

LA RECUPERACIÓN DEL LIBRETO DE LA ÓPERA *ARTÚS* (1897)
DE AMADEU VIVES (1871-1932): UNA REESCRITURA DE LOS VERSOS
ARTÚRICOS DE WALTER SCOTT

Juan Miguel ZARANDONA

Universidad de Valladolid
zarandon@lia.uva.es

RESUMEN: En el año 1897 se estrenó en Barcelona la ópera *Artús* del popular compositor Amadeu Vives, con libreto de Sebastià Trullol. Nunca más se ha vuelto a poner en escena, nunca se ha grabado, y tanto la partitura como el libreto han sido totalmente olvidados, y todo ello a pesar de su indudable interés cultural e histórico. Por lo que respecta al texto del libreto, al tratarse de una reescritura de un poema de Walter Scott, *The Bridal of Triermain*, debe encuadrarse dentro de la historia de la amplia y curiosa recepción del escocés en España y en Cataluña en particular. Todo ello hace ahora más que nunca muy necesario la recuperación tanto del texto como de la música y seguramente sorprender a los aficionados y gran público como no hace mucho lo hicieron Albéniz y su gran ópera *Merlín*.

Palabras clave: *Artús*, Walter Scott, Amadeu Vives, Sebastià Trullol, recepción.

ABSTRACT: In the year 1897 the opera *Artús* by popular composer Amadeu Vives and librettist Sebastià Trullol was premièred in Barcelona. It has never been released again, or ever recorded, and the fact is that, despite its cultural and historical interest, both its scores and libretto suffer from full oblivion. Regarding the libretto, as it is a rewriting of a poem by Walter Scott, *The Bridal of Triermain*, it should be framed within the ample and curious history of the reception of the Scottish writer in Spain and in Catalonia to be more specific. All this makes it even more necessary today to proceed to the rediscovery of both text and music, and probably surprise the aficio-

nados and the great public at the same time, as Albéniz and his opera *Merlín* have done recently.

Key words: *Artús*, Walter Scott, Amadeu Vives, Sebastià Trullol, reception.

1. INTRODUCCIÓN

En el prólogo del libro *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, del maestro Claudio Guillén, puede leerse que «Al comparatista le corresponde preguntar lo que a otros les puede traer sin cuidado, por ejemplo: este género poético, o esta forma, o este tema, ¿se circunscribe a la trayectoria de determinada lengua o es de uso universal?» (Guillén 1998: 14). Igualmente, puede ponderarse que el autor no sostiene ni le interesa el caos de las unicidades y que «lo propio de nuestra tarea es la consideración de unas moradas múltiples, o si se prefiere, de unas constelaciones originales, en que brillan unos géneros, unos temas o unas formas; como también metáforas, estilos, mitos, escuelas y movimientos» (Guillén 1998: 23).

Animados por todo ello, presentaremos una aplicación de estas ideas, en concreto las siguientes: en especial mostrar un interés por una morada múltiple marcada por las siguientes palabras (nombres de persona) clave, por orden alfabético: Albéniz, Aribau, Arturo, Balaguer, Chapí, Milà, Pedrell, Scott, Trullol, Vives, Wagner, entre otras.

Con la palabra *aplicación*, nos estamos refiriendo a un camino que transcurre desde el punto de origen de Walter Scott y su poema de temática artúrica *The Bridal of Triermain* hasta la meta de la ópera *Artús* (1897) y su estela, música de Amadeu Vives y libreto de Sebastià Trullol, ejemplo muy curioso y olvidado de la recepción del maestro escocés en Cataluña y en España. Ésta será la línea conductora del presente trabajo.

2. WALTER SCOTT EN ESPAÑA Y CATALUÑA

Del poeta y erudito sir Walter Scott (1771-1832) pueden escribirse, y de hecho se ha hecho, muchas páginas: tótem del Romanticismo gracias a sus composiciones legendarias, misteriosas, apasionadas, aventureras y exóticas; poeta nacional de Escocia; maestro de varios géneros fundamentales, tanto en

prosa como en verso: desde la novela histórica hasta la poesía, lo mismo lírica que narrativa. Un talento de esta grandeza no pudo, ni lo ha hecho, permanecer indiferente al público español, desde el contemporáneo de entonces hasta el de generaciones posteriores.

A este respecto, la bibliografía que se ha ocupado de la recepción de Walter Scott en la península Ibérica ha resaltado, primero, que gozó de un extraordinario eco dentro de las tierras españolas, en especial en Cataluña; y, segundo, que esta recepción catalana tuvo un gran protagonista: el ilustre Manuel Milà i Fontanals (1818-1884), el gran erudito y filólogo decimonónico, así como su círculo de seguidores (Jorba 1986: 437-458). Por ello, en la red, es posible encontrar todo tipo de sitios divulgativos que se expresan en los siguientes términos:¹

A Catalunya, la influència de Scott durant la primera meitat del s. XIX fou molt important i sobrepassa, com a altres llocs, l'esfera purament literària per a incidir en diversos aspectes de la vida quotidiana. [...] Hom ha considerat que aquesta acceptació pot ésser deguda tant al to eminentment conservador i historicista de la seva obra, que coincidí amb l'esperit d'una gran part del romanticisme català, com a la seva condició d'escriptor del poble escocès, identificable en molts aspectes amb el català; en aquest sentit, cal esmentar que l'*Oda* d'Aribau fou comparada a una composició de Scott.²

Lo cierto es que no hay mejor indicio para conocer la recepción de una obra o autor que comprobar sus traducciones. Y parece un hecho que, según los datos procedentes de la Biblioteca Nacional de España, durante la época absolutista (1823-1833), muchas de sus obras fueron publicadas en España por editores de Barcelona. La primera traducción hecha en España fue la barcelonesa de *El talismán*, de 1826. Entre 1833 y 1850, un mínimo de veintidós obras suyas fueron publicadas, siendo uno de los principales editores del escocés el barcelonés Bergnes de las Casas. Por otra parte, también desde 1833 se publicaron muchos estudios y críticas sobre el poeta escocés en diarios y otras publicaciones periódicas de Barcelona: *El Vapor*, el *Diario de Barcelona*. Un poco antes, en 1830, otro barcelonés, López i Soler, publicaba una novela histórica basada en *Ivanhoe*, titulada: *Los bandos de Castilla*. La moda y el favor del público por Scott no decayeron en todo el siglo XIX, gracias en buena

1. <http://www.xtec.es/~sargemi/poetescr/scott.htm>

2. «Con el patriótico orgullo con que presentaría un escocés los versos de sir Walter Scott a los habitantes de su país» (Jorba 1986: 98).

parte a las novelas publicadas por entregas, a menudo traducciones de Scott, de periódicos como el *Diario de Barcelona*, en la segunda mitad del siglo. Y es bien cierto que muchas de estas traducciones de Scott fueron realizadas por catalanes: buena muestra de esa admiración y de esa identificación ya aludidas (Tayadella / Cassany 1986: 411-436).

Pero aún deberemos regresar a Manuel Milà i Fontanals. Por lo que respecta a su obra, contamos con el privilegio de que Marcelino Menéndez y Pelayo recopilara y publicara sus obras completas, en varios tomos, desde el año 1888.

En el tomo IV de dicha recopilación, de 1892 y titulado *Opúsculos Literarios*, es posible encontrar varios artículos y ensayos sobre Walter Scott. De entre todos ellos, queremos destacar los siguientes párrafos significativos de la crítica y opinión literaria de Milà sobre Scott:

De «Moral literaria. Contraste entre la escuela escéptica y Walter Scott», publicado en *Álbum Pintoresco Universal* en 1842: Inútil sería decir que no hemos atendido al mérito literario, y excusado es hablar del de Walter Scott en una ciudad donde son sus novelas leídas, y por consiguiente admiradas, la de España en que mayor número de buenas traducciones se han impreso y en donde se ha prendido un número considerable de jóvenes ligados con el vínculo común de una idea sólida y vivificadora, más tal vez que invocando un lema político, se lograría con inscribir en la bandera: admiradores de Walter Scott. (Milà 1892a: 8)

De «Las aguas de San Ronan. Por sir Walter Scott. Traducción de D. E. de Ochoa», publicado en *El Imparcial* en 1844: Buen ejemplo son las novelas del ilustre Walter Scott cuyo gusto tanto se ha difundido en la última década, en las cuales nada hallaríamos comparable en nuestra literatura después de Cervantes, y que pueden ser poderosas á animar y á vivificar la contemporánea. (Milà 1892b: 38)

De «Poemas de Walter Scott», publicado en *Diario de Barcelona*, de forma póstuma, el 8 y 15 de febrero de 1885: Tampoco insistiremos mucho sobre las *Bodas de Triermain*, deliciosa leyenda de caballerías inspirada por las tradiciones de la Tabla Redonda y en que el autor se propuso imitar la manera de Thomas Moore, así como en otros fragmentos hizo también semejante obsequio á Crabble y al autor de *Beppo*. (Milà 1892c: 200)

3. THE BRIDAL OF TRIERMAIN

Se acaba de citar a la Tabla Redonda de la Materia de Bretaña asociada al escocés. Walter Scott, sin embargo, en su dilatada carrera artística, sólo produjo una obra de temática artúrica, el poema narrativo también mencionado en la última cita: *The Bridal of Triermain* (1813). No obstante, sí que puede probarse su interés por esa temática con testimonios como la edición de textos medievales tales como: *Sir Tristrem* (1804) o las alusiones a Thomas Malory en la introducción y las notas de su *Marmion* (1808). Por todo ello, sí que se puede asegurar que fue pionero de un interés que explotaría algunos años después por toda Europa y Occidente: Tennyson, Wagner, Mark Twain, etc. (Smith 1996: 411-412).

Aparte de las fuentes artúricas, el poema en cuestión de Walter Scott toma gran parte de sus tramas de una fuente del folclore narrativo popular: el argumento de la Bella Durmiente, que tanto ha inspirado a muy insignes narradores, sin duda conocidos por Scott: Giambattista Basile (1575-1632), Charles Perrault (1628-1703) o los hermanos Grimm, Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859).

Por lo tanto, la realidad es que no todo el poema *The Bridal of Triermain* reproduce un asunto artúrico, sino sólo un episodio del mismo, el denominado «Lyulph's Tale», 39 estrofas dentro de una composición mucho más amplia: una historia dentro de otra historia (Scott 1995: 271-299). Además, el argumento artúrico del poema, aparte de amalgamado con la historia del cuento popular y tradicional de la Bella Durmiente, es uno totalmente inventado por su autor. No hay antecedentes en la tradición. En concreto, se nos presenta a una novedosa hija de Arturo, nunca antes conocida, Gyneth, de quien se proclama que se casará con el caballero más valiente en un torneo, lo que amenaza convertirse en un gran derramamiento de sangre. Merlín, para terminar con ello, somete a la joven a un sueño de siglos, del cual sólo un caballero, sir Roland de Vaux, conseguirá finalmente despertarla.

Lo que resulta aún más interesante de esta composición y de su historia es la gran herencia musical que ha originado. Los siguientes tres ejemplos serían algunos de los más conocidos: *The Bridal of Triermain* (1831) de J. L. Ellerton, opereta; *King Arthur and the Knights of the Round Table* (1834) de Isaac Pocock, ópera; *The Bridal of Triermain* (1886) de Frederick Corder, composición para orquesta y coro (Mitchell 1996).

Casi inadvertidamente, nos hemos topado con otra gran tradición literario-cultural, la música artúrica. Desde antiguo, la materia del rey Arturo tras-

pasó los límites escritos o literarios —crónica, romance, poema, novela, etc.— para adentrarse en los de otras artes: el cine, el cómic, la televisión o la música: desde la ópera, con Wagner y sus seguidores, a la comedia musical (*Spamalot*). Respecto a la música, la *Enciclopedia artúrica* define como «música artúrica» aquella inspirada en personajes y temas artúricos, y que ha sido un elemento esencial de la tradición artúrica desde la Edad Media hasta el presente, lo que implica una tradición multiseular. Además, se ha expresado en una gran variedad de lenguas, ha surgido en muy variados ámbitos geográficos y ha presentado siempre una red muy compleja de interrelaciones entre música, folclore y literatura (Ward 1996: 334-339).

Entre todas las otras artes, la música, como es lógico, presenta la historia más completa, al contar, por ejemplo y como se ha mencionado, desde las composiciones de los trovadores medievales, la ópera *King Arthur* (1691) de Henry Purcell y John Dryden, hasta alcanzar las altas cotas decimonónicas del maestro Wagner, músico y libretista de todos sus dramas musicales, incluidos los de temática artúrica: *Lohengrin* (1850), *Tristan und Isolde* (1860) y *Parsifal* (1882), entre otros muchos ejemplos notorios (Lacy / Ashe / Mancoff 1997: 248-258) (Barber 2002: 1-7).

En España también existen destacados ejemplos de música y canto artúrico, sobre todo en aquel milagroso cambio de entre-siglos del XIX al XX: Isaac Albéniz y su *Merlín* (1901), con libreto de Francis Money-Coutts; Ruperto Chapí (1905), *El cisne de Lohengrin*, con libreto de Miguel Echegaray, etc.; y unos años antes, Amadeu Vives y su *Artús*, con libreto de Sebastià Trullot i Plana, estrenado en el teatro Novedades de Barcelona en 1897.

4. AMADEU VIVES Y SU ÓPERA ARTÚS

Al maestro Amadeu Vives (1871-1932) siempre se le cita en la bibliografía internacional sobre música artúrica por esta ópera, tan desconocida, que acabamos de citar, *Artús*, pero poco más (Reel 2002: 185), lo que no supone más que un tentador aliciente para adentrarnos en la aventura de llegar a conocer algo más sobre esta composición.

Lo cierto es que Vives, dentro del ámbito español, es un popularísimo compositor nacional de zarzuelas, pero basta adentrarse un poco en su personalidad y su obra para descubrir otras facetas sobresalientes de su carrera como creador y músico.

Don Amadeu, por ejemplo, fue también una figura señera del Modernis-

mo catalán. Llegó a aquella activa e irreplicable ciudad de Barcelona en 1882, donde arrancó definitivamente su vocación musical. Para tal fin, fue miembro del coro infantil del Gran Teatre del Liceu, ejerció de músico ambulante por la rambla de Canaletes ante la acuciante necesidad económica y poder alimentar a su familia, y fue cofundador del Orfeó Català en 1911 con la colaboración de su amigo Lluís Millet.

En otras palabras, Amadeu Vives fue protagonista de la rica vida cultural y bohemia de los años fundamentales del Modernismo catalán, acudía a las tertulias del café Pelayo, también en la rambla de Canaletes, disfrutó de la amistad de grandes músicos del periodo, como Enric Granados y el maestro Felip Pedrell, y participó de las actividades culturales del memorable Cercle Artístic de Sant Lluç.

Ello no impide reconocer que su primer golpe de suerte le aconteció cuando un rico hacendado de Figueres, Sebastià Trullol i Plana (1852-1946), crítico del periódico *El Correo Catalán* y aficionado a frecuentar los medios artísticos de la ciudad y las tertulias de las jóvenes promesas, se acercó con un libreto propio para que compusiera con él una ópera, la futura *Artús*. Como ya se ha mencionado, el estreno tuvo lugar en 1897 en el teatro Novedades de Barcelona, lo cual supuso para el músico la primera gran aportación económica que obtuvo por su trabajo (Romero 1972: 9-45).

Vives declaró que la música de su ópera era música popular catalana inspirada en el folclore de su país. Sin embargo, el tema no era nada nacional o catalán, debido a que Trullol i Plana, aparte de crítico musical, mecenas, periodista, abogado, traductor y escritor original de obras teatrales y libretos, era un profundo admirador de Walter Scott, a quien debe la inspiración del argumento del libreto de *Artús*. Un ejemplo más de esa admiración, como ya se ha analizado, tan fuerte durante mucho tiempo en Cataluña.

Sin embargo y a pesar de los esfuerzos y de la ilusión depositada en el proyecto, no llegaron muy lejos. Examinemos un dato. En los últimos años, desde la década de 1970, se han publicado, al menos, las siguientes biografías de Amadeu Vives: las de Ángel Sagardía (1971), F. Hernández Girbal (1971), Sol Burguete (1978), Josep Lladó (1988) y Joan Vallès (1998). Sin embargo, los comentarios o menciones acerca de la ópera *Artús* son muy poco significativos. Sagardía incluye una página con una crónica breve del estreno con algunas anécdotas (1971: 23-24). Hernández aporta más detalles. Nos narra el momento en el que tuvo el libreto el maestro en sus manos y cómo comprobó que se titulaba *Artús* y descubrió que era una leyenda bretona inspirada en un relato de Walter Scott. También se ofrecen detalles sobre su proceso

de composición y el gran entusiasmo que sintió Vives mientras lo hacía, que le llevó a pensar que más tarde podría hacer otra ópera basada en el poema *Canigó* de Jacint Verdaguer, publicado en 1896, sobre los orígenes históricos y legendarios de Cataluña (Molas 1986: 270-279) y ajustado al medievalismo, Romanticismo y amor al folclore propio predicados por Milà i Fontanals. También se nos aclara que Vives participó, por todas estas razones, del entusiasmo por Wagner. Finalmente, también se aportan algunos detalles, todos circunstanciales y externos, sobre la representación de la ópera y sobre algunos problemas que sufrió ésta (1971: 93-104). La aportación de Burguete, por su parte, es muy escasa, con menos de una página que contiene muy poca información (1978: 29). Lladó incluye noticias sueltas sobre la ópera, muy breves, en tres o cuatro páginas diferentes (1988: 56-62). Vallès, finalmente, la cita y poco más (1998: 40).

Lo que ninguno de ellos puede negar, explícita o implícitamente, es que la ópera no fue un éxito y que a los pocos meses de su estreno su compositor, Amadeu Vives, se encontraba en Madrid ocupado en menesteres artísticos completamente distintos. Es decir, con este cambio de rumbo completo, se terminó su sueño anterior de crear una escuela de ópera wagneriana nacional de temas catalanes o internacionales.

Para ser más justos, abandono no implica renuncia completa: Amadeu Vives siempre fue un wagneriano de corazón, como lo demuestran sus dos recopilaciones tituladas *Julia* (Vives 1971) y *Sofía* (Vives 1971), con ensayos publicados a lo largo de los muchos años pasados en Madrid en diversos periódicos. Pues bien, en estos textos, la mayoría en torno a asuntos musicales, se encuentran constantes alusiones a Wagner, Parsifal, los Maestros Cantores, la Asociación Wagneriana de Barcelona, Tannhäuser o Tristán. Pero también es cierto que nunca más compondría una ópera al modo wagneriano, con la materia artúrica como asunto principal, derivado de Scott o de otros grandes poetas británicos.

Por ello, cabe preguntarse cuáles fueron las razones de cambio tan radical en la carrera artística del maestro Vives. Tal vez el mejor camino para comprenderlas es el que nos ofrece otra gran figura de la época, el también catalán Felip Pedrell (1841-1922), un gran compositor y el principal teórico de la música española de la época.

Pedrell estudió música en Roma, París y Madrid, lo que le permitió conocer de primera mano la música europea y española en su conjunto. De hecho, fue el primer músico modernista catalán en contactar directamente con la música extranjera, lo que le convirtió en introductor pionero de Richard Wag-

ner en España. Todo esto le llevó a alcanzar un gran prestigio y a convertirse en maestro de grandes músicos españoles posteriores como Granados, Falla, Albéniz, Millet, Turina y, por supuesto, Vives. Compuso mucha obra musical propia, pero lo que le dio más fama y prestigio fue su labor de estudioso y recopilador de la música española popular y culta anterior, en especial el folclore nacional. De estos trabajos se beneficiarán todos sus seguidores ya mencionados, todos representantes del llamado «nacionalismo musical español», por lo que se le considera el creador de la musicología moderna española.

Sus ideas fueron defendidas en su obra *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*, de 1891, la cual se considera el documento más importante del nacionalismo musical hispánico de finales del siglo XIX y todo un ideario de dicho nacionalismo musical español (Pedrell 1991: 1-134). En estas páginas se defiende que la nueva música del país deberá inspirarse tanto en la música culta como en la popular española, de la misma manera que Wagner había aprovechado los asuntos y los ritmos germánicos. La influencia del alemán era aceptable, pero adaptada y domesticada por la tradición propia (Vega Rodríguez / Villar-Taboada 2002).

Dentro de la veta de inspiración culta, wagneriana y medievalista de Pedrell cabe destacar su gran proyecto operístico: *Los Pirineus*, con asunto plenamente nacional, estrenada en el Liceu en 1902, y cuyo libreto se basaba en un poema de 1893 de Víctor Balaguer, *Els Pirineus*. Esta composición, obra cumbre de la ópera española y del llamado nacionalismo musical español, estuvo también muchos años olvidada hasta su reestreno en 2003 en el Liceu, junto a la publicación de una edición crítica de las partituras y del libreto (Pedrell / Balaguer 2003).

Sin embargo, y a pesar de los intentos, lo cierto es que la idea de crear una ópera culta nacional, catalana y española, no triunfó, ni en Cataluña ni aún menos en España en su conjunto.³ Por el contrario, la otra tendencia de una nueva música folclórico-popular, nacional y nacionalista, triunfó plenamente, por ejemplo, en el gran éxito de la zarzuela.

Amadeu Vives ejemplifica como ningún otro estas realidades: su ópera

3. Ya el 29 de enero de 1900 se expresaba en *La Ilustración Artística* Emilia Pardo Bazán, su contemporánea, en estos términos sobre la ópera en España: «Uno de los fenómenos que tendrían más difícil explicación, caso de tener alguna, es el de la esterilidad de la ópera española» (Pardo Bazán 2005: 149).

Artús, con tema no español además, por mucho que Walter Scott fuera admirado, fracasó, mientras que sus innumerables zarzuelas madrileñas, populares y españolísimas, alcanzaron el éxito y reconocimiento plenos del público español (Peña y Goñi 1967).

5. LAS ÓPERAS DE AMADEU VIVES E ISAAC ALBÉNIZ

Isaac Albéniz, otro gran músico español procedente de Cataluña, con el tiempo también se convertiría en un gran talento y maestro de la música popular española convertida en música culta, como su popularísima *Iberia* atestigua. Sin embargo, hasta hace poco, ¿quién sabía que había compuesto una ópera de inspiración wagneriana de temática artúrica, su *Merlín* (1902)? Esta composición estuvo perdida alrededor de unos cien años, hasta que en 1998 el Auditorio Nacional de Madrid efectuó una primera grabación de la misma (Albéniz / Money-Coutts 2000). La primera representación o estreno tuvo que esperar hasta el año 2003 en el Teatro Real madrileño, lo cual supuso toda una sorpresa que provocó la admiración del mundo operístico español e internacional por su tema no español, por su libreto inglés y por esa curiosa combinación de wagnerianismo y música popular española (Albéniz / Money-Coutts 2004).

Por el contrario, la pregunta es más que evidente: ¿dónde está el libreto publicado de Sebastià Trullol? ¿Dónde la grabación de la música de Amadeu Vives? No existen. Nadie los ha recuperado todavía. Lamentablemente, la ópera *Artús* de Vives y Trullol no ha corrido la misma suerte que la disfrutada por *Los Pirineus* de Pedrell o, sobre todo, el *Merlín* de Albéniz, ya que, aparte de no haber vuelto a ser representada desde el siglo XIX, sigue perdida o casi perdida del todo. El libreto o las partituras no se encuentran en templos tan insignes de la vida cultural barcelonesa como el Museu de la Música, el Palau de la Música, el Orfeó Català (del que Vives fue fundador), el Ateneu Barcelonés, o la Universitat de Barcelona. La Biblioteca Nacional de España o la Sociedad General de Autores tampoco albergan en sus fondos musicales esta obra. Solamente la Biblioteca de Catalunya conserva unas partituras manuscritas, en realidad una reducción para canto y piano, y un libreto escrito igualmente a mano y prácticamente ininteligible. El libreto no se conserva como un texto aparte, cuidado o bien preparado, sino como un añadido que se va introduciendo entre las anotaciones musicales. Las deficiencias son notables: apenas existe la puntuación, la ortografía (sobre todo la acentuación)

no está actualizada, a veces aparecen abreviaturas nada fáciles de descifrar o se mezclan los parlamentos de los diferentes personajes.

A pesar de todas las dificultades, y a la espera de una publicación completa del libreto, es nuestro deseo avanzar en este apartado una muestra del texto, en concreto los primeros diálogos de la escena 1.^a del acto 1.^o:

ARTÚS: Tened el santo ardor, la sed de combatir en guerra al esforzado, tenaz Sajón. Paraos a saludar la roca en que nació vuestra nobleza, donde la espada mi diestra dio.

CORO DE HOMBRES: Antes de partir en guerrera marcha, saludemos la roca cuna de nuestra patria.

ARTÚS: Éste es el lugar querido donde tristes y llorosas nuestras amantes esposas os vienen a despedir —dulce puerta de la patria, augusto altar venerando junto al cual jura el soldado fidelidad hasta morir.

CORO DE HOMBRES: Juremos de nuestras leyes limpios mantener los fueros y antes morir caballeros que mancha darle al honor.

6. CONCLUSIÓN

Y sin embargo, nos enfrentamos a una composición y a un texto único: un tema internacional, algo tan poco común en la música española; una ópera española, algo tan escaso, escrita por un maestro reconocidísimo; un raro ejemplo de música artúrica española, siempre citado en la bibliografía internacional especializada, pero del que nada se sabe o comenta en esta misma bibliografía; una reescritura nobilísima que ha recorrido un camino de transformación textual espectacular desde un poema de Walter Scott a un libreto modernista catalán; un testimonio claro del impacto del wagnerianismo en la cultura catalana y española de entresiglos. Por todo ello, este libreto merece ser transcrito, recuperado, publicado y estudiado, y la ópera en su conjunto reestrenada y representada de nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBÉNIZ, I. / F. B. MONEY-COUTTS, *Merlin. Opera in Three Acts*. Londres: Decca Music 2000.
 —, *Merlin. Opera in Three Acts*. Silveroaks Farms, Sussex: BBC - Opus Arte 2004.
 ARIBAU, B. C., *La Pàtria. Trobes*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1986.

- BARBER, R., «Introduction», en: Barber, R. (ed): *King Arthur in Music*. Cambridge: D. S. Brewer 2002, 1-7.
- BURGUETE, S., *Amadeo Vives*. Madrid: Espasa-Calpe 1978.
- GUILLÉN, C., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets 1998.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F., *Amadeo Vives. El músico y el hombre*. Madrid: Ediciones Lira 1971.
- JORBA I JORBA, M., «El romanticisme», en: Riquer, M. de et al. (eds.): *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*. Vol. 7. Barcelona: Ariel 1986a, 77-122.
- , «Crítica i erudició: Milà i la seva escola», en: Riquer, M. de et al. (eds.): *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*. Vol. 7. Barcelona: Ariel 1986b, 437-458.
- LACY, N. J. / G. ASHE / D. N. MANCOFF, «Music and dance», en: *The Arthurian Handbook*. Nueva York / Londres: Garland 1997, 248-258.
- LLADÓ I FIGUERES, J. M., *Amadeu Vives (1871-1932)*. Barcelona: Orfeo Català / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1988.
- MILÀ I FONTANALS, M., «Moral Literaria. Contraste entre la escuela escéptica y Walter Scott», en: *Obras Completas. IV. Opúsculos Literarios*. Coleccionadas por el doctor D. Marcelino Menéndez Pelayo. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer 1892a, 6-10.
- , «Las aguas de San Ronán», en: *Obras Completas. IV. Opúsculos Literarios*. Coleccionadas por el doctor D. Marcelino Menéndez Pelayo. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer 1892b, 38-41.
- , «Poemas de Walter Scott», en: *Obras Completas. IV. Opúsculos Literarios*. Coleccionadas por el doctor D. Marcelino Menéndez Pelayo. Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer 1892c, 198-208.
- MITCHELL, J., *More Scott Operas: Further Analyses of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott*. Londres: University Press of America 1996.
- MOLAS, J., «Jacint Verdaguer», en: Riquer, M. de et al. (eds.): *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*. Vol. 7. Barcelona: Ariel 1986a, 223-290.
- PARDO BAZÁN, E., «Música y cuentos», en: E. Pardo Bazán: *La vida contemporánea*. Edición de Carlos Dorado. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid 2005, 149.
- PEDRELL, F., *Por nuestra música*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona 1991.
- PEDRELL, F. / V. BALAGUER, *Los Pirineus. Ópera en tres actos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales 2003.
- PEÑA Y GOÑI, A., *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial 1967.
- REEL, J. V., «A Listing of Arthurian Music», en: Barber, R. (ed.): *King Arthur in Music*. Cambridge: D. S. Brewer 2002, 161-188.

- RIQUER, M. de *et al.* (eds.), *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*. Vol. 7. Barcelona: Ariel 1986.
- ROMERO, F., «Semblanza de Amadeo Vives», en: VV. AA.: *Amadeo Vives (1871-1971)*. Madrid: Sociedad General de Autores de España 1972, 9-45.
- SAGARDIA, Á., *Amadeo Vives. Vida y obra*. Madrid: Editora Nacional 1971.
- SCOTT, W., «The Bridal of Triermain», en: *The Works of Walter Scott (Poetry)*. Ware, Hertfordshire, England: Wordsworth, 271-299.
- SMITH, C., «Scott, Sir Walter (1771-1832)», en: Lacy, N. J.: *The New Arthurian Encyclopedia*. Nueva York / Londres: Garland 1996, 411-412.
- TAYADELLA, A. / E. CASANY, «Els orígens de la novel·la», en: Riquer, M. de *et al.* (eds.): *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*. Vol. 7. Barcelona: Ariel 1986, 411-421.
- VALLÈS ALTÉS, J., *Aproximació a la figura d'Amadeu Vives*. Barcelona: Ajuntament de Collbató / Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1998.
- VEGA RODRÍGUEZ, M. / C. VILLAR-TABOADA (eds.), *Pensamiento español y música: siglos XIX y XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid 2002.
- VIVES, A., *Julia (Ensayos Literarios)*. Madrid: Espasa-Calpe 1971.
- , *Sofía*. Madrid: Espasa-Calpe 1973.
- WARD, B. J., «Music», en: Lacy, N. J. (ed.): *The New Arthurian Encyclopedia*. Nueva York / Londres: Garland 1996, 334-339.