



MARIANO CAPDEPÓN I L'ÒPERA *ROGER DE FLOR*. ELS MATERIALS CULTURALS PERIFÈRICS EN LA CONSTRUCCIÓ DE L'ÒPERA NACIONAL ESPANYOLA

Miquel Àngel MÚRCIA I CAMBRA
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓ, OBJECTIUS I METODOLOGIA

La vinculació personal al món de la música conjugada amb l'interés per la història sociocultural i l'estudi de les construccions de la identitat, a més a més de l'escassa informació sobre el paper dels materials musicals en la construcció de la identitat valenciana, van obrir la porta al meu interès per abordar aquesta problemàtica que fou presentada al DEA com a treball d'investigació sota el nom: *La música en la formació de les identitats en l'Espanya liberal. Aproximació als valencians Josep M. Gomis i Mariano Capdepón*.¹ Fet i fet, aquest article és part d'aquella tasca investigadora que ara veu la llum.²

Des de fa dècades, l'interés pels materials culturals s'ha incrementat de manera exponencial. El debat historiogràfic sobre la construcció de la identitat no sols ha fugit de les visions clàssiques i polítiques, sinó que n'ha remarcat el caràcter substancialment constructivista i cultural. A més, noves aportacions tant en l'àmbit historiogràfic europeu com al País Valencià han posat l'accent en la construcció de la pàtria local, allò que en alemany es diu *Heimat*, com a mecanisme nacionalitzador. No obstant això, la historiografia que ha posat en relleu el paper de la música com a material de la identitat ha estat l'alemanya amb els treballs de C. Applegate, sobretot.³ El material bibliogràfic i l'estat de la qüestió en aquest sentit al País Valencià és quasi inexistent i, per tant, la nostra anàlisi és una aportació nova dins del món historiogràfic valencià.⁴

la asimilación del caso valenciano» en *Ayer*, 35 (1999), p. 171-190; *España, ¿Nación de Naciones?*, Marcial Pons, Madrid, 1999, i «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola», en M. C. ROMEO i I. SAZ (coords.), *Afers: Construir Espanya al segle XIX*, 48 (2004), p. 265-308.

¹ En aquest sentit, l'ajuda prestada per Jesús Millán García-Varela, director del treball d'investigació (DEA) a la Universitat de València, mereix un agraïment especial per estar sempre disponible als dubtes i a insuflar ànim per a realitzar aquesta tasca. Gràcies sincera per la constant orientació.

² Mereix també un sincer agraïment Joaquim Serrano i el consell de redacció de *LA RELLA*, responsables d'aquesta revista d'estudis comarcals del Baix Vinalopó, per l'interés per aquest treball. Ha estat tot un plaer la possibilitat de col·laborar amb vosaltres.

³ C. APPLGATE, *Music & German National Identity*, Univ. Press, Chicago, 2001; *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, University of California Press, Berkeley, 1990; *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Cornell Univ. Press, Ithaca, 2005, i «How German is it? Nationalism and the idea of servions music in the early 19th century», *19th Century Music*, 21, 3 (1998).

⁴ Destaquen en l'estudi de la regió com a mecanisme nacionalitzador al País Valencià els treballs de M. MARTÍ i F. ARCHILÉS, «La construcció de la Nació espanyola durante el siglo XIX: logros y límites de



L'objectiu principal d'aquest article és aportar informació inèdita d'interès i assenyalar amb la major fidelitat possible l'estudi del llibret de l'òpera *Roger de Flor* del valencià de les comarques meridionals Mariano de Capdepón. A més, posem l'accent en les diverses maneres d'emprar els materials culturals anomenats «perifèrics».⁵ Si la regió cal entendre-la com un artefacte, la construcció de la identitat espanyola pot entendre's en el mateix sentit. Fet i fet, el text del llibret d'òpera *Roger de Flor* suposava, al nostre parer, la utilització de la mítica catalana per a una òpera nacional espanyola des de Madrid i per part d'un membre de l'exèrcit espanyol. En efecte, es tracta d'un cas ben desconegut en la historiografia sociocultural valenciana.

Cal ressaltar que el tema d'aquest treball presenta múltiples vies d'actuació, ja que resseguir els discursos de la identitat i les seues aparicions en el panorama musical suposa una tasca laboriosa. Les recerques hemerogràfiques estaven delimitades a l'estrena de l'obra i el llibret que analitzàvem i que estaven disponibles als arxius. Cal ressenyar que en el cas de la Biblioteca Nacional de Madrid, l'obtenció d'una còpia de l'exemplar fou impossible. En canvi, la Biblioteca de Catalunya ens va subministrar la còpia digital del llibret amb celeritat. A més, hem consultat l'Arxiu General Militar de Segòvia, on es guarden els expedients dels oficials de l'exèrcit, per completar la informació sobre Mariano Capdepón.

Per tant, la nostra investigació fixa l'accent en la configuració d'una òpera de caire espanyol, en el llibret de la qual la convivència de «la diferència», d'allò no estrictament «castellà» s'esdevenia amb normalitat. No obstant això, és molt probable que el discurs del nacionalisme espanyol de canvi de segle accentuara un model culturalment molt excloent. Fet i fet, es va evidenciar un tancament de les pràctiques en la construcció de la identitat nacional espanyola, però aquesta reflexió ja és un altre tema que no abordarem ací i que la historiografia ja ha detallat convenientment. Aquest treball no és, cal tornar a dir-ho, una interpretació alternativa global als debats sobre la construcció cultural de la nació i el nacionalisme espanyol. Ara bé, té la voluntat d'apuntar la necessitat d'una major insistència en la investigació perquè aquesta confirme o desmentisca els plantejaments i els reoriente cap a noves perspectives. Com afirmaven M. Cruz Romeo i Ismael Saz en el número 48 d'*Afers*: «potser no és casualitat que la inevitable posició perifèrica de València ha permès una mirada sobre la construcció dels processos identitaris peninsulars carregada de preguntes i sospites, no pas de certeses». D'altra banda, el cert és que la identitat nacional espanyola ja no es pot entendre només en clau política.

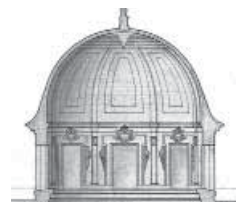
⁵ El terme *perifèria* és pejoratiu per a referir-se, en aquest cas, al País Valencià. No obstant això, posa l'accent en la probable posició política i cultural que aquest territori va tenir en la construcció del nou estat-nació, respecte del centre polític, que estava situat a Madrid.

2. L'ÒPERA ROGER DE FLOR. ELS MATERIALS CULTURALS PERIFÈRICS EN LA CONSTRUCCIÓ DE L'ÒPERA NACIONAL ESPANYOLA

Hem d'afirmar novament que el nostre treball d'investigació naix de l'interès per les noves aportacions historiogràfiques sobre el procés de construcció de la identitat espanyola. Aquestes noves aportacions han sorgit paradoxalment des de l'anomenada «perifèria» universitària espanyola. Fent una breu ressenya, els estudis de M. Martí i F. Archilés han aportat una visió reconsiderada d'aquell procés des del prisma valencià.⁶ A més, podem destacar els treballs i la reflexió de J. R. Segarra, que més aviat han evidenciat el concepte de «provincialisme involuntari» en el procés de construcció de la identitat nacional espanyola en el segle XIX.⁷ Aquest corrent interpretatiu entronca amb els estudis europeus de C. Applegate que han posat en valor el concepte de «regió local» dintre del procés de construcció de la identitat nacional: el denominat *Heimat*.⁸ Sense aprofundir molt més en aquestes qüestions historiogràfiques, voldríem destacar les noves aportacions al voltant del paper de les perifèries en el procés nacionalitzador, que ha passat dels plantejaments d'E. Weber i la seua concepció clàssica de la perifèria, enfront dels nous treballs de McPhee, Confino i Applegate, on s'atorga un paper fonamental de la perifèria amb un paper actiu. En la mateixa línia hem de posar l'accent en el treball de Calatayud, Millán i Romeo, titulat *Estados y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*.⁹

La presència de materials culturals de la identitat «no castellans» en l'òpera no ha rebut l'atenció que mereix. Certament, entrelaçada amb la construcció de la identitat del *Heimat* valencià, trobem un altre vessant històricament contingent de la construcció de la identitat espanyola: la utilització de materials perifèrics per a construir la identitat cultural espanyola. Posarem l'accent en una casuística que es desenvolupa i conflueix en direcció oposada a la percepció de la construcció nacional habitual. Si en anteriors treballs hem analitzat la creació d'una identitat musical valenciana com a mecanisme nacionalitzador fixat en la figura del compositor Josep Melcior Gomis, ara esmentem una òpera estrenada a Madrid, la qual integra en el seu llibret unes tradicions culturals «no castellanes», anomenades perifèriques.¹⁰

Es tracta d'un llibret d'òpera d'un valencià del sud, Mariano Capdepón, que narra un mite essencialista de la Corona d'Aragó en un moment de l'estat-nació consolidat. Així mateix, es fa palès el seu valor significatiu. En la Restauració esdevé la necessitat de l'adveniment d'una òpera nacional de caire espanyolista. Es pot afirmar, en síntesi, que la revisió d'una tradició catalana com a material discursiu de la «nova òpera espanyola» fou molt important a l'hora de constituir les subjectivitats i les construccions de la identitat. És ací on fixem la seua importància.



⁶ F. MARTÍ i F. ARCHILÉS, «La construcció de la Nación espanyola...».

⁷ J. R. SEGARRA ESTARELLES, «El provincialisme involuntari. Els territoris en el projecte liberal de la nació espanyola 1808-1868», en M. C. ROMEO i I. SAZ (coord.), *op. cit.*, p. 327-345; «El discurs històric en la construcció de la identitat valenciana contemporània: Xàtiva com a mite», *Recerques*, 52-53 (2006), p. 187-209. A més, «El reverso de la nación», en J. MORENO LUZÓN, *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, CEPC, Madrid, 1998.

⁸ C. APPLEGATE, *Music & German National...*, p. 14.

⁹ E. WEBER, *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale. 1870-1914*, Fayard, Paris, 1991. Front a A. CONFINO, *The nation as a local metaphor. Württemberg, Imperial Germany and National memory, 1871-1918*, Chapel Hill, 1997, i P. MCPHEE, «Polítizació i cultura popular als Pirineus Orientals, 1848-1851», *Recerques*, 36 (1998), p. 35-52, i el treball dirigit per S. CALATAYUD, J. MILLÁN, M. C. ROMEO (eds.), *Estados y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, PUV, València, 2009.

¹⁰ M. MARTÍ i F. ARCHILÉS, «La construcció de la regió...», p. 283.



2.1. L'estrena de l'òpera *Roger de Flor*

Aquesta creació operística és d'autoria valenciana, tant musical com textual. La partitura està escrita pel músic valencià Ruperto Chapí. Hem d'afirmar que l'obra musical de Chapí és d'una clara vinculació estètica amb la música d'arrel andalusistacastellana i la sarsuela.¹¹ En canvi, el catalanisme va rebutjar molt conscientment aquesta barreja de la identitat: per exemple, es féu un esforç per identificar la sardana amb la cultura grega. Hem d'apuntar una certa «disputa» entre l'ús del Roger de Flor en clau espanyola amb la música andalusista de Chapí i el catalanisme naixent que reivindicava una altra estètica europea i gens andalusista.

Al mateix temps, el llibret, que en aquest cas és el centre del nostre treball, pertany al general valencià Mariano Capdepón. Cal remarcar que no en sabem molt. Més avant aportarem dades de la figura del militar.

Casualitat o coincidència no volguda, l'estrena de l'òpera *Roger de Flor* s'esdevé l'11 de febrer de l'any 1878, l'aniversari de la I República. Trobem la ressenya que la publicació *La Ilustración Española y Americana* ofereix el 27 de febrer d'aquell any.¹² La nota diu el següent:

D. Ruperto Chapí y Don Leopoldo Cano y Masa. Autores respectivamente de la ópera *Roger de Flor* y del drama *Los laureles del poeta*. El mes que hoy termina deja señaladas dos brillantes páginas en la historia del arte español: en la noche del 11 se estrenó en el Teatro Real de esta corte la ópera *Roger de Flor*, letra de don Mariano Capdepón (traducida al italiano por D. Ernesto Palermi) y música de D. Ruperto Chapí. En la página 152 damos los retratos de los jóvenes y distinguidos autores de estas obras; el señor Chapí, pensionado de número, por oposición, en la Academia de Bellas Artes de Roma, ya era conocido del público madrileño por sus bellas óperas *La hija de Jefe* y *Las Naves de Cortés*, cantadas también en el regio coliseo en la temporada teatral de 1876. Los dos han ofrecido relevantes muestras de inspiración y de vigorosa iniciativa en el arte lírico y dramático: sean sus dos obras últimas *Roger de Flor* y del drama *Los laureles del poeta* señal evidente de que su lozano ingenio ha de proporcionar en adelante nuevos días de gloria al arte español. (p. 150)

Aquesta és l'única referència a l'estrena de *Roger de Flor* que hem trobat després d'una recerca intensiva als arxius i hemeroteques. L'òpera probablement no es va tornar a programar. La qual cosa, i l'oblit en què ha caigut, fa pensar que no aconseguí el que es proposaven els autors. No obstant això, hi ha un estudi i un enregistrament actual que destaquen la qualitat i intensitat del drama.¹³

Nosaltres no volem incidir en aquest article en l'evolució d'aquesta òpera, ni del drama, ni la seua importància en l'evolució de la construcció tan desitjada d'una òpera de caire nacional espanyol.¹⁴ Si ens interessa aquest drama és com a material cultural residual. Fet i fet, si centrem la nostra anàlisi en aquest llibret és per l'alta significació que aporta com a exemple de la construcció de la identitat espanyola

¹¹ L. G. IBERNI, *Ruperto Chapí*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1995; i A. SAGARDÍA, *Ruperto Chapí*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

¹² A. DE CARLOS, «D. Ruperto Chapí y D. Leopoldo Cano y Masa», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 27-II-1878.

¹³ R. CHAPÍ, *Obra simfònica*, Orquestra de l'Acadèmia del Gran Teatre del Liceu, Barcelona, 2007.

¹⁴ J. ÀLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 2001, p. 263, 264 i 298.

des de materials i tradicions «no castellans». El llibret *Roger de Flor* de Mariano Capdepón adquireix una importància per damunt de la partitura de Chapí gràcies a la intervenció discursiva que realitza, fins ara desconeguda.

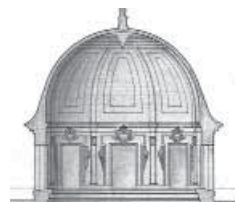
A més, és destacable la conjuntura en què s'estrena aquesta peça. Ja hem assenyalat de manera bastant clara la posada en pràctica de la integració dins de la Restauració dels vells revolucionaris. Tanmateix, hem esmentat també el sincretisme que suposa el nou marc polític. Per tant, no cal insistir més sobre el moment polític i la reutilització de la tradició catalana com a símbol de la identitat espanyola.

2.2. L'autor del llibret: Mariano Capdepón

Investigar les raons que portaren aquest personatge, militar i escriptor aficionat, a escriure un drama operístic són bastant complexes d'esbrinar. A més, escapen al motiu del nostre treball. Però la seua col·laboració en el drama *Roger de Flor* de Chapí, estrenat l'11 de febrer de 1878 en un moment històric marcat per un estat-nació consolidat i per l'adveniment del sincretisme de la Restauració, a més de la seua naturalesa valenciana, fan molt interessant l'anàlisi de la integració de la mítica nacional catalanoaragonesa. No és senzill, però, interpretar el significat d'això. En tot cas, foren compatibles ambdues visions que presentaven un protagonisme en la història catalanoaragonesa enfront d'uns discursos on el referent castellà era el dominant, per no dir-ne l'exclusiu. No cal dir-ne més, ja hem projectat llum sobre l'interès historiogràfic actual en aquestes qüestions en apartats anteriors i amb abundant bibliografia.

Sabem bastant poc de la figura de Mariano Capdepón. Els treballs de Jesús Millán han donat llum aclaridora sobre les vinculacions socials d'aquesta família.¹⁵ Noves aportacions historiogràfiques han posat en relleu una època de consolidació burgesa. Els Capdepón serien fruit del paper clau de la distinta conjuntura que suposava el pacte pluralista i desmobilitzador de la Restauració.¹⁶ Sembla que es defineix un pacte des de les bases, més estable que el liberalisme inicial i que tindria com a exemple del seu sincretisme la figura estudiada de Vicent Boix. Hem de destacar el cas paral·lel dels germans Ibarra i el seu paper fonamental en la construcció del concepte de pàtria local a Elx.¹⁷ Destaca en el treball de J. Millán la importància de la integració de la societat en l'ordre polític a través de mecanismes informals, en un estat on el centralisme tenia bases clarament localistes.¹⁸ Hem de tenir en compte que és un espai de nou assentament de la burgesia moderada que donava pas a una remodelació de la societat valenciana.¹⁹

Mariano Capdepón va nàixer a Oriola el 18 d'octubre de 1837. El que fou fill de Modesta Maseres i de Mariano Capdepón va ingressar en l'exèrcit espanyol l'1 de setembre de 1854, tenint com a càrrecs



¹⁵ J. MILLÁN, «Influències locals i estat centralista al Baix Segura», *LA REL·LA*, 19 (2006), p. 29-58.

¹⁶ J. MILLÁN, *El poder de la tierra: la sociedad agraria del Bajo Segura en la época del liberalismo, 1830-1890*, Institut de Cultura «Juan Gil Albert», Alacant, 1999.

¹⁷ J. CASTAÑO, «Història i construcció de la pàtria local: l'Elx dels germans Ibarra», *L'Avenç*, 284 (octubre 2003), p. 1. 682-1.684.

¹⁸ J. MILLÁN, «Influències locals...», p. 30-31.

¹⁹ J. MILLÁN, «La revolució liberal y la remodelación de la sociedad valenciana», en P. PRESTON i I. SAZ (eds.), *De la revolució liberal a la democràcia parlamentaria: València (1808-1975)*, Universitat de València, València, 2001, p. 49-74.



el de subsecretari del Ministeri de Guerra, General de Divisió i Arma d'Estat Major. Mariano Capdepón fou aficionat a l'escriptura de relats, es va casar en dues ocasions, i va morir el 29 d'abril de 1908. La seua biografia és intensa, però no és el tema a tractar en aquesta ressenya.²⁰ Disposem, per tant, de la informació suficient per a tractar en altre article un perfil biogràfic d'aquest oriolà.²¹

A més a més, els treballs de J. Millán han clarificat la figura del cosí Trinitario Capdepón. Aquest personatge mai fou un moderat, sinó un home de la Unió Liberal enfrontat a Isabel II, i un revolucionari en l'any 1868. Tanmateix, res no descriu millor Mariano Capdepón:

[...] un cosí del polític liberal, el general Mariano Capdepón Maseres, fou molt actiu en la promoció de l'òpera d'arrels espanyoles, per la qual cosa va escriure, entre d'altres, *Roger de Flor*. A la llarga seria identificat amb l'andalusisme més tòpic i seria satiritzat, a partir de 1914, en els ambients en què es movia el jove Federico García Lorca, però l'interés del general podria nodrir-se del patriotisme típic del progressisme de mitjan segle XIX.²²

Capdepón és un cognom d'una família de comerciants francesos, no massa benestants, arrelats al sud del País Valencià en el segle XVIII. En canvi, Maseres és un cognom molt oriolà de petita noblesa vinguda a les comarques meridionals teòricament amb Jaume I.

El general era cosí de Trinitario Ruiz Capdepón, oriolà i polític sagastí de primera fila. Pot ser significatiu que Trinitario fóra director del periòdic *El Valenciano* durant l'època de la Unió Liberal i el Sexenni. A més, va ser diputat en totes les eleccions pel districte d'Oriola.²³ Hem d'esmentar que va assistir al soterrament d'Escalante, el gran autor dels sainets valencians. Trobem que aquestes dades poden ser interessants per a aproximar-nos a la figura del militar Mariano Capdepón.

Podríem dir que el *capdeponisme* era l'expressió d'uns professionals de l'alta política amb una gran capacitat per a integrar els cercles influents de la comarca del Baix Segura. Al mateix temps, és un món caracteritzat pel fet de suposar un contramodel provincial de la ciutat burgesa.²⁴ I el general Capdepón, autor del llibret, provenia d'aquell món de pragmatisme i harmonització de les influències.

Fet i fet, hem d'assenyalar que no és la nostra tasca realitzar una revisió biogràfica del personatge. No obstant això, el *Roger de Flor* no fou l'única peça literària de Mariano Capdepón, i per això ens correspon enumerar breument altres peces conegudes. L'autor valencià va escriure diversos drames lírics, com ara *El comunero*, *Tres tomos de Dramas Líricos* i *Una venganza*. A més a més, Mariano Capdepón, pel seu interès a realitzar un art genuïnament espanyol, va col·laborar en dues sarsueles: *Travesuras amorosas* i *Una musa por mujer*. Trobem també en el seu catàleg d'obres publicades tres obres de romanços històrics i

²⁰ Arxiu Militar General de Segòvia (AMG), CELEB, caixa 25, expedient 8.

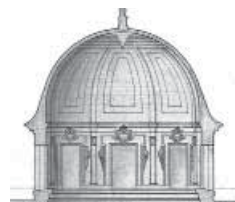
²¹ Hem recopilat tota la informació personal disponible a l'AMG. El seu expedient personal es compon de 859 documents.

²² J. MILLÁN, «Influències locals...», p. 47.

²³ J. PANIAGUA i J. A. PIQUERAS, *Diccionario biográfico de políticos valencianos: 1810-2003*, Institució «Alfons el Magnànim», València, 2003, p. 103.

²⁴ J. MILLÁN, «Servir a la ciutat dels canonges: patrons i criats en l'Oriola de la Restauració (1876)», *LA REL·LA*, 15 (2002), p. 37-47.

llegendes: *El hijo del sacristán*, *Amor y gloria*, *romances históricos y caballerescos* i, per últim, *Recuerdos poéticos*.²⁵ El títol d'*El comunero* al·ludeix a una figura històrica molt important en el liberalisme radical i progressista com són les *Comunidades* de Castella. A més, és una figura històrica que insereix els personatges de la tradició liberal de «Padilla», «Bravo» i «Maldonado».



2.3. Anàlisi del llibret *Roger de Flor*

Mariano Capdepón és una persona interessada per la creació d'un òpera «nacional espanyola».²⁶ Si bé el procés revolucionari que estableix el nou estat-nació s'insereix en el 1820-1840, és evident que molt a prop de la Restauració no hi havia gairebé configurada una òpera nacional espanyola. El sincer interès del general del Baix Segura per la protecció de l'art musical espanyol s'emmarca dintre de l'ascens fulgurant del wagnerianisme, els concerts simfònics i les noves figures musicals de Liszt i Chopin.²⁷ No obstant això, el pensament de Richard Wagner i la seua difusió europea va ser qüestionat per F. Nietzsche en una polèmica anomenada «El cas Wagner».²⁸

En la pràctica, aquest proclamat interès per l'òpera de caire espanyol s'evidencia en la dedicatòria que trobem en l'edició del llibret conservat a la Biblioteca de Catalunya.²⁹ Mariano Capdepón mostra aleshores aquest interès: «A Tamberlick. Permítame V. dedicarle esta pobre ofrenda de mi escaso ingenio, en testimonio de gratitud por la protección que constantemente dispensa al arte músico español. Mariano Capdepón».³⁰ Enrico Tamberlick (1820-1889) va ser un tenor italià que va conrear el repertori operístic italià i francès. Va destacar per la seua punyent declamació i pels seus aguts. Era un tenor d'origen romanés i el seu nom vertader era Nikita Torna. Tamberlick posseïa una veu robusta amb aguts, incloent-hi el seu famós «do de pit», una gran musicalitat i una presència física que el feien molt adequat per als papers heroics. Va gaudir de gran èxit a Europa, on va ser un dels introductors del repertori verdià. Fet i fet, el molt famós Verdi fou clau en el nacionalisme italià i encara avui funciona el seu «Va pensiero».

L'any 1871 va estrenar a Madrid, en el paper de Jorge, la versió operística de *Marina* d'Emilio Arrieta. El seu compromís amb «l'òpera espanyola» es palesa amb l'òpera *Marina*, que ell mateix havia sol·licitat al compositor per a poder cantar-la al Teatro Real de Madrid. També va gaudir d'èxit a Barcelona. Aquest esdeveniment denota l'interès de Tamberlick per fer òpera espanyola.

Aquesta intencionalitat demostrada de realitzar una òpera nacional de caire espanyol dóna relleu al text de Mariano Capdepón. S'ha demostrat que un dels més importants intents d'òpera «nacional» fou llançat des del Teatro Real de Madrid amb l'obra *El príncipe de Viana* del mateix Mariano Capdepón. Aquesta obra fou estrenada el 1885 i va

²⁵ Hem realitzada la compilació gràcies al fons disponible a la Biblioteca de Catalunya. Totes les obres estan publicades a Madrid per l'editorial Principal.

²⁶ J. MILLÁN, «Influències locals...», p. 47.

²⁷ E. FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Musical, Madrid, 1988, p. 267-310.

²⁸ F. NIETZSCHE, *Nietzsche contra Wagner*, Siruela, Madrid, 2002, p. 79-85.

²⁹ Se'n conserva un altre exemplar a la Biblioteca Nacional de Madrid. No obstant això, ha estat impossible aconseguir-ne una reproducció. Després d'assegurar-nos que es tractava de la mateixa edició del llibret, vam considerar l'opció de treballar amb l'exemplar de què disposàvem de la Biblioteca de Catalunya.

³⁰ Biblioteca de Catalunya (BC), C-34/13, M. CAPDEPÓN i R. CHAPÍ, *Roger de Flor. Drama Lírico en tres actos*, Tipografía Estereotipada Perojo, Madrid, 1878.



obrir un debat sobre l'essència del gènere líric «nacional».³¹ Més avant precisarem si de fet es va aconseguir una òpera espanyola.

Atesa la importància que per a nosaltres té aquest context, l'òpera realitzada per a una «nació espanyola» pren com a punt de partença un discurs de la identitat i una tradició nacionalment catalana.³² En la pràctica, és la construcció de la identitat espanyola que es fa servir de tradicions «no castellanes». Aquestes tradicions revisades desaparegueren cap a la fi del segle XIX i establiren un binomi de significats entre Espanya i Castella que esborrarà tot rastre d'integració de la diversitat.

El text formalment disposa de 851 versos i 38 pàgines. Els versos estan ordenats en un primer acte amb vuit escenes, un segon acte amb sis escenes i un tercer acte, i últim, amb nou escenes. En aquest sentit, el *Roger de Flor* és entès com un fet residual de reinscripció de la tradició. Tal vegada si només fóra vista com una òpera més, no oferiria cap via interessant d'anàlisi, ja que no es tracta d'una gran partitura del mestre Chapí.

Segons la tradició, Roger de Flor fou un infant pobre i orfe. Esdevingut guerrer de les Croades i un cavaller del temple corrupte, Roger es féu famós per la seua desfeta l'any 1303. Roger de Flor va desembarcar a Constantinoble al capdavant d'un exèrcit de 6.500 almogàvers, la força més poderosa de les milícies del rei d'Aragó.³³ Després de vèncer els turcs, es casà amb la princesa Maria de Bulgària i es va convertir en Cèsar de l'imperi grec. Llavors fou assassinat per una conspiració. A traïció, com són assassinats els herois.

Roger de Flor, el lleó de Constantinoble, és un mite de la història militar de Catalunya. Se sap poc de la seua vida, sobretot se sap el que conta Muntaner des de 1303 fins a la mort el 1305 en els capítols 194-196 de la seua *Crònica*. No obstant això, Roger de Flor ha estat part de matèria primera de literatura, com el *Roger de Flor* del grec Kostas Kiriasis, poemes èpics com *Los Catalans en Grècia* de Joaquim Rubió i Orts el 1841, i drames romàntics com *La venganza catalana*, d'Antonio García Gutiérrez. Ja a mitjan segle XX ho fa Steve Runciman a la *Història de les Croades*, on es parla de Roger de Flor com un català.³⁴

Hem de posar l'accent en l'obra d'Antonio García Gutiérrez *La venganza catalana*, que fou estrenada al febrer de 1864. L'autor era un escriptor andalús romàntic d'ideologia progressista pròxim a l'ambient dels Capdepón i O'Donnell. Antonio García Gutiérrez fou l'autor de la poesia «¡Abajo los Borbones!» l'any 1868, composta pel triomf de la revolució i que es va fer molt popular a l'època. A més, en la seua extensa obra dramàtica trobem una constant referència a la revolució valenciana de les Germanies: *El encubierto de Valencia*, l'any 1840 i *Simón Bocanegra*, l'any 1843. A més, hem d'esmentar que la política d'O'Donnell tingué prou acceptació inicial entre la burgesia catalana.³⁵

³¹ J. ÀLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa...*, p. 262.

³² J. ÀLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa...*, p. 386 i 395.

³³ R. MUNTANER, *Crònica*, Base, Barcelona, 2006; i F. PUIGPELAT, *Roger de Flor: el lleó de Constantinoble*, Proa, Barcelona, 2003; i F. DE MONTCADA, *La novela de Roger de Flor: Expedición de catalanes y aragoneses contra griegos y turcos*, Casa Editorial Hispano-Americana, París, 1910.

³⁴ S. RUNCIMAN, *A History of the Crusades*, 3 vol., University of Cambridge, Cambridge, 1951; A. GARCÍA, *Venganza catalana. Drama en 4 actos*, Madrid, 1864; i A. RUBIÓ I LLUCH, *El record dels catalans en la tradició popular, històrica i literària de Grècia*, Curial, Barcelona, 2001.

³⁵ F. MARTÍNEZ GALLEGU, *Conservar progresando: la Unión Liberal (1856-1868)*, Centro «Tomás y Valiente», UNED, Alzira, 2001.

Malauradament, el mite de Roger de Flor no fou tractat en el treball de Martí de Riquer sobre mites i temes de la identitat de Catalunya al segle XIX. No obstant això, és significatiu que el valencià Mariano de Capdepón sí que anara a fixar-s'hi.³⁶

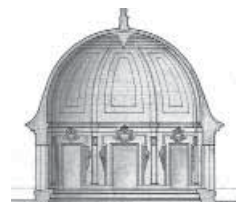
Però convindria veure quan el catalanisme aprofita la figura de Roger de Flor. És destacable que parem compte en la figura del polític i intel·lectual Víctor Balaguer. Aquest amic del general Prim fou un personatge clau en la recreació del passat català. Cal esmentar que ell fou qui va proposar els noms dels carrers de l'eixample de Barcelona per tal de «crear identitat». La figura de Roger de Flor està present en dos carrers de la capital catalana.³⁷

La difusió del tema almogàver cap a mitjan segle XIX té una altra publicació que ens pot servir d'exemple il·lustratiu. Es tracta d'un volum de 480 pàgines que es troba en l'actualitat a la biblioteca d'Oriola i escrit per Gumersindo García Varela l'any 1850.³⁸ L'acció escrita per aquest valencià es desenvolupa a Constantinoble, Gal·lípoli i Adrianòpolis els primers anys del segle XIV. Hem de destacar que són anys singularment determinants no sols pel paper que la Corona d'Aragó va tenir al món, sinó pel que impliquen significativament com a moment zenital de la història exterior de catalans, aragonesos, valencians i illencs.³⁹

Aquest és el context on es desenvolupa l'acció dramàtica, sobre la qual s'ha escrit tant i s'ha versionat en diverses ocasions, fins al punt de convertir-se en part essencial de l'imaginari col·lectiu pròpiament dels catalans.⁴⁰ És una construcció significativa del que fou la Corona d'Aragó al món. No obstant això, de vegades en el text de Capdepón la Corona d'Aragó queda reduïda conceptualment a Catalunya de manera gens innocent.

Trobem en la primera escena del primer acte una tipificació i construcció de referents del poble catalanoaragonés. Es tracta d'una tipificació que és destacable, en la mesura que a la fi els tòpics atribuïts de valerosos i honorables sempre s'adjudiquen als catalans: «heroicos catalanes» (v. 14),⁴¹ o també «el pueblo catalán» (v. 24). És una reducció total a la narració de Capdepón per assimilació als catalans, deixant de banda els aragonesos.⁴² Allò que hem de destacar de l'acció narrada suposa la construcció d'un model i d'un tòpic de poble. Es defineix un referent de la identitat amb les seues característiques essencialistes. En el tercer vers trobem la simbologia de les barres d'Aragó: «enseñas vencedoras con las barras de Aragón»; en el vers seté «de su patria honor y gloria», i en el vers tretzé la defineix com «la nación más noble y generosa».

En relació a la simbologia de les barres d'Aragó, hem d'esmentar una part sòlida de la representació col·lectiva: els escuts. Si som sincers, cal dir que aquestes imatges de la «representació espanyola» tenien



³⁶ M. DE RIQUER, *Llegendes històriques catalanes*, Quaderns Crema, Barcelona, 2000.

³⁷ L'historiador moderadament progressista Modesto Lafuente dedica un espai al mite de Roger. A més de remarcar la condició de catalans i aragonesos dels protagonistes, simultàniament els presenta com a espanyols; per exemple: «hizo la hueste española señaladísima proezas» (p. 305). En canvi, els grecs eren «pérfidos y cobardes» (p. 306). Els catalans inicien la venjança «enarbolando la bandera de San Jorge con las armas reales de Aragón y de Sicilia» (id.). Com a conclusió, en la p. 308 diu que la gesta de Roger de Flor i Berenguer d'Entença fou «la más atrevida de aquellos tiempos, y tal que con dificultad osaria emprender gente de otra nación alguna». M. LAFUENTE, *Historia General de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII*, Montaner y Simón, Barcelona, 1889, vol. IV. Ja aleshores el tema de l'editorial és il·lustratiu: «El meu afer fa'l saber d'altri».

³⁸ G. GARCÍA VARELA, *El almogávar. Novela histórica*, Imp. de la viuda de D. R. Joaquín Domínguez, Madrid, 1850.

³⁹ E. BELENGUER, *Història de la Corona d'Aragó*, vol. 1, Edicions 62, Barcelona, 2001.

⁴⁰ R. MUNTANER, *Crònica...*, p. 639.

⁴¹ Seguim l'edició conservada a la BC, C34/13.

⁴² Encara que de vegades trobem referències als aragonesos en el text.



els seus precedents en el segle XVIII. Ara bé, fins l'època d'Amadeu de Savoia, l'escut de l'estat-nació espanyol habitual havia constatat de castells i lleons. Lluny d'una anàlisi determinista, creiem que aquest fet amaga una innegable concepció política de l'estat. Fou el 1871 quan s'adoptà incloure la simbologia de les cadenes de Navarra i les quatre barres de la corona catalanoaragonesa en el nou escenari de la monarquia de Savoia.⁴³

Aquest esdeveniment és un símbol d'una integració de tradicions «no castellanes» més gran en una nova conjuntura. Malauradament, l'escut present en la bandera espanyola va mantenir únicament el castell i el lleó fins ben entrat el 1931. A més, en la Restauració continuarà present en molts espais públics «l'escut simplificat» sense les atribucions d'Aragó i Navarra. Suggerim que la «catalanofilia» de l'autor Capdepón reflectia el món progressista i liberal de la Unió Liberal que encara estava activa en els inicis de la Restauració. Al nostre parer, queda patent que no tot el liberalisme era estrictament castellanista.⁴⁴

Aquests atributs mostren i descriuen un poble, el de les barres d'Aragó, que és descrit com a valerós, noble, i generós. Són uns tòpics essencialistes de la mítica nació catalana que podrien ser entesos com un origen dels mateixos atributs, ara transferits, que en aquell moment se suposava als espanyols.⁴⁵ Potser calia una bona dosi d'autoestima col·lectiva després dels esdeveniments socials de 1868-1874. A més, el 1878 s'acabà la guerra a Cuba, la denominada primera guerra d'independència cubana, en la qual Catalunya va estar molt implicada.

El paper de Catalunya en el colonialisme espanyol i la importància de Cuba com a excusa per a implicar-se en la política espanyola han estat analitzades per Martín Rodrigo.⁴⁶ En aquell moment no hi havia transacció possible, i allò nou (el nacionalisme català) s'inseria amb allò vell (la política dinàstica espanyola realment existent).

Cal remarcar que Mariano Capdepón no aprofita el text per fer cap al·lusió especial als valencians. Fa l'efecte que l'obra *Roger de Flor* s'adreça només a un públic català. Mentrestant, com acabem de veure en l'apartat anterior, en aquesta conjuntura la música i les tradicions valencianes eren més aprofitades des de l'angle conservador.

Tornem una altra vegada a l'anàlisi del text. En aquesta primera escena trobem interessant remarcar també les expressions col·lectives que empra: «heróicos catalanes» (v. 14) i «protege tú [en relació a Déu] las armas del pueblo catalán» (v. 21-24). És un poble definit com a tal i que, com a expressió col·lectiva, guarda relació directa amb Déu.

El personatge principal de l'acció és Roger. Des del primer acte, esdevé la presentació del personatge Roger que és definit com a imatge i mite que encarna tots els atributs anteriorment emprats per a establir l'essència dels catalans. Així, Roger escenifica i encarna la nació: ell és noble, generós i heroic (v. 10-17). Els conceptes que van associats

⁴³ Aquest tema tant prolífic no ha estat tractat per J. ÀLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa...*

⁴⁴ F. MENÉNDEZ PIDAL, *Símbolos de España*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2000. p. 207-226 i 356-369.

⁴⁵ J. ÀLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa...*, p. 342.

⁴⁶ M. RODRIGO Y ALHARILLA, «Cataluña y el colonialismo español (1868-1898)», en S. CALATAYUD, J. MILLÁN i M. C. ROMEO, *Estado y Periferias...*, p. 316-356.

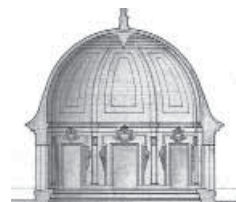
al mite de Roger són permanents de manera subtil al llarg de tot el text dramàtic escrit per Capdepón. És en l'escena número dos quan de nou Roger apareix com un heroi, segur de si mateix i honorable: «Y el alma mía, de honor sedienta, que llegue ansía, la lid sangrienta, aunque más gloria no ha de alcanzar» (v. 39-44). El poble segueix Roger de Flor com un autèntic líder. Hi ha una identificació mútua presentada com a natural, ja que tant catalans com aragonesos esperen que Roger faça el senyal per a la batalla: «Tú del combate rudo, da pronto señal; lidiar es nuestra vida, nuestro placer lidiar» (v. 47-50).

La construcció del personatge el converteix en un líder que és un únic guia, i que personifica l'essència almogàver: «Obedece mi voz. Vamos» (v. 267). Però Roger de Flor és un líder que no sols apareix en el text descrit com a referent d'allò estrictament almogàver. El text vincula d'alguna manera la personalitat de Catalunya i d'Aragó al mateix Roger de Flor. En l'escena VIII del primer acte són cridats els capitans de Catalunya i Aragó davant la presència de l'Emperador; tanmateix, sols hi apareix Roger. És un personatge bicèfal que personifica les dues nacions medievals: «Señor, los capitanes de Cataluña y Aragón. (Los emperadores Andrónico y Miguel se levantan, adelantándose para recibir a Roger.) Rogerio, firme columna del caduco imperio» (v. 163-166).

Roger de Flor, a més de ser un home generós, noble i heroic, és també un home amb una visió humana. És un personatge que sap molt de guerra, però no gens d'amor: «la gloria fue mi guía, hablar no sé de amor, mas yo seré un esclavo, sumisos a los antojos» (v. 203-206). El líder que tot el món segueix i que ha aconseguit derrotar els turcs de manera implacable, apareix com un esclau de la dona. Aquest vessant del personatge ens mostra la part més humana de la construcció d'aquest mite.

Però la reinterpretació de la imatge de Roger de Flor no finalitza ací. Roger continua presentant-se com un heroi victoriós: «Pero partió a la guerra, cada día ejecutó una hazaña, y en aquella brevísima campaña, el Asia conquistó su bizarría» (v. 311-314). A més, són les victòries i la valentia de Roger les que fan que Maria acabe enamorant-se del personatge (v. 314-318).

La tipificació de Roger com un personatge quasi sobrenatural continua en el discurs del text. Al nostre parer, els herois nacionals sempre tenen dues característiques ressenyables en la seua imatge construïda. Per una banda, la seua superioritat per damunt de la resta i, per l'altra, la seua integritat moral. Més avant és presentat com un home de bon concepte, de la integritat del qual no es pot dubtar: «Aquí Roger está, decid, si entre vosotros, alguno hay tan audaz, que dude de Rogerio. No, no dudamos» (v. 429-433). En el mateix sentit s'expressa vivament i amb claredat Miguel, un dels personatges, a l'inici del tercer





acte: «No comprendo que pueda Rogerio, que de César alcanza el honor, ser ingrato» (v. 532-534). O més avant: «Bien conozco la osadía de Roger y sus guerreros, mas dudar de su hidalguía aún no puede mi razón, tan valiente caballero cumplirá lo que ha jurado, no olvidemos que su acero, toda Asia liberó» (v. 541-548).

Aquesta tipificació emfàtica d'heroi sempre va acompanyada d'un signe d'honorabilitat. Fet i fet, en l'escena II d'aquest tercer acte, Miguel l'acusa d'haver estat massa sever i acusa el mateix exèrcit almogàver. Comptat i debatut, Roger no dubta a mantenir-se fidel amb els seus honors: «Ten presente que prefiero el amor a mis soldados, ten presente que primero mis insignias depondré» (v. 586-589).

Roger és just i renuncia a tots els seus mèrits abans que traïr els seus homes. És, per tant, un home a qui no agraden les intrigues ni els equilibris cortesans. No obstant això, els seus èxits militars creen enveja a la resta (v. 652). La imatge que es construeix de Roger de Flor el defineix com un gran militar gloriós (v. 761-763). Evidentment, és una noció desmesurada de Roger, que no coneix què és la traïció ni l'enveja. A més a més, és un heroi: «cantemos las glorias del héroe Rogerio» (v. 772-774). A més de personificar les virtuts nacionals, és evident que Roger practica una clara integració «comunitària» que arriba a tots els seus homes. Hem d'esmentar que el 1878 els conservadors canovistes no havien exercit «el torn» amb els liberals. Fet i fet, podem preguntar-nos si aquesta imatge d'integració comunitària no devia ser un reflex del mite polític progressista.

És rellevant, malgrat que Roger és mort per una conspiració, que siga presentat en tot el text com un heroi de la tradició militar catalana. La icona construïda de Roger en els tres actes és d'un militar genial i poderós, amb una gran dignitat humana, honradesa i integritat. Aquestes virtuts no serien importants si no estigueren associades a la idea dels catalans.

Roger és el líder dels almogàvers. De vegades ocorre un procés d'encarnació pròpia del col·lectiu en la seua persona. Es podria dir, per tant, que els catalans són, en el text i per analogia, un poble amb les mateixes virtuts que Roger de Flor. I aquest concepte de poble és un material cultural de construcció de la identitat molt valuós inserit dintre d'un procés de creació de l'òpera estrictament espanyola. És significatiu que el discurs de l'element catalanoaragonés en la construcció de la identitat espanyola, de l'estat-nació, empra la mitologia de Roger de Flor en la formulació narrativa de Capdepón. Hem d'esmentar el fort desencís de la conjuntura que existia pel fracàs de l'experiència del Sexenni i la guerra dels deu anys amb Cuba.

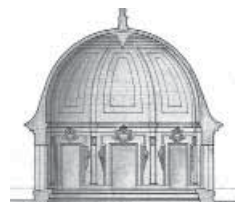
Aquest procés de significats de la identitat té una altra part ressenyable. Fet i fet, havíem comentat abans mínimament els conceptes que descriuen i estableixen el discurs d'un poble: «el de les

barres d'Aragó» que és valerós, noble, i generós. Més concretament són uns tòpics essencialistes de la idea de la mítica nació catalana que podrien ser entesos com un discurs d'atributs que són revisats, alienats i interpretats com a adjectius del caràcter espanyol. No obstant això, és important la quantitat d'expressions col·lectives que empra com: «heróicos catalanes» (v. 14) i «protege tú [Déu] las armas del pueblo catalán» (v. 21-24).

D'aquesta manera s'estableix un altre element a destacar: l'aparició d'un subjecte històric amb personalitat, qualitats i entitat pròpia. Tot i que dona compte d'allò pròpiament català («heroicos catalanes» i «el pueblo catalán»), aquesta idea també està inserida amb molta força en l'interior del text. L'imperi necessita l'esperança i el valor del poble català: «contigo, tu pueblo valeroso» (v. 29-37). Es planteja una imatge del poble català que es presenta de manera binària. Per una banda, enfront de la pau es troben els musulmans: «detenga al musulmán, conquisten sus aceros la codiciada paz» (v. 51-54); per l'altra, es presenta l'antítesi del caràcter «guanyador» català enfront dels grecs, que són definits com a dèbils i efeminats: «el griego afeminado» o ara bé «ha llegado un poderoso ejército aliado» (v. 63, 67-70).

Al marge, però, hem corroborat els pressupòsits de què disposa el text: una intenció de realitzar un gènere operístic de caire estrictament espanyol. En el seu desenvolupament, l'obra de Capdepón estableix una imatge col·lectiva dels catalans. A més, el text contraposa la icona col·lectiva catalana de manera binària amb altres pobles més dèbils o amb actituds menys nobles. La presència dels catalans queda definida amb la manifestació del cos d'elit militar: els almogàvers. Aquests són personalitzats com un exèrcit amb poder i un poble amb ferotgia: «Un genovés, del trage humilde y raro de un almogávar se burló, el catalán le acometió brioso». Aquesta imatge destacaria el caràcter implacable dels catalans i, per assimilació, la importància militar de la corona catalanoaragonesa en el món mediterrani del segle XIV (v. 255-256, 258). Al nostre parer, és un concepte que aporta comprensió de la rivalitat mediterrània que ambdues nacions van establir pel control de la mediterrània: «perdonadlos, señor, las dos naciones siempre fueron rivales» (v. 261). Els catalans i els aragonesos són presentats sempre com a entitats col·lectives. Són entitats constituïdes amb personalitat pròpia: éssers essencials que preexisteixen a tota construcció cultural.

Aquesta imatge del fet diferencial i la seua assumpció posen de manifest les vies de la identitat revelades en la Restauració. Aquest significat de les diferències és un element de vital importància en el coneixement de la dinàmica de la identitat espanyola. Més concretament, són vies discursives no úniques que van intentar establir una identitat espanyola plural i integradora de les diverses tradicions.





Aquests discursos emergents van pugnar amb una altra concepció del nou estat-nació consolidat, que era de base essencialment castellanista: «Cataluña no consiente tal afrenta... Ni Aragón!» (v. 403-406). A més, es reivindica la imatge dels catalans com un poble que mai falta a la seua paraula: «No falta á sus promesas el pueblo catalán» (v. 441). En efecte, Cánovas havia derogat els furs de les províncies basques que suscità un «neoforalisme» de caire conservador a Catalunya. En aquesta nova conjuntura conflictiva entre l'estat i les regions, l'escriptor Mañé i Flaquer va mitificar el sistema sociopolític basc.⁴⁷ Hem d'esmentar que Joan Mañé i Flaquer adoptà sempre un ideari descentralitzador que el va dur a enfrontar-se amb el govern central el 1878 tot defensant el foralisme del País Basc i Navarra. No obstant això, mostrà sempre una postura excessivament conservadora, oposada al carlisme, al federalisme i tancada davant el republicanisme de Valentí Almirall i l'incipient catalanisme de la Lliga de Catalunya.⁴⁸

És important destacar que els discursos culturals constitueixen no solament el domini en què les identitats emergeixen, sinó que també creaven en la pràctica les condicions per a aquesta identificació d'una manera força concreta.

Un dels fets més destacables s'esdevé a la fi del segon acte. Es tracta del passatge on la muller de Roger es declara «catalana». La categoria de «catalanitat» i la seua acceptació per part d'una bizantina és, tal vegada, la part més intensa de tot el discurs de la identitat: «Nací griega, ya soy catalana; en mi amor nueva patria encontré». A més, després de declarar-se catalana, es mostra més valenta que mai: «Sí, sí, desierte el hierro del bravo Almogávar» (v. 507-509, 517-519). La declaració de catalanitat per part del personatge no és gens innocent i representa una mostra de l'aplicació d'aquesta categoria de la identitat.

Mariano Capdepón esgrimeix la imatge del valor guerrer i la ferocitat dels almogàvers constantment en el text (v. 538-547). Aquest vessant discursiu és evident quan afirmen que: «sólo saben... ¿qué?... Vencer, Vencer!» (v. 594-597). Més avant es torna a presentar un altre esquema binari de la identitat. Per una banda, els grecs són definits amb atribucions d'enveja i perfídia, i, per l'altra, els almogàvers són definits com a catalans fidels i valents (v. 649-655).

A la fi del drama Roger és assassinat. Comptat i debatut, trobem les últimes manifestacions col·lectives referents a la identitat catalana: «venganza catalanes! Venganza» (v. 825-826). Per sota d'aquesta formulació hi ha una noció col·lectiva. No és una crida als almogàvers, sinó als catalans en general. El moment més zenital del drama és aquest assassinat que té com a conseqüència una acció armada violenta com a punició o venjança per la mort de Roger. Hem de destacar la formulació de la imatge del col·lectiu català com un poble poderós que disposa d'un gran concepte de fidelitat: «la *fides* catalana». La noció de fidelitat

⁴⁷ *L'Estat-nació i el conflicte regional: Joan Mañé i Flaquer, un cas paradigmàtic, 1823-1901*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2004.

⁴⁸ M. C. DAVILA UBACH, *Mañé i Flaquer y la Restauración*, Facultat de Filosofia i Lletres, València, 1962.

el porta a reaccionar violentament com a poble per venjar la mort de l'heroi Roger de Flor (v. 828-851).

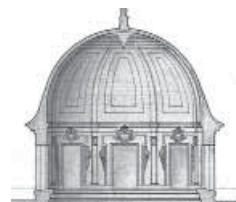
Hem d'assenyalar que el drama de l'autor valencià Mariano Capdepón disposa d'altres qüestions ressenyables dins de l'espai discursiu. No obstant això, l'anàlisi nostra els dimensiona de manera secundària. En aquest sentit, al nostre parer trobem altres imatges fixades en el text dramàtic. La peça de Capdepón està impregnada de discursos que es troben fora de l'interés analític del nostre treball. Per una banda, trobem un model de feminitat submís (v. 690-718). Aquesta construcció discursiva de l'espai femení no té a veure amb l'experiència de la dona en el segle XIV, i sí que es troba més a prop del concepte de «l'àngel de la llar» propi de les construccions de gènere de l'època burgesa.⁴⁹

Aquest punt d'arribada convergeix amb una imatge reivindicativa de la forma política monàrquica i les seues obligacions (v. 74-128 i acte I, escenes IV i V). Les imatges genèriques de la figura monàrquica estaven farcides de responsabilitat i un «sentit de l'estat» que anul·lava les passions individuals. Al nostre parer, la retòrica favorable a la monarquia és clau dins la conjuntura política del text: la Restauració. És una forma política destinada sols a persones amb capacitat i educació per a respectar les obligacions davant de les devocions. En les tasques de reconstitució del marc polític espanyol el 1875, la imatge monàrquica va ocupar un lloc central. L'aparició d'aquesta atenció nova en el text dramàtic es dona en convergència amb la conjuntura quasi coetània dels inicis de la Restauració.⁵⁰

Cal destacar que aquest «monarquisme» està present en el text en els personatges de Miguel, Andrónico i la princesa Maria. La retòrica favorable a la figura política monàrquica fa pensar en un «catalanisme» o un «espanyolisme filocatalà» procedent de la Unió Liberal o del progressisme del general Prim. En relació amb aquesta hipòtesi, hem d'afirmar que la figura del general Prim ha estat analitzada per Pere Anguera.⁵¹ En el treball no sols s'esmenta el possible interès per l'òpera, sinó que es posa l'accent en la importància que adquirirà la figura mítica de Roger de Flor. Aquesta és una dada molt interessant.

Siga com siga, Francesc Camprodon, l'autor del llibret de l'òpera *Marina*, va dedicar el 1861 una composició a Prim que simulava que havia estat escrita per Roger de Flor. D'aquesta manera s'enllaçaven els fets de Prim amb els fets dels almogàvers i presentava el general com a: «hereu de la glòria catalana» i «lo Roger de lo nostre poble».⁵² A més, el general Prim fou presentat com a hereu dels almogàvers: «de Roger de Flor y de Berenguer de Entenza».⁵³ En subratllar aquest personatge de la mítica catalana, es va contribuir a difondre aquest filocatalanisme procedent de la Unió Liberal i del progressisme de Prim.

A més, en relació amb altres tradicions perifèriques, com és l'autoria valenciana de l'*Himne de Riego* per part de Josep Melcior Gomis,⁵⁴



⁴⁹ A. AGUADO, «Dones, història i androcentrisme històric. Perspectives contemporaneistes a l'àmbit historiogràfic català», *Afers: Les dones i la història*, 33/34 (1999), p. 526-529.

⁵⁰ M. MARTÍ, *Del triomf de la Restauració a l'ascens de la nova política: política local, administració i societat: Castelló de la Plana, 1875-1891*, PUV, València, 1987.

⁵¹ P. ANGUERA, *El general Prim. Biografia de un conspirador*, Edhasa, Barcelona, 2003.

⁵² P. ANGUERA, *El general Prim...*, p. 346.

⁵³ P. ANGUERA, *El general Prim...*, p. 338.

⁵⁴ M. A. MÚRCIA CAMBRA, «Una mort tràgica, una vida vulgar, una obra sorprenent, una empremta esborrada. Josep Melcior Gomis i la segona part inèdita del seu mètode de Cant i Solfeig», *Alba. Revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida*, 20/21 (2006), i «L'Himne d'Amèlia (perdoneu-me: "de Riego")», *Revista El Llombo*, 61 (2009).



P. Anguera assenyala la importància musical que tenia l'*Himne de Riego* com a expressió musical espontània en els cercles progressistes del general Prim.⁵⁵ No obstant això, parem compte de nou en la figura del seu amic, polític i intel·lectual Víctor Balaguer, el qual, com hem comentat, fou un personatge clau en la recreació del passat català. El paper d'aquest «home de Prim», que va posar un carrer amb el nom de Roger de Flor a l'eixample de Barcelona, i la manera en com el catalanisme va recuperar la figura del capità dels almogàvers podria ser un fil d'una recerca posterior.

En la pràctica i en la cultura musical operística, la «qüestió de la identitat» es va traduir en propostes plurals sobre el significat de la identitat espanyola. El text de Mariano Capdepón esdevingué un exemple del complex moviment cultural que designava i integrava les particularitats d'altres «cultures no castellanes». Són experiències d'una inscripció (o reinscripció) de discurs, el qual ha estat teixit i filat i que van transformar les consciències i les subjectivitats de la identitat espanyoles. Hem posat l'accent en l'emergència d'un discurs que il·lustra i formula identitats, però es tracta d'un discurs de la identitat que no es mostra alternatiu al dominant «espanyol», sinó que esdevé gairebé fracturat i particularment contestat per altres opcions de la identitat.⁵⁶

L'esforç espectacular per crear una òpera nacional espanyola a la fi de segle XIX posà les bases per a un intent d'integració discursiva de «la tradició de la perifèria», però no s'aconseguí establir una òpera canònica espanyola. J. Álvarez Junco afirma que al llarg del segle XIX es va mantenir la dependència musical a Europa i que es va crear un sentiment d'inferioritat que va obligar a recercar una música espanyola.⁵⁷ Segons afirma E. Casares, hi havia l'obligació de crear una «òpera nacional» que girara al voltant dels temes de la *Historia General de España* de Mariana o Lafuente.⁵⁸

El tret més característic fou la insistència en l'ús de la llengua castellana i una forta restricció de les obres estrangeres. No obstant això, la gent va preferir continuar escoltant les produccions italianes. De les 131 òperes estrenades al Teatro Real en el segle XIX, només 16 van ser obres espanyoles i moltes d'aquestes amb llibret en llengua italiana: com *L'ultimo Abenzerraggio* de Felip Pedrell. Com diria Peña y Goñi: «¿Existe la ópera española? No, la opera española no existe, no ha existido nunca».⁵⁹ El text d'Álvarez Junco afirma que un dels més importants intents d'òpera «nacional» fou llançat des del Teatro Real de Madrid amb l'obra *El príncipe de Viana*, de Mariano Capdepón. Aquest és un altre personatge català que seria molt divulgat pel catalanisme. Com ja hem afirmat abans, aquesta obra fou estrenada el 1885 i va obrir un debat sobre l'essència del gènere líric «nacional».⁶⁰ La identitat musical pròpia fou recercada en altres terrenys: la cançó i la sarsuela.

⁵⁵ P. ANGUERA, *El general Prim...*, p. 338, 430 i 524.

⁵⁶ J. ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa...*, p. 567.

⁵⁷ J. ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa...*, p. 259-262.

⁵⁸ E. CASARES, *La música española en el siglo XIX*, Universitat d'Oviedo, Oviedo, 1995, p.22.

⁵⁹ J. ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa...*, p. 260.

⁶⁰ J. ÁLVAREZ JUNCO, *Mater Dolorosa...*, p. 261.

Els motius historicopolítics de la Corona d'Aragó no van arrelar ni en la «sarsuela» ni en la incipient «òpera nacional». A mode de conclusió, hem de posar l'accent en l'òpera *Marina* estrenada el 21 de setembre de 1855. En els seus inicis fou una sarsuela amb música del compositor Arrieta i llibret de Francesc Camprodon. A instància del tenor Enrico Tamberlick, Arrieta la va transformar en una òpera de tres actes. El llibret fou reformat per Miguel Ramos Carrión. L'òpera *Marina* fou estrenada novament el 16 de març de 1871.

Cal esmentar que *Marina* és una de les òperes espanyoles més representades a pesar de la freda acollida en la versió sarsuelística de 1855. Aquesta òpera espanyola és l'única que es desenvolupa en un ambient català costumista, però sense el fum d'elements de la identitat i col·lectius de l'obra de Mariano Capdepón.⁶¹ De tota manera, el «a beber» de *Marina* es féu prou més popular que el «a lidiar» del *Roger*.

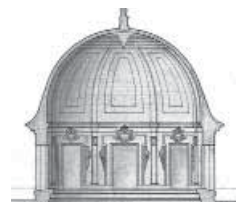
Comptat i debatut, el text de *Roger de Flor* fa palesa la transformació dels ràpids canvis discursius sobre la identitat. Així doncs, trobem entrelaçada aquesta revisió del mite militar de *Roger de Flor* amb una nova conjuntura política: el sincretisme de la Restauració.

3. CONCLUSIONS

¿Quines són les implicacions d'aquesta anàlisi de la reinterpretació de la mítica catalana en l'òpera *Roger de Flor* amb vista a una reescriptura de les construccions de la identitat i de la importància de la regió com a mecanisme nacionalitzador? La nostra recerca de respostes es fonamenta en postures de relectura i reescriptura de la història, de l'experiència i del discurs de la tradició musical.

Com ha assenyalat Franco Moretti, la geografia de la novel·la no és simplement un espai buit en què es mouen els personatges. Al contrari, l'elecció del paisatge, de l'espai, forma part del significat.⁶² El cas de Mariano Capdepón i la seua òpera *Roger de Flor* resulta especialment significatiu perquè va construir una òpera de projecció clarament espanyola sobre la base d'una tradició local, el mite català de *Roger de Flor*. Aquest espai simbòlic va absorbir i interpretar bona part del llegat que la construcció de la regió significava.

Més correctament, no va ser gens difícil integrar l'imaginari regional català al seu projecte d'òpera nacional. En aquest cas, la construcció simbòlica de la regió va tenir com a finalitat la redefinició de la tradició catalana, no conflictiva, en el pla polític, amb la identitat del nou estat-nació. En un sentit ampli, aquesta redefinició de la tradició és possible per la plasticitat de les identitats etnoculturals a què la regió dóna forma. En relació amb el debat constant sobre el procés de construcció de la identitat nacional espanyola al llarg dels segles XIX i XX, hem d'afirmar que, al nostre parer, no mostra debilitat sinó



⁶¹ E. ARRIETA, *Marina: ópera española en tres actos: zarzuela en dos actos*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1994. p. 10-16.

⁶² F. MORETTI, *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, Trama, Madrid, 2001.



que es tracta d'una construcció de la identitat que no ha resolt molts problemes d'acomodament de la pluralitat. Ara bé, això ha deixat de considerar-se una peculiaritat espanyola gràcies a les noves aportacions historiogràfiques a l'Europa occidental.

Hem de recordar que la figura de Roger de Flor és una «glòria militar» catalanoaragonesa i, per assimilació, espanyola. A més, Mariano Capdepón era un militar amb vincles familiars liberals i progressistes, com el seu cosí Trinitario Ruiz Capdepón. No obstant això, és cert que la música de Chapí era de caire andalusista. L'orgull militar era necessari després del fracàs de l'experiència democràtica del Sexenni i en el context de la guerra de Cuba de 1868-1878. Potser aquesta òpera podria reflectir un cert nacionalisme espanyol obert a la tradició catalana del progressisme del general Prim, precisament pel seu caràcter de nacionalisme espanyol militar i progressista. Val la pena que considerem aquesta idea per a futures aportacions.

Ni s'aconseguí una òpera «nacional» espanyola ni arrelaren els motius historicopolítics de la Corona d'Aragó en la sarsuela. De tota manera, després de la nostra recerca hem trobat que l'escenari català no abunda en la sarsuela i l'òpera espanyola, i que només seria l'òpera *Marina* la que s'escenifica a Catalunya. Hem esmenat abans que aquesta òpera espanyola és l'única que es desenvolupa en un ambient català costumista, però sense el fum d'elements de la identitat i col·lectius de l'obra de Mariano Capdepón. El llibret de Capdepón, però, és més conscientment un pont amb el passat històric català. La importància de l'element cultural català durant la lluita de Cuba ha estat definida pels treballs de M. Rodrigo Alharilla i per l'apartat sobre nacionalització i identitat de J. Millán, M. C. Romeo i S. Calatayud en el llibre *Estados y periferias*.⁶³

La creació i l'estrena de l'òpera dels valencians Ruperto Chapí i Mariano Capdepón esdevé la conjuntura de l'estat-nació consolidat i en el marc polític de la Restauració. Aquest cas que hem analitzat en el nostre treball ens mostra la utilització de la mítica catalana per a una òpera nacional espanyola des de Madrid. Aquest fet, lluny de ser una anomalia, ha de relacionar-se amb el període de sincretisme que suposa la Restauració i que han definit noves aportacions historiogràfiques. Però, al mateix temps, cal afirmar que l'òpera de Mariano Capdepón és sols un exemple d'un procés més divers i ampli.

Al llarg d'aquesta article s'ha intentat mostrar com poden construir-se la identitat nacional espanyola, en aquest cas amb la construcció d'una òpera nacional, amb la redefinició de la identitat «perifèrica», la seua difusió social i interiorització. A més, cal destacar que l'operació d'aprofitar el mite de Roger en clau espanyola no tingué èxit amb aquesta òpera. En canvi, el mite de Roger potser va ser integrat pel naixent catalanisme, com els carrers que té a Barcelona. No obstant

⁶³ «El estado en la configuración de la España contemporánea. Una revisión de los problemas historiográficos», en S. CALATAYUD, J. MILLÁN i M. C. ROMEO (coords.), *Estado y Periferias...*, p. 116-129.

això, podríem concloure que els motius historicopolítics de la Corona d'Aragó no van arrelar ni en la sarsuela ni en la incipient «òpera nacional». Ja hem apuntat, de cara al futur, que la vinculació de Víctor Balaguer i la manera del catalanisme de recuperar la figura de Roger podria ser un fil d'una recerca posterior.

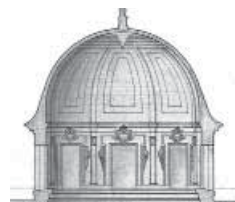
A més, hem d'apuntar una certa disputa entre l'ús del Roger de Flor en clau espanyola amb la música andalusista de Chapí i el catalanisme naixent que reivindicava una altra estètica europea. Potser l'òpera de Capdepón arriba tard? Per aquesta banda, si entenem que el triomf clar del wagnerianisme a Barcelona no es produí fins a 1899-1900, podem esmentar que el *Roger de Flor* de Mariano Capdepón i de Ruperto Chapí no es trobava desfasat dels gustos del públic. Sembla que la música de Chapí, d'una forta estètica andalusistacastellana, arrelava en els teatres de Madrid en una conjuntura on se cercava la música essencialment espanyola.

Des del nostre punt de vista, la revitalització i les revisions experimentades de les tradicions «no castellaness» van impulsar fins a principis de segle xx els fonaments i els materials d'una manera, no única, d'entendre la identitat nacionalment espanyola. Els sentiments no es fabriquen d'un dia per l'altre, darrere d'aquests ha d'haver-hi una història de la construcció de la identitat. Com a cloenda, i en una breu síntesi, podem dir que, a Espanya, el paper de la música com a artefacte cultural i significatiu ha estat una via molt poc explorada.

Aquest treball no és, cal tornar a dir-ho, una interpretació alternativa global als debats sobre la construcció cultural de la nació, la regió i el nacionalisme espanyols. Ara bé, té la voluntat d'explorar un cas mal conegut, però potser significatiu, per tal d'apuntar la necessitat d'una major insistència en la investigació perquè aquesta confirme o desmentisca els plantejaments i els reorienti cap a noves perspectives.

BIBLIOGRAFIA

- AGUADO, A. (1999), «Dones, història i androcentrisme històric. Perspectives contemporaneistes a l'àmbit historiogràfic català», *Afers: Les dones i la història*, 33/34, p. 526-529.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001), *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid.
- ANGUERA, P. (2003), *El general Prim. Biografía de un conspirador*, Edhasa, Barcelona.
- APPLEGATE, C. (1990), *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, University of California Press, Berkeley.
- (1998), «How German is it? Nationalism and the idea of servions music in the early 19th century», *19th Century Music*, 21, 3.
- (2001), *Music & German National Identity*, Univ. Press, Chicago.





- (2005), *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Cornell Univ. Press, Ithaca.
- ARRIETA, E. (1994), *Marina: ópera española en tres actos: zarzuela en dos actos*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.
- BELENGUER, E. (2001), *Història de la Corona d'Aragó*, Edicions 62, Barcelona.
- CALATAYUD, - S. MILLÁN, J.- ROMEO, M. C. (eds.) (2009), *Estados y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, PUV, València.
- CAPDEPÓN, M. - CHAPÍ, R. (1878), *Roger de Flor. Drama Lírico en tres actos*, Tipografía Estereotipada Perojo, Madrid.
- CASARES, E. (1995), *La música española en el siglo XIX*, Universitat d'Oviedo, Oviedo, 1995
- CASTAÑO, J. (octubre 2003), «Història i construcció de la patria local; l'Elx dels germans Ibarra», *L'Avenç*, 284, p.1.682-1.684.
- CONFINO, A. (1997), *The nation as a local metaphor. Wüttemberg, Imperial Germany and National memory, 1871-1918*, Chapel Hill.
- DAVILA UBACH, M. C. (1962), *Mañé i Flaquer y la Restauración*, Facultat de Filosofia i Lletres, València.
- L'ESTAT-nació i el conflicte regional: Joan Mañé i Flaquer, un cas paradigmàtic, 1823-1901* (2004), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- FUBINI, E. (1988), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Musical, Madrid.
- GARCÍA, A. (1864), *Venganza catalana. Drama en 4 actos*, Madrid.
- GARCÍA VARELA, G. (1850), *El almogávar. Novela histórica*, Imp. de la viuda de D. R. Joaquín Domínguez, Madrid.
- IBERNÍ, L. G. (1995), *Ruperto Chapí*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.
- LAFUENTE, M. (1889), *Historia General de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII*, Montaner y Simón, Barcelona.
- MARTÍ, M. (1987), *Del triomf de la Restauració a l'ascens de la nova política: política local, administració i societat: Castelló de la Plana, 1875-1891*, PUV, València.
- MARTÍ, M. - ARCHILÉS, F. (1999), *España, ¿Nación de Naciones?*, Marcial Pons, Madrid.
- (1999), «La construcción de la Nación española durante el siglo XIX: logros y límites de la asimilación del caso valenciano» en *Ayer*, 35, p. 171-190.
- (2004), «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola», en M. C. ROMEO - I. SAZ (coords.), *Afers: Construir Espanya al segle XIX*, 48, p. 265-308.
- MARTÍNEZ GALLEGU, F. (2001), *Conservar progresando: la Unión Liberal (1856-1868)*, Centro «Tomás y Valiente», UNED, Alzira.
- McPHEE, P. (1998), «Polítització i cultura popular als Pirineus Orientals, 1848-1851», *Recerques*, 36, p. 35-52.
- MENÉNDEZ PIDAL, F. (2000), *Símbolos de España*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

- MILLÁN, J. (1999), *El poder de la tierra: la sociedad agraria del Bajo Segura en la época del liberalismo, 1830-1890*, Institut de Cultura «Juan Gil Albert», Alacant.
- (2001), «La revolución liberal y la remodelación de la sociedad valenciana», en P. PRESTON - I. SAZ (eds.), *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria: Valencia (1808-1975)*, Universitat de València, València, p. 49-74.
- (2002), «Servir a la ciutat dels canonges: patrons i criats en l'Oriola de la Restauració (1876)», *LA REL·LA*, 15, p. 37-47.
- (2006), «Influències locals i estat centralista al Baix Segura», *LA REL·LA*, 19, p. 29-58.
- MONTCADA, F. de (1910), *La novela de Roger de Flor: Expedición de catalanes y aragoneses contra griegos y turcos*, Casa Editorial Hispano-Americana, París.
- MORETTI, F. (2001), *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, Trama, Madrid.
- MUNTANER, R. (2006), *Crònica*, Base, Barcelona.
- MÚRCIA CAMBRA, M. A. (2006), «Una mort tràgica, una vida vulgar, un obra sorprenent, una empremta esborrada. Josep Melcior Gomis i la segona part inèdita del seu mètode de Cant i Solfeig», *Alba. Revista d'estudis comarcals de la Vall d'Albaida*, 20/21.
- (2009), «L'Himne d'Amèlia (perdoneu-me: "de Riego")», *Revista El Llombo*, 61.
- NIETZSCHE, F. (2002), *Nietzsche contra Wagner*, Siruela, Madrid.
- PANIAGUA, J. i PIQUERAS, J. A. (2003), *Diccionario biográfico de políticos valencianos: 1810-2003*, Institució «Alfons el Magnànim», València.
- RIQUER, M. de (2000), *Llegendes històriques catalanes*, Quaderns Crema, Barcelona.
- RODRIGO Y ALHARILLA, M. «Cataluña y el colonialismo español (1868-1898)», en CALATAYUD, S. - MILLÁN, J. - ROMEO, M. C. (eds.) (2009), *Estados y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, PUV, València p. 316-356.
- RUBIÓ I LLUCH, A. (2001), *El record dels catalans en la tradició popular, històrica i literària de Grècia*, Curial, Barcelona.
- RUNCIMAN, S. (1951), *A History of the Crusades*, 3 vol., University of Cambridge, Cambridge.
- SAGARDÍA, A. (1979), *Ruperto Chapí*, Espasa-Calpe, Madrid.
- SEGARRA ESTARELLES, J. R. (1998), «El reverso de la nación», en J. MORENO LUZÓN, *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, CEPC, Madrid.
- (2004), «El provincialisme involuntari. Els territoris en el projecte liberal de la nació espanyola 1808-1868», en M. C. ROMEO - I. SAZ (coords.), *Afers: Construir Espanya al segle XIX*, 48, p. 327-345.
- (2006), «El discurs històric en la construcció de la identitat valenciana contemporània: Xàtiva com a mite», *Recerques*, 52-53, p. 187-209.
- WEBER, E. (1991), *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale. 1870-1914*, Fayard, París.

