108). En la documentación administrativa relacionada con este autor aparecen también los apellidos Tasté o Tastel. Es posible que de ellos derivara el apellido Castel, por el que el compositor fue conocido especialmente en Madrid. Sobre la genealogía familiar y las mutaciones del apellido, véase Domínguez, *El florecimiento musical*, pp. 100-105.

²³ Manuel y Eugenio Castel trabajaron como músicos profesionales en Madrid en las dos últimas décadas del siglo XVIII y en las primeras del XIX. En los primeros años del siglo XIX, Eugenio Castel estaba vinculado a la Real Capilla de San Cayetano (*E: Tz*, Osuna-Cartas, leg. 390-1).

En marzo de 1755 José Castel se presentó a las oposiciones para contralto en la parroquia de Santa María la Mayor de Borja (Zaragoza) y al año siguiente a las de maestro de capilla en esa misma iglesia. Aunque no consiguió ninguna de las dos plazas en liza, posiblemente por su juventud e inexperiencia, hay constancia de que mantuvo una relación profesional con esa iglesia de Santa María la Mayor de Borja. En septiembre de 1756 colaboró en las funciones de su capilla como cantor y en diciembre de 1758 se le ofreció en ella una plaza de tenor vacante que incluía también la dirección del coro, aunque su condición de casado le impidió ocupar el cargo. Las dificultades para conseguir un puesto estable en Borja debieron animar al joven Castel a seguir buscando una posición en alguna institución musical del entorno. En 1757 Castel residía en la localidad zaragozana de Calatayud, donde trabajaba como tenor en una capilla musical, acaso en la de la propia colegiata de Santa María.

Hacia 1760 o 1761 Castel estaba en Madrid, aunque se desconoce la causa que le llevó a trasladarse a la capital. Por una carta del propio Castel fechada en 1780, en la que afirma haber sido compañero del compositor Fabián García Pacheco en una misma capilla durante casi doce años, se ha deducido que Castel pudo trabajar durante su estancia en Madrid en la llamada Capilla de la Soledad, institución musical ubicada en el convento de Frailes Mínimos de la Victoria —o de San Francisco de Paula—, situado al comienzo de la Carrera de San Jerónimo.²⁴ En esa Capilla de Música de la Soledad desarrolló gran parte de su carrera musical García Pacheco y por ella pasaron también otros músicos navarros como Juan Antonio de Múgica, a quien Castel sucedió posteriormente como maestro de capilla en la colegiata de Tudela. Si Castel llegó a ser miembro efectivo de la Capilla de la Soledad durante su estancia en Madrid, este empleo no le exigió una dedicación exclusiva. La

²⁴ José López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos* (Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1996), vol. 7, p. 38.

Capilla de la Soledad, como gran parte de la instituciones madrileñas dependientes de órdenes religiosas o cofradías durante la segunda mitad del siglo XVIII, no permitía a sus músicos fijos formar parte de otro grupo estable, pero sí trabajar eventualmente en funciones externas y “tener asiento”, es decir, contrato, en teatros o corrales de comedias con la “precisa e inexcusable obligación” de asistir personalmente a todas las fiestas de la propia institución.²⁵

El ámbito de los teatros municipales de Madrid fue precisamente el espacio donde José Castel desarrolló una importante parte de su carrera profesional. De 1762 data la primera participación documentada de Castel en la escena madrileña. El 9 de febrero de ese año la compañía de Águeda de la Calle estrenó en el teatro del Príncipe la comedia de magia *Marta abandonada y Carnaval de París* de Ramón de la Cruz. Castel se encargó de componer la música incidental para dicha obra y también la correspondiente a los dos sainetes incluidos en la función, titulados *La pragmática* y *La petimetra en el tocador*, ambos con texto de Ramón de la Cruz.²⁶ La participación en las temporadas de teatro español de Madrid debió de ser una excelente escuela de aprendizaje para el joven músico. En este ámbito, tan diferente al de una capilla religiosa, Castel pudo ejercitarse en el nuevo lenguaje musical y dramático del *dramma giocoso*, cuya eclosión en los escenarios madrileños coincide con los primeros años de estancia del compositor tudelano en Madrid. Durante estos años Castel mantuvo contacto con la realidad cotidiana de los corrales de comedias de Madrid, no solo como compositor, sino también participando en el montaje de obras de otros músicos. En diciembre de 1768 colaboró con el compositor y dramaturgo Pablo Esteve Grimau, encargándose de enseñar la parte musical a la cantante María Mayor Ordóñez para el estreno de *Los jardineros de Aranjuez* de Esteve, uno de los primeros títulos de la zarzuela renovada, cuyos procedimientos com-

positivos Castel pudo conocer y asimilar de primera mano.

Además de seguir participando en las temporadas de los teatros de Madrid como compositor de música para tonadillas, sainetes y comedias, durante su estancia en la capital Castel se involucró también en la impresión y edición de música. En torno a 1773 se publicaron en Madrid “a expensas de Don Joseph Castel y compañía” cinco tonadillas: tres compuestas por Pablo Esteve, una de Antonio Rosales y *El remedo del galanteo*, tonadilla a solo con violines del propio Castel.

Tras más de una década en Madrid, José Castel tuvo la oportunidad de regresar a su Tudela natal y de ubicar allí su residencia. El 24 de septiembre de 1773 fue admitido como maestro de capilla en la colegiata de Santa María de Tudela (Navarra), ocupando el cargo que quedó vacante cuando Juan Antonio Múgica accedió al magisterio de la catedral de Pamplona. El puesto en la colegiata tudelana (que pasó a ser catedral desde 1783) no fue un obstáculo para que Castel continuara manteniendo durante varios años una notable actividad en el campo de la música teatral en Madrid. Entre 1774 y 1782 solicitó periódicamente licencias al cabildo tudelano para desplazarse a la capital madrileña, en cuyos teatros continuaron representándose sus obras. La estancia de Castel en Madrid solía comprender los meses de verano y/o el principio del otoño, periodo en el que las obligaciones en la capilla tudelana eran menores, pero durante el cual los teatros madrileños de titularidad municipal continuaban activos.

José Castel alcanzó un notorio prestigio en el ámbito de la música religiosa y con frecuencia se requirió su dictamen para el nombramiento de maestros de capilla u organistas de diversas instituciones españolas. En 1780 participó como juez en la elección del maestro de capilla de la Santa Iglesia Colegial de San Miguel Arcángel en Alfaro (La Rioja) y en ese mismo año se solicitó también su opinión para nombrar al maestro de capilla de la catedral de Burgos. Castel fue convocado, asimismo, para juzgar las o-

²⁵ Antonio Gallego, *La música en tiempos de Carlos III* (Madrid: Alianza, 1989), pp. 159-160.

²⁶ Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz*, p. 38.

siciones a maestro de capilla de la iglesia colegial de Calatayud (1791), de la parroquial de Corella (1796) y de la catedral de Tarazona (Zaragoza) en 1799.

La música instrumental de José Castel fue conocida y apreciada por sus contemporáneos, tal y como indica una breve obra publicada por Manuel Antonio Ortega en Salamanca en 1791, con el título *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores*. En esta publicación Castel es mencionado entre los compositores de mayor prestigio de su época, al lado de reconocidos autores europeos de “composiciones y conciertos”, como Joseph Haydn e Ignace Joseph Pleyel:

Si a Apolo le colocó la gentilidad entre los dioses porque tañía bien la lira, ¿qué haría si en nuestros días viera al célebre don Antonio de Lolli, don Manuel Carreras, don Melchor Ronci, don Jaime Rosquillas? ¿Si a sus oídos llegasen las composiciones y conciertos de don Josef Haydn, don Ignacio Pleyel y nuestro español don Josef Castel? ¿Si oyeran las de Paysiello y Cimarosa para el teatro, y de don Pedro Aranaz y Vides, don Diego de Lorente y Solá, don Josef María Reynoso para el templo? ¿Qué afectos no se excitan en nosotros al sentir estas composiciones? ¿Quién podrá menos de moverse a un efecto tierno y doloroso al oír la Stabat mater de Don Diego Lorente y Solá? Esta es una de las composiciones que dan honor a nuestra España. ¿A quién no moverá a devoción los Misereres de Aranaz, Reynoso, y el Christus factus de Don Felipe Prats? Me parece que no habrá quién no se llene de un espíritu devoto al oír las obras de esos famosos músicos. Estos son los que, uniendo su talento al arte, producen estos primores.²⁷

²⁷ Manuel Antonio Ortega, *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores. Motivos del poco aprecio que se hace de los Músicos. Utilidades que los señores estudiantes sacarían, si la eligieran por su diversión* (Salamanca: Imprenta de Rico, 1791). Publicado en Lothar Siemens Hernández, “La valoración estética y sociológica de Manuel Alonso Ortega sobre los músicos de su época”, *Revista de Musicología*, 8/1 (1985), pp. 136-137.

A partir de su estancia en Madrid, Castel contó con el apoyo de algunos personajes de la nobleza. En casa de Juan Bautista Centurión Fernández de Córdoba, VII marqués de Estepa y Conde de Fuensalida, Castel presentó en 1763 su música incidental para la fiesta teatral *Esaco y Eperia* con libreto de Francisco Robles. Más estrecha parece haber sido la relación establecida entre Castel y Gisberto Pio di Savoia (1717-1776), miembro de una de las más influyentes familias italianas al servicio de la Corona española: los príncipes lombardos de San Gregorio, conocidos comúnmente como príncipes Pío. Gisberto Pio di Savoia intercedió ante el cabildo tudelano en varias ocasiones para que Castel dispusiera de las necesarias licencias en su trabajo como maestro de capilla de Tudela y pudiera así permanecer en Madrid. En la década de los noventa Castel impartió en Tudela lecciones de música a los hijos de los marqueses de San Adrián-Castelfuerte, ilustrada familia noble cuyos antepasados tuvieron también a su servicio a otros notables músicos, como el italiano Girolamo Sertori.²⁸

Además de cumplir sus obligaciones como maestro de capilla, José Castel intervino activamente en la vida musical civil de Tudela y, al menos en algunas ocasiones, participó en los conciertos instrumentales profanos que se celebraban en la ciudad. Así aparece reflejado en una licencia concedida por el cabildo tudelano para que el maestro de capilla y otros músicos de la catedral acudiesen a un concierto instrumental que se celebró en abril de 1804:

El maestro de la capilla Tastel le había dicho que con motivo de haber llegado a esta ciudad un padre con dos hijas muy hábiles en música quería dar un concierto al público en la Casa de la ciudad y que si no había ningún inconveniente iría él, y los mú-

²⁸ Sobre la actividad musical de los marqueses de Castelfuerte en el s. XVIII véase María Gembero-Ustárriz, “El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los Marqueses de Castelfuerte”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, ed. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001) vol. 1, pp. 403-454.

sicos de la iglesia que necesitaban y Su Señoría Condescendió con tal de que no haya bailes ni se presente cosa alguna, y si solo a acompañar los papeles con sus instrumentos.²⁹

La última etapa de la vida de Castel se desarrolló sobre todo en el ámbito religioso. En 1797, después de haber enviudado el año anterior, el compositor presionó al obispado para que se le concediera el permiso que necesitaba para ordenarse sacerdote, advirtiéndole de que si no se accedía a lo que solicitaba abandonaría su puesto en Tudela y se trasladaría a la cercana localidad de Alfaro (La Rioja), donde acababa de obtener por oposición la plaza de maestro de capilla. El obispo cedió a sus demandas y en septiembre de 1797 Castel consiguió ser ordenado sacerdote. Según Sainz Pérez de Laborda, el maestro de capilla Castel fue en sus últimos años un fiel devoto de la virgen de Nuestra Señora de Loreto, visitaba diariamente la ermita tudelana dedicada a esa advocación y contribuyó económicamente a su mantenimiento.³⁰ Al final de su vida Castel sufrió una prolongada enfermedad que le llevó a solicitar en varias ocasiones la ayuda económica del cabildo tudelano, si bien continuó desempeñando su trabajo en la Capilla de Música de la catedral hasta sus últimos días. Falleció el 2 de noviembre de 1807 y fue enterrado en la misma catedral de Tudela.³¹

La importancia de la obra de José Castel merece un estudio monográfico que sitúe adecuadamente sus aportaciones, que parecen de mayor calado que el que hasta ahora les había otorgado la historiografía. A su faceta de compositor de música teatral para los teatros públicos de Madrid, que se extendió a lo largo de dos décadas (ca. 1761-1781), y a su extenso catálogo de música religiosa compuesto para la colegiata de Tudela (Navarra), ha de añadirse su pro-

ducción instrumental, que revela su conocimiento y asimilación de procedimientos estilísticos y formales vigentes en la música centroeuropea del último cuarto del siglo XVIII.³² Durante su etapa como maestro de capilla en Tudela, José Castel publicó en París al menos dos colecciones de música instrumental: los *Six duets pour deux violins* (París: [Louis Balthazard] de la Chevardière, ca. 1775) y los *Sei Trio a duo violini e basso* (París: F. de Roullède, ca. 1785). Estas publicaciones fuera de España y la ya mencionada favorable opinión que sobre la obra de Castel tenían algunos de sus contemporáneos españoles, sugieren que la música de este autor fue conocida e interpretada con frecuencia en su época si bien, como en tantos otros casos, tras la muerte del compositor en 1807 sus obras fueron arrinconadas y olvidadas.

Aunque José Subirá publicó en los años veinte y treinta del siglo XX algunas tonadillas de José Castel o sus libretos,³³ su música teatral apenas ha sido interpretada públicamente en tiempos recientes. Con ocasión de la conmemoración del bicentenario de la muerte de José Castel en 2007 se llevó a cabo dentro del Festival Música Antigua Aranjuez (Madrid) de ese año un proyecto de recuperación, puesta en escena y grabación discográfica de su zarzuela *La fontana del placer*, para el cual se preparó una primera versión de la edición musical y literaria de esta obra, trabajo que ha servido como punto de partida para la presente edición.³⁴

²⁹ Véase Juan Pablo Fernández-Cortés, “La música instrumental de José Castel”.

³⁰ José Subirá, *Tonadillas teatrales inéditas* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1932) incluye, por ejemplo, la edición de los libretos de la tonadilla a tres *La maja petardista* y de las tonadillas a solo *La gitaniella afortunada*, *La guía nueva* y *La veneciana*.

³¹ Sobre la recepción de esta obra en su recuperación de 2007 pueden consultarse, entre otras, las reseñas de Luis Suñén en *El País* (24/06/2007); y la crítica de Federico Figueroa en *Ópera Actual*, 103 (septiembre 2007), p. 48. Acerca de la grabación discográfica, véase Christopher Webber, “In the Musty Music Room or: Fool’s Gold” <<http://www.zarzuela.net/cd/cdmag/cdmag102.htm>> [consulta: 18/06/2015].

²⁹ *E:TU*, Actas de la Catedral de Tudela, vol. 14 (1784-1815), 93v.

³⁰ Mariano Sainz Pérez Laborda, *Apuntes tudelanos* (Tudela: Tipografía de La Ribera de Navarra, 1913-1914), vol. 1, p. 201.

³¹ *E:TU*, Libro de Difuntos 1760-1809, f. 271, partida de defunción de Don Joseph Castel, 2 de noviembre de 1807.

El libretista Bruno Solo de Zaldívar (fl. 1769-1787)

Las pocas referencias que han llegado a nuestros días sobre Bruno Solo de Zaldívar, autor del libreto de *La fontana del placer*, proceden fundamentalmente de su actividad en los teatros de repertorio español de Madrid, en los que este dramaturgo y traductor trabajó en los años setenta y ochenta del siglo XVIII. El periodo de actividad documentado de su producción dramática comienza en 1769, fecha que aparece en las primeras licencias de aprobación de *Satisfacer por sí mismo y venganza sin vengarse*, *La Efigenia*,³⁵ comedia representada en los teatros de la Cruz y del Príncipe de Madrid en diversas ocasiones durante los años siguientes. El 24 de agosto de 1776, Solo de Zaldívar recibió 1550 reales por la composición del texto de *La fonda [fontana] del placer*³⁶ y en las navidades de ese mismo año estrenó *La católica princesa, joven la más afligida y esclava del Negroponto*, una comedia en tres actos muy representada hasta finales del siglo XVIII, con la que triunfó en la escena madrileña la famosa actriz Rita Luna.³⁷ Solo de Zaldívar participó también en el proceso de reforma del repertorio teatral español impulsado por la corriente neoclásica, y tradujo y adaptó obras de autores extranjeros; un ejemplo de este tipo es su comedia *La bella pastora y discreto hablador*, estrenada en 1781 en el teatro del Príncipe de Madrid, basada en una obra original de Jean François Marmontel, discípulo de Voltaire.³⁸ En la síntesis histórica *Origen, épocas y progresos del teatro español* de Manuel García de Villanueva, publicada en 1802, se cita a Bruno Solo de Zaldívar entre los dramaturgos españoles que

contribuyeron a dar “honor a la escena española” durante el reinado de Carlos III.³⁹

El contexto de producción: la zarzuela y la ópera hispana en el siglo XVIII

Para contextualizar adecuadamente las características y el significado de la zarzuela *La fontana del placer* (1776) de José Castel, presento a continuación una visión panorámica de la trayectoria del teatro musical español del siglo XVIII y sus conexiones con la producción europea de la época.

1. Herencias del teatro áureo hispano e introducción de la ópera italiana durante el reinado de los primeros Borbones (1700-1759)

La zarzuela, género hispano e híbrido por excelencia desde sus orígenes cortesanos en la segunda mitad del siglo XVII, se debatió durante el siglo XVIII entre la lealtad a los modelos dramáticos y musicales de la tradición teatral española y una ductilidad que le permitía asimilar y adaptarse a las sucesivas novedades del teatro europeo. El nombre del género alude al palacio madrileño de la Zarzuela, en el que se ejecutaron por primera vez las llamadas “fiestas de Zarzuela”. Con el tiempo, el término *zarzuela* incluyó una compleja realidad estilística y formal, ya que en las zarzuelas se combinan con distinto peso cuantitativo y cualitativo números cantados e instrumentales, partes habladas y, ocasionalmente, bailes. Una de las primeras zarzuelas de las que se conserva música y texto, *Los celos hacen estrellas* (1672), con música de Juan de Hidalgo y texto de Juan Vélez de Guevara, muestra la preferencia por formas musicales hispanas, como las tonadas de carácter estrófico que facilitan la comprensión del texto cantado y plantean una alter-

³⁵ *E:Mm*, Tea 1-26-10 A.

³⁶ Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993), pp. 428-429.

³⁷ Según Andioc y Coulon, se estrenó en el teatro del Príncipe de Madrid el 25 de diciembre de 1776. René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996), vol. 2, p. 711.

³⁸ Herrera Navarro, *Catálogo*, p. 428.

³⁹ Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* (Madrid: Gabriel de Sancha, 1802), p. 316.