

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ



Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción

MARÍA JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARTA CURESES
EMILIO CASARES RODICIO
DIANA PÉREZ CUSTODIO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARTA CARRASCO
ALFREDO ARACIL
MANUELA CORTÉS
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
OMEIMA SHEIK ELDIN
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Secretaria

M^a. CARMEN MILLÁN RÁFALES
M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR-

I.S.S.N.:

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

CLAVES PARA UNA LECTURA DE LA CREACIÓN OPERÍSTICA DEL COMPOSITOR SEVILLANO *MANUEL DEL POPOLO GARCÍA*

Emilio Casares Rodicio

(Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)

Abstract:

Keys for a Reading of the Operatic Oeuvre of the Sevillian Composer Manuel del Popolo García

The Sevillian Manuel del Popolo García is a seminal figure in the history of Spanish music. Composer, tenor, voice teacher and theorist, Rossini's favourite interpreter and disseminator of the works of Mozart, initiator of the rage for Spanish music in Europe... these are some of the defining features of this great figure. Precisely this polyvalence, however, has meant that García's work as a composer has been obscured by his own enormous activity, valued more by his public than his own creations.

From the beginning of his career García appears as a composer preoccupied with the state of creation in Spain and with the world of lyric theatre in particular. Therefore none of the numerous activities that he realized (with enormous success) impeded his career as a composer, although doubtless they distracted him from it. While he composed numerous essentially Spanish songs and instrumental and religious music, operatic production lies at the heart of García's work: as a composer of opera, his abundant catalogue makes García the most prolific composer in our history.

Aesthetically he traverses three distinct styles that we examine in this article. The Spanish or *estilo hispano*, in which he begins and to which he returns at the end of his life and whereby García bequeaths to future generations an entire stylistic language of his own. The Italian, which is the most fundamental in his production and wherein he has left us works of such importance as *Il califfo di Bagdad*. Mozart is the model that exerts the most influence here, although his contact with Rossini also left its mark. Finally there is the French style in which García worked as if he were a native, with works that responded to the demands of the models presented by *l'opera comique* or by the *Académie Royale de la Musique*.

Manuel del Popolo García ha sido el músico español más internacional del siglo XIX. Personaje central en la historia de la lírica española, también marcó el teatro musical europeo del primer romanticismo y mostró siempre con orgullo su origen español y andaluz.

Es difícil resumir la vida de un músico tan poliédrico. La carta de presentación de este sevillano universal podría ser esta: compositor, tenor mítico, maestro y teórico del canto y uno de los padres de la escuela belcantística, empresario, padre de una saga de cantantes tan célebres como María Malibrán, Paulina Viardot y Manuel Patricio García, intérprete favorito de Rossini, divulgador de la obra de Mozart que dio a conocer a los románticos, introductor en Norteamérica de la obra de Rossini y Mozart, provocador de la moda española en Francia que desembocó nada menos que en la *Carmen* de Bizet, e iniciador del nacionalismo español con una serie de obras que se convirtieron en modelo de nuestra lírica. Todas estas realidades conforman cada una de las claves de García, pero aquí nos limitaremos a reflexionar sobre una de las fundamentales, la del García compositor.

García nació en Sevilla el 21 de enero de 1775; se formó en Andalucía e inició su camino de cantante en la ciudad de Cádiz. En 1798 se marchó a Madrid y en ese mismo año debutó como cantante en la tonadilla *El majo y la maja* primer fruto de su carrera como compositor. Al año siguiente interpretó su primer papel importante en la ópera *Nina* de Giovanni Paisiello, con la que iniciaba su carrera de tenor de ópera.



Manuel del Popolo García

Los documentos de la época describen a García como un hombre de duro carácter, luchador y con una conciencia clara de la necesidad de cambiar la situación de la música en España. Defendió los derechos de los actores y se mantuvo firme contra cualquier injusticia. Ya en 1800 desde Málaga, donde se encontraba medio exiliado –se había negado a cantar en una representación de *Idomeneo* y tuvo una pelea con el centinela del Teatro Príncipe– escribe lo que hemos considerado “el primer manifiesto a favor de la ópera española”¹. La carta fue dirigida al Marqués de Astorga y en ella se adivinan sus intenciones de desarrollar una auténtica ópera española, interés que mantuvo toda su vida y que al fin fue su destino fundamental:

¹ Emilio Casares Rodicio: “La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio”, en *La Ópera en España e Hispanoamérica*, Ed. E, Casares Rodicio/A. Torrente, Madrid, ICCMU, 12001, p. 29.

“Exmo. Sr. A pesar de lo favorecido que estoy en este pueblo, en qto. he sabido que V. E. protegiendo la cultura nacional, piensa fomentar el ramo de óperas en el idioma castellano, he entrado en deseos de servir de instrumento a tan loable objeto, aspirando mas bien a la honra de ocuparme bajo los auspicios de V. E. que a mi utilidad y conveniencia propia. Y me encamino a la grandeza suya a hacerle presente esta mi disposición, rogándole interponga su mucho valimiento con SSMM para disponer a su arbitrio de mis cortos alcances... Málaga, 29-XI-de 1800”².

Desde 1798, en que firmó su primera obra, la tonadilla *El majo y la maja*, se dedicó a la composición con una dedicación absoluta. Siguió *La declaración*, 1799, y en el productivo 1802, *El seductor arrepentido*, *El reloj de madera* y una tercera obra de éxito, *Quien porfia mucho alcanza*, en la que introdujo unas seguidillas que él mismo acompañaba con guitarra –adelantándose a lo que sucederá en *Il barbiere di Siviglia*–, definidas como tonadillas y con el confuso nombre de operetas. En 1804 compuso *El criado fingido* y presentó con poco éxito su primera obra grande, la ópera en dos actos *El padraastro*.

El año musical de 1805 se abrió con otra obra de envergadura, su monólogo *El poeta calculista* para el lucimiento de su voz, lejano ya del espíritu de la tonadilla y con un fuerte virtuosismo de carácter operístico por no hablar del estilo internacional de su música. Uno de sus números, *Yo que soy contrabandista*, alcanzaría una fama inmensa en toda Europa, pero en realidad es un paréntesis en una obra que suena a pleno clasicismo y más concretamente a Mozart. García había participado en el estreno de la primera ópera de Mozart oída en España en 1802, *El matrimonio de Figaro*, que así se tradujo.

El poeta calculista está conformada por catorce números de música y concebida como una sucesión de arias e interludios pero con textos hablados al modo de los viejos melólogos españoles. El esquema es realmente de una ópera: Obertura. 1. Aria. 2. Interludio. 3. Bolero. 4. Interludio. 5. Caballo. 6. Interludio. 7. Recitativo/aria. 8. Interludio. 9. Recitado. 10. Interludio. 11. Dúo. 12. Interludio. 13. Polaca. 14. Finale. Lógicamente los numerosos interludios instrumentales acompañan a los textos declamados.

En esta obra aparecen claras las peculiaridades del lenguaje de García y su intento de hacer convivir dos estratos musicales distintos, el europeo y el español. Llama la atención en primer lugar la obertura que demuestra un dominio de la orquestación, pero, sobre todo, el conocimiento del lenguaje internacional europeo. Estamos ante un idioma similar al de Mozart y Haydn tan conocido en la España de entonces –la ciudad de Cádiz es la mejor demostración–. A partir de la obertura, cada número pertenece a uno de esos dos estratos musicales, el internacional o el español.

Al español el bolero lleno de virtuosismo, el “Caballo”, que no es sino el mítico polo *Yo que soy contrabandista*, considerado por los románticos como un grito de libertad y que

² Papeles Barbieri, Biblioteca Nacional, MS. 14.054-4 (46).

ha sido citado por escritores como Víctor Hugo, George Sand, García Lorca, y por el compositor Franz Liszt en su *Rondeau fantastique sur un thème espagnol*, *El contrabandista* de 1836. Al lenguaje europeo pertenecen el nº 1, que es un aria estrófica y virtuosística, el interludio que sigue; el complejo nº 7 que lleva el título de “recitado”, y que es, en realidad, el corazón de la obra, un *tour de force* para el tenor; se trata de un complejo número poliseccional donde cambia de continuo la dinámica, dominada unas veces por el espíritu del recitativo acompañado, llena de virtuosismo otras, y toda ella con una rica orquestación que es en buena manera la protagonista del número. Similar es el número 8, aunque muy breve; también el curioso “Dúo” del nº 11, otro gran momento de coloratura y donde García hace alarde de sus posibilidades circenses interpretando la voz de bajo y la de tiple para no romper el espíritu del unipersonal, o los dos últimos números, la Polaca con forma de rondó, una danza internacional muy usada como número final durante el clasicismo, y el “finale” que actúa como una especie de coda.

Pronto se sintió García incómodo en Madrid y la ciudad le resultó insuficiente para sus aspiraciones como le sucederá en breve a otros músicos de su generación con los que por cierto se encontrará en París. Escribíamos en otro lugar:

“Es numerosa la nómina de compositores y artistas que tienen que abandonar España, por razones políticas distintas, unos por afrancesados, otros por liberales, otros buscando luz como Manuel del Pópulo García. Por circunstancias políticas lo hicieron Sor, Gomis, Carnicer, José León, Andreu, Mariano Rodríguez de Ledesma, Trinidad Huertas, Santiago Masarnau, Andreví, José de Ciebra, Aguado, Roldán, etc. A esta nómina hay que añadir aquellos que se vieron obligados a hacerlo buscando una formación que su patria no podía darles: Pedro Pérez Albéniz, Pedro Tintorer, Guelbenzu, Marcial del Adalid, Blas Colomer, Eduardo Compta, Adolfo de Quesada, Roberto Segura, Pedro Tintorer, etc.”³.

En 1807 García solicitó el pasaporte para estudiar fuera de España y con ello se inició su carrera internacional. Su presentación en París en 1809 se realizó con *El poeta calculista*. Según Fétis era la primera vez que la música española aparecía en un escenario parisiense. García entrará en la compañía del Théâtre Italien al parecer, por mediación de Ferdinando Paer, y allí interpretará en marzo de 1810 *Il mercato di Malmantile* de Domenico Cimarosa y en *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello. No era el único español famoso en 1810. En aquel año se encontraba en París también Lorenza Correa.

Con *El poeta calculista* contribuirá García al inicio de la moda española que pronto invadiría París, pero, sobre todo, a perfilar dicho españolismo como andaluz, hecho que condujo a *Carmen*. Sólo se le criticó la poca potencia de la voz, que definían los críticos como “agradable de sonido, muy flexible y precisa”.

³E. Casares Rodicio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en E. Casares/ C. Alonso (eds.): *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad, pp. 18-19.

Es importante destacar que García se presenta en Europa justamente con ese carácter bifronte de cantante y compositor, y esta es una clave importante para entender al personaje. En primer lugar porque esta dualidad ha sido poco corriente en la historia. Son numerosos los compositores que han sido instrumentistas o directores, pero muy pocos los que se han dedicado al canto. En García canto y composición serán como las dos fuerzas de las que sale justamente un músico cuya creación es inentendible sin ambas.

Esta primera estancia en París concluye en 1811 cuando decide marchar a Italia presentándose en el Teatro Carignano de Turín con la *Camilla* de Ferdinando Paer. En enero de 1812 debutó en el San Carlo de Nápoles en *Oro non compra amore* de Marco Antonio Portogallo. También aquí su voz pareció poco potente, lo que nos da una de las claves para entender su viaje a Italia: estudiar con el famoso tenor Giovanni Anzani, uno de los maestros más prestigiosos del momento, a quien había conocido en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid. La actuación de García en un papel importante tuvo lugar en *La dama soldato* de Ferdinando Orlandi. Causó escándalo por estar tan borracho que no pudo terminar su aria del II acto, en presencia de la reina. Este suceso no impidió su ascenso y que en agosto de 1812 interpretará en el Teatro San Carlo el Achille de la *Ifigenia in Aulide* de Gluck. En junio cantó con la mítica Isabel Colbran en *I riti d'Efeso* de Giuseppe Farinelli.

Pero el período italiano estará marcado por una fecha, el 30 de septiembre de 1813 en que tiene lugar en Nápoles el estreno de su primera ópera italiana, *Il califfo di Bagdad*, uno de sus mayores éxitos, con la que comienza su carrera de compositor internacional. Es en la época napolitana cuando conoce a Rossini e inicia lo que serán unas largas y afectuosas relaciones entre ambos, otra clave fundamental para entender a García. La proximidad y amistad con Rossini marcará las relaciones de la familia García con el compositor, pero, sobre todo el propio estilo musical del músico⁴.

El sevillano estrenará *Elisabetta Regina de Inghilterra* en el papel de Norfolk, inmortalizará *Otello* en el de Jago, pero sobre todo, su interpretación del Conde de Almaviva, en el estreno de *Il Barbiere di Siviglia*, concebido expresamente por Rossini para su voz, impresionó en toda Europa y América a donde llevó la música del compositor de Pesaro. Su brío irresistible como cantante y actor y su uso de coloratura fueron un modelo para entender la esencia del estilo rossiniano. En un desconocido opúsculo del presidente de la Primera República Española Emilio Castelar sobre Rossini en el que cuenta su encuentro con el músico, recoge unas palabras del compositor sobre García:

“Yo he saboreado mucho la música española. García, el padre de la Malibrán, mi amigo del alma, cogía la guitarra y rasgueaba sus cuerdas con tal arte y tal calor, que parecía tocar en las cuerdas de mi corazón. A su lado apoyando una mano sobre la silla donde estaba sentado su padre, se ponía de pie la Malibrán y lanzaba a un mismo

⁴ Véase nuestro artículo “Rossini y España. La recepción de su obra”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, N° 10. Madrid, ICCMU, 2005.

tiempo, con aquella clarísima pronunciación y aquella voz divina, canciones de tan melancólico tinte y de tan melodiosa cadencia, que creíamos ver, a una mujer de la Biblia entonando cánticos a orillas de Palestina, o una gitana árabe llamando a su amado o meciendo a sus niños en la soledad del desierto”⁵.

El compositor internacional

Es con esta obra con la que en realidad comienza el compositor internacional García, y por ello es preciso, antes de nada, dar una visión general del compositor que se presenta en Nápoles.

La obra operística de García está compuesta por 19 obras en español –10 óperas y 9 operetas-, 19 en italiano, -de ellas 5 de cámara-, y 8 en francés, además de otras producidas en el periodo español que citaremos posteriormente. Todas han caído en el olvido y varias están perdidas. Sin duda la cultura española y andaluza tienen una grave deuda con este músico.

Una lectura de este abundante catálogo coloca a García ante todo como el autor de ópera español más prolijo de la historia, con un perfil de producción que se mueve dentro de la estética internacional, aunque nunca abandonó su estro hispano que reaparece con fuerza al final de su vida en obras como *El gitano por amor*.

Las circunstancias de la vida lo convirtieron en ese modelo de compositor que nace en el siglo dieciocho, que pasea su obra por toda Europa y se acomoda a los gustos del mercado al que sirve. García fue un destacado compositor, un impresionante cantante y un excelente improvisador, con una capacidad infinita para la fioritura como manifiestan todas las fuentes del momento. Este perfil determina de alguna manera su actividad de compositor; una actividad que tiene que compartir con la canora y la enseñanza. El gran historiador Fetis, profundo conocedor de García sobre el que dejó reflexiones muy interesantes señalaba en el discurso fúnebre sobre el autor, “García recibió de la naturaleza todas las cualidades necesarias para ser un genio musical. Quizás, él poseía en sí mismo varios músicos, cada uno de los cuales era un celebridad”⁶.

Una producción tan abundante y continua no se puede dar sin una facilidad excepcional; ello ha conducido a decir que para él la composición no era una actividad muy meditada, sino más bien basada en su inmenso conocimiento del repertorio italiano y en el fácil manejo de la música popular española. El propio Fetis sugirió que la compleja vida del sevillano no le dejaba mucho tiempo para la reflexión: “El necesitaba la gloria. Nació para ello y no le hubiese faltado si su vida hubiese sido menos ajetreada, y le hubiese permitido sacar provecho de todos los dones con que la naturaleza le dotó y su dedicación al estudio”⁷.

⁵ Emilio Castelar: *Semblanzas contemporáneas. Rossini*, Habana, Est. Tip. La propaganda Literaria, 1872, p. 14.

⁶ *Revue Musicale*, 12 (1832), pp. 158-60.

⁷ *Revue Musicale*, 12 (1832), pp. 158-60.

Ciertamente esta tesis se podría aplicar a la mayor parte de los compositores dieciochescos en los que era normal compartir la composición con el puesto de “maestro al cembalo” y profesor, como es el caso del compositor catalán Ramón Carnicer.

La cronología de su producción indica que García se dedicó sistemáticamente a componer obras nuevas, como era común en el siglo entre los europeos y entre los compositores españoles de lírica popular, sin tiempo para perfeccionarlas –en muchos casos bastaban 15 días para hacer una ópera-. Si la obra no tenía éxito se retiraba y se componía otra. El original del *Il califfo di Bagdag* indica una rapidez de trazo en la escritura y está sin correcciones. Algunos contemporáneos afirmaron que en su música no faltaban ideas nuevas, excelente gusto y un conocimiento profundo del arte vocal que le hacía componer papeles de gran veracidad dramática y musical. Pero parece más apropiado partir de que García compone sus óperas para un cantante que era él mismo, y por ello para el lucimiento de su voz. El hecho de la interpretación y la propia obra en sí se igualan, y es seguro que la partitura no refleja lo que sucedía en la representación en la que improvisaba, según las crónicas, con una habilidad portentosa. Por ello sus obras necesitan un cantante con una capacidad infinita para la fioritura, de gran rapidez y claridad y gran flexibilidad en el rubato, etc.

Sin embargo, lo que diferencia a Rossini de García es que éste no tuvo una *prima donna* que se dedicase a sus obras ni un maestro como lo fue él con respecto a Rossini que popularizase su música. En realidad su problema estuvo en que la gente lo consideraba más como cantante que como compositor. Primero, y dentro del estilo italiano, tuvo la oposición de la cantante Angelica Catalani después del éxito de *Il califfo di Bagdag*, y posteriormente se dedicó a Rossini. El sacrificio que realizó García en su propia carrera en beneficio de la de Rossini es reconocido incluso por el crítico alemán Georg Sievers; en cambio no nos consta que Rossini hiciese mucho por corresponderle defendiendo al García compositor.

Una lectura global de la extensa obra operística de García ha de partir de entender que García compone en dos claros estilos que actúan como dos estratos musicales de alguna manera opuestos: el estilo español que usa en los primeros años de compositor y que nunca abandonó, modelo para nuestro nacionalismo novecentista, y el estilo internacional en que hay que distinguir dos claros sistemas formales, el italiano y el francés.

Hemos señalado que García nace como compositor de tonadillas y operetas, dentro del estilo hispano de finales del siglo XVIII. Es el estilo predominante durante su estancia en Madrid entre 1798 a 1807, y al que volverá en su periodo mexicano en obras como *El gitano por amor* y otras obras no teatrales. García producirá durante esos años, dos tonadillas, trece operetas, dos óperas y dos monólogos⁸.

⁸ Los censores no se ponían de acuerdo al calificar las denominadas “operetas”; unos las consideraban “óperas”, otros “comedias con música” y, otros “operetas”, e incluso “zarzuelas”.

Lo que define esta producción son sus cualidades comunes con los géneros líricos de entonces como la tonadilla, definibles por el populismo de su música y las influencias del canto popular. En buena medida su éxito se deberá, como ya señala la revista *El orfeo andaluz*, a que, “en ellas brilla un carácter nacional, y en nada parecido al genio italiano, francés ni alemán”. Efectivamente esta es su originalidad, y por ello muchas de aquellas piezas, como ha señalado la Dra. Celsa Alonso “terminarían por desgajarse y adquirirían vida propia, interpretándose tanto en los salones como en el teatro”⁹. Lo cierto es que García creó un primer teatro lírico decimonónico definido por su claro perfil nacional, al que se refería en su carta al Marqués de Astorga, que va a ser una constante en nuestro teatro.

Los elementos morfológicos que definen este lenguaje serán estos: uso de ritmos ternarios hispanos y populistas; de gamas andaluzas, con sus armonías defectivas y segundas aumentadas en la línea vocal; tetracordos descendentes floreados en notas rápidas; predilección por los tresillos y por el floreo superior; abundantes sincopaciones y hemiolas; variedad de notas de adorno que llenan la línea melódica: diversos tipos de apoyaturas, acciaturas, mordentes y grupetos y martilleo sobre una vocal; finalmente, el uso de los grandes géneros cancionísticos del folklore andaluz como son la caña y el fandango. No olvidemos que en esta línea dejó García varias de sus obras más internacionales que aparecieron en París a lo largo de la década de los veinte y treinta como las *Canciones Españolas* y los *Caprichos líricos españoles*.



Caprichos líricos españoles

Pero García, siguiendo por cierto una tradición española, que venía de los maestros del XVIII y que tuvo como último resultado tres grandes compositores Domingo Terradellas, Vicente Martín y Soler y Fernando Sor, se integró en el estilo internacional aceptando los dos grandes sistemas operísticos del primer diecinueve que eran el italiano -el más fundamental en su obra- y el francés.

⁹ Celsa Alonso: *Manuel García (1775.1832). Canciones y Caprichos Líricos*, Madrid, ICCMU, 1994, p. XI.

Se inicia en el estilo internacional ya en su estancia en España. Como hemos visto *El poeta calculista* es un claro ejemplo de integración en Europa. Hemos señalado que García había estrenado el primer Mozart en 1802, *El matrimonio de Figaro*, como se tituló la obra interpretada en castellano, pero también conocía varias obras de los maestros más importantes del momento que eran sin duda Paisiello y Cimarosa, y por ello tenía perfectamente integrado aquel lenguaje.

La ida de García a París y su encuentro con Italia cambió su forma de componer. No tuvo otra opción que integrarse en los estilos de moda. Con *Il califfo di Bagdag*, inicia su producción internacional, pero, además, lo que podemos denominar su periodo italiano – el más definitivo en su obra –, que convivirá según la demanda del mercado con el francés y el propio español que perderá gradualmente peso, hasta su llegada a México donde se ve obligado a componer en castellano y recobrar el perfil hispano. Esta alternancia de los dos grandes sistemas operísticos, el italiano y el francés, es importante a la hora de comprender al creador.

Il Califfo di Bagdag y *Jella e Dallaton, o sia La donzella di Raab*, son las dos cartas de presentación del músico en Italia. Significaban antes de nada introducirse en esa especie de esperanto musical, es decir, en ese estilo paneuropeo que está siendo impuesto por Italia y asumido por toda Europa. García renuncia en estas dos obras a lo hispano tanto en música como en texto. No se da aún el acercamiento a las literaturas propias que será uno de los signos de todos los romanticismos plenos. *Il Califfo di Bagdag* parte de una obra de la literatura francesa, –ya usada por François Adrien Boieldieu en *Le Calife de Bagdad* que se había interpretado en 1804 en el Teatro de los Caños del Peral cantada entre otras por la Briones, que será su segunda esposa, Joaquina García–, y arreglada por A. L. Tottola, uno de los libretistas más pujantes de la Italia del momento. La obra se representó con sumo cuidado interpretando el papel de Isauun, el Califa, el propio García, el personaje femenino central Zetulbe, Isabel Colbran y Lemedé su esposa la Briones.



Joaquina Briones

García aparece ligado en *Il Califfo di Bagdag* al alegre estilo bufo italiano, en el que se sentía a sus anchas, al fin y al cabo era el mismo de la tonadilla, lejano al drama heroico de la ópera seria. *Il Califfo* nos presenta a un García con una melodía en la línea de Cimarosa, con los usos armónicos de Mozart, pero por ello mirando a los grandes modelos anteriores, mas que a lo que va ser de inmediato la revolución de Rossini –por cierto 20 años más joven que García– que se está iniciando.

En dos largas críticas aparecidas respectivamente en Francia y Alemania cuando la obra se reestrena en París, el 22 de mayo de 1817, se comentan

varias realidades de interés para comprenderla. García que se había arriesgado a estrenar en París en la sala Favart del Teatro Italiano, una obra sobre el mismo tema que la de Boieldieu, se hace merecedor de una amplia crítica en *Le moniteur universel* firmada por Jean Batiste Suard en el que no tendrá inconveniente en señalar:

“*Il Califfo di Bagdad* fue un éxito en italiano casi tan grande como el que ya fue en francés... Comenzó ya a sorprender con la obertura que no será tan recordada por la nobleza de sus motivos, ni por la riqueza de su armonía, como por la agradable modulación y la suavidad de su desarrollo. La imitación quizás demasiado prolongada, de la música turca aporta a esta sinfonía un calor adecuado al argumento... La música de Monsieur García es brillante y dramática. Parece que trata de unir la melodía de Cimarosa con las combinaciones armónicas de Mozart. Busca la originalidad y la encuentra muchas veces. No obstante se le pueden achacar algunas reminiscencias. Pero después de un siglo de teatro ¿cómo se pueden evitar estas coincidencias y similitudes con los grandes?... Sus reminiscencias prueban que él se deja influir por los grandes modelos... Le recomendamos que abrevie el coro del final del acto I... esta première que era en beneficio del autor, atrajo a una gran multitud, sorprendida de acudir al Théâtre Italien¹⁰”.

Más analítica es la del gran crítico alemán G. L. P. Sievers en el *Allgemeine musikalische Zeitung*. Narra el éxito y señalaba que la obra era erudita, clara y placentera y una de las óperas más interesantes ofrecidas en el teatro italiano y sugería a sus compatriotas que la obra se presentase en los escenarios alemanes:

“Ha llegado a la pureza, originalidad y claridad de ideas... este no es el lugar para alabar la ópera en sus componentes individuales, pero tengo que decir que aunque no estemos hablando de un genio como el de Mozart en esta obra, en su conjunto desde el comienzo hasta el final se advierte una expresión soberbia, una gran originalidad y una muy afortunada invención aunque no puedo negar que en el transcurso de la obra se dejen ver algunas reminiscencias¹¹”.

Il Califo di Bagdad tiene otra lectura para nuestra historia y es la presencia de nuevo en Europa de música teatral compuesta por un español después de la muerte de Vicente Martín y Soler y, desde luego, la reactivación de un repertorio operístico dormido después de la crisis producida por la invasión francesa.

El éxito de la obra hizo que se le encargase a García una cantata *Diana ed Endimione* con texto de Tottola, con motivo del santo de la reina, la ópera *Jella e Dallaton, o sia La Donzella di Raab*, un drama de tipo sentimental, con la que termina su período italiano.

Es entonces cuando comienza la larga historia del encuentro entre Rossini y España, tan fundamental para nuestra ópera, y que se inicia con su conocimiento de García y la

¹⁰ *Le Moniteur universel*, 24-V-1817.

¹¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13-VIII-1817 p. 553-5.

Colbran¹², estudiada por nosotros en el citado artículo “Rossini y España. La recepción de su obra”. De la amistad surgida entre García y Rossini han quedado numerosos testimonios.

Más adelante reitera su admiración por la música hispana y hace una afirmación de más calado, -negada desde la musicología italiana-, y es la posible influencia que García pudo tener en la factura de la música de *Il Barbiere di Siviglia*: “De este culto, -dijo Rossini-, que yo tengo por la música española, y de esta amistad de García hay algunos recuerdos en el *Barbero*”¹³.

Entre París y Londres

García regresa a París en el mes de octubre de 1816, después de la aventura italiana y se presenta con *Il matrimonio secreto* de Cimarosa como *primo tenore*. La prensa francesa lo acoge y habla del éxito y la adoración que el público siente por él: “Su fuego vigoroso no desagrada al entendido y las grandes masas lo consideran arte, aplaudiéndolo como tal”¹⁴. Las lecciones con Anzani habían dado potencia a su voz y se destacan su presencia heroica y electrificante en el escenario. Muy pronto interpretará a su favorito Mozart en *Così fan tutte*. Es en este momento cuando García estrenará con gran éxito *Il califfò di Bagdad* en París lo que reafirmará su personalidad. *Il califfò* se representó numerosas veces y como señala Radomski fue una obra que “entró a formar parte de la vida social de París”¹⁵.

Es también en esta época cuando surge el oscuro tema de sus desencuentros con la gran diva Angelica Catalani que terminó con la desaparición de García del teatro italiano en noviembre de 1817. El hecho es importante porque, asentado en París definitivamente, y con la oposición de la Catalani, es decir, del *Theatre italien*, no tuvo otra opción que probar fortuna en la otra vía operística cultivada en París la *opéra comique*, con la que Francia competía con Italia. La *opéra comique* tenía varias diferencias con la italiana, la más externa el no usar recitativos, sino hablados como la zarzuela o el *singspiel* alemán. El 13 de diciembre de 1817 se presentaba García en el teatro de la Opéra-Comique (Théâtre

¹² Isabel Colbran es una personalidad central para entender la obra de Rossini. Esposa de Rossini desde 1822 hasta 1836 en que terminó la relación y Rossini comenzó a vivir con su futura esposa Olympe Pélissier, inicia sus relaciones con el maestro a la llegada del compositor a Nápoles en 1815. Durante gran parte de los siglos XVIII y XIX, los compositores concibieron sus obras pensando cada personaje para una voz concreta, y en el caso de Rossini fue claro. Durante su estancia en Nápoles la Colbran estrenó nueve de sus óperas serias: *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Otello*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo é Zoraide*, *Ermione*, *La Donna del Lago*, *Maometto*, *Zelmira*. Esta colaboración culminó en *Semiramide*, la última ópera que compuso para la voz de la cantante española. Siempre se ha admitido la influencia de la voz y el estilo de canto de la Colbran en estas creaciones y más específicamente en dos títulos *Elisabetta, regina d'Inghilterra* y *Semiramide*.

¹³ E. Casares Rodicio: “Rossini y España...”.

¹⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 25-XI-1816.

¹⁵ James Radomski: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 132.

Feydeau), con una nueva obra *Le Prince d'occasion*; se trataba de su primera ópera francesa y el primer acercamiento de García al estilo francés. Tuvo bastante éxito y mereció que sus mejores arias fuesen editadas de inmediato. Siguió con *Le Grand Lama*, *Il fazzoletto*, *La mort du Tasse* –otro gran éxito–, *La Meuniere*, *Florestan, ou Le Conseil des dix*, *Les Deux Contrats de mariage*.

La mort du Tasse estrenada en 1821 fue el mayor triunfo de García como compositor francés. Con ella entraba en el templo sagrado de la ópera francesa, la Académie Royale de la Musique. Lograr penetrar en este “sacro” teatro era un triunfo personal y situaba mejor que ninguna otra realidad la importancia que definitivamente había asumido el músico sevillano. Ningún autor sin prestigio reconocido era invitado a la Académie Royale de la Musique. Hay otros hechos que magnifican la obra como que el estreno fuese realizado por dos de los más importantes cantantes de Francia de entonces, los grandes divos Adolphe Nourrit y Mme. Favelli, desde luego, las 23 representaciones seguidas de la obra, su vuelta a la escena en la primavera, la gran respuesta de la prensa y, lo que es más importante, la publicación de la partitura para orquesta por el editor Marquerie y de los grabados de los personajes por el litógrafo francés, G. Engelmann.



La Mort du Tasse

La mort du Tasse demuestra un cambio casi radical en el estilo de García y esa capacidad del maestro para adecuarse a los gustos del mercado. Los parámetros del lenguaje francés aparecen claros. En primer lugar un abandono sistemático del decorado estilo belcantístico italiano y la asunción de ese principio de la estética lírica francesa, el respeto a la palabra y al acento francés, es decir, el acercar la ópera a la literatura, dogma central de la ópera francesa desde Lully. Lo expresaba con precisión el crítico de *Le moniteur universel*, quien después de celebrar la apertura de los franceses a maestros extranjeros como García, tal como había sucedido con los Lully, Gluck, Pacini, Salieri, Spontini, que habían enriquecido la historia de la ópera francesa, resumía y valoraba la obra:

“Encontramos natural y muy adecuado que la administración reciba una partitura de un español que puede enriquecer nuestra ópera con una música melodiosa y expresiva, rica en motivos, nunca demasiado blanda ni desnaturalizada por una armonía escolástica, una música que se adapta muy bien a las palabras, a los personajes, a la situación, bien conjuntada con el tema y cuya prosodia tiene esa precisión que casi todos los extranjeros deben al carácter de su propia lengua, más acentuada que la nuestra... Estamos ante otro estilo, otra forma, otros recursos, y mejor empleados. Es una composición de la escuela italiana que sin perder su gracia y su encanto, se acopla a la razón francesa”¹⁶.



La Princesse ÉLÉONORE (M^{me} Favelli)
Opéra de la mort du Tasse. Opéra en 3 actes (Acad. R^{oyale} de Musique)



LE TASSE. (M^{me} Nourrit)
Opéra de la mort du Tasse. Opéra en 3 actes (Acad. R^{oyale} de Musique)

La Mort du Tasse

¹⁶ *Le Moniteur Universel*, 10-II-1821.

La mort du Tasse se inicia con una fogosa obertura donde García se atiene ya al principio gluckiano de preparar el ambiente del drama, pero también al gusto francés por las músicas con ritmo marcado, marcial y solemne, etc. No menos importante es la asunción del *romance* o del *couplet* como alternativo a la gran aria italiana quizás la diferencia externa más marcada. Ya en la presentación de Éleonore con el “air” *Par l’amour entraîné* en el primer acto, se ve esa moderación con una melodía silábica donde es la orquesta y el movimiento interválico los que concentran el interés, una melodía que el crítico anterior definía “música melodiosa y expresiva, rica en motivos, nunca demasiado blanda ni desnaturalizada por una armonía escolástica”. Estamos lejos del espíritu melódico de *Il Califfò*.

La obra tuvo varios números de éxito, así el “air de Tasso” al inicio de II acto: *De ses yeux tout ressent d’empire*, el dúo *O moment plein d’attraits*, o el romance de Tasso en el III acto: *Vous dont l’image toujours chère* acompañado de arpa cargado de cierta solemnidad religiosa y lúgubre donde el gran Nourrit lució su técnica.

García tuvo que asumir otras peculiaridades de la ópera francesa como el ballet, que está caminando ya hacia esa entronización que va a tener en la *Grand opéra* de Meyerbeer. Los ballets estarán presentes en los actos segundo y tercero. *La Mort du Tasse* tiene, por fin, otro perfil muy francés y es la importancia de los coros en ese pomposo y homofónico estilo coral que impuso de manera definitiva la revolución.

García era entonces un compositor francés y así seguirá hasta el 1824. En los meses sucesivos estrenaría varias obras de este estilo pero con menor éxito. *La Meunière* –compuesta en sólo 14 días, según Sievers–, fue un fracaso y quizás lo desacreditó. Tampoco tuvo éxito en su siguiente estreno de 1822, *Florestan, ou Le Conseil de dix* de nuevo en la Academie Royale de Musique. Habeneck el director de la ópera no dudó en ofrecerle este nuevo proyecto. García contará con un libreto de Delrieu, los ballets de Gardell y Milon, y los escenarios de Ciceri, uno de los más grandes experimentadores de la escena parisina, pero la obra no convenció y fue considerada demasiado fácil y hecha “a la ligera”.



Otello

Es en este momento cuando García interpreta su famoso *Otello*, acompañado de la mítica Giuditta Pasta –del que conservamos el conocido grabado–, y cuando su peso como cantante llegará a la cumbre con la interpretación del *Don Giovanni* del que señala la prensa, “impregna el final del primer acto con un calor y un vigor en la ejecución que cautiva a todo el mundo”¹⁷, y del que el compositor Spohr, que oyó a García, afirmó que la interpretación del aria “Fin ch’han dal vino” fue lo mejor que jamás había oído. Ciertamente García manifiesta en estos momentos la plenitud

¹⁷ *Jornal des débats*, 29-VII-1822.

de su rica personalidad musical: compositor italiano y francés, cantante, profesor de canto y autor de las famosas canciones españolas. Es también un momento importante en su vida porque en 1822 nace su segunda hija Pauline, conocida posteriormente como La Viardot.



La Viardot

García sufrió una crisis de salud quizás por los esfuerzos realizados y su voz se resintió. A principios del año 1822 cayó gravemente enfermo y tuvo que retirarse del escenario durante varios meses. Fue a Londres en marzo del 1823 y en mayo cantó en el *Otello* de Rossini en el King's Theatre. En otoño volvió a París para interpretar a Rossini que llegaba por primera vez a la ciudad. Actuó en *Il Barbiere di Siviglia*, pero en enero de 1824 estaba de nuevo en Londres.

En febrero abrió una academia de canto en su casa de Piccadilly y en aquel año la editorial Boosey publicó sus *Exercises and Method of Singing*. Pero aún le quedaba otro estreno en París, la última ópera francesa de este periodo, *Les Deux Contrats de mariage*, estrenada en la Opera comique el 6 de marzo de 1824. Tampoco tuvo éxito. En 1825 regresa a Londres donde volverá al estilo italiano con la composición de *Astuzie e prodenza* y *La buona familia*, dos óperas de cámara.



Exercises and Method of Singing

En noviembre de este mismo año desembarca García en New York con toda su familia. Un comerciante de vinos el norteamericano Dominick Lynch lo había contratado para dirigir la compañía de ópera italiana en el Park Theatre de Nueva York. García esperaba hacer fortuna en aquella ciudad y el contrato aparecía como un regalo del cielo.

El periodo americano

El viaje de García fue importante porque dejará marcada la historia operística de aquel nuevo país. Poco después de su llegada a Nueva York, en compañía de su esposa Joaquina y su hija María se presentará en aquella ciudad como no podía ser de otra manera con *Il Barbiere di Siviglia* al que asistió entre otras personalidades José Bonaparte, expulso rey de España. Tenemos un testimonio único de este acontecimiento y son las *Memorias* de Da Ponte precisamente el autor del libreto de *Don Giovanni*, una de las óperas favoritas de García:

“Ahora bien, cual no sería mi alegría cuando varias personas me aseguraron que el alabado García, con sus incomparable hija y algunos otros cantantes italianos, venía de Londres a América, y precisamente a Nueva York, para instaurar la ópera italiana, que era el *desideratum* de mi sumo celo. Llegó en efecto y el resultado fue prodigioso. No es posible imaginar el entusiasmo que en la culta parte de esta nación produjo nuestra música, ejecutada por personas de sumo gusto y de sumo mérito. *El Barbero de Sevilla*, del universalmente admirado y alabado Rossini, fue el drama feliz que plantó la primera raíz del gran árbol musical en Nueva York”¹⁸.

Fue también Da Ponte quien le convenció para que estrenase el *Don Giovanni*: “Hablé con García: le gustó mi idea, y al oír que le proponía mi *Don Juan*, al que puso música el inmortal Mozart, lanzó un gran grito de alegría y no dijo sino esto: ¿Si tenemos personajes bastantes para dar el *Don Juan*, démoslo pronto; es la primera ópera del mundo”¹⁹. El personaje de Zerlina fue defendido por su hija María, pronto María Malibrán, que comenzaría con ello a asombrar al mundo. Como es sabido la joven María se casará en 1826 con el comerciante Eugène Malibrán, con la oposición de su padre, que veía amenazada su carrera como cantante. Será un disgusto del que nunca se recuperará.



No abandonó García su vocación de compositor con su llegada a Nueva York. *L'Amante astuto*, y *La figlia dell' aria*, representadas ambas en el Park Theatre de Nueva York en 1825 y 1826 respectivamente serán las dos primeras óperas que compuso en el nuevo continente. García se esforzó en ellas, sobre todo en la primera –era su presentación–, respetando por supuesto el estilo italiano. García había hecho en ella algo original y nuevo, introducir un personaje gitano, Ramón, que cantaba música española; también introducirá un

¹⁸ Lorenzo da Ponte: *Memorias*, Madrid, Siruela, 1991, p. 260.

¹⁹ Idem, nota anterior, p. 261.

canon *a capella* en el primer acto. Menos éxito tuvo *La figlia dell' aria* a pesar de que se repitió su aria "Ah Vate mio fa presto".

Más dificultades tenemos a la hora de fijar la fecha de otra obra de esta época que es el *Don Chisciotte*. García la pudo realizar en Nueva York o en México, o entre ambas ciudades. Lo cierto es que la recuperación de la obra que estamos realizando en el centenario de *El Quijote* nos ha permitido el análisis de la partitura.

Don Chisciotte demuestra de nuevo la ligazón de García con Mozart, pero también Rossini y Donizetti y, desde luego, el poderío creativo del sevillano. Sin duda su interpretación durante aquellos años en los grandes escenarios europeos del personaje central del *Don Giovanni*, marcó al sevillano y esta realidad queda patente en los primeros números de la obra. Estamos ante una ópera cómica pero en la que tiene peso lo dramático, como en la de Mozart; Leporello sería aquí Sancho y Don Quijote Don Giovanni. Las referencias a Mozart están también en la presencia de los elementos fantásticos del personaje del Ada y en el uso de los tres trombones en los momentos en que aparece Don Quijote —que recuerda la entrada de el Comendador en *Don Giovanni*—.

Pero García va más allá del lenguaje mozartiano. En primer lugar incrementa la orquesta con la presencia de cuatro trompas y se separa de él con el uso de un bel canto más decidido presente en los dos personajes centrales, Dorotea y Don Quijote y en los dos dúos amorosos entre Dorotea y Cardenio y Dorotea y Fernando, en los que hay una mirada clara a Rossini. García se concentra en el canto y cada personaje tiene momentos de lucimiento a través de una música que describe los diversos caracteres, lo bufo de Sancho, lo doliente de Dorotea, la bravura de Fernando y la dramático de Don Quijote, perfectamente conseguido en el número cinco del primer acto, una "scena ed aria" de la locura transmitida en un genial recitativo acompaño. García vuelve también al gran finale que reclama Da Ponte sobre todo en el primer acto, pero un finale donde la presencia comprometida del coro —tanto en el primero como en el segundo actos—, apunta ya a los finales del primer romanticismo tal como los plasma Donizetti, el último Rossini y toda la música operística francesa del momento; obsérvese esta realidad precisamente en la marcha con la que termina la obra, muy del estilo pomposo francés. *Don Chisciotte* merece aún otro comentario: el uso en ella de hablados y no del recitativo acompaño. Los franceses y más concretamente la *opera comique* de este país, abominaron del recitativo italiano. García por ello vuelve al sistema que ya empleó en *Il califfo di Bagdad* con el que había tenido tanto éxito, el uso del hablado, como hará nuestra zarzuela. Estas últimas realidades nos hacen pensar que García está pensando de nuevo en París cuando compone la obra y también que sin negar la definición italiana de la obra, también hay algo del García francés..

García abandonó Nueva York en octubre de 1826 y poco después llegó a México donde se le esperaba con impaciencia. Su figura era ya conocida en todo el mundo. Sin embargo, llegó a esta nación que pasaba un mal momento. La intranquilidad política y el sentimiento antiespañol que culminó con el decreto de la expulsión de los españoles

de 1827 dominaban el ambiente. García era un mito viviente, se le permitió quedarse y se presentó, como no, con *Il barbiere di Siviglia* de Rossini que entusiasmó a los mexicanos.

Ni siquiera ese ambiente tan poco propicio para la composición impidió que García dejase de componer, y la época mexicana será un momento especialmente activo. Nueve títulos, la mayoría en italiano, demuestran esta actividad. La llegada de García reactivó el debate, que también se comenzaba a producir en España de si se debía cantar en castellano o en italiano. De los inicios de su estancia en México son las óperas *Un ora di matrimonio*, opera bufa en dos actos estrenada en 1827 y *Zemira ed Azor*, representadas como todas las de García en el Teatro de los Gallos. En julio de 1827 estrenará una tercera obra que tendrá bastante éxito, *El Abufar, ossia La Famiglia araba*. La prensa después de celebrar el éxito señalaba: “Sin embargo creemos que si las óperas no se cantasen en lengua vernácula (aun a riesgo de perder calidad), no será fácil mantener el entusiasmo”²⁰. El texto es importante porque García dejará aún otra obra en italiano, *Ascendi*, 1828 y después *Semiramis* que por cierto recibió mala crítica en el periódico antiespañol *El Correo*, órgano de los masones yorkinos, lo cierto es que inmediatamente recupera, casi veinte años después de sus últimas obras en castellano, su lengua materna.

Las cosas se complicaron en este momento para García considerado por los yorkinos como una amenaza nacional. Después de una representación de *Tancredi* fue instrumentalizado en la lucha entre los *yorkinos* y los *escoceses* (también masones, pero favorables a España) y el cabildo de la catedral impidió que se cantase la *Salve Regina* que García había compuesto para la catedral. En agosto, los *yorkinos* le acusaron de haber impedido que cantase en su compañía la soprano italiana Carolina Pellegrini. Esto, junto con un odio por los altos cobros de García, llevó a un escritor en *El Correo* a acusarlo de estar fomentando un “complot gachupinesco”.

García volvió pues, en 1828, a la ópera en español y compuso tres obras, *Los maridos solteros*, *Xaira* y *El gitano por amor*. Llama la atención esta vuelta tan clara a la música española, con un lenguaje que recupera el de las obras del primer García español, aunque con mucho más desarrollo. *El gitano por amor* tiene lugar en un pueblo de Andalucía, quizás Sevilla. García concibe el personaje femenino, Rosita, una gitana, para la voz de la Malibrán, y por ello con enormes exigencias canoras tanto en tesitura como en flexibilidad, y el masculino, Hernando para él, con una tesitura grave y de perfil dramático. Pero lo más destacado de la obra es la recuperación del “hispanismo”. Todas las técnicas que comentamos en torno a *El poeta calculista* están presentes en esta obra. A ello se unen los abundantes coros de gitanos, los característicos “ayeos”, y todo tipo de “gitanerías” musicales especialmente en la línea melódica llena de melismas claramente influidos por el flamenco y de extrema dificultad. Fioritura belcantista con numerosas volatas y volatinas, y “fioritura flamenca”, con infinitas decoraciones andaluzas se unen

²⁰ Citado en Enrique de Olavaria y Ferrari: *Reseña histórica del Teatro en México 1538-1911*, Vol. I, México, Ed. Porrúa, 1961, p. 234

para conseguir un lenguaje de interés que aleja esta obra de la línea italiana y más aún francesa, practicada por García en los últimos años. ¿Es quizás un intento de volver a casa en el ocaso de su vida, hecho tan natural por otra parte?.

Lo cierto es que *El gitano por amor* lo introduce ya en esa preocupación que se comienza a vivir en la España de los años treinta del siglo XIX por construir una ópera propia y que desembocará finalmente en el renacimiento de la Zarzuela a mediados de siglo capitaneado por Francisco Asenjo Barbieri, y pasados los años también al intento de generar una ópera nacional hispana simbolizada por ejemplo en *La Dolores* de tomas Bretón o en el *Curro Vargas* de Ruperto Chapí, los dos grandes gigantes en esta lucha.

La estancia de García en México contribuyó también a afianzar la vida operística en aquella nación, pero las circunstancias no eran propicias para permanecer allí. García se marchó de México a finales de noviembre, huyendo de la violencia después de dos años y medio de estancia. De hecho fue atracado por contrabandistas en el camino de México a Veracruz. García, su esposa y Pauline, embarcaron en Veracruz para Francia en enero de 1829 y el músico fue recibido con gran admiración de nuevo en Francia.

En esta etapa final realizó sus últimas producciones, otra serie de óperas italianas de cámara en un acto concebidas para sus alumnos y para la enseñanza en su escuela de canto: *I tre gobbi*, *Le cinesi*, *Il finito sordo*, *L'isola desabitata* y *Un avvertimento ai gelosi*. No es el lugar de hablar del García profesor de canto al que hemos aludido en repetidas ocasiones pero sí de recordarlo como uno de los grandes maestros de la historia. De su labor como pedagogo dan fe varios de los grandes cantantes del siglo XIX, Edvige Louis, Madame Méric-Lalande, Adolphe Nourrit, condesa de Merlin, Gerald, las señoras Rimbault, Favelli, y sobre todos esos dos portentos del canto que hijas Pauline-Viardot y María Malibrán.

García falleció el 10 de junio de 1832. Fue enterrado en el cementerio de Père Lachaise, al que acudieron todos los artistas de París. Los discursos en su tumba fueron realizados por Fétis, Eugène Troupenas, Paulin Richard y Castil-Blaze y publicados en *La revue musicale*.

El historiador español Soriano Fuertes entendió a mediados del siglo XIX la trascendencia de la obra de García. Sus palabras pueden servir de colofón a esta “mirada” al gran músico sevillano: “Era el hombre indicado para fundar sólidamente nuestro teatro lírico nacional, tanto por la inspiración de sus cantos como por la ejecución de ellos, la popularidad alcanzada con su mérito, y entender el gusto del público y los negocios teatrales... Su escuela de canto perfeccionó la italiana y francesa; sus composiciones han generalizado y hecho conocer el gusto de las melodías españolas».