

## **MARINA: UNA PROPUESTA HACIA LA ANSIADA «ÓPERA NACIONAL»**

**Pablo López Rocamora**  
**Universidad de Granada**

### **Resumen:**

El siglo XIX supuso un caldo de cultivo para el intento de creación de una ópera nacional española. Este cometido se convirtió en un cliché del momento, sobre todo en los discursos hemerográficos de los intelectuales suscritos a las diversas corrientes musicales del país. Los sucesivos fracasos en la creación del paradigma del género lírico nacional impactaron de forma diferente en un público, cuya postura, dada la carga ideológica de la crítica, no queda clara.

*Marina*, obra de Emilio Arrieta, fue testigo de esta situación. Bajo este título se publicaron dos versiones del mismo autor. La primera era una zarzuela en dos actos; y la segunda, una ópera en tres. Analizando la concepción del autor sobre la ansiada ópera seria española, puede observarse que no hay tantas diferencias entre las dos versiones. Paradójicamente, a pesar de erigirse como obra prototipo del género lírico nacional, es ampliamente conocida la influencia italiana de Arrieta en esta. Ello justifica una revisión de la composición en relación con su contexto, la crítica musical, y la idiosincrasia política del momento.

**Palabras clave:** Ópera, zarzuela, nacionalismo, *Marina*, Emilio Arrieta.

**Recepción:** 23-09-2019

**Aceptación:** 28-02-2020

### **INTRODUCCIÓN**

Durante el siglo XIX, en España, los impulsores del nacionalismo musical motivaron la lucha contra las compañías de ópera italiana promocionadas por la dinastía borbónica. La obra *Marina* de Emilio Arrieta y sus diferentes versiones, primero zarzuela (1855), y después ópera (1871), fueron testigo de las diferentes diatribas surgidas como resultado de este contexto.

Precisamente son ambas versiones el objeto del presente artículo. A través de su estudio se profundizará en la propuesta formal de Emilio Arrieta con respecto a la iniciativa del género lírico nacional. La subjetividad y carga filosófica que a menudo han acompañado al concepto de ópera nacional, hacen impensable no detenerse en el análisis de una obra como esta, la cual condensa el sentir creativo e ideológico español de contexto social, cultural y musical en que se desarrolla. *Marina* fue compuesta en una época de resurgimiento, cuando imperaba un intento holístico de renovación de la lírica teatral española, en detrimento del monopolio musical de las composiciones de características italianistas. Hasta entonces, la escuela italiana aparecía asociada a la ópera y, en consecuencia, a un público burgués, mientras que el español se vio relegado al género breve. En este sentido, la creación de Arrieta, al ser una de las primeras óperas españolas escritas en español, motivó no solo una gran revolución artística en el momento, sino también el hecho de haber sido objeto de estudio en periodos posteriores.

Aunque *Marina* haya sido abordada desde una perspectiva formal, es necesario reflexionar sobre el contexto que rodeó a esta, completando los estudios publicados hasta el momento con la aportación de algunos datos hemerográficos.

La bibliografía necesaria para este texto se puede clasificar entre trabajos que abordan la figura de Emilio Arrieta, otros de carácter analítico y/o monográfico sobre la obra en cuestión, y otros sobre el contexto de la época. La figura de Emilio Arrieta ha sido ya abordada por la investigadora María Encina Cortizo, en un trabajo titulado *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, que aporta datos sobre la vida del compositor. También se han publicado algunos estudios trascendentes, que abarcan la obra formalmente, trazados por M<sup>a</sup> Pilar Espín y Templado en sus notas al concierto dedicadas a las recientes representaciones de *Marina* en el Teatro de la Zarzuela (2013); también destaca Ramón Regidor Arribas con «*Marina, zarzuela y ópera*», donde realiza un estudio de la conversión de esta zarzuela en ópera. Además, la obra ha sido estudiada en algunos de los aspectos su transformación en la introducción que presenta María Encina Cortizo en la edición crítica publicada por el ICCMU<sup>1</sup> (2003).

---

<sup>1</sup> ICCMU: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

En relación al contexto histórico e ideológico de la obra se encuentran aportes sobre la historia de la zarzuela de Antonio Le Duc en *La Zarzuela: Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sobre la temática de la zarzuela del siglo XIX también ha trabajado Emilio Cotarelo i Mori en su *Ensayo histórico sobre la zarzuela*, publicado originalmente en 1934.

Este contexto, del que trasciende un claro sustrato nacionalista, nos lleva al análisis de fuentes como la edición de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente de *La ópera en España e Hispanoamérica*, en la que se puede encontrar un trabajo que versa sobre los proyectos nacionalistas españoles llevados a cabo en el siglo XIX desde el campo operístico. Por su lado, se ha de tener en cuenta los logros de Víctor Sánchez-Sánchez, autor que realizó consideraciones sobre Tomás Bretón y sobre Emilio Arrieta en «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la restauración» (1999).

Entre las fuentes primarias con las que se ha elaborado el presente estudio, se puede discernir entre las de tipología partituras y libretos; hemerográfica, como discursos o ensayos; y, por último, los artículos de prensa especializada. En concreto, se cuenta con la copia impresa de la partitura de la zarzuela *Marina* adaptada a música de salón<sup>2</sup>, la digitalización del libreto original escrito por Francisco Camprodón en 1855 para la zarzuela homónima<sup>3</sup>, y la versión libretística de Miguel Ramos Carrión de 1871<sup>4</sup>.

Además, se ha recurrido a fuentes hemerográficas publicadas entre 1877 y 1885. De entre ellas, destaca el discurso que pronunció Arrieta ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1877)<sup>5</sup>. Asimismo, Peña y Goñi escribió en 1881 *La ópera*

---

<sup>2</sup> Emilio Arrieta, *Marina, zarzuela en dos actos* (manuscrito escaneado), Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1855.

<sup>3</sup> Francisco Camprodón, *Marina [texto impreso]: zarzuela en dos actos, en verso/original de Francisco Camprodón; música de Emilio Arrieta*, Madrid, José Rodríguez (Imp.), 1855, Fundación Juan March, [T-19-Cam](#).

<sup>4</sup> Miguel Ramos Carrión, *Marina [texto impreso]: ópera española en tres actos: refundición de la zarzuela del mismo título original de Francisco Camprodón/por M. Ramos Carrión; música de Emilio Arrieta*, Madrid, José Rodríguez (Imp.), 1871, BNE, T/24446.

<sup>5</sup> Emilio Arrieta, *Discurso de Emilio Arrieta en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Manuel Tello (Imp.), 1877, BNE, M.FOLL/158/8.

*española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*<sup>6</sup>, en el que este plasmó datos biográficos y reflexiones sobre Emilio Arrieta y su obra. Finalmente, se ha utilizado el folleto de 1885 de Tomás Bretón<sup>7</sup>, donde el ideólogo y compositor considera a Emilio Arrieta un compositor ejemplar y sugiere al Estado una participación para la creación de una ópera nacional.

En la línea de los ensayos acerca del contexto histórico musical destaca el facsímil contemporáneo de esta época titulado *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863* (2006)<sup>8</sup>. Tampoco puede obviarse la *Crónica de la ópera italiana en Madrid: desde 1738 hasta nuestros días* (2002), donde se facilita un análisis de la ópera italiana en la música española del siglo XIX<sup>9</sup>, ni *España, desde la ópera a la zarzuela*<sup>10</sup>, facsímil de Antonio Peña y Goñi (1967).

De las publicaciones de prensa coetáneas a la composición han sido abordadas tres fuentes primarias publicadas en 1867, 1873, y 1878, respectivamente. La primera se encuentra en el artículo «Ópera seria española» de la *Revista y Gaceta musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, el cual fue escrito por Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava y Antonio Romero y Andia<sup>11</sup>; la segunda, se trata del anuncio de *El Arte: semanario lírico-dramático*<sup>12</sup>, que lanza datos sobre una representación de la ópera; finalmente, la tercera es un anuncio encontrado en la *Gaceta*

---

<sup>6</sup> Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*, Judith Ortega y Olivia G. Balboa (coords.), Madrid, 1881 (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2003).

<sup>7</sup> Tomás Bretón, *Más en favor de la ópera nacional*, Madrid, Gregorio Juste (Imp.), 1885, BNE, M.Foll/138/10.

<sup>8</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela*, Madrid, 1839-1863 (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2006).

<sup>9</sup> Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días* (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2002).

<sup>10</sup> Antonio Peña y Goñi, *España, desde la ópera a la zarzuela* (Edición facsímil: Madrid, Alianza Editorial, 1967).

<sup>11</sup> Emilio Arrieta; Antonio Romero y Andia; Bonifacio Eslava, «Ópera seria española», *Revista y Gaceta musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, nº46 (diciembre 1867), pp. 261-263.

<sup>12</sup> «Anuncio», *El Arte: semanario lírico-dramático*, Año I, nº 9 (noviembre 1873), p. 7.

*Musical de Madrid: revista artístico-literaria*, el cual anuncia la venta de una edición especial de la partitura de forma más tardía<sup>13</sup>.

La metodología adaptada para este trabajo tiene un carácter dual. En primer lugar, se comparará la evolución de la obra a través del análisis de las dos partituras. En segundo lugar, se analizará el discurso de la crítica con respecto a ambas versiones.

### **MARINA: UNA PROPUESTA HACIA LA ANSIADA ÓPERA NACIONAL**

La formación musical de Emilio Arrieta (Puente la Reina [Navarra], 1823 – Madrid, 1894) estuvo marcada desde los inicios por su formación italiana en el Conservatorio de Milán, donde se matriculó en 1839 y graduó en 1846, con el estreno de *Ildegonda*<sup>14</sup>.

A su regreso a Madrid destacó por su implicación en la sociedad El Liceo y la adopción de textos de temática española, como demuestra en su obra *La conquista de Granada* (1850)<sup>15</sup>, a la cual siguieron otras como *El Grumete* y *Marina*. Los éxitos que cosechó en el género de la zarzuela motivaron que continuara con *El sonámbulo* (1856), *Los circasianos* (1860), *El duende de Madrid* (1866) o *Un sarao y una soirée* (1866). Sin embargo, su incursión en el género de la ópera no se produjo hasta que por encargo de Enrico Tamberlick reescribió *Marina* con tal fin, creando una adaptación que llegó a extenderse hacia Italia y muchos otros países, ya que fue un aporte crucial para el desarrollo de la ópera nacional española<sup>16</sup>.

No obstante, al respecto de su influencia italiana ya se refirió Barbieri (citado por Peña y Goñi), quien además introdujo a Arrieta en su obra basada en citas musicales titulada *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas* (1873): «Aunque [sea] muy español, por sus

---

<sup>13</sup> *Gaceta Musical de Madrid: revista artístico-literaria*, Año III, nº6 (enero 1878), p. 24.

<sup>14</sup> A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, pp. 439-445.

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> *Ibíd.*

aficiones y por su procedencia artística del Conservatorio de Milán, puede simbolizar los elementos italianos que han contribuido a dar realce a la nueva escuela lírico-española»<sup>17</sup>.

Una tendencia que el propio compositor reconoció en su discurso ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1877:

Digno es de notarse que el moderno atleta de la gran Ópera nacional alemana haya recurrido a las mismas fuentes a que recurrieron los consocios y tertulianos del noble Conde de Vernio, para componer su célebre *Tetralogía*, que tan extraordinariamente ha llamado la atención universal<sup>18</sup>.

Las palabras anteriores demuestran una preferencia del autor por el trabajo de compositores italianos frente a alemanes y franceses. En este sentido, aunque la carga ideológica otorgada a la obra fuese la de asociarla al nacionalismo español, los procesos compositivos por los que fue llevada a cabo distan ser «puramente españoles».

Quizás, el autor se decantó en esta etapa de su vida por el desarrollo de una ópera seria española como supuesta necesidad cultural para el país. En su discurso de 1877 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando veneraba a los compositores dedicados a reformar la zarzuela (elenco del que formaba parte), diciendo:

Tomo y hago más las siguientes frases de ese artículo - de Don Eduardo Velaz de Medrano -, porque con ellas se premia a los que mayormente contribuyeron entonces al desarrollo de la Zarzuela, acontecimiento el más importante que registra la historia de la Música cómico-dramática española [...]: «si la grande ópera llega a construirse algún día (sin que por eso tenga que desaparecer la Zarzuela), ellos habrán contribuido también a crear el plantel de jóvenes compositores que han de sustentar y dar realce con sus obras a la Ópera nacional»<sup>19</sup>.

No cabe duda de que para el compositor era de suma importancia la creación de una ópera nacional. Aseguraba, por otro lado, que mantenía un compromiso con la vida musical española muy estrecho, dadas las sugerencias que planteó en dicho discurso a los gobernantes, en aras de un refuerzo de la infraestructura educativa musical y en reproche

---

<sup>17</sup> Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*, Judith Ortega y Olivia G. Balboa (coords.), Madrid, 1881 (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2003), p. 449.

<sup>18</sup> Emilio Arrieta, *Discurso de Emilio Arrieta en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Manuel Tello (Imp.), 1877, p. 15, BNE, M.FOLL/158/8.

<sup>19</sup> *Ibíd.* pp. 19-20.

de la protección de que gozaba la ópera italiana en comparación con los espectáculos lírico-dramáticos españoles: «Es muy duro, si bien se considera, que mientras nosotros carecemos hasta de hogar en que pueda cobijarse nuestra Ópera [sic], y de medios con que sostenerla decorosamente, disfrute la extranjera privilegios que aseguran su vigorosa existencia»<sup>20</sup>.

Por lo tanto, queda clara su inclinación hacia una ópera nacional y una renovación de la zarzuela como punto de partida hacia lo que sería el nuevo espectáculo. Puesto que en 1877 seguía insistiendo en la creación de una ópera nacional, esto lleva a pensar que, según su criterio, la versión operística de *Marina* (1871) no había constituido el paradigma clave a pesar de su buena recepción en esa época y en la contemporánea, pues todavía sigue programándose.

Citando a Peña y Goñi, Arrieta produjo un cambio a nivel compositivo y fue el primer maestro de la ópera española. Este tomó el relevo de los trabajos de Gaztambide y Barbieri, algo más perfeccionados en relación con otros intentos que quedaron «anonadados en flor» como los de Oudrid, Eslava, Carnicer, Saldoni o Espín y Guillén, que fueron más pobres en concepto de desarrollos en armonía y contrapunto<sup>21</sup>.

También nos habla de Gaztambide y Barbieri como «italianísimos», ya que, en esta época, la monarquía borbónica propulsó fuertemente la educación en la música italiana en los conservatorios españoles, y la difusión y representación de obras en italiano. No obstante, ambos son considerados como aportaciones interesantes: Gaztambide logró originales soluciones rítmicas y melódicas, pero no logró captar ese ápice de virtud que roza lo divino en el plano estético; Barbieri, por su parte, compuso variadas obras que citaban cuantiosos elementos populares como las tonadillas o danzas folclóricas, pero no fue suficiente. Emilio Arrieta, por su parte, volvió a España para aportar su visión italianista del fenómeno musical español, y crear la nueva escuela de

---

<sup>20</sup> Emilio Arrieta, *Discurso de Emilio Arrieta en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, Madrid, Manuel Tello (Imp.), 1877, p. 21, BNE, M.FOLL/158/8.

<sup>21</sup> A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, pp. 437-439.

zarzuela y ópera nacional incorporando los conocimientos compositivos recibidos en Milán<sup>22</sup>. En palabras de Peña y Goñi:

El maestro ensanchó este sistema. Dio a la armonía, al ritmo y a la parte instrumental un color, una variedad y una importancia de que hasta entonces había carecido. Moduló más, introdujo en el elemento rítmico, en la sangre de la música, abundancia de giros nuevos [...] reforzó con las combinaciones de los timbres en la orquesta, la armonía y la expresión de todos sus cantos<sup>23</sup>.

En este sentido, el alto grado de implicación de Arrieta en el cometido de la dignificación de «lo español», le llevó a participar en la programación de un certamen de ópera nacional que fue presentado el 8 de diciembre de 1867 en la *Revista y Gaceta musical: semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, por medio del cual quería motivar la composición de este tipo de obras con recompensas económicas para los tres primeros ganadores. El artículo fue presentado por Arrieta, Antonio Romero y Andía; y Bonifacio Eslava. Ya en su introducción se criticaba la falta de infraestructura y prestación de atención al nuevo género, castigando verbalmente la dejadez del gobierno y a «aquellos que, sin pertenecer a la profesión, pudieron muy bien haber contribuido mucho al fomento de la música española». Tras un elogio a Felipe IV como impulsor del arte musical del siglo XVII hacia el desarrollo futuro, y la motivación de los concursantes, pasaban a proponer las bases del concurso, de las que son destacables dos de ellas: «5.<sup>a</sup> Las óperas deberán ser en dos, tres o cuatro actos lo más [...] 7.<sup>a</sup> Los libretos de las óperas que se presenten, deberán estar en idioma español, y el asunto o argumento deberá estar tomado con preferencia de algún pasaje de nuestra historia nacional»<sup>24</sup>.

En 1855, la *Gaceta Musical de Madrid* dio noticia de que se había inaugurado una escuela de canto y declamación en el teatro del Circo, donde los alumnos recibirían la consignación de 20 reales al día y, al terminar sus estudios podrían seguir desempeñando

---

<sup>22</sup> A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, pp. 437-439..

<sup>23</sup> Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*, Judith Ortega y Olivia G. Balboa (coords.), Madrid, 1881 (Edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2003), p. 456.

<sup>24</sup> Emilio Arrieta; Antonio Romero y Andía; Bonifacio Eslava, «Ópera seria española», *Revista y Gaceta musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, nº46 (diciembre 1867), pp. 261-263.

un trabajo allí, ganando entre 2.000 o 3.000 reales. Las carencias fueron solventadas paulatinamente gracias a los movimientos culturales que realizaron colectivos escénico-musicales como la Sociedad Artística del Teatro del Circo, que consiguieron que el Conservatorio de Madrid diera su brazo a torcer y apoyara la formación de un elenco de músicos más versátiles, que tuvieran capacidad para cantar, declamar o tocar cualquier obra, fuera ópera o fuera zarzuela<sup>25</sup>.

Posteriormente, otros autores como Tomás Bretón continuaron con este tipo de reivindicaciones. Así, el citado, en 1885 publicó el folleto *Más en favor de la ópera nacional*, donde realizaba una petición de fomento de la ópera nacional, ya que este impulso de creación de ópera nacional se estaba disipando a finales del siglo XIX. Bretón, además de solicitar subvenciones, proponía como coliseo oficial de ópera española el Teatro Real (como los anteriores vehículos del movimiento), la formación de músicos «a la española», la composición en castellano y, como nuevo elemento, la programación de óperas nacionales escritas anteriormente. Para dar tiempo a que los nuevos artistas musicales trabajaran en obras de cuño español, proponía una adición progresiva de los nuevos ejemplares, y una retirada paulatina de los antiguos. Una de las obras paradigmáticas que menciona aquí es *Marina*, refiriéndose a su segunda lectura de 1871, como ópera nacional<sup>26</sup>.

## **MARINA Y SU REEDICIÓN: ALGUNOS APUNTES ACERCA DE SU RECEPCIÓN**

La primera versión de *Marina* fue una zarzuela en dos actos, la cual fue estrenada en 1855, gozando de un libreto que fue bastante criticado. En palabras de Espín y Templado, el argumento es la típica trama de amor, malentendidos, celos y final feliz, en lo que parece sustentarse la mala acogida que tuvo el libreto en su lectura pública de

---

<sup>25</sup> María Encina Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 2003, p. 229.

<sup>26</sup> T. Bretón, *Más en favor de la ópera nacional...*, p. 20.

agosto de 1855<sup>27</sup>. Gaztambide y Barbieri se refirieron a ella como «esto es una paparrucha» o «¡Les van a dar un tute...!»; pero un libreto desacertado no podía evitar que estos ya bien conocidos autores estrenaran la obra de Arrieta, por lo que, en la noche del 21 de septiembre, tras una pieza menos elevada titulada *Una noche a la intemperie*, se produjo el estreno con gran éxito<sup>28</sup>.

A pesar de la frialdad con la que la crítica acogió el libreto, existe constancia de que, pese a lo poco original de la trama, la escritura según su criterio fue de características considerables, dadas las declaraciones positivas de Cotarelo y Mori, donde da lugar a cierto aire de indiferencia: «Porque, en fin, Camprodón era poeta»<sup>29</sup>. Cotarelo (citado por Espín y Templado) considera que existen razones para comparar el argumento de *Marina* con otras obras como *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *La canción del pirata* de José de Espronceda y *Oscuras golondrinas* de Gustavo Adolfo Bécquer<sup>30</sup>. Esto sitúa la obra *Marina* dentro de las principales tendencias históricas de la literatura española, lo que la hace muy representativa y quizás, por ello, apropiada al gusto nacional.

Tras su estreno en el Teatro del Circo (Madrid), la obra salió de gira por los teatros de algunas provincias, regresando después a la capital con una representación de gran impacto que la llevó de gira por América. El diario *La Nación* de Buenos Aires (Argentina) hizo eco del éxito cosechado por la obra comentando que, pasados seis días después del estreno, la obra seguía representándose noche tras noche. Según dicha fuente:

Su música se escucha con interés desde la primera nota y crece en importancia hasta el fin del segundo acto [...] [tiene] dos hermosos tercetos, uno de ellos, sobre todo magnífico [...] menor valía tiene la serenata, pero en cambio es muy linda la música de las seguidillas<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> M<sup>a</sup> Pilar E. y T., notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta, con ocasión de sus representaciones en marzo y abril de 2013, en el Teatro de la Zarzuela, p. 40. Accesible en <<http://teatrodela Zarzuela.mcu.es/es/temporada-2012-2013/temporada-lirica-2012-2013/marina>>.

<sup>28</sup> M. E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera...*, pp. 219-220.

<sup>29</sup> M<sup>a</sup> P. E. y T., notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta..., p. 40.

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 8.

<sup>31</sup> M. E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera...*, pp. 227.

Esta fue considerada por el público de lo mejor en la carrera de Emilio Arrieta, y siguió siendo representada hasta diez días después del estreno. Además, según Eusebio Blasco, se tradujo para ser representada en lugares como Milán, Florencia y Nápoles. También fue un gancho para el público la participación del tenor Juan Prats (1840-1893), quien la encumbró de nuevo en una puesta en escena en la capital, abriéndole camino hacia su exportación<sup>32</sup>.

M<sup>a</sup> Pilar Espín y Templado aborda la problemática de esta primera versión de la obra, la cual es muestra de un riguroso estilo de composición más preciosista que los desarrollos propios de la zarzuela. Con una lectura más reciente de los datos, no se muestra que fuera tan clara la buena recepción en el Teatro del Circo el 21 de septiembre de 1855, pues Emilio Cotarelo i Mori escribió sobre el fenómeno del estreno, diciendo que esta no se volvió a representar, ni alcanzó el máximo éxito en la capital hasta años más tarde<sup>33</sup>. Por consiguiente, esto no permite conocer el impacto real de la obra debido a lo contradictorio de las mismas fuentes secundarias.

Por otro lado, tenemos la ópera española en tres actos que se consolidó en base a la anterior. Esta versión fue estrenada a 16 de marzo de 1871 en el Teatro Real (Madrid), como sabemos, a petición del tenor Tamberlick (intérprete de Jorge, uno de los personajes principales de la obra), el cual trabajó junto con otros muchos artistas como Aldighieri (intérprete de Roque), Luis Gassier (intérprete de Pascual) o Angiolina Ortolani (intérprete de Marina).

Antonio Peña y Goñi, en sus críticas, apuntó que algunos de los números como las mazurcas, causaron la extrañeza de un público no acostumbrado a escuchar estos ritmos y melodías en el coliseo de la Plaza de Oriente. El prestigioso crítico también sugirió a Arrieta que compusiera un rondó final para terminar la obra con el lucimiento vocal de la protagonista de la obra. Peña y Goñi, siguió con sus intervenciones en diversos diarios como *La Ilustración de Madrid*, donde reconoció que Arrieta acababa de abrir el camino y de poner los cimientos de lo que sería la ópera nacional, pese a haber compuesto

---

<sup>32</sup> M. E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera...*, pp. 227-228.

<sup>33</sup> M<sup>a</sup> P. E. y T., notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta..., pp. 34-36.

a contracorriente y «con pies forzados», pues era difícil desligarse de una tradición tan desarrollada en lo italiano para desprenderse de ella y crear algo distinto. Lo único que no satisfizo al escritor fue que los cantantes, pese a su alta calidad interpretativa, eran italianos y no conseguían vocalizar bien el español en el canto<sup>34</sup>. Finalmente, dijo Peña y Goñi: «No hay sino comparar las piezas escritas en 1855 y las compuestas en 1871 para convencerse de la atención con que el músico sigue los inmensos progresos modernos»<sup>35</sup>.

Puede considerarse esta revisión como uno de los grandes aportes al género lírico nacional, que necesitaba de la formalización de sus elementos constituyentes. Diversos diálogos siguieron haciendo referencia a esta última configuración del espectáculo escénico a través de los años. El director del semanario *El Arte*, Enrique Villegas, habló en la publicación del 29 de noviembre de 1873 de que el Sr. Stagno y la Sra. Sass cantarían la ópera en el Teatro Real, tras haber recibido el permiso de utilizarla de su compositor, en señal de profundo agradecimiento a su público español. Además, se añadió que se estaba procediendo a editar la partitura completa de la versión de 1871<sup>36</sup>. Pero no todo queda aquí: la hemeroteca nos sigue haciendo conscientes a 19 de enero de 1878 de la importancia que tenía esta versión de *Marina* en la *Gaceta Musical de Madrid*, con un anuncio de ventas de partituras en el que se puede leer: «*Marina*: preciosa y popular zarzuela de D. Emilio Arrieta, arreglada en ópera, en tres actos con letra española e italiana, edición de gran lujo»<sup>37</sup>.

## CONVERSIÓN DE LA OBRA: HACIA NUEVOS DESARROLLOS

La adaptación del libreto operístico corresponde a Miguel Ramos Carrión (1848-1915), quien sustituyó al anterior literato, ya fallecido, Francisco Camprodón. Pese a que fue bastante respetuoso con el libro original y su temática, tuvo que desechar gran parte del material literario con la finalidad de aligerar la historia, aunque esta nueva versión tuviera un acto más que la anterior. También limó algunas asperezas: añadió recitados y

---

<sup>34</sup> A. Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, pp. 219-223.

<sup>35</sup> *Ibíd.* p. 458.

<sup>36</sup> «Anuncio», *El Arte: semanario lírico-dramático...*, p. 7.

<sup>37</sup> «Anuncio», *Gaceta Musical de Madrid...*, p. 24.

escenas introductorias a la par que rechazó elementos como declamados que desglosaban mejor la acción en la zarzuela, lo cual hacía más inteligibles las emociones a expresar. Esta nueva síntesis, aligeró la acción y, a veces, dichas emociones no se captaban con tanta facilidad como se podía hacer en la versión original, lo que provocaba la consecuente pérdida del componente emocional de la obra, que en ocasiones no quedaba bien descrito<sup>38</sup>. Por otro lado, cabe destacar las pequeñas variaciones en el reparto que se dieron con una comparación entre las dos versiones del libreto (*Ilustración 1*), por un lado, el de 1855 de Francisco Camprodón<sup>39</sup> y, por otro, el que data de 1871, escrito por Miguel Ramos Carrión<sup>40</sup>. Ramón Regidor Arribas contrasta los números de las dos

Zarzuela	Ópera
Marina	Marina
Jorge	Jorge
Roque	Roque
Pascual	Pascual
Alberto	Alberto
Teresa	Teresa
Un marinero	Un marinero
Otro marinero	
Una mujer	
Marineros, pescadores, pescadoras, mozos del astillero, muchachas del pueblo, etc.	Marineros, pescadores, pescadoras, mozos del astillero, muchachas del pueblo, etc.

*Ilustración 1. Comparativa de los repartos*

versiones (*Ilustración 2*)<sup>41</sup>, diciendo que Arrieta volcó los once de la zarzuela, exceptuando el nº8: serenata de Pascual con coro de pescadores, y el nº10: terceto de Marina, Jorge y Pascual, del cual se utilizarían los primeros compases en el nº21 de la ópera. Después, procedió a cumplimentar estos hasta los veintitrés números de la ópera. Los números correspondientes al acto primero de la zarzuela coincidieron con los del de la ópera, pero se añadieron creaciones que sirvieron de enlace y «una segunda parte para el aria de Marina (nº2), el dúo de esta y Pascual (nº4), y el dúo para Jorge y Roque (nº9)».

<sup>38</sup> M<sup>a</sup> P. E. y T., notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta..., pp. 43-44.

<sup>39</sup> F. Camprodón, *Marina [texto impreso]: zarzuela en dos actos...*, p. 4.

<sup>40</sup> M. R.C., *Marina [texto impreso]: ópera española en tres actos...*, p. 6.

<sup>41</sup> Este cuadro es una edición de la síntesis de Regidor Arribas sobre la transformación formal de la obra.

El acto segundo, por su parte, fue todo de nueva composición, menos el coro y el concertante (nº14), que aparecían al final del primer acto de la zarzuela de 1855. Y, en el

Zarzuela	Ópera
<p><u>ACTO I</u></p> <p>Nº1. Preludio y coro de pescadores. Nº1-bis. Barcarola de Marina y coro: <i>Brilla el mar.</i> Nº2. Romanza de Marina: <i>Pensar en él.</i></p> <p>Nº3. Coro de pescadores.</p> <p>Nº3-bis. Romanza de Jorge: <i>Costa la de Levante.</i></p> <p>Nº4. Cuarteto de Marina, Jorge, Pascual y Roque: <i>Seco tus lágrimas.</i></p> <p>Nº5. Coro y concertante.</p> <p><u>ACTO II</u></p> <p>Nº6. Preludio. Nº6-bis. Brindis de Jorge, Roque y Coro. Nº7. Terceto de Marina, Jorge y Roque.</p> <p><b>Nº8. Serenata de Pascual con coro de pescadores</b> Nº9. Seguidillas de Roque, Pascual y coro, <i>La luz abrasadora.</i> <b>Nº10. Terceto de Marina, Jorge y Pascual.</b> Nº11. Tango final, <i>Dichoso aquél que tiene la casa a flote.</i></p> <p><u>FIN</u></p> <p>*Este coro de pescadores había sido compuesto por Arrieta para su inconclusa ópera <i>Pergolesi</i>, que debiera haberse estrenado en el Teatro del Real Palacio.</p>	<p><u>ACTO I</u></p> <p>Nº1. Se mantiene igual. Nº1-bis. Se mantiene igual.</p> <p>Nº2. Es nuevo el arioso de Marina: <i>Cómo crece los latidos</i>, y el breve diálogo con Teresa que enlaza con el aria <i>Pensar en él</i>, que se mantiene igual. Se añaden frases de una voz interna, Teresa y Marina, para enlazar con una segunda parte del aria de ésta: <i>Ah, ya sus ojos divisan la playa</i>, totalmente nueva, con intervenciones de Teresa y el coro.</p> <p>Nº3. Escena de Alberto y Marina, con una intervención de Teresa. Nº4. Dúo de Marina y Pascual: <i>Niégame que es tu amante.</i> Nº5. Es nuevo el recitado de Pascual que precede al coro de pescadores, que se mantiene igual. Nº6. Aria de Jorge, se mantiene igual. Nº7. Escena de todos los personajes y coro: Sed bienvenido el bravo capitán. Nº8. Cuarteto, se mantiene igual. Nº9. Escena y dúo de Jorge y Roque: <i>Se fue, se fue la ingrata.</i></p> <p><u>ACTO II</u></p> <p>Nº10. Preludio y Coro de Introducción: <i>Ánimo todos, fuera pereza.</i> Nº11. Stretta de la Introducción, Concertante y romanza de Marina: <i>Oh, grata bien querida.</i> Nº12. Dúo de Marina y Roque: <i>Magnífico buque.</i> Nº13. Escena de Roque, Marina, Alberto y Pascual. Nº14. Final de acto 2º, en el que son nuevas las frases de Pascual sobre la música que precede al coro <i>Cumplido para mi bien</i>, que se mantiene igual, y en el que se intercala un <i>bailable</i> de nueva factura. El concertante se mantiene igual.</p> <p><u>ACTO III</u></p> <p>Nº15. El preludio es igual. Nº16. La introducción es nueva. El Brindis se mantiene igual. Nº17. El terceto es igual. Son nuevas la escena inicial, <i>Ya estamos a bordo</i>, y la escena final, <i>Mira mis lágrimas.</i></p> <p><b>-Se suprime en la ópera</b></p> <p>Nº18. Se añade la escena inicial. Las seguidillas se mantienen igual. <b>-Se suprime en la ópera</b></p> <p>Nº19. El Tango se mantiene igual, pero se añaden al principio unas frases de Pascual y coro. Nº20. Escena de Pascual y Marinero, después Jorge. Nº21. Escena de Pascual, Jorge y Marina. Se aprovechan los compases iniciales del terceto nº10 de la zarzuela. Nº22. Dúo de Marina y Jorge. Nº23. Escena y Rondó final. Este Rondó era en su origen más largo e iba precedido de un Andante, <i>Iris de amor</i>, al que seguía el Allegro en 3/4. <i>Ah, rayo de luz</i>. Posteriormente se suprimió el Andante, y el Allegro fue sustituido por un Allegretto en 3/8 con otra melodía.</p> <p><u>FIN</u></p>

Ilustración 2. Comparativa de los números de ambas versiones.

tercer acto, aprovechó el material del segundo acto de la zarzuela, pero componiendo escenas de enlace, una introducción al «brindis» (nº22), un dúo de Marina y Jorge (nº22) y el rondó final, que canta Marina (nº23), donde la cantante tiene altas posibilidades de lucimiento. A partir de este punto, ha habido ciertos cambios: el dúo de Marina y Roque, titulado «Magnífico buque», fue suprimido; y la danza del nº14 fue sustituida por otra<sup>42</sup>.

María Encina Cortizo recaba información sobre uno de los componentes musicales clave que convierte a esta zarzuela en ópera: la tímbrica. Independientemente del reajuste de los números, de los añadidos o de los descontados, la ingente cantidad de proezas artísticas y pretensiones de Arrieta en esta obra tan comprometedora como delicada, fueron reafirmadas por el tratamiento orquestal operístico. Es decir, la plantilla instrumental de la ópera no fue la misma que en la *Marina* de 1855 (*Ilustración 3*)<sup>43</sup>, sino que se adaptó a un supuesto sonido de operístico más enriquecido.

Zarzuela	Ópera
Marina	Marina
Jorge	Jorge
Roque	Roque
Pascual	Pascual
Alberto	Alberto
Teresa	Teresa
Un marinero	Un marinero
Otro marinero	
Una mujer	
Marineros, pescadores, pescadoras, mozos del astillero, muchachas del pueblo, etc.	Marineros, pescadores, pescadoras, mozos del astillero, muchachas del pueblo, etc.

*Ilustración 3. Comparativa tímbrica.*

Como vemos, la plantilla de la ópera fue constituida por un «flautín, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba, percusión (timbales, bombo y platillos, y triángulo), bandurrias, guitarras, arpa y cuerda», a lo que añade María Encina: «Arrieta cambia la realidad numérica, pero no el concepto de color o timbre orquestal ni la función de cada grupo»<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Ramón Regidor Arribas, «Marina, zarzuela y ópera», *Scherzo: revista de música*. Año IX, nº 84 (1994), pp. 119-120.

<sup>43</sup> Información ofrecida vía *mail* el 6 de junio de 2019 por María Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores.

<sup>44</sup> M. E. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera...*, p. 423.

A esta adaptación tímbrica hacen referencia varios autores, pero ciertamente es difícil hablar de la que tenía la primera versión, puesto que la mayoría de obras catalogadas que se han encontrado son reducciones para piano y voz, tanto en la Biblioteca Nacional de España como en una versión de la zarzuela, copiada del manuscrito original por la SAE (la temprana Sociedad de Autores Españoles). Esta configuración representa un tipo de reducción musical comercial muy en boga durante el siglo XIX, en la que una obra de grandes dimensiones se podía reducir a música de salón y/o entretenimiento de la burguesía, para poder ser tocada en cualquier espacio sin la necesidad de una plantilla muy amplia.

Existe una cuestión de interés corroborada por María Encina Cortizo<sup>45</sup>, y es que en el terceto nº17 de la ópera (en la edición crítica, nº11), se introdujo una nueva escena inicial titulada «*Ya estamos a bordo*» (pp. 376-382); y otra final, llamada «*Mira mis lágrimas*» (pp. 416-419). La parte central, en cambio, era la misma que la del terceto del nº7 de la zarzuela, con mismas líneas melódicas, dinámicas y sin perderse un solo detalle rítmico<sup>46</sup>. Estas similitudes entre el nº17 de la ópera y el nº7 de la zarzuela se aprecian desde el principio. La zarzuela, por su parte, empieza el piano con un *fortísimo* y armonía «por octavas» a la que siguen otras figuras rítmicas «no octavadas» (Ilustración 4)<sup>47</sup>.



Ilustración 4. Comienzo del terceto nº7 de la zarzuela (adaptada a piano y voces)<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> M. E. Cortizo, *Marina, ópera española en tres actos, zarzuela en dos actos*, Emilio Arrieta (comp.), Miguel Ramos Carrión y Francisco Camprodón (libret.), Madrid, ICCMU, 2005.

<sup>46</sup> A. Peña y Goñi, "La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...", p. 224.

<sup>47</sup> E. Arrieta, *Marina, zarzuela en dos actos...*, pp. 185-186.

Esto aparece igual en la versión operística orquestada de Cortizo (*Ilustración 5*)<sup>48</sup>, donde las primeras notas no aparecen «octavadas», pero sí tocadas por toda la plantilla; y lo que sigue, se ejecuta por la sección de cuerdas a solo. A pesar de que sea difícil comparar el desarrollo armónico de estas dos versiones por su tipología tímbrica, existen referencias de que la ópera fue tratada con una textura más densa, es decir, con más voces reforzando la armonía en comparación con la zarzuela, que, en esos compases, utilizó un *fortissimo* en lugar de la confluencia instrumental<sup>49</sup>.

A este comienzo le sigue la primera frase del número (*Ilustración 6*)<sup>50</sup>, la cual se encuentra igual en la partitura de la ópera (*Ilustración 7*)<sup>51</sup>, presentando un acompañamiento igual.



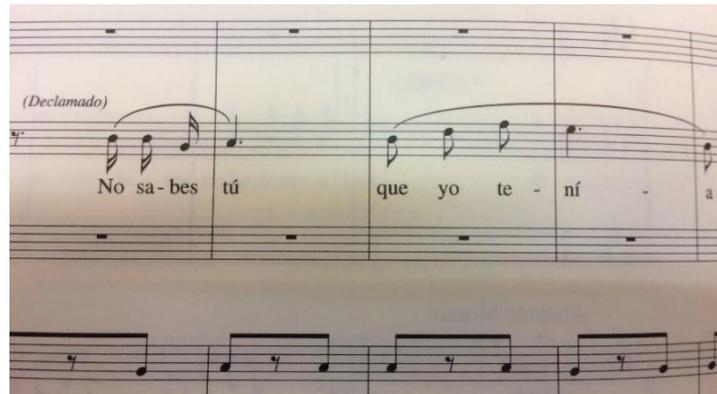
*Ilustración 5. Comienzo del terceto nº17 de la ópera (nº11 en la edición crítica de María Encina Cortizo).*

<sup>48</sup> M. E. Cortizo. *Marina, ópera española...*, pp. 383-384.

<sup>49</sup> Tanto la *Ilustración 4* como la *Ilustración 7* son tomadas de la cita anterior.

<sup>50</sup> E. Arrieta, *Marina, zarzuela en dos...*, pp. 185-186.

<sup>51</sup> M. E. Cortizo. *Marina, ópera española en tres actos...*, pp. 383-384.



*Ilustración 6. Declamado «No sabes tú»  
del terceto nº7 de la zarzuela reducida.*



*Ilustración 7. Declamado «No sabes tú» del terceto nº17  
de la ópera (nº11 en la edición crítica de María Encina*

## CONCLUSIONES

*Marina* fue y sigue siendo una obra de gran impacto para la cultura española, debido a las connotaciones que rodearon su composición. Entre ellas, están las teorías sobre su argumento, que la sitúan a la altura de la obra de José Zorrilla y José de Espronceda, ya que su temática (el enamoramiento, los celos, etc.) la hacen muy del gusto español. Pero, no se debe olvidar la dialéctica controvertida de la búsqueda de la ópera nacional española en la que se vio envuelta. Esto es, porque no se llegó a un acuerdo sobre los procesos que se debían seguir para su creación; algunos autores quisieron perfeccionar el lenguaje zarzuelístico para alcanzarlo; otros, como Barbieri, buscaron la inspiración en las melodías «de raíz» nacionales; y Emilio Arrieta, por lo que aquí vemos, se decantaba por aplicar lo extranjero o italiano a lo español como bien hizo Wagner para crear su *Tetralogía*.

De este modo se puede observar que las diferencias entre zarzuela y ópera nacional no eran tantas ni tan visibles a juzgar por los escasos cambios llevados a cabo entre las partituras que hemos analizado. Sobre todo, a nivel melódico, armónico y textural, la zarzuela original pasó a ser ópera sin necesidad de aplicar cuantiosas variaciones, como cabría esperar de un cometido tan discutido y controvertido a través de los años. Tímbicamente no se hace aparente un cambio muy notable, simplemente se partió de un mayor número de instrumentos por cuerda, que seguirían teniendo las mismas funciones, a lo que se suma la añadidura de un flautín.

Otra cuestión que considerar es el contraste dado entre los números constituyentes de ambas versiones, pues en la ópera se añadieron algunos rondós finales y arias, movimientos que son tópicos en la ópera italiana, donde se aprecia la inspiración en lo extranjero. No obstante, escenas de la zarzuela como algunos coros y concertantes, que son característicos de la tradición española se mantuvieron, por lo que hay una hibridación entre los números típicos de ambas tradiciones, como un nuevo camino hacia lo que sería para el autor la ópera española.

Dada la influencia italiana, esta obra constituye una paradoja al convertirse en uno de los ejemplos más aceptados de ópera española. Tras casi dos siglos de historia, *Marina* se ha seguido programando en ambas versiones, constituyéndose como paradigma conservador del género nacional, a pesar de que su autor no la considerara de dicha manera.

## **EPÍLOGO**

### **Lecturas recientes: «La penúltima *Marina*».**

En 2017, el Teatro de la Zarzuela decidió cerrar la temporada con la ópera *Marina*. Según Julio Bravo, «no hay español que no recite de memoria los versos de Zorrilla ni tararee la partitura de Arrieta». La producción estuvo basada en la misma lectura que se hizo en 2013, pero ahora la dirigiría Ramón Tebar, director artístico de la ópera de Naples (Florida), que nunca había estado en la Zarzuela dirigiendo. Ignacio García, el director de escena en la representación de 2013, define la ópera no como una historia «cursi» sino como «algo más que esa postal de mar y de traje de comunión [...] es un verdadero drama

popular que va más allá del costumbrismo [...] e incluso anticipa el verismo industrial que llegaría más tarde a la ópera», y hace vislumbrar una incipiente lucha de clases<sup>52</sup>.

La adaptación de la obra al marco escénico del siglo XXI fue recibida gustosamente por la crítica. Muestra de ello son las palabras de García Franco, quien poco después del estreno escribía:

El entusiasta y caluroso recibimiento del público a esta reposición propia, corrobora el acierto de la elección y el éxito de un título como *Marina*. Sería de recibo que el Teatro de la Zarzuela, haciendo honor a su nombre proyectara programar la zarzuela, como tal, en sus dos actos. Brindaría la oportunidad de conocerla como originalmente se escribió<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Julio Bravo, «*Marina*, una ópera que es “algo más que una postal”», *ABC: Cultura* (2017). <[https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-marina-opera-algo-mas-postal-201706160100\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-marina-opera-algo-mas-postal-201706160100_noticia.html)> (Consultado 14-01-2019).

<sup>53</sup> Manuel García Franco, «CRÍTICA/*Marina*, costumbrista y romántica», *Scherzo: revista de música* (2019). <<http://www.scherzo.es/content/cr%C3%ADtica-marina-costumbrista-y-rom%C3%A1ntica>> (Consultado 14-01-2019).

## BIBLIOGRAFÍA

«Anuncio». *El Arte: semanario lírico-dramático*, Año I, nº 9 (noviembre 1873), p. 7.

«Anuncio». *Gaceta Musical de Madrid: revista artístico-literaria*, Año III, nº 6 (enero 1878), p. 24.

ARRIETA, Emilio. *Discurso de Emilio Arrieta en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando*. Madrid: Manuel Tello (Imp.), 1877. BNE: M.FOLL/158/8.

ARRIETA, Emilio. *Marina, zarzuela en dos actos* (manuscrito escaneado). Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1855.

ARRIETA, Emilio; ROMERO Y ANDIA, Antonio; ESLAVA, Bonifacio. «Ópera seria española». *Revista y Gaceta musical, semanario de crítica, literatura, historia, biografía y bibliografía de la música*, Año I, nº 46 (diciembre 1867), pp. 261-263.

ASENJO BARBIERI, Francisco. *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela*. Madrid, 1839-1863 (Edición facsímil: Madrid: ICCMU, 2006).

BRAVO, Julio. «*Marina*, una ópera que es “algo más que una postal”». *ABC: Cultura* (2017). <[https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-marina-opera-algo-mas-postal-201706160100\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-marina-opera-algo-mas-postal-201706160100_noticia.html)> (Consultado 14 enero 2019).

BRETÓN, Tomás. *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid: Gregorio Juste (Imp.), 1885. BNE: M.Foll/138/10.

CAMPRODÓN, Francisco. *Marina [texto impreso]: zarzuela en dos actos, en verso/original de Francisco Camprodón; música de Emilio Arrieta*. Madrid: José Rodríguez (Imp.), 1855. Fundación Juan March: T-19-Cam.

CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU (edición facsímil), 2002.

CASARES RODICIO, Emilio; TORRENTE, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica*, volumen 2. Madrid: ICCMU, 1999.

CORTIZO, María Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 2003.

CORTIZO, María Encina. *Marina, ópera española en tres actos, zarzuela en dos actos*. Madrid, ICCMU, 2005.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Ensayo histórico sobre la zarzuela*. Madrid, 1934 (edición facsímil: Madrid: ICCMU, 2000).

ESPÍN Y TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar. Notas sobre *Marina* de Emilio Arrieta, con ocasión de sus representaciones en marzo y abril de 2013, en el Teatro de la Zarzuela. Accesible en <<http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/temporada-2012-2013/temporada-lirica-2012-2013/marina>>.

GARCÍA FRANCO, Manuel. «CRÍTICA/Marina, costumbrista y romántica». *Scherzo: revista de música* (2019). <<http://www.scherzo.es/content/cr%C3%ADtica-marina-costumbrista-y-rom%C3%A1ntica>> (Consulta: 14-01-2019).

LE DUC, Antoine. *La Zarzuela: Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sprimont (Bélgica): Mardaga, 2003.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*. Judith Ortega y Olivia G. Balboa (coords.). Madrid: 1881 (Edición facsímil: Madrid: ICCMU, 2003).

RAMOS CARRIÓN, Miguel. *Marina [texto impreso]: ópera española en tres actos: refundición de la zarzuela del mismo título original de Francisco Camprodón/por M. Ramos Carrión; música de Emilio Arrieta*. Madrid: José Rodríguez (Imp.), 1871. BNE: T/24446.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón. «Marina, zarzuela y ópera». *Scherzo: revista de música*. Año IX, nº 84 (mayo 1994), pp. 118-120.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la restauración». En: *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*. Álvaro Torrente y Emilio Casares (eds.), Madrid: ICCMU, 1999, pp. 199-213.